

II JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA

9 A 11 DE DEZEMBRO DE 2015
LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA

ANAIIS

WWW.LABETNO.UFPA.BR

Jornada de Etnomusicologia

9 a 11 de Dezembro de 2015

Laboratório de Etnomusicologia da UFPA

Anais

CHADA, Sonia; COHEN, Líliam Barros;

LIMA, Carina; SMITH, Ricardo (Orgs).

ISBN 978-85-63189-46-2



www.labetno.ufpa.br





UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor

Carlos Edilson de Almeida Maneschy

Vice Reitor

Horácio Schneider

Pró-reitora de Ensino de Graduação

Maria Lúcia Harada

Pró-reitor de Pesquisa e Pós Graduação

Emmanuel Zagury Tourinho

Pró-reitor de Extensão

Fernando Arthur de Freitas Neves

Pró-reitor de Administração

Edson Ortiz de Matos

Pró-reitora de Planejamento

Raquel Trindade Borges

Pró-reitor de Relações Internacionais

Flávio Augusto Sidrim Nassar

Pró-Reitora de Desenvolvimento e Gestão de Pessoal

Edilziete Eduardo Pinheiro de Aragão

Prefeito do Campus

Aleamar Dias Rodrigues Junior

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

Diretora Geral

Adriana Azulay

Diretor Adjunto

Joel Cardoso

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Coordenadora

Sonia Maria Moraes Chada

Vice Coordenador

Miguel de Santa Brígida Júnior

Editora PPGARTES / ICA / UFPA

Conselho Editorial

Líliam Cristina Barros Cohen

Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Orlando Franco Maneschy

Valzeli Figueira Sampaio

LabEtno

Coordenadoras

Líliam Cristina Barros Cohen

Sonia Maria Moraes Chada

COMISSÃO ORGANIZADORA

Líliam Barros Cohen
Sonia Chada
Carina Lima
Ricardo Smith

GRUPO DE PESQUISA MÚSICA E IDENTIDADE NA AMAZÔNIA - GPMIA

Líliam Cristina Barros Cohen (Líder)
Adriana Clairefont Melo Couceiro
Ana Luiza Coutinho da Silva Leal
André Alves Gaby
Antonio Maria de Souza Santos
Carina Malaquias de Lima
Cristina Mami Owtake
Dayse Maria Pamplona Puget
Diego Oliveira Quadros
Ednésio Teixeira Pimentel Canto
Giselle Guilhon Antunes Camargo
Hugo Maximino Camarinha
Jonas Menezes Feitosa
Jorgete Maria Portal Lago
Jose Antonio Salazar Cano
Leonice Maria Bentes Nina
Letícia Silva e Silva
Lia Braga Vieira
Lohana Sobania Gomes
Marcos Jacob Costa Cohen
Maria José Pinto da Costa de Moraes
Mavilda Jorge Aliverti Raiol
Miguel de Santa Brígida Júnior
Milena Cristina Rabelo de Araújo
Milton José Athayde Monte
Nayane Nazaré Silva de Macedo
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Priscila Trindade Cunha
Rafael Severiano de Oliveira
Robin Michael Wright
Rosa Maria Mota da Silva
Sidney Mayon Alves de Góes
Sonia Maria Moraes Chada
Tainá Maria Magalhães Façanha
Thais Cybele Araújo da Silva
Thiago de Araújo Lopes
Thomas Rafael Alves Teixeira
Wallace Rodrigues

GRUPO DE ESTUDOS MÚSICA NA AMAZÔNIA - GEMAM

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Líder)
Bianca Barroso Magno de Menezes
Felipe Araújo Dias
Francinaldo Gomes Paz Júnior
Giselle Guilhon Antunes Camargo
Hugo Maximino Camarinha
Jonas Monteiro Arraes
Jorgete Maria Portal Lago
Líliam Cristina Barros Cohen
Marcelo Monteiro Gabbay
Paulo Roberto da Costa Barra
Sonia Maria Moraes Chada
Vanessa Trópico e Silva
Wagner de Lima Alonso
Wenceslau Otero Alonso Junior

GRUPO DE ESTUDOS SOBRE A MÚSICA NO PARÁ - GEMPA

Sonia Maria Moraes Chada (Líder)
André Wilkes Louzada D'Albuquerque
Bárbara Lobato Batista
Danilo Rosa dos Remédios
Edson Santos da Silva
Isac Rodrigues de Almeida
Joelma de Almeida e Silva Bezerra
Jucélia Estumano Henderson
Líliam Cristina Barros Cohen
Luiz Pereira de Moraes Filho
Maria José Pinto da Costa de Moraes
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Ricardo Augusto Ferreira Smith
Rosa Maria Mota da Silva

O conteúdo publicado nestes Anais é de inteira responsabilidade dos respectivos autores.



Catálogo na fonte – Biblioteca do PPGARTES, Belém – PA.

J82j Jornada de Etnomusicologia (2: 2015: Belém-PA)

Anais: Pesquisa em Música/ Organizadores Sonia Chada, Líliam Barros

Cohen, Carina Lima, Ricardo Smith – Belém: PPGARTES/ICA/UFPA.

200 p.; il.

ISBN: 978-85-63189-46-2

Realização do Laboratório de Etnomusicologia do Instituto de
Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará.

1. Educação musical 2. Etnomusicologia I. Universidade Federal do
Pará II. Instituto de Ciências da Arte (UFPA) III. Programa de Pós-
Graduação em Artes IV. Título.

CDD. 23. ed. 780.01

Apresentação

A II Jornada de Etnomusicologia representa, entre tantas conquistas, mais um passo para a consolidação da pesquisa em música no Pará. O evento se constitui em uma mostra das pesquisas desenvolvidas por professores doutores da Universidade Federal do Pará (UFPA) e da Universidade do Estado do Pará (UEPA), mestrandos do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, alunos bolsistas do PIBIC/UFPA, PIBEX/UFPA e dos cursos de Licenciatura em Música da UFPA e da UEPA, que constituem o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e o Grupo de Estudos sobre a Música no Pará (GEMPA), vinculados ao Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) da UFPA, e o Grupo de Estudos sobre a Música na Amazônia (GEMAM), da UEPA.

Para abrir a jornada, contamos com a participação do músico, compositor, etnomusicólogo e pesquisador Professor Doutor Flávio José Gomes de Queiroz, da Universidade Federal da Bahia.

As apresentações artísticas se constituem de propostas de performance relacionadas às pesquisas realizadas, tendo como convidados, o músico e violonista paraense Cízinho, Sanae Maruoka e o Grupo de Carimbó de Icoaraci.

Esperamos que a jornada seja um espaço de frutíferos debates e socialização de conhecimentos sobre música. Que possamos compartilhar formas distintas de pensar, sentir e fazer música, pautado pelo respeito aos palestrantes e convidados.

Comissão organizadora



II

JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA

REALIZAÇÃO: LABETNO

09 A 11.12.2015 - AUDITÓRIO DO PPGARTES

09.12

18:00H - ABERTURA

LILIAM BARROS E SONIA CHADA

18:10H - PALESTRA "AUTO-APRENDIZADO NA MÚSICA INSTRUMENTAL EM SALVADOR: INSPIRAÇÕES ILLICHIANAS" - FLÁVIO JOSÉ GOMES DE QUEIROZ (UFBA).

MÚSICA INDÍGENA

18:40H - "MÚSICA NO XAMANISMO TEMBÉ E KA'APOR: UMA ANÁLISE COMPARATIVA" - HUGO MAXIMINO CAMARINHA (GEMAM/UEPA/MPEG).

18:55H - "ANTROPOFAGIA RITUAL DOS TUPINAMBÁ: CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS SONOROS DO RITO" - RAFAEL SEVERIANO (PPGARTES/GPMIA/LABETNO/UFPA).

19:10H - "O MODO DE SER AIKEWARA: PATRIMÔNIO E MEMÓRIA" - THOMAS RAFAEL ALVES TEIXEIRA (PPGARTES/GPMIA/LABETNO/UFPA).

CRIAÇÃO MUSICAL

19:20H - "A MÚSICA NA FESTA DE SÃO TIAGO, EM MAZAGÃO - AP" - RICARDO SMITH (PPGARTES/GEMPA/LABETNO/UFPA).

19:35H - "NETO DE ARUANDA, FILHO DE IEMANJÁ: A PRESENÇA DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA NA MÚSICA DE WALDEMAR HENRIQUE" - EDSON SANTOS DA SILVA (PPGARTES/GEMPA/LABETNO/UFPA).

19:50H - "BALA NA AGULHA: EXPERIÊNCIAS SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM GUIA PARA IMPROVISACÃO NA MÚSICA POPULAR" - ISAC RODRIGUES DE ALMEIDA (PPGARTES/GEMPA/LABETNO/UFPA).

20:05H - "AMANHECEU, PAIDÉGUA! O SONHO CABANO FAZ SAMBA DE ENREDO NO CARNAVAL PARAENSE" - DAYSE MARIA PAMPLONA PUGET (PPGARTES/GPMIA/LABETNO/UFPA).

20:30H - APRESENTAÇÃO MUSICAL - DUO COMENDO NOTAS - DAYSE PUGET E CIZINHO

10.12

MÚSICA E SUAS INTERFACES

18:00H - "CRIAÇÃO DE ACERVO DE RÉPLICAS DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS TAPAJÓNICOS E MARAJOARAS NO LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA" - CAMILA SILVA COSTA (GPMIA/LABETNO/PIBEX/UFPA).

18:15H - "O CANTO CHÃO DOS MERCEDÁRIOS DO PARÁ" - ANDRÉ GABY (GPMIA/LABETNO/UFPA).

18:30H - "PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE: A VIABILIDADE DOS HOMESTUDIOS EM BELÉM DO PARÁ" - VICTOR HUGO NUNES DA SILVA (GEMPA/UFPA).

MÚSICA URBANA

19:00H - "O CHORO MARAJOARA DE ADAMOR DO BANDOLIM E UM BREVE RELATO DO CHORO NO PARÁ" - VANESSA TRÓPICO (GEMAM/UEPA).

19:15H - "REFLEXÕES SOBRE IDENTIDADES MÚSICAIS E A GUITARRADA EM BELÉM DO PARÁ" - FRANCINALDO GOMES PAZ JÚNIOR (GEMAM/UEPA).

19:30H - "PRESSUPOSTOS PARA A CONSTRUÇÃO DA TRAJETÓRIA INDIVIDUAL ARTÍSTICA DE BETO BARBOSA, O 'REI DA LAMBADA'" - PAULO ROBERTO DA COSTA BARRA (GEMAM/PIBIC/UEPA).

19:45H - "BETO BARBOSA E A LAMBADA CANTADA: NOTAS SOBRE MEMÓRIA ESQUECIMENTO" - FELIPE ARAÚJO DIAS (GEMAM/PIBIC/UEPA).

20:00H - "CRIAÇÃO MUSICAL PARA KOTO: MÚSICA JAPONESA EM BELÉM?" - EDNÉSIO CANTO (PPGARTES/GPMIA/LABETNO/UFPA).

20:30H - APRESENTAÇÃO MUSICAL - "O KOTO QUE SOA EM BELÉM" - EDNÉSIO CANTO E SANAE MARUOKA.

11.12

ENSINO DE MÚSICA

18:00H - "LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL EM EDUCAÇÃO MUSICAL: CONTRIBUIÇÕES PARA UMA EPISTEMOLOGIA DA ÁREA" - LIA BRAGA VIEIRA (GPEMA/LABHO/UFPA).

18:15H - "A CONSTRUÇÃO DO GOSTO MUSICAL DOS ALUNOS DO EJA: UM ESTUDO DE CASO EM BELÉM - PA" - JUCÉLIA ESTUMANO HERDERSON (PPGARTES/GEMPA/LABETNO/UFPA).

PRÁTICAS COLABORATIVAS

18:45H - "PRÁTICAS MÚSICAIS NO PARÁ: O ACERVO DE TCCS DA UEP" BÁRBARA LOBATO BATISTA (GEMPA/LABETNO/PIBIC/UFPA).

19:00H - "PRÁTICAS MÚSICAIS NO PARÁ: TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO EM LICENCIATURA EM MÚSICA UFPA" - ANDRÉ WILKES LOUZADA D'ALBUQUERQUE (GEMPA/LABETNO/PIBIC/UFPA).

19:15H - "PRÁTICAS MÚSICAIS NO PARÁ: O ACERVO DO IPHAN" - DANILO ROSA (GEMPA/LABETNO/PIBIC/UFPA).

19:30H - "PROTAGONISMOS NAS PRÁTICAS MÚSICAIS DE MESTRAS DA CULTURA POPULAR TRADICIONAL EM BELÉM-PA" - JORGETE MARIA PORTAL LAGO (GEMAM/UEPA/UFBA).

19:45H - "PRÁTICA DO CARIMBÓ NO ESPAÇO CULTURAL COISAS DE NEGRO: POR UMA ETNOMUSICOLOGIA COLABORATIVA" - CARINA MALAQUIAS DE LIMA (GPMIA/LABETNO/PIBEX/UFPA).

20:30H - APRESENTAÇÃO MUSICAL - GRUPO CARIMBÓ DE ICOARACI.

Sumário

Auto-aprendizado na música instrumental em Salvador: inspirações illichianas	Flávio José Gomes de Queiroz	11
Música no Xamanismo Tembé e Ka'apor: uma análise comparativa	Hugo Maximino Camarinha Claudia Leonor López Garcés	22
Antropofagia ritual dos Tupinambá: considerações sobre aspectos sonoros do rito	Rafael Severiano Lilium Barros Cohen	34
O modo de ser Aikewara: patrimônio e memória	Thomas Rafael Alves Teixeira	46
A música na Festa de São Tiago, em Mazagão – AP	Ricardo Smith Sonia Chada	60
Neto de Aruanda, filho de Yemanjá: a presença da cultura afro-brasileira na música de Waldemar Henrique	Edson Santos da Silva Sonia Chada	69
“Bala na agulha”: o processo de criação de um guia de improvisação na música popular	Isac Almeida Sonia Chada	79
Amanheceu, pai d'égua! O sonho cabano faz samba de enredo no carnaval paraense	Dayse Maria Pamplona Puget Lilium Barros Cohen	104
Criação de acervo de réplicas de instrumentos musicais Tapajônicos e Marajoaras no Laboratório de Etnomusicologia	Camila Costa Lilium Barros	114
Produção musical independente: a viabilidade dos homestudios em Belém do Pará	Victor Hugo Nunes da Silva Sonia Chada	120
Reflexões sobre identidades musicais e a Guitarrada em Belém do Pará	Francinaldo Gomes Paz Júnior Paulo Murilo G. do Amaral	133
Laboratório de História Oral em Educação Musical: contribuições para uma epistemologia da área	Lia Braga Vieira	145
A construção do gosto musical dos alunos da EJA: um estudo de caso em Belém – PA	Jucélia Estumano Henderson Sonia Chada José Ruy Henderson Filho	158
Práticas musicais no Pará: o acervo de TCCs da UEPA	Bárbara Lobato Batista Sonia Chada	168
Práticas Musicais no Pará: trabalhos de conclusão de curso em Licenciatura em Música da UFPA	André Wilkes L.D'Albuquerque Sonia Chada	176
Práticas Musicais no Pará: o acervo produzido pelos inventários do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN	Danilo Rosa dos Remédios Maria José P. Costa de Moraes	184
Prática do carimbó no espaço cultural coisas de negro: por uma etnomusicologia colaborativa	Carina Malaquias de Lima Lilium Barros Cohen	191



II JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA

REALIZAÇÃO: LABETNO

09 A 11.12.2015 - AUDITÓRIO DO PPGARTES

Apresentações musicais

DUO COMENDO NOTAS – Dayse Puget e Cizinho

O KOTO QUE SOA EM BELÉM – Ednésio Canto e Sanae Maruoka

GRUPO CARIMBÓ DE ICOARACI



Auto-aprendizado na música instrumental em Salvador: inspirações illichianas

Flávio José Gomes de Queiroz
Escola de Música, UFBA
flaviodequeiroz@gmail.com

Resumo: A Música Instrumental desenvolveu-se calcada no auto-aprendizado musical na Salvador (BA) dos anos 70 e 80, visto que as instituições formais de ensino não contemplavam esse tipo de música. Uma etnografia musical revelou diversos aspectos da construção desse saber, como o uso de modelos, a partilha intrageracional de conhecimentos a partir de núcleos informais de estudos e troca de materiais, o aconselhamento informal com profissionais da área. Tais aspectos coincidem com as sugestões de busca do conhecimento apontadas pelo pensador Ivan Illich.

Palavras-chave: Música instrumental. Auto-aprendizado.

Self-learning in Instrumental Music in Salvador: Illichians Inspirations

Abstract: Instrumental Music in Salvador (BA) of the 70's and 80's has been developed based on musical self-learning, as formal education institutions did not include this kind of music in its curricula at that time. A musical ethnography revealed several aspects of the construction of this knowledge, such as the use of models, intra generational sharing of knowledge in informal groups of study with exchange of materials, and the informal advice from professionals. These features match the suggestions for search of knowledge appointed by the thinker Ivan Illich.

Keywords: Instrumental music. Self-learning.

A Música Instrumental desenvolveu-se fortemente em Salvador (BA) a partir da década de 1970. As instituições formais de ensino de música, na época, contemplavam apenas a chamada música erudita, o que levou os interessados em música popular, jazz, música instrumental etc. a desenvolver estratégias próprias de aprendizagem.

Esta pesquisa contou com o depoimento de quarenta e seis pessoas ligadas à Música Instrumental em Salvador: instrumentistas, compositores, arranjadores, profissionais de sonorização, pertencentes a três gerações diferentes, com idades variando entre 28 e 80 anos, na época (2007). As entrevistas a que responderam foram algo entre “semi-

estruturadas” e “episódicas”, conforme Bauer e Gaskell¹. A partir daí, e de conversas informais com inúmeros outros músicos, emergiu a questão do auto-aprendizado.

Um ambiente doméstico favorável à música teve, segundo os depoentes, bastante importância em seus desenvolvimentos musicais. Mesmo quando os pais não eram músicos profissionais, a prática doméstica de escutar e falar sobre música (assim como o encorajamento nos estudos musicais, em alguns casos) possibilitou uma empatia com certos estilos musicais e artistas. De maneira semelhante, Green² em seu estudo sobre o aprendizado da música popular no Reino Unido detectou também fortes indícios de que essa influência parental podia ser efetivamente determinante para que crianças desenvolvessem suas aptidões musicais.

Posturas e estratégias adotadas pelos músicos para aprenderem Música Instrumental serão mostradas adiante³.

1. Modelos

Ficou claro que o auto-aprendizado referido pelos informantes pressupõe a existência de modelos, reais ou virtuais. Podem ser também modelos apenas auditivos (gravações) ou visuais e auditivos (shows, vídeos).

Os *modelos reais* são os músicos em ação diante do aprendiz, em situação de concerto, show, apresentação, demonstração. Ver e ouvir um músico em ação permite-nos apreender não apenas acerca da sua interpretação musical, mas também observar os seus

¹Martin W. Bauer e George Gaskell, *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático*. Ver principalmente os capítulos 3, 4 e 5.

² Ver o estudo de Lucy Green (p. 24 e seguintes). Ver referências.

³ Não discutirei aqui acerca de ensino “formal”, “não-formal”, “informal” etc., temas amplamente abordados pela literatura de Pedagogia; o conhecimento informal passou a ser mais frequentemente estudado especialmente a partir da década de 1990, segundo ELLIOTT (1995, p. 62). A literatura etnomusicológica é plena de exemplos acerca do aprendizado musical, especialmente ao tratar de processos de aprendizado cultural (*enculturation*).

gestos, ataques, posturas, maneiras de armar um acorde no braço de um violão, as entradas indicadas por um regente, as manhas e artimanhas de um baterista etc. Todos esses elementos são pontos visuais de interesse do aprendiz, além da música propriamente dita.

Os *modelos virtuais* são muitos e não são exclusivos da Era da tecnologia digital: já podem ser identificados desde os primeiros tempos do disco e do rádio; depois, em filmes e gravações de toda ordem (LPs, CDs, vídeos-aula, internet, etc.). Lembro aqui que Umberto Eco já havia analisado os meios audiovisuais, identificando-os como instrumentos de informação musical, além de proporcionar relações de reforço de sistemas informais de educação (ECO, 1970, pp. 316 e seguintes).

O aprendizado informal de música tem na escuta de discos um forte aliado e remonta ao início da era fonográfica. Sabe-se que em 1914, a indústria fonográfica americana já contava com 25 milhões de exemplares vendidos; este número subiu a 100 milhões em 1921. Toynbee revela o relato do trompetista Jimmy McPartland e seus colegas de banda acerca do seu hábito de aprenderem músicas a partir da escuta acurada de um disco, no início da década de 1920. O autor acrescenta, citando Oliver (1968) e Eisenburg (1987), que “a circulação massiva de discos levou a um novo tipo de oralidade mediada, pela qual jovens músicos aprendiam seu ofício tanto ouvindo fonógrafos quanto lendo música ou observando executantes” (TOYNBEE, citando GELATT, 2000, pp. 74 e 75).

A difusão de discos em Salvador era relativamente tímida até os anos 80. Lula Nascimento (*1941), referindo-se à década de 1960, recorda de duas lojas de discos na Rua Chile (A Modinha e A Casa da Música) lembrando que “era uma raridade, uma felicidade ter um disco de jazz, porque só quem ia ao Rio conseguia; aqui na Bahia ninguém importava”. Na trilha do “disco é cultura”, campanha massiva durante as décadas de 70 e 80, o álbum – LP com capa bem tratada visualmente e um encarte, muitas vezes – era um sonho de

consumo. Discos importados eram raros e caros; podiam ser encontrados na *Gioventú*, nos bairros da Barra e na Ajuda, e na Tok Som, na Barra, como testemunhei na década de 70.

No Brasil, os ouvintes do rádio concentravam-se na faixa AM, única existente até a década de 50. As emissoras em FM eram inexistentes no Brasil até 1955; mesmo após, muitos aparelhos receptores não captavam ondas FM. Sua programação era apenas de música ambiente, sem locução. A partir de 1976 é que vai se iniciar um boom desse tipo emissão⁴.

O filme de cinema também foi um instrumento que favoreceu o auto-aprendizado musical. Com o advento do cinema falado, a inclusão de trilhas sonoras em filmes⁵ passou a ser uma constante. Sabe-se, por exemplo, que o compositor e pianista João Donato (*1934) foi enviado por Paulo Serrano (o então dono da gravadora SINTER) ao cinema para aprender *Invitation*, de Bronislau Kaper. A intenção de Serrano era fazer um disco instrumental com Donato. Assim, o músico foi ao Metro-Passeio da Cinelândia (Rio de Janeiro) e ficou por três sessões seguidas, até cumprir a missão⁶.

Nas décadas de 1940 e 1950 ir ao cinema era barato. Em Salvador, muitos músicos frequentavam as salas de cinema no intuito de aprenderem o repertório dos filmes, principalmente os musicais americanos, especialmente a partir da II Guerra Mundial. Carlos Lázaro da Cruz (Cacau do Pandeiro), um dos mais antigos músicos de Salvador em atividade, relata:

Eles pro cinema aprender as músicas dos filmes, aprender a tocar *boogie-woogie*, tocar *foxtrot*, tocar blues! Agora, ele levava a vida toda indo pro cinema, gastando dinheiro pra assistir, porque o sujeito não aprendia de ouvido de uma vez só... Então ele ia uma vez, três vezes, ele ia não sei quantas vezes... (CRUZ, depoimento, 2007).

⁴ Diversos sites na Internet tratam da história do rádio, também no Brasil. Confira, por exemplo, em <http://www.locutor.info/>, <http://www.imprensa.com.br/>, <http://radio1986.blogspot.com/2009/04/historiado-radio-no-brasil.html>.

⁵ Em 1926 o cinema deixou de ser mudo. A estreia do som deu-se no filme *Don Juan* (dirigido por Alan Crossland), um filme cantado. Leia mais em Walter da Silveira, *A história do cinema vista da província*.

⁶ O caso está relatado na p. 194 de *Chega de Saudade*, de Ruy Castro.

2. Núcleos informais

Na Salvador dos anos 70 e 80 era comum que pessoas interessadas em Música Instrumental se reunissem para dividir experiências musicais fora do ambiente escolar. Estudavam em conjunto, ensaiavam, ouviam e permutavam discos e partituras; procuravam dirimir dúvidas de solfejo, execução, harmonia etc. Constituíam, assim, “polos informais” de aprendizado. Detectamos, com base nas entrevistas, diversos desses núcleos. Um deles (cf. o compositor Letieres Leite — depoimento, 2006) era na casa n. 53, da família Brasil, na Rua do Carmo; reuniam-se lá Samuel Motta, Luís, Mou e Jorge Brasil, Paulinho Andrade, Cesário e Kleber Leone. O mentor do grupo era o percussionista Luiz Anunciação (*1938, tocou com Hermeto Paschoal e John McLaughlin). Os integrantes do grupo revezavam entre si os seus LPs, aprendiam músicas de ouvido, principalmente Airto Moreira, Hermeto Paschoal, Miles Davis, bossa-nova; tocavam *standards* de jazz e ensaiavam as suas primeiras composições.

Letieres Leite passou um período, no início dos anos 80, compondo conjuntamente com o violonista Asa Branca. Não sabiam escrever música e tinham que memorizar “composições quilométricas” (depoimento, 2006). Depois, ambos passaram a frequentar outro núcleo, no Morro da Sereia, onde moravam Luciano Chaves (flautista), Lula (bateria) e Edu Nascimento (violão), que tinha os métodos da *Berkeley*.

Onça (Jorge Starteri) e José Coelho, respectivamente percussionista e fagotista, graduados pela EMUS, frequentaram também esses polos informais. Concordando com Leite, confirmam os encontros na casa do cantor Chico Preto, "que morava bem defronte ao ICBA; apareciam por lá, também, Amigo, que tocava bandolim, a cantora Marilda Santana, muita gente... Chico botava todo mundo pra fazer solfejo, e os submetia a testes de percepção auditiva" (COELHO, depoimento, 2006).

3. Conciliações

Desde a sua fundação, nos anos 50, a EMUS atraiu estudantes de todo o Brasil. Durante a década de 1970 este poder de atração ainda era vivo. Muitos vinham especialmente para o curso de composição, onde Widmer, Smetak, Lindembergue Cardoso eram figuras emblemáticas. Mesmo apaixonados por gêneros musicais diferentes do clássico europeu, submetiam-se ao ensino oficial a fim de enriquecerem as suas práticas musicais. O Grupo de Compositores Baianos, integrado pelos compositores supracitados, entre outros, causou impacto nacional durante as décadas de 60 e 70, o que levou o nome da UFBA aos quatro cantos do país. Na época, achava-se que os cursos de música de UFBA eram diferenciados dos conservatórios, em seu espírito de liberdade e incentivo à criação, como declara o compositor e instrumentista Thomaz Oswald: “Havia muita liberdade e estímulo à criação livre, naquela época, na cadeira de Composição da Escola, e isso nos encorajava a não ter medo, a tentar fazer algo novo” (OSWALD, depoimento, 2009).

O contrabaixista Cleysson Melo entrou no curso superior de Composição buscando elementos da música erudita, principalmente contraponto e orquestração, para, futuramente, aliá-los ao seu trabalho instrumental, conforme declarou em seu depoimento.

Eu vim pra Escola pra pegar um pouco de técnica, um pouco de conhecimento, mas o meu mundo lá fora era outro, eu tinha outra realidade lá fora. Então, como a gente não tinha acesso a muitas coisas, então era interessante você estar dentro desses grupos que faziam música, que tocavam, e a gente ter esse contato pra trocar figurinhas; então, a moeda corrente era cassete, você trocava uma fita cassete com alguém, uma fita de vídeo, uma partitura (MELO, depoimento, 2006).

Adiante informa como eram as suas estratégias, avaliando os benefícios de conciliar os mundos de dentro e de fora da EMUS:

A Escola me ajudava nesse sentido: percepção, exercícios; e eu conseguia levar pra minha realidade, já que eu não tinha material. Fora o contato com pessoas aqui dentro da Escola também, né, que vinham pra cá com esse intuito de aprender alguma coisa de instrumental, de trazer alguma coisa de jazz. Por exemplo, na biblioteca daqui tem muita coisa de Oscar Peterson,

que as pessoas não sabem que tem; são exercícios pra mão esquerda, de piano e de órgão, e que na realidade são exercícios de contrabaixo (Idem).

Com esse depoimento, Melo revela algo da sua técnica de trabalho: tomava as linhas da mão esquerda (o grave) do piano ou órgão de alguns métodos de jazz e os transpunha para o seu instrumento, o contrabaixo.

Paulinho Andrade exemplifica como negociou o seu desejo de aprender com as necessidades de sua prática profissional:

Tinha um monte de matérias pra fazer (...). Eu fiz flauta, o curso era de Instrumento. (...). Então (...): eu fiz LEM, Percepção, flauta, Instrumento Suplementar e só. E Estética. (...) Fiz uns quatro anos dessas matérias, as outras matérias eu não fiz. E esse tempo que me restou, comecei me dedicar à improvisação com o material da Berklee (ANDRADE, depoimento, 2007).

4. Mais modelos

Ao longo dos anos oitentas surgem os primeiros aparelhos conhecidos como *walkman* e os videocassetes. O formato VHS logo daria espaço ao DVD. Muitos músicos perceberam o potencial educacional desses novos meios.

Parece que os primeiros e melhor sucedidos na elaboração desses materiais didáticos foram Steve Gadd (baterista), Jaco Pastorius (contrabaixo), Chick Corea (piano), seguidos dos membros do grupo *Weather Report*, divulgados pela DCI vídeos, de Nova York (GOHN, p. 113). Posteriormente essa empresa passou a publicar métodos impressos, divulgando o material sonoro dos vídeos em fitas cassete e depois em CD. “Durante os primeiros dez anos de sua existência, a *DCI Music Video* e a *Manhattan Publications* [associada à primeira] constituíram um catálogo com mais de 200 títulos de vídeo e 35 livros” (Idem, p. 114).

Inúmeras publicações da DCI foram concebidas no formato *play-along* (“toque junto”, que no Brasil só seria explorado a partir do ano 2001, por Almir Chediak): as músicas

vêm com uma versão completa, e outra só com a base (bateria, baixo, base harmônica), para que o aluno possa tocar junto com uma gravação profissional (Idem,ibidem).

A partir de 1994, com o desenvolvimento da Internet, essas possibilidades se multiplicaram. Foi o grande passo na direção da auto-aprendizagem com o uso de meios virtuais digitais. Logo, aulas de música, de instrumentos, de história, programas de percepção musical, análises, entre outros, estariam disponíveis na própria Internet, alguns gratuitamente.

5. Diálogos com Ivan Illich

Ivan Illich, teólogo e filósofo nascido em Viena (1926-2002), lançou um livro polêmico em 1970: *Deschooling society*, que em português recebeu o título de *Sociedades em escolas*, uma ferrenha crítica ao sistema escolar ocidental, defendendo a tese da desescolarização da sociedade. Identifica a mão da ideologia dos Estados na formulação das exigências escolares. Ele sugere novas formas de multiplicação do conhecimento. No sexto capítulo desse livro, ILLICH (1982) apresenta as suas idéias acerca das “teias de aprendizagem”, apontando para “um novo estilo de relacionamento educacional entre o homem e o seu meio ambiente” (p. 124). Aqui, afirma que a *aprendizagem automotivada* pode ter um fluxo independente das escolas formais.

Adiante, condena a necessidade de um currículo obrigatório e a discriminação pela necessidade de se ter um diploma. Sugere que a questão “O que deve alguém aprender?”, pergunta subjacente na definição dos currículos escolares, seja substituída por “Com que espécie de pessoas e coisas gostariam os aprendizes de entrar em contato para aprender?” (p. 131). Assim, colegas que tenham certos conhecimentos ou habilidades, pessoas mais idosas, colegas de férias etc., podem estar aptos a partilhar esses conhecimentos. Um aprendiz precisaria ter acesso, principalmente, a um intercâmbio de

habilidades e a um encontro de colegas (p.132). No que concerne ao item *intercâmbio de habilidades*, além de dispensar a presença do professor, Illich sugere:

Posso tomar emprestado não só uma guitarra, mas também lições gravadas em disco ou fitas magnéticas, guias práticos ilustrados, e com isso posso aprender perfeitamente a tocar guitarra. Isto pode ter suas vantagens: se as gravações disponíveis são melhores que os professores disponíveis, se o único tempo que tenho para aprender é à alta noite, se as melodias que desejo tocar são desconhecidas em meu país, se for tímido e preferir ‘arranhar’ sozinho” (p.144).

Com relação ao tópico *encontro de colegas*, o título fala por si: colegas interessados num mesmo assunto dividirão seus conhecimentos e habilidades sobre o tópico escolhido. Obviamente, “o estudante inteligente há de procurar conselho profissional: (...) esclarecimento para dificuldades encontradas, escolha entre possíveis métodos” (p.161). Reforça ainda o valor não mercantil no relacionamento mestre-aluno (p. 163).

Ora, muitas das sugestões de Illich aconteceram na aquisição do conhecimento da MI pelos músicos de Salvador! Lembremos dos polos de aprendizagem identificados na presente pesquisa: a casa de Chico Preto; a casa dos Brasil, no Carmo; a casa do Morro da Sereia; e mais: a garagem da casa dos pais de Rowney Scott, o QG do Grupo Garagem; a casa do beco de Pituaçu, de onde brotou o Sexteto do Beco; além de inúmeras duplas, parcerias que se encontravam para compor e estudar junto. Tais associações corporificam o encontro entre iguais, compartilhando saberes informalmente e automotivadamente (a *partilha intrageracional de conhecimentos*). Além de discos de vinil, métodos diversos, fotocópias de músicas, passaram a partilhar vídeo aulas e, mais recentemente, arquivos digitais; estudavam conjuntamente e procuravam solucionar dificuldades em solfejo, formação de acordes, repertórios, aprimorando as habilidades de improvisação, percepção, execução instrumental etc. Acrescento aqui o auxílio de um *modelo*, “uma pessoa que tenha uma habilidade e esteja disposta a demonstrá-la na prática” (ILLICH, 1982, p. 145). Tais demonstrações puderam ser gravadas, filmadas e atualmente digitalizadas (*modelos reais e*

modelos virtuais). Quando oportuno ou possível, os estudantes recorreram a profissionais mais experientes para aconselhamento: o *workshop* de Victor Assis Brasil no ICBA (1976), conversas informais, por exemplo, com Hermeto Pascoal, no Bar Bilhostre ou no Sarau, com Klaus Joecke; e, ainda, escolher as disciplinas a serem cursadas, independentemente da obtenção de um diploma (ANDRADE, depoimento).

A *interoperabilidade* de todos esses fatores favoreceu o aprendizado e a consolidação da Música Instrumental em Salvador.

Referências:

- ANDRADE, Paulo. **Entrevista** de Flávio J. G. de Queiroz em 21.09.2007. Salvador. Fita cassete. Salvador (BA).
- BAUER, Martin W. e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som** – um manual prático. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade** – a história e as histórias da bossa nova. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COELHO, José, e STARTERI, Jorge (Jorge Onça). **Entrevista** de Flávio J. G. de Queiroz em 26.05.2006. Fita cassete. Salvador (BA).
- CRUZ, Carlos Lázaro (Cacau do Pandeiro). **Entrevista** de Flávio J. G. de Queiroz em 19.10.2007. Salvador. Fita cassete. Salvador (BA).
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**, 6ª ed. Coleção Debates / Estética. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ELLIOTT, David J. **Music Matters** – a new philosophy of music education. Nova York/Oxford: Oxford University Press, 1995.
- GADOTTI, Moacir. **A questão da educação formal/não-formal**. Comunicação apresentada no fórum Droit à l' education: solution à tous les problèmes ou problèmes sans solution? Sion, Suíça, 18 a 22 de outubro de 2005.
- GOHN, Daniel Marcondes. **Auto-aprendizagem musical** – alternativas tecnológicas. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2003.
- GREEN, Lucy. **How popular musicians learn** – a way ahead for music education. Hampshire: Ashgate, 2002.
- ILLICH, Ivan. **Sociedade sem escolas**. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1982.
- LEITE, Letieres. **Entrevista** de Flávio J. G. de Queiroz em 17.05.2006. Salvador. Fita cassete. Salvador (BA).
- MELO, Cleysson. **Entrevista** de Flávio J. G. de Queiroz em 25.08.2006. Salvador. Fita cassete. Salvador (BA).

NASCIMENTO, Lula. **Entrevista** de Flávio J. G. de Queiroz em 05.10.2007. Fita cassete. Salvador (BA).

OSWALD, Thomas. **Entrevista** de Flávio J. G. de Queiroz em 22.12.2009. Por e-mail.

QUEIROZ, Flávio J. G. de. **Caminhos da Música Instrumental em Salvador**. Salvador, 2010. 248f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Escola de Música da UFBA.

SILVEIRA, Walter da. **A história do cinema vista da província**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

TOYNBEE, Jason. **Making popular music** – musicians, creativity and institutions. Londres/Nova York: Arnold/Oxford University Press, 2000.



Música no Xamanismo Tembé e Ka'apor: uma análise comparativa

Hugo Maximino Camarinha
UEPA/Museu Paraense Emílio Goeldi
hugocamarinha@museu-goeldi.com.br

Claudia Leonor López Garcés
Museu Paraense Emílio Goeldi
clapez@museu-goeldi.br

Resumo: O texto analisa comparativamente a música nas práticas de cura Tembé e Ka'apor, no intuito de desenvolver elementos já comparados no artigo apresentado ao VII ENABET, e incluindo de novos dados decorrentes de estudo em andamento. Os Tembé-Tenetehara habitam a Terra Indígena Alto Rio Guamá, no estado do Pará, os Ka'apor na Terra Indígena Alto Turiaçu, no estado do Maranhão. Verificamos que entre os dois grupos existem elementos culturais similares, nesse sentido, apresentamos alguns itens análogos, ligados às práticas de medicina tradicional dos dois povos. Este trabalho, de caráter etnográfico, se aproxima ao conceito antropologia auditiva para uma melhor apreensão da significação do audível nas relações entre humanos não humanos, e conclui retomando aspectos da etnomusicologia médica no intuito compreender melhor as práticas sônico-musicais com fins terapêuticos entre os povos Tembé e Ka'apor.

Palavras-chave: Povos Tembé e Ka'apor, Música e Xamanismo, Etnomusicologia Médica

Music in Tembé and Ka'apor Shamanism: a comparative analysis.

Abstract: This paper provides a comparative analysis of the music used in Tembé and Ka'apor healing practices. Further developing an article submitted to the VII ENABET, we explore previously compared elements in light of new data resulting from our research. The Tembé-Tenetehara live in the Alto Rio Guamá Indigenous Land in the state of Pará and the Ka'apor live in the Alto Turiaçu Indigenous Land in the state of Maranhão. There are similar cultural elements shared between the two groups and here we present some similar items linked to the traditional medical practices of both peoples. Following ethnographic practice, we apply the concept of auditory anthropology to our research to highlight the significance of the audible domain in relations between humans and non-humans. We conclude by reexamining some aspects of medical ethnomusicology that help to better understand the therapeutic uses of the sonic-music practices of the Tembé and Ka'apor people.

Keywords: Tembé and Ka'apor People. Music and Shamanism. Medical Ethnomusicology.

1. Eixo Temático

Dois trabalhos de pesquisa desenvolvidos no âmbito do programa de Iniciação Científica do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG/PIBIC) e mais recentemente, um artigo publicado nos Anais do VII ENABET, contribuem para o ensaio aqui exposto. As pesquisas referidas foram orientadas, sob o escopo antropológico e etnomusicológico e pautadas pelo enfoque etnográfico. Num sentido de continuidade, pretende-se através de análise comparativa com base no conceito de “contraste de contextos” (SKOCPOL; SOMERS, 1980, LITTLE et al., 1993, apud LOPEZ GARCÉS, 2012, p. 22), aprofundar a análise das similaridades encontradas no processo ritualístico com fins de obtenção de cura, onde a música se destaca como objeto central nos procedimentos da medicina tradicional indígena dos povos Tembé e Ka’apor.

Os Tembé Tenetehara habitam a Terra Indígena do Alto rio Guamá no Pará - TIARG, onde habitam 1184 indígenas distribuídos em 10 aldeias junto ao rio Guamá e outras 11 aldeias na margem esquerda do rio Gurupi (MITSCHEIN, 2012, pp. 26–34). Os Ka'apor habitam na Terra Indígena Alto Turiaçu - MA, segundo o censo IBGE (2010), cerca de 1.584 indígenas habitam ali, “sendo a maior parte da etnia Ka’apor, compartilhando o território com outros povos indígenas” (LÓPEZ *et al.*, 2014: 4, 5). A contiguidade territorial entre os Tembé e os Ka'apor ocasionou casamentos interétnicos, conflitos e trocas culturais. Na TIARG, na região do Gurupi, encontramos atualmente alguns indígenas Ka'apor que se integraram nas aldeias Tembé e de forma equivalente encontramos a mesma situação nas aldeias Ka'apor. Somando o fato de se tratarem de dois povos falantes de línguas da família Tupi-Guarani, fato que de alguma forma, facilitou o intercâmbio já referido, verificamos que as similaridades culturais surgem em consequência da relação permanente entre os dois grupos.

2. Métodos

O estudo foi desenvolvido com base em revisão bibliográfica de literatura, mas também é resultado de três curtas experiências de trabalho de campo. No âmbito da pesquisa bibliográfica este estudo se fundamenta em trabalhos das disciplinas acima citadas que trazem embasamentos teóricos para analisar a música como expressão cultural. Mais especificamente na subárea de etnomusicologia médica, no intuito de encontrar da mesma forma subsídios para relacionar a cultura musical à medicina tradicional Ka'apor e Tembé, uma vez que o processo ritualístico destes povos é centrado na música.

Como podemos constatar no desenvolvimento da pesquisa, a construção musical tem início a partir de transmissão de repertório (empregue nos rituais) aos pajés (Tembé e Ka'apor) por parte de seres não humanos, mediado pela apreensão auditiva das músicas e subsequente performance que culmina na cura do enfermo (individual ou coletivo). Uma vez que a apreensão auditiva parece estar na imediação da construção musical parece-nos interessante aproximarmos-nos do conceito de antropologia auditiva (SCHOER *et al.* 2014, pp. 15-20) para uma melhor compreensão do fenômeno.

Entretanto foram realizadas visitas de campo às aldeias Itaputire – Aldeia Tembé, localizada na Terra Indígena Alto Rio Guamá e a Xiepihu-rena e Paracui-rena – Aldeias Ka'apor, ambas localizadas na região da Terra Indígena Alto Turiaçu.

O trabalho foi pautado pelo enfoque etnográfico, a partir da pesquisa de campo, por meio de técnicas como a observação participante, entrevistas e gravações de rituais em vídeo e áudio, sendo estes últimos fundamentais para um entendimento por meio da escuta, do repertório musical dos dois povos.

Na importância que tentamos dar ao ato de “escutar”, concordamos com os autores da antropologia auditiva (SCHOER *et al.* 2014, pp. 15-20) quando criticam o fato da antropologia potencializar o visível e subestimar o audível. Ora, se a transmissão oral está na

base da construção de conhecimento das sociedades ágrafas, para nos aproximarmos mais coerentemente ao entendimento da construção de indivíduo e do desenvolvimento de suas sociabilidades, o “ver” passa a estar em detrimento do “escutar”, e não o oposto como nos quer fazer acreditar a “antropologia” (ou boa parte dos antropólogos que a fazem como disciplina) que valoriza muito mais o sentido da perspectiva do observável do que a perspectiva construída a partir do audível. No entanto, ressaltamos que o antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira (1998, pp. 17–35), já considerava a importância do “ouvir” entre o “olhar”, e o “escrever”, sem hierarquizar nenhum dos três modelos, mas por meio dos mesmos, atingir seu sentido através das “informações fornecidas pelos membros da comunidade investigada” (1998, pp. 17–35).

Na sequência dessa primeira abordagem mais descritiva, interessa aqui revisitar os aspectos ritualísticos por meio de uma análise mais distanciada, agregar novos elementos ao estudo e buscar outros possíveis enquadramentos para aproximação mais coerente ao objeto.

3. Do audível ao terapêutico

Incluído no relatório “Música Indígena Tenetehara Canto, Ritual e Relação com a Medicina Tradicional” (CAMARINHA, 2014, pp. 32-33), está a transcrição para partitura de um fragmento de cântico Tembê da festa da Menina Moça, com análise musical respectiva. No LP, de música Ka’apor, com o título “Cantos e pássaros não morrem”, gravado por Etienne Samain (1988), estão incluídos cânticos e melodias de flauta executada por vários indígenas Ka’apor. A primeira faixa do lado B do segundo LP (LPMI02-B), intitulada “Waruka” (2’56) tem os mesmos elementos fraseológicos descritos na análise musical do trecho do cântico Tembê acima referido. Apesar dos contornos melódicos serem os mesmos, a letra dos cantos é diferente. Do mesmo modo, verifica-se que os cantos

Tembé, “Wyrakazyma” e “Panam” (2002) apresentam também o mesmo desenho melódico, no entanto representam dois cantos distintos, visto que a letra de cada canto, por ser diferente, os distingue.

Segundo Regina Muller (1984, p. 105), os cantos que acabamos de citar seriam cantos “propiciatórios” no lugar de “terapêuticos”. Darcy Ribeiro (1996) nos alude para esse facto, quando descreve ter visto cantoria Ka'apor que tinha como objetivo clamar a presença de diferentes espécies de pássaros. Afirmava o cantador Ka'apor, que aqueles não seriam cantos de pajé (RIBEIRO, 1996, p. 143). Pegando no conceito criado por Muller (1984, p. 104) para distinguir as “especificidades do conteúdo de cada ritual [Asurini]”, aplicamos o mesmo conceito para definir aqueles cânticos aplicados com fins “terapêuticos” e os que são “propiciatórios”. Ora, este último parece se ajustar à descrição anterior feita por Darcy Ribeiro, uma vez que o contexto ritual que tivemos oportunidade de presenciar incluía propósito “terapêutico”.

Sobre rituais terapêuticos Ka'apor, William Balée (1998), afirma que alguns indígenas lhe disseram que há muito tempo os xamãs Ka'apor haviam morrido, teriam todos desaparecidos numa inundação cósmica. Balée (1988) assim como Samain (SAMAIN, 1984, p. 257), afirmam que o xamanismo agora praticado, seria uma remanescência desses tempos, reaprendida com os seus vizinhos Tembé.

Eventualmente em suas incursões pelo território Ka'apor, Etienne Samain pôde presenciar algum ou vários rituais de pajelança. No entanto, o pesquisador se interessou mais por pesquisar os mitos deste povo, centrando-se exclusivamente nesse assunto. Samain (1984) nos trás a idéia de um *corpus* mítico Ka'apor, ocupado pela figura central de Maíra, “herói cultural” deste povo (1984, p. 252) e também do povo Tembé, que de acordo com a sua mitologia, Maíra ensinou os Tembé a pescar, caçar e plantar (ZANNONI, 1999, p. 206).

Durante a primeira expedição de Darcy Ribeiro a Jararaca, em 1950, o

antropólogo descreveu um ritual. Inicialmente Darcy, fez relato de canto “propiciatório”, pois lhe “disseram ser canto de dança” (RIBEIRO, 1996, pp. 98- 99) e assim que avança em suas notas o relato remete-nos novamente aos conceitos de Muller (1984, p. 105), relativamente à distinção que nota o antropólogo, quanto aos “cantos de dança” e os “cantos de Cariuára”. Outro aspeto interessante é entender que Ribeiro, na década de 50, percebeu a presença de pajés Tembê em aldeia dos “urubus” (nome com que eram conhecidos os Ka'apor, atualmente em desuso, pois se trata de um termo pejorativo), assim como Balée (1988) e Samain (1984: 257) também tinham percebido.

Há considerável número de relatos a respeito de procedimentos xamânicos Tenetehara nos diários de campo de Eduardo Galvão (1996). Sobre suas incursões pela Amazônia maranhense e o contato com os rituais, destacamos um episódio em particular, por exaltar a importância do sensório, mais precisamente o ato de “escutar”. Em 1941, o antropólogo descreveu mais um dos rituais de cura Tenetehara em seu diário, ressaltando uma série de gestos por parte do curador, com a finalidade de conseguir obter auditivamente informações a respeito de tal entidade não-humana (*uwan*) que habita no fundo do rio (GALVÃO, 1996, pp. 149-150).

Já havíamos falado da importância do conceito de “audição do mundo – World hearing”, criado por Menezes Bastos (1998b) para explicar este tipo de fenômeno. O mesmo autor (2012: 07) reporta uma descrição idêntica, quando o falecido Eweka, um antigo mestre de música Kamayurá, pede silêncio e pergunta ao antropólogo se não consegue escutar, como ele, os peixes cantarem no fundo do lago. Segundo Menezes Bastos (2012, p. 8) “a noção de audição do mundo para os Kamayurá é uma chave de leitura poderosa”, para os Kamayurá o verbo *tsak* que significa “ver” se encontra hierarquicamente uns degraus abaixo do verbo *anup*, que significa originalmente “ouvir” e do mesmo modo “compreender”:

Eventos desses e de muitos outros tipos, por se manifestarem através de estruturas sonoras para eles bem marcadas, são logo detectadas e

decodificados pelos índios. Note-se que no deslocamento pela floresta (onde a visão tem alcance muito limitado) os Kamayurá demonstram ter uma impressionante capacidade de detecção, discriminação e produção fônicas em relação aos sons do meio ambiente (“humanos” e “não-humanos”), virtualmente conversando com os “animais” e “espíritos” com os quais cruzam. Em uma das experiências mais longas que tive com eles de viajar pela floresta, eles explicaram-me que estavam continuamente conversando com os “animais” e “espíritos” à volta, dizendo-lhes, através dos sinais voco-sonoros adequados, por exemplo, que não lhes iam fazer mal, e simultaneamente pedindo-lhes que também não lhes fizessem. (BASTOS, 2012, p. 11)

Esta mais recente (e curta) visita a duas aldeias da Terra Indígena Alto Turiaçu (Agosto de 2015), ocasionou relatos interessantes que destacaram a importância do audível na relação humanos e não-humanos entre os Ka'apor. No alto de um morro de mata fechada, próximo à aldeia Xié, um cacique percorreu a respeito de um particular mito Ka'apor. As descrições mitológicas são repletas de onomatopéias. O forte uso destas poderá ser detalhe que afirme a importância do audível entre os Ka'apor. O mito orbita em torno da figura de Aé (LÓPEZ GARCÉS, 2012, pp. 22–45) e o mundo das onças, seres com potencial de metamorfismo humano que habitam num mundo subterrâneo. Estas entidades fazem uso de adornos plumários e cantam, são geralmente invisíveis, mas percebe-se sua presença por meio do som. Quando se aproximam, sua manifestação ocorre por meio de bafejo de tom grave, “como sopro ou vento forte” narrou o cacique servindo-se mais uma vez dos detalhes onomatopéicos.

O conceito de antropologia auditiva evoca uma série de particularidades que subsidiam e sugerem formas para uma aproximação mais apropriada a este tipo de fenômeno. Empenhados na construção do conceito, Hein Schoer, Bernd Brabec de Mori e Mathias Lewy (2014, p. 16), esclarecem que:

uma antropologia auditiva aborda a percepção e produção, bem como taxonomias e axionomias do som (Menezes Bastos 2013), o papel do som na construção de ontologias, a qualidade, e finalmente interação dos sentidos. Toma uma posição clara contra a primazia do visual.

Os autores, a partir de exemplos de experiências de campo, assim como

exemplos encontrados na literatura, concluem que:

Sons e seus ornamentos (estrutura, instrumentos, letras) indicam a identidade de canto não humano; Não-humanos que transmitem essas identidades para os seres humanos e os seres humanos imitando essas identidades em performances no objetivo de se comunicar trans-especificamente; e, referente ao conceito de ontologias de Descola, percepção sonora e produção estão mais relacionadas à interioridade, em seguida, a fisicalidade. (...) Com esta definição de ser relacional em mente, nós postulamos: Ontologias ameríndias são construídas principalmente em torno da percepção auditiva e de fenômenos sonoros. (...) ‘Também não é suficiente analisar e comparar os mitos e outras narrativas (embora possa ajudar), nem apenas olhar e ver (o que pode ajudar, também). Todos os sentidos e modos de expressão devem ser considerados quando se pretende entender ontologia indígena. (SCHOER *et al.* 2014, p. 18) (tradução do autor).

“[...] muita música ritual nas terras baixas da América do Sul é dita ser recebida ou dirigida a animais, plantas, espíritos ou mortos, ou seja, não-humanos em geral" (MORI; SEEGER, 2013, p. 278). Esta por sua vez incorre através de objetivos bem definidos, objetivos que culminam muitas vezes em processos terapêuticos. Aliás, a relação dos pajés Tembé e Ka'apor (e muito provavelmente de todos os povos Tupi) com os processos de cura é sempre pautada pelos princípios de transmissão acima descritos.

4. A música que cura: à maneira de conclusão

Música como medicina poderia ser observada como a primeira prática musical experimentada por humanos. Provavelmente seria esta a função original desta “prática sem nome” (KOEN, 2014, p. 01). Em contextos xamânicos, como nos casos aqui comparados, continua indivisível, estabelecendo propósito terapêutico, promovendo ações benéficas para a saúde do indivíduo ou grupo, com a mesma intenção de sua origem.

No ciclo cerimonial da festa do cauim dos Ka'apor e na festa da moça entre os Tembé, estão incluídos rituais de passagem que evocam novamente o conceito de Muller (1984, p. 105), para os cantos “propiciatórios”. No entanto as cerimônias despertam o efeito de catarse emocional nos intervenientes. Como efeito, para além de gerar coesão social

(López *et al.*, 2014, p. 10) é um evento fundamentalmente terapêutico que desperta, nos indivíduos e no grupo, certeza de integração, sentimento de pertencimento ao coletivo, elementos preponderantes para o equilíbrio emocional e psicológico de todos os intervenientes, que por meio da performance musical e das danças, expressam seus sentimentos.

Com intenção de nos aproximarmos da esfera epistemológica referente ao xamanismo Ka'apor e Tembé e de suas músicas como peça central de toda do seu xamanismo, uma abordagem desde a etnomusicologia médica, aponta em que sentido deve ser observado tal evento. Este está incluído no que se reconhece como uma “prática preventiva e/ou curativa, dentro de uma complexidade de práticas medicinais locais” (KOEN; BARZ; BRUMMEL-SMITH, 2011, p. 01). A música inerente às práticas xamânicas Ka'apor e Tembé, emerge de um território espiritual, habitado por entidades ligadas à ontologia e cosmologia deste povo.

Considerando-se que uma grande parte dos rituais e narrações é realizada através da música, essa epistemologia só pode ser realmente compreendida quando o desempenho musical indígena pode primeiramente ser compreendido. Música ritual é o elo que ainda está faltando para a compreensão das cosmologias indígenas nas Terras Baixas. (MORI; SEEGER, 2013, p. 281)(tradução do autor).

O papel do pajé se desdobra na intermediação da fronteira entre os dois “mundos” (físico e imaterial/espiritual), quer seja canalizada para o individual ou o grupal, a intenção primordial se traduz na obtenção da “cura”. Segundo KOEN (2008, p. 09), seria esta uma evidencia da “natureza multifacetada do poder transformador da música através dos domínios espirituais, emocionais e corporais”. Para uma leitura apropriada de tais eventos destacamos o que refere o mesmo autor:

(...) como um aspecto da epistemologia (...) que pode variar de uma crença absoluta no somente no mundo físico observável, que pode ser testado e "verificado", ao o mesmo grau de crença numa realidade metafísica ou espiritual (...) dois desenvolvimentos que estão ganhando uma importância considerável no pensamento dos acadêmicos e são particularmente

relevantes para a discussão da teoria, devem ser mencionados (...).Um desenvolvimento emerge das ciências físicas, o outro das humanidades - a saber, quadros teóricos da física moderna, quântica e teoria de cordas em particular, por um lado, e a importância de compreender mais profundamente a natureza complexa da cultura e da diversidade, por outro lado" (KOEN, B. D.; BARZ; BRUMMEL-SMITH, 2011, p. 05) (tradução do autor).

Tratando de reconhecer na medicina tradicional Ka'apor e Tembé a “epistemologia holística” a que o autor se reporta, facilmente encontramos os seus "cinco fatores de música, saúde, e cura" (KOEN, 2014, p. 04), como resultado das práticas xamânicas aplicadas. Como resultado de nossas observações, afirmamos que estas práticas são conduzidas com intencionalidade, buscando a promoção da “saúde, bem estar, cura, sanação, equilíbrio e plenitude” (KOEN, 2014, p. 04) dos demais integrantes da comunidade (individualmente ou em grupo) e circunscrevendo as etiologias de cura e a diversidade cultural em contexto da saúde, como destaca o etnomusicólogo. Trata-se de, como afirma Sweetman (2014, p. 13), “Uma base de evidências construída em torno de epistemologias locais, não vinculadas às restrições da investigação clínica ou da biomedicina Ocidental”.

Das similaridades subjacentes à cultura musical Tembé e Ka'apor contidas nos processos tradicionais de medicina indígena, ressaltamos a presença de duas categorias distintas de cantos: Uma com intuito de entretenimento, distração, divertimento e outra com desígnio de sanar, tratar, curar. Também existem semelhanças no desenho melódico de algumas peças relativo ao repertório musical dos dois povos. No entanto esta semelhança pode confundir o ouvinte desatento, pois apesar da melodia ser igual, as letras são diferentes, fato suficiente para tornar essas peças distintas. O herói Maíra está presente na mitologia dos dois grupos, de igual maneira a importância para as duas comunidades do sensorio (ouvir), com destaque para o papel dos xamãs na primazia do ato de escutar nas comunicações trans-específicas. A percepção da transmissão sonoro-musical por parte de não humanos é primordial para o pajé, sendo o primeiro elemento do ato terapêutico.

Passando pelo exercício de comparação, a intenção deste ensaio passou também

pela aproximação ao conceito de antropologia auditiva e à etnomusicologia médica para um melhor acercamento ao objeto. Acreditamos que esta abordagem metodológica poderá servir como um bom ponto de partida para quem se interessar pelo estudo etnomusicológico do xamanismo.

Referências:

- BASTOS, Rafael de Menezes. Apùap world hearing: a note on the Kamayurá phono-auditory system and on the anthropological concept of culture. **Antropologia em Primeira Mão**, 32: 5-20 1998b.
- BASTOS, Rafael de Menezes. Audição do Mundo Apùap II – Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. **Antropologia em Primeira Mão**, v. 134, p. 21, 2012.
- CAMARINHA, Hugo Maximino. **Música Indígena Tenetehara Canto, Ritual e Relação com a Medicina Tradicional**. Relatório final, nº 1º. Belém, PA: Museu Paraense Emílio Goeldi - MPEG Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC, 2014.
- GALVÃO, Eduardo. **Diários de Campo de Eduardo Galvão: Tenetehara, Kaiowá e índios do Xingu**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ - Museu do Índio - FUNAI, 1996.
- KA'APOR: cantos e pássaros não morrem. (Coord. Proj.) Etienne Samain. (Intérprete) Nelson Ka'apor. São Paulo: UNICAMP. 1988 [LP] [01-Waruka. 2:56; Disco 02, lado-B]
- KOEN, B. **Beyond the roof of the world: Music, prayer, and healing in the Pamir mountains**. New York: Oxford University Press, Inc., 2008.
- KOEN, B. D.; BARZ, G.; BRUMMEL-SMITH, K. Introduction: Confluence of Consciousness in Music, Medicine, and Culture. **The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, Inc., 2011. P. 10.
- KOEN, Benjamin D. Reflections and Future Directions in Medical Ethnomusicology. **College Music Symposium** - Journal of The College Music Society, Missoula, 2014. , p. 8. Acesso em: 9 dez. 2014.
- LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor et al. Textos - **Exposição Ka'apor Akajukawĩytamuheryha**. A Festa do cauim do povo Ka'apor. [S. l.]: MPEG. 2014.
- LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor. Contatos interétnicos em regiões de fronteiras: a visão dos Ticuna e dos Galibi do Oiapoque. **Variações interétnicas: etnicidade, conflito e transformações**, Brasília, 2012. Cap.1, p. 22–45.
- LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor (ed.). **Ka'apor ma'epanu ha ke = A palavra dos moradores da mata: Narrativas tradicionais do povo indígena Ka'apor**. Belém, PA: MPEG, p. 42-45 2011.
- MITSCHEIN, T. A. **Territórios Indígenas e Serviços Ambientais na Amazônia: O futuro ameaçado do povo Tembé no Alto Rio Guamá (PA)**. Belém, PA: NUMA/UFPA, POEMA, 2012.

- MORI, Bernd Brabec de; SEEGER, Anthony. Introduction: Considering music, humans, and non-humans. **Ethnomusicology Forum**. Vol. 22 nº3, London, 2013. , p. 269–286.
- MULLER, R. A. P. Asurini do Xingu. **Revista de Antropologia**, v. 27/28, n. USP, p. 91–114, 1984.
- MÚSICA INDÍGENA: Tembé-Tenetehara. Adilson Alcântara (Produção). Moreira Tembé; Roberto Tembé (Interpretes). Belém do Pará: [S. l.], 2002 [Compact Disc] [Gravado no Bosque Rodrigues Alves, 22 de Set. 2002].
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Olhar, Ouvir e Escrever. **O Trabalho do Antropólogo**. 3. ed. Brasília/São Paulo: Paralelo Quinze/Editora da UNESP, 1998. Pp. 17–35.
- RIBEIRO, Darcy. **Diários Índios: os Urubus-Kaapor**. 2008. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SAMAIN, E. A Vontade de Ser: Notas sobre os Índios Urubu-Kaapor e sua Mitologia. **Revista de Antropologia**, v. 27/28, n. Universidade de São Paulo - USP, p. 18, 85 1984.
- SCHOER, Hein; MORI, Bernd Brabec de; LEWY, Matthias. The Sounding Museum: Towards an Auditory Anthropology. The Value of Human / Non-human Soundscapes and Cultural Soundscape Composition in Contemporary Research and Education on American Indigenous Cultures. **The Sounds cape Journal**, 2014, v.3.p.15-20, 2014.
- SWEETMAN, L. E. Evidence and the Clinical/Cultural divide a case for medical ethnomusicology. **SEM Student News**, v. 9, n. Society for Ethnomusicology, p. 12-13, 2014.
- VERBETE - KA'APOR. In: BALÉE, William. **Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil**. Instituto Socioambiental | Povos Indígenas no Brasil.[S. l.]: ISA, 1998. p. 8. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kaapor/print>>. Acesso em: 13 dez. 2014.
- ZANNONI, Claudio. **Conflito e coesão: o dinamismo Tenetehara**. Brasília: CIMI, p. 206 1999.



Antropofagia ritual dos Tupinambá: considerações sobre aspectos sonoros do rito

Rafael Severiano
PPGARTES/UFPA
rafael_severiano@yahoo.com.br

Liliam Barros
PPGARTES/UFPA
lbarros@ufpa.br

Resumo: Neste ensaio, pretendemos apresentar alguns resultados sobre aspectos sonoros do ritual antropofágico dos Tupinambá descrito em fontes históricas do Brasil colonial. Apresentamos, de forma pontual, algumas considerações sobre a vingança e o ritual antropofágico. A questão que orientou este texto foi como eram os aspectos sonoros deste rito, o objetivo geral sendo apresentar alguns desses aspectos. A metodologia constou de análise das fontes históricas interpretadas com o auxílio de estudos etnomusicológicos sobre a música das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul e estudos bibliográficos sobre os Tupinambá naquele período. Apresentamos resultados parciais, pela óbvia impossibilidade de esgotar as análises dos relatos em apenas um texto, contudo, os que aqui apresentamos demonstram que ali, no ritual, se davam criação e recriação da vida social.

Palavras-chave: Ritual antropofágico. Música indígena. Tupinambá.

Anthropophagy Ritual of Tupinambá: Considerations of Sound Aspects of the Rite

Abstract: In this essay, we intend to present some results about sound aspects of anthropophagic ritual of Tupinambá described in historical sources of colonial Brazil. Here, in a timely manner, some thoughts on revenge and anthropophagic ritual. The question that guided this text was as were the sound aspects of this rite, the overall objective being to present some of these aspects. The methodology consisted of analysis of historical sources interpreted with the aid of ethnomusicological studies of the music of the indigenous societies of lowland South America and bibliographical studies on the Tupinambá that period. We present partial results, the obvious inability to exhaust the analysis of the reports in a single text, however, presented here show that there in the ritual, got on creation and recreation of social life.

Keywords: Anthropophagy ritual. Indigenous music. Tupinambá.

1. Introdução

Os relatos históricos sobre os Tupinambá foram produzidos em situação de contato, o que para Fernandes, favoreceu “a retenção de exemplos característicos, capazes de frisar as atitudes habituais e a mentalidade dos Tupinambá” (1989, p. 21). Cronistas e

missionários foram quase que unânimes em relatar o ritual antropofágico, existindo assim, farta disponibilidade de fontes e relatos sobre tal rito.

Fernandes (1951) propõe que entre os Tupinambá, a guerra estava subordinada ao sistema religioso e segundo ele, era justamente por essa subordinação que a guerra era importante. Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro (1985) e Viveiros de Castro (2002) propõem o contrário, a vingança guerreira dos Tupinambá não era um *instrumentum religionis*, mas precisamente o contrário.

Para Fernandes era pela vingança que os Tupinambá restaurariam a sociedade que fora ameaçada pela morte de um parente, o sacrifício de um inimigo religaria a sociedade aos ancestrais, ou seja, a sociedade, pela vingança, coincidia-se consigo mesma (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Não creio, tampouco, que o canibalismo fosse um processo de “recuperação da substância” dos membros mortos, por intermédio do corpo devorado do inimigo. Pois não se tratava de haver vingança porque as pessoas morrem e precisam ser resgatadas do fluxo destruidor do devir; tratava-se de morrer (em mãos inimigas de preferência) para haver vingança, e assim haver futuro. Os mortos do grupo eram o nexo de ligação com os inimigos, e não o inverso. A vingança não era um retorno, mas um impulso adiante; a memória das mortes passadas, próprias e alheias, servia à produção do devir. A guerra não era uma serva da religião, mas o contrário (idem, *ibid.*, p.240).

Assim, os corpos “tatuados”, os cantos que recapitulavam quantos inimigos foram mortos e comidos, não se tratavam de um resgate da memória dos mortos do grupo, mas de uma persistente relação com os inimigos: “a sociedade tupinambá existe no e através do inimigo” (CARNEIRO DA CUNHA; VIVEIROS DE CASTO, *op. cit.*, p. 70).

As considerações de Fausto (2002) sobre a antropofagia guerreira tupinambá são importantes, embora não sejam unânimes. Para este autor, tal antropofagia não era canibal, pois a carne da vítima humana passava pela transformação através do fogo (idem, *ibid.*). Fausto (*ibid.*) propõe uma redefinição da noção de canibalismo:

é canibal toda devoração (literal ou simbólica) do outro em sua condição (crua) de pessoa, condição que é o valor *default*. Já o consumo não-canibal supõe um processo de dessubjetivação da presa, de redução a objeto, no qual o fogo culinário tem um papel central (FAUSTO, *ibid.*, p. 19).

O matador sim, este consumia algo que não era a parte-caça do inimigo, a “parte integrante da pessoa do predador” (*idem, ibid.*). É nesta perspectiva que o autor descontrói a noção de canibalismo tupinambá por ocasião do ritual antropofágico.

Neste ritual eram presentes peças vocais, voco-instrumentais, instrumentais, assim, a questão que orientou este texto foi sobre como eram os aspectos sonoros deste rito? Como dito, é farta a disponibilidade de dados sobre o ritual antropofágico, sendo impossível esgotá-los neste texto, fazemos aqui então o que é possível: algumas considerações.

O objetivo geral foi apresentar alguns dos aspectos sonoros do ritual antropofágico dos Tupinambá.

2. Ritual antropofágico

Por ocasião do preparo do *cauim* que seria consumido no ritual, as mulheres conduziam os cativos duas ou três vezes ao pátio central da aldeia e cantavam e dançavam ao redor deles. Bebiam, dançavam e cantavam canções que tinham como temática o cativo que haveria de padecer e em louvor do guerreiro tupinambá que teria a honrosa tarefa de massacrar o cativo (SOUZA, 2000).

O cativo tinha seu corpo preparado para o ritual pelas mulheres tupinambá: raspavam seus pelos (cabelo, sobrancelhas, barba), banhavam e pintavam, e enquanto isso ocorria, as demais mulheres estavam ao redor cantando e dançando (STADEN, 1930).

Figura 1 – Mulheres conduzindo o cativo

Fonte: STADEN, op. cit., p. 161.

Figura 2 – Preparo do cativo e do ibirapema.

Fonte: STADEN, op. cit., p. 164.

Na figura 1 estão representados dois momentos: o cativo voltando do banho de rio e conduzido ao pátio central pelas mulheres; na parte superior da figura 2, estão representadas as mulheres raspando os pelos de um cativo. Em ambos os momentos havia sempre práticas musicais e coreológicas.

O *ibirapema* (fig. 3) era um artefato utilizado pelo matador para desferir o golpe fatal no crânio do cativo.

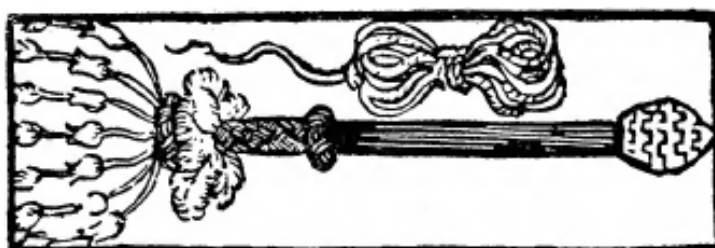
Possuía uma cabeça arredondada, o punho com comprimento de sete a oito palmos, tendo várias espécies de penas entrelaçadas (ABBEVILLE, 1975). Com base nos relatos entendemos que para cada ritual era necessário um artefato novo, reornamentado ao menos. Depois de confeccionado, era guardado em uma cabana nova, especialmente construída para abrigá-lo.

Uma mulher então risca figuras nesse pó aderente ao bastão, e em quanto Ella desenha, as mulheres todas cantam ao redor. Uma vez prompto o iwerapemme com os enfeites de pennas e outras preparações, penduram-no em uma cabana desocupada e cantam ao redor delle toda a noite [sic] (STADEN, op. cit. p. 162).

Antes do alvorecer, as mulheres dirigiam-se aquela cabana onde estava o *ibirapema* e voltavam a dançar e a cantar ao redor do *ibirapema*. Após esta prática, as mulheres se dirigiam ao prisioneiro e realizavam danças e canções ao redor deste (STADEN, op. cit.; MÉTRAUX, 1979).

As canções executadas nesses momentos eram de um sentido triste, acentuado ainda mais pelos sons surdos do tambor (MÉTRAUX, op. cit.). Essas canções tinham também o objetivo de adormecer o *ibirapema* (idem, ibid.).

Figura 3 – Muçurana e ibirapema



Fonte: STADEN, op. cit., p. 162.

O *ibirapema* era entregue ao guerreiro tupinambá por um “padrinho”, que o trazia em meio a uma performance coreográfica.

Figura 4 – Cânticos e danças ao redor do *ibirapema*

Fonte: STADEN, op. cit., p. 164.

A *muçurana* (fig. 3) era uma corda fabricada em algodão pelos chefes, e só estes a possuíam (CARDIM, 2009). Era posta em um vaso novo pintado e transportada por um grupo de moças que a traziam em meio a cânticos. Depositavam esta corda aos pés do cativo, e nisto começava uma mulher velha a entoar uma canção, como sendo mestra desse coro de moças, sendo auxiliada pelas mesmas moças e demais mulheres. Um dos versos dessa canção era: “nós somos aquela que fazemos esticar o pescoço ao pássaro, [...] si tu foras papagaio, voando nos fugiras” (CARDIM, op. cit., p. 194).

Os parentes e mulheres buscavam o matador em sua *maloca*, acompanhando-o com grandes cânticos, tambores e aerofones variados: trombetas, flautas e búzios, chamando-o de bem-aventurado por ter a honra de vingar seus antepassados (SOUZA, op. cit.).

Segundo Cardim (op. cit.), no terceiro dia de ritual, homens e mulheres realizavam uma dança com aerofones feitos de canas. A dança era sincronizada, batendo ora um pé, ora outro, soprando os aerofones ao mesmo tempo. Nesta prática em particular não havia canções, a prática musical sendo composta somente por peças instrumentais.

O cativo era um dos mais alegres no ritual, já adornado pelas mulheres, cantava, dançava, bebia como se não estivesse prestes a morrer: festejavam com grande alegria, como se não fosse a sua morte o final das celebrações (DANIEL, 1976).

Tal envolvimento do cativo se explica pelo fato de que não era somente honroso matar um inimigo, mas igualmente morrer nas guerras ou nos rituais pelas mãos de grandes guerreiros inimigos. Morrer dessa forma era grande honra e prova de valor (DANIEL, op. cit.; VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

As vasilhas com as bebidas fermentadas eram agrupadas em carreiras pelo meio das *malocas*. Os Tupinambá cantavam e dançavam dias e noites enquanto duravam as bebidas. Os guerreiros bebiam e falavam cantando em grupos pelas *malocas* sobre guerras e seus feitos (CARDIM, op. cit.).

Algumas fontes (CARDIM, op. cit.; SOUZA, op. cit.; THÉVET, op. cit.), apontam que era pelo quinto dia de ritual que acabava todo o estoque de bebidas, tendo início o massacre do cativo em si.

Figura 5 – Massacre do cativo.



Fonte: STADEN, op. cit., p. 167.

Em algum momento do ritual, provavelmente após o início do massacre, sete ou oito mulheres chegavam ao pátio central da aldeia tingidas de jenipapo, com colares de

dentes humanos, dançando, cantando e tamborilando em vasilhas novas e pintadas, que seriam usadas para recolher o sangue e as entranhas do morto (MÉTRAUX, op. cit.).

Uma vez o cativo atado pela cintura com a *muçurana*, saía o matador de sua *maloca* em uma dança fazendo voltas pelo pátio. Daniel, falando genericamente de rituais antropofágicos de etnias no Amazonas, relata que o matador a performance musical-coreográfica:

o carrasco de fazer o compasso aos músicos, e sortes ao touro, levantando de quando em quando a massa, ou espada, como quem já quer descarregar o golpe; e de repente o suspende, e encolhe o braço; mas tornando-o pouco a pouco a estender, levanta outra vez a espada, e de pancada a assenta sobre a rês com um tão fatal golpe, que a estende, e faz cair de narizes em terra [...] (idem, op. cit., p. 229).

A troca de nome pelos homens tupinambá era algo realmente importante, em especial a primeira, quando o indivíduo trocava o nome que recebera quando criança, tornando-se então um homem adulto e apto para o casamento, respectivamente. Essa troca de nome ocorria quando um Tupinambá executava ritualmente um inimigo (FERNANDES, 1989).

O novo nome do matador era motivo para novas canções, entretanto, as fontes são discordantes sobre o momento dessas novas canções.

Ao que parece, o resguardo que o matador cumpria teria dois momentos separados por uma cerimônia onde o matador revelava seu novo nome. De acordo com Fernandes (op. cit.), quando terminava a *cauniagem* desta cerimônia, o matador recolhia-se novamente à sua *maloca*, continuando seu resguardo.

À véspera desta cerimônia, tingiam-se de jenipapo, começando a cantar pela tarde até durante boa parte da noite. Depois de terem cantado bastante, rogam ao matador que revele o seu novo nome e quando este o faz, retomam as canções, agora com o novo nome do matador e ainda com o nome daquele que morreu.

Os Tupinambá praticavam cerimônias semelhantes tanto com inimigos humanos quanto com o jaguar, apenas não comiam de sua carne. O indivíduo que executasse um destes animais também tinha o direito de trocar de nome. Isso se dava, pois na maioria das culturas indígenas, caça e guerra fazem parte de um mesmo complexo: “a predação de jaguares é quase universalmente equiparada à morte de inimigos” (FAUSTO, 2002, p. 25).

Tudo no jaguar remete à parte-predador, não sendo visto como contendo uma parte-comida, sendo raramente consumido com fins alimentares, como no caso tupinambá (FAUSTO, op. cit.).

O ritual com o jaguar era semelhante ao realizado com um inimigo humano: era transportado ao pátio central, as mulheres enfeitando com as plumagens de diversas cores colocando até o *uaí*, os chocalhos de pés, em suas patas (MÉTRAUX, op. cit.).

O cativo recebia uma mulher, em geral filha ou irmã de seu captor, que o assistia por todo e tempo em que este fosse mantido com vida. Se porventura a mulher engravidasse, tal filho era considerado inimigo e também deveria ser devorado. No entanto, se um inimigo era bom cantor e inventor de trovas, este tinha a sua vida e a dos filhos gerados com a mulher tupinambá preservadas (CARDIM, op. cit.).

Esta última consideração é resultado da combinação de alguns dados sobre os Tupinambá, porém pensamos que os eventos não fossem tão simples assim. Esbarramos em outro impasse, a saber, sobre a livre circulação dos músicos em territórios hostis: “entre este gentio são os músicos mui estimados, e por onde quer que vão, são bem agasalhados, e muitos atravessaram já o sertão por entre seus contrários, sem lhes fazerem mal” (SOUZA, op. cit., p. 316).

Existem divergências sobre quem seriam esses “músicos”. Clastres (apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002) propõe que seriam os pajés; para Viveiros de Castro (ibid.) os relatos não permitem apontar exclusivamente os pajés. Verdade é que alguns estudos

etnomusicológicos apontam para os pajés como sendo os músicos por excelência nas sociedades indígenas nas terras baixas da América do Sul.

Assim, sobre os músicos que tinham sua vida preservada e os que transitavam por territórios hostis, não possuímos uma proposta de interpretação, sendo necessárias novas análises dos dados disponíveis.

3. Criação e recriação social no ritual

Para Seeger (2015) a maior parte dos estudos contextuais sobre música enfocam a influência do contexto sobre a performance, e analisam as influências extramusicais em sua prática. Para ele “a performance musical é tão parte da criação da vida social quanto qualquer outro aspecto da vida” (SEEGER, *ibid.*, p. 173). Entre os Kisedje, “a criação e a recriação das relações por meio da cantoria cerimonial criam um contexto social que afeta os demais contextos” (*idem*), quando a tendência seria procurar nos demais contextos o que estaria influenciando o contexto musical.

Nas cerimônias kisedje os indivíduos estavam “criando algo que é a um só tempo recriação e criação nova” (*idem*, *ibid.*, p. 177). O canto novo não era exatamente tão novo assim, pois partilhava uma estrutura velha, já conhecida pelos Kisedje; a velha cerimônia era nova, pois era impossível que fosse realizada exatamente da mesma maneira que das vezes anteriores (SEEGER, *op. cit.*).

É com essa perspectiva que propomos a visualização das práticas musicais do ritual antropofágico tupinambá como práticas de criação e recriação social.

A velha cerimônia antropofágica não era de tudo velha, pois estava a produzir um “novo” guerreiro, especialmente se este executaria sua primeira vítima cerimonial; produzindo um novo inimigo que seria consumido por parentes e afins, e nisto, a

comensalidade, um ato de criação de sociabilidade singular nas culturas indígenas; produzindo artefatos, enfim, produzindo a sociedade tupinambá.

Para Seeger (op. cit.) o cantar posicionava cada pessoa kisedje em relação a ambos. O cantar tupinambá também estabelecia este posicionamento: do guerreiro em relação ao inimigo, das mulheres em relação ao inimigo, do inimigo em relação aos Tupinambá; dos Tupinambá em relação aos animais. O cantar posicionava os indivíduos também em relação a artefatos: ao *ibirapema* e à *muçurana*.

A grande questão talvez seja essa tal tendência apontada por Seeger (op. cit., loc. cit.) de buscarmos explicação para os eventos musicais em contextos extramusicais, quando estes, os musicais, são tão criação e recriação da sociedade quanto qualquer outro.

4. Algumas considerações

Não estamos propondo que tal criação e recriação ocorriam somente no ritual antropofágico, tal rito apenas foi tomado como fenômeno de análise, poderíamos ter tomado outra cerimônia ou evento cotidiano dos Tupinambá.

A adoção da perspectiva de Seeger (op. cit., loc. cit.) em oposição a perspectiva proposta Merriam – que tem a música como subconjunto da cultura – amplia as considerações sobre a música, algo que já se desenhou a partir de Blacking, quando demonstrou que “a música é portadora de facetas da fundação da cultura e que se encontram codificadas em sua dimensão sonora” (PIEIDADE, *ibid.*, p. 69), ou seja, “a música, de certa forma, é a própria cultura, isto no sentido de que na totalidade da música estão traduzidos simbolicamente os elementos da totalidade da cultura” (*idem*, *ibid.*, p. 70).

Há ainda outros aspectos do ritual antropofágico, de outras cerimônias e do cotidiano tupinambá que precisam ser considerados, o que não faremos aqui por questão de espaço e fôlego.

Referências

- ABBEVILLE, Claude d'. **História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas**. Apresentação de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- CARDIM, Fernão. **Tratado da terra e gente do Brasil**. Transcrição, introdução e notas de Ana Maria de Azevedo. São Paulo: Hedra, 2009.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Vingança e Temporalidade: Os Tupinambás. **Anuário antropológico**. Revista semestral do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, p. 57-78, 1985. Disponível em http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas1985/anuario85_viveiros_decastroetall.pdf. Acesso em: 04/JUL/2014.
- DANIEL, João. **Tesouro descoberto no rio Amazonas**. 1ª, 2ª e 3ª Partes. Anais da Biblioteca Nacional, v. 95, t. 1-2, 1976.
- FAUSTO, Carlos. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. **MANA: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 8, n.2, p. 7- 44, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v8n2/16135.pdf>. Acesso em: 12NOV2014.
- FERNANDES, Florestan. **A organização dos Tupinambá**. São Paulo: HUCITEC, 1989.
- MÉTRAUX, Alfred. **A religião dos Tupinambás**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- PIEDEDE, Acácio Tadeu de Camargo. Algumas questões da pesquisa em Etnomusicologia. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7letras, 2010. p.63-81.
- SEEGER, Anthony. **Porque cantam os Kisedje**: uma antropologia musical de um povo amazônico. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SOUZA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil em 1587**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- STADEN, Hans. **Viagem ao Brasil**. Versão do texto de Marpurgo de 1557 por Alberto Löffren. Revista e anotada por Theodoro Sampaio. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930.
- THÉVET, André. **Les singularitez de la France antarctique**. Paris: Chez les Heritiers de Maurice de la Porte, 1558.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.



O modo de ser Aikewara: patrimônio e memória

Thomas Rafael Alves Teixeira
PPGARTES/UFPA
thomas.rafael@hotmail.com

Resumo: Este trabalho tem como foco discutir Patrimônio e Memória na perspectiva dos Suruí Aikewara, localizados em São Geraldo do Araguaia- PA, tendo como foco a Festa do Peixe. O objetivo é analisar a importância dessa manifestação para o modo de ser Aikewara, e para tanto será necessário nos deter as concepções de patrimônio (CHOAY, 2001; MEDEIROS E SURYA, 2012), e memória (POLLAK, 1992; LE GOOF, 2003). Além dos autores já citado, utilizarei a dissertação Silva (2005), que foi importante para a compreensão dessa etnia e utilizarei trabalho de campo já realizado em 2012 e 2013 junto a essa etnia. A partir da reflexão realizada é perceptível a importância da memória para os Suruí, memória que tem um papel fundante para o que essa sociedade considera patrimônio e o que ela deseja transmitir para as gerações futuras.

Palavras-chave: Patrimônio, indígena, memória.

The way of being Aikewara: heritage and memory.

Abstract: In this work it was discussed Heritage and Memory in view of the Suruí Aikewara, located in Sao Geraldo do Araguaia PA, focusing on the Fish Festival. The goal is to analyze the importance of this event for the mode of being Aikewara, and for that you must stop in the equity concepts (CHOAY, 2001; MEDEIROS E SURYA, 2012), and memory (POLLAK, 1992; LE GOOF, 2003). In addition to the authors already mentioned, I will use the dissertation Gilmar Silva (2005), which was very important for the understanding of this ethnic group and the field work done in 2013. From observations completed is noticeable the importance of memory for the Suruí, memory that has a foundational role in that society considers heritage and what it wants to transmit to future generations.

Keywords: Heritage, indigenous, memory.

Patrimônio e Memória

Segundo dicionário Houaiss da Língua Portuguesa Patrimônio é. m. [...] 1. herança familiar 2. conjunto dos bens familiares 3. fig. Grande abundância; riqueza; profusão (p. artístico) 4. bem ou conjunto de bens naturais ou culturais de importância reconhecida num determinado lugar, região, país, ou mesmo para a humanidade, que passa(m) por um processo de tombamento para que seja(m) protegido(s) e preservado(s) [...]

5. JUR. Conjunto dos bens, direitos e obrigações economicamente apreciáveis, pertencentes a uma pessoa ou a uma empresa [...].

A ideia de patrimônio para muitos autores passa pela herança, algo que é herdado, para Françoise Choay:

Esta bela e antiga palavra, na origem, ligada as estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Requalificada por diversos adjetivos (genético, natural, histórico, etc.) que fizeram dela um conceito “nômade” [...]. (CHOAY, 2001, p. 11)

É considerado nômade porque não é estático, locomovendo-se dependendo do interesse da sociedade, assim é desde o surgimento da concepção moderna que temos de patrimônio. Apesar da temática do patrimônio ter sua base na França do século XIX com a preocupação com os monumentos materiais, essa ideia de patrimônio vai transitar de sociedade para sociedade de modo diferente, e dentro de uma mesma sociedade em tempos em tempos. Segundo Medeiros e Surya (2009):

O patrimônio é um grande acervo, é o registro dos acontecimentos da história de um lugar, de uma sociedade, e muitas vezes se perde por falta de incentivo ou pela perda da identidade da comunidade, que sofre as mudanças e interferências do mundo globalizado. (MEDEIROS; SUYIA, 2009, p. 01).

Para os autores até aqui apresentados os marcos legais da concepção moderna que permeia até hoje passa, como já citado, pela França, na Primeira Comissão dos Monumentos Históricos, em 1877, em seguida a Carta de Atenas, no caso do Brasil as preocupações tem seu apogeu de 1914 a 1945, onde um país vive um nacionalismo, sendo superado pelo fim da segunda Guerra Mundial e a criação da ONU (MEDEIROS E SUYIA, 2009). A discussão do patrimônio no Brasil antecede a Semana de Arte Moderna e nasce carregado de simbolismo, materializando elemento de memória nacional.

No entanto, Medeiros e Surya (2009) mostram que esse movimento surge com um viés etnocêntrico, a revelia das presenças africanas e indígenas no país. Mesmo com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN em 1937 o

patrimônio imaterial ainda não é bem recebido, somente com a Constituição Federal de 1988 que o imaterial será integrado na constituição, assim contemplando as culturas dos povos originários, que tem como principal matéria prima do seu patrimônio a memória.

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 individual, 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, são 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, p. 04).

Essa construção de passado, de história de vida, das manifestações de uma sociedade é intermediada pelo documento e também pela oralidade, se tratando da questão indígena a oralidade é fundamental para a permanência da cultura. A memória étnica que o historiador francês Jacques Le Goff vai apresentar na sua obra, *História e Memória*, discorre a cerca da memória desses povos, voltando-se especificamente a memória coletiva, segundo o autor o primeiro domínio onde ela se cristaliza é aquele que mostra a razão de ser dessas etnias, isto é os mitos de origem, e são trazidas a tona através dessas manifestações. Prossegue o autor.

Nadel distingue, a propósito dos Nupe da Nigéria, dois tipos de história: por um lado, a história a que chama "objetiva" e que é "a série dos fatos que nós, investigadores, descrevemos e estabelecemos com base em certos critérios 'objetivos' universais no que diz respeito às suas relações e

sucessão" [1942, ed. 1969, p. 721] e, por outro lado, a história a que chama "ideológica" e "que descreve e ordena esses fatos de acordo com certas tradições estabelecidas" [ibid.]. Esta segunda história é a memória coletiva, que tende a confundir a história e o mito. E esta "história ideológica" vira-se de preferência para "os primórdios do reino", para "a personagem de Tsoede ou Edegi, herói cultural e mítico fundador do reino Nupe" [ibid.]. A história dos inícios torna-se assim, para retomar uma expressão de Malinowski, um "cantar mítico" da tradição (LE GOFF, 2003, p. 424).

A atração do passado ancestral sobre a "memória selvagem" verifica-se também nos nomes próprios. No Congo, nota Balandier, depois do clã ter imposto ao recém nascido um primeiro nome dito "de nascença", dá-lhe um segundo, mas oficial, que suplanta o primeiro. Este segundo nome "perpetua a memória de um antepassado ancestral – cujo nome é assim "desenterrado" – escolhido em função da veneração de que é objeto" [1965, p. 227]. Nestas sociedades sem escrita há especialistas da memória, homens-memória: "genealogistas", guardiões dos códigos reais, historiadores da corte, "tradicionalistas", dos quais Balandier [1974, p. 207] diz que são "a memória da sociedade" e que são simultaneamente os depositários da história "objetiva" e da história "ideológica", para retomar o vocabulário de Nadel. Mas também "chefes de família idosos, bardos, sacerdotes", segundo a lista de Leroi-Gourhan que reconhece a esses personagens "na humanidade tradicional, o importantíssimo papel de manter a coesão do grupo [1964- 65, p. 66]. (LE GOFF, 2003, p. 425).

Na citação, Le Goff traz a importância da memória coletiva para a constituição dessas sociedades originárias e sua permanência está em atores que estão do lado de dentro. Para os Aikewara estudados neste trabalho seria a figura dos mais velhos, e a importância dada para eles é algo fundamental para o ensino intergeracional dos costumes dessa etnia; no trabalho de campo se observou sempre a presença dos mais velhos nas atividades, independente se haviam de caminhar alguns quilômetros, sempre mostravam força e acompanhados dos jovens, momentos onde ocorre esse aprendizado informal. Para alcançar essa memória indígena não é tão simples como aparenta ser, é preciso um trabalho de campo metuculoso.

A realização do trabalho de campo teve como norteador a observação participante. Malinowski em sua obra *Argonautas do Pacífico Ocidental*, nos apresenta as dificuldades e empecilhos que passou para concretizar a pesquisa de campo, para ele contato *significa que sua vida na aldeia, no começo uma estranha aventura, por vezes desagradável, por vezes interessantíssima, logo assume um caráter natural em plena harmonia com o*

ambiente que o rodeia (MALINOWSKI, 1976, p. 25). Importante mencionar que a fase pré-campo foi fundamental para sua realização, pois é nesta que acontece o contato inicial com os indígenas.

Apesar de romântica, a visão de Malinowski é importante para sabermos que não vamos conseguir algo de imediato em um trabalho de campo é necessário tempo, o tempo do pesquisador e o tempo da comunidade, no entanto, temos que saber que nunca seremos um nativo, o nosso olhar sempre será uma tentativa de ver outro. Laplantine (1988) nos mostra como é árduo o trabalho do etnólogo ao tentar olhar uma cultura de fora ou de dentro.

Noutra perspectiva Tzvetan Todorov (1939) fazendo referência a concepção que os espanhóis tinham dos Astecas, em que ao conseguirem serem melhores que os espanhóis em muitos aspectos de sua vida, apesar de serem reconhecidos pelos colonizadores, entretanto, não fazem com que estes os enxerguem como sujeitos e sim como meros seres de cultura menor, relegando o “outro” a obras de museu pelo espanhol, não sendo capaz de exercer influência sobre a cultura espanhola.

A questão do “outro” para os povos indígenas no Brasil perpassa por muitos dessas questões, não só na pesquisa acadêmica, porém no cotidiano desses povos, no patrimônio que eles detêm que ainda é diuturnamente vilipendiado, seja dentro de instituições que deveriam respeitá-los ou pela opinião pública que é levada por estereótipos e preconceitos maciçamente ratificados pela grande mídia.

Os povos indígenas no Brasil

Os povos indígenas do Brasil e da América têm sido desde o contato com a sociedade envolvente desrespeitados em sua plenitude, no que diz respeito ao território, a sua religião, aos seus hábitos alimentares, no trato com a sua história, no vestuário e, no patrimônio de forma geral. Na história dos povos indígenas podem-se enfatizar o fato de que

quando se fala de populações indígenas tem-se sempre em mente a data do “descobrimento” como marco inicial, seja o ano de 1492 ou 1500, como se os índios fossem destituídos de história antes do contato com os colonizadores, porém muito antes do contato já existia uma organização própria desses povos (GRUPIONI, 1995).

Como se pode ver em alguns aspectos o colonizador tem a compreensão de que o “outro” - o ameríndio - tem uma técnica mais aperfeiçoada e refinada que a sua, no entanto, não chega a ser um reconhecimento do nativo quanto sujeito pleno e sim somente como objeto, tendo esse lugar secundário na cultura europeia, não sendo vista com igual valor capaz de influenciar e sim relegado a figurar ele – o nativo – e toda sua cultura material em museus e com o tempo trancafiados e empoeirados (TODOROV, 1993).

No que tange aos seus territórios, desrespeitados, violados e usurpados, sendo admitidas demarcações, impondo limites a quem outrora podiam usufruir livremente, não só no ir e vir e sim em restringindo sua cultura, como a questão da música, tratado neste trabalho, pois são povos que dependem da floresta para lhes prover, tanto da sua subsistência alimentar, como na matéria prima para fabricação de instrumentos do cotidiano desses povos, em ornamentos utilizados em cerimônias, rituais e festas que são sempre lembradas pelos mais velhos.

Dentre as cerimônias, as de cunho religioso vêm sofrendo um forte impacto, principalmente pelo fato de seu contato ter sido realizado por missões de diferentes ordens, assim as religiões indígenas foram ganhando diferentes formas sincréticas, ora com religiões de matrizes Judaico-cristãs ora com religiões africanas, no entanto não perdendo sua importância para essas comunidades. Em alguns casos vão sofrendo um processo de releituras e adaptações quando tem que disputar espaço com religiões fundamentalistas por exemplo.

Através da história das sociedades indígenas quando do contato com o colonizador, é perceptível o quanto esses povos são esquecidos e desrespeitados, muitas vezes temos a impressão que esta questão está superada, contudo atualmente ainda nos deparamos com posturas similares ao do colonizador, apesar de todas as pesquisas que apresentam a importância desses povos, prevalecendo a ideia de permanência em suas terras dirigindo-se ao encontro à valorização das suas culturas.

O papel que esses povos têm para a biodiversidade e para diversidade sociocultural é inerente ao *modus vivend* dos mesmos e no universo dos Estados nacionais onde estão localizados, contribuindo para a soberania destes, em alguns casos. A própria concepção de antropogênese⁷ já requer uma postura diferenciada, pois denota a importância que as sociedades ameríndias tem para natureza, porções consideráveis do solo (cerca de 12% da superfície total da região) são fruto da influência e vivência dessas comunidades, demonstrando que a “Natureza” é fruto da atividade humana que a modifica sem causar danos as suas regulações ecológicas (VIVEIRO DE CASTRO, 2007).

No Brasil as políticas que se apresentam como *remakes* de políticas outrora praticadas pelo governo, como a PEC 215⁸, surgem como paradoxos na atualidade, pois apesar da Constituição Federal de 1988 representar um marco que finda a política integracionista praticada pelo Estado, mais de duas décadas depois ainda percebemos dentro das ações do Estado posturas com viés integracionista. Para a discussão do Patrimônio a Constituição Federal de 1988 é fundamental

⁷O conceito de antropogênese aqui usado é o utilizado por Viveiro de Castro no artigo *A natureza em Pessoa: sobre outras práticas de conhecimento*, relegando as populações primordiais uma importância fundamental a biodiversidade Amazônica, em que a biodiversidade é fruto da relação que os índios aqui mantinham antes da chegada do colonizador.

⁸O Projeto de Emenda Constitucional 215 representa um retrocesso aos ganhos obtidos pelos movimentos indígenas no que diz respeito a demarcação de terras, o Projeto visa retirar a demarcação de terras indígenas da responsabilidade da FUNAI para o Congresso Nacional que tem uma bancada ruralista forte e atuante quando o assunto é de seu interesse.

[...] comparados as menções relativas à cultura nos textos constitucionais anteriores (cf. Barduy [org.] 1989), os artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988 constituíram um inegável avanço, no sentido de tratar da questão da cultura de forma mais abrangente e matizada. A noção de patrimônio cultural foi ampliada, os direitos culturais foram mencionados (embora não explicitados, o que dificulta a compreensão de uma noção nova) e a sociedade surgiu ao lado do Estado como sua parceira na promoção e na proteção da cultura. Outro indicador do lugar da cultura no texto constitucional foi a inclusão, no artigo relativo às ações populares (art. 5º), da proteção ao “patrimônio histórico e cultural” (FONSECA, 2009, p. 138).

A Constituição Federal de 1988 reconhece “sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições”, logo reconhecendo todo o patrimônio que esses povos têm desde antes da chegada dos invasores a sua terra. Apesar dessa comprovação por escrito na carta magna os direitos indígenas, direito consuetudinário indígena, diferente do direito positivo ao qual somos regidos, reconhece ainda que de forma tímida todo tipo de especificidade dessas sociedades (VERDUM, 2013) segue ainda nos dias atuais, morosamente praticados.

A Festa do Peixe como Patrimônio

Um trabalho importante antes de prosseguir é a dissertação de Silva (2005) que tem como principal foco o Sapurahái de Karuára, uma dança ritual indígena que acontece junto aos Suruí Aikewara que abrange o domínio dos Karuára em favor do grupo, a manutenção e renovação da transmissão dos conhecimentos acerca da cultura indígena passada pelos ancestrais, para os Suruí se trata de um acontecimento que marca a identidade da etnia, atingindo como um de seus altos o momento de aprendizagem dos índios mais jovens no dia-a-dia, sobre os cantos, os instrumentos musicais, os mitos, as danças e a pajelança, com os mais velhos (SILVA, 2005).

O trabalho de Silva (2005) vem cobrir uma lacuna junto a esse povo, que é o estudo do conhecimento *Aikewara* em torno dos cantos, dos mitos e dos instrumentos

musicais, diferente do presente estudo que tem como foco compreender esse modo de ser Aikewara do ponto de vista do patrimônio e da memória, destacando a Festa do Peixe vivenciada em campo. O trabalho de Silva (2005) contribuiu para afirmar relatos e também comparar o que lia com a realidade encontrada em campo.

Para Silva (2005) o saber indígena obedece a uma cosmologia própria, demonstrando cada sociedade suas peculiaridades, o mecanismo pelo qual esse conhecimento não se perde são as práticas cotidianas que envolvem vários aspectos do modo de ser Aikewara, a construção de instrumentos, as danças, os ritos. Para os Suruí Aikewara não é diferente, argumenta Silva (2005), pois é no contato com tais práticas que os mais jovens vão ter contato com o que é o modo de ser Aikewara. Ações estas que se presenciou em campo, em diversos momentos, como na escola indígena, no cotidiano da aldeia, e nos eventos observados; a Festa do Peixe será melhor detalhada adiante para o presente artigo.

A Festa do Peixe, entre os Suruí (etnia localizada em São Geraldo do Araguaia, PA, à uma hora e meia de Marabá) é um importante evento que acontece com intervalo de tempo de em média 4 anos, apesar do tempo a memória é algo que assegura essa manifestação. Importante espaço para os Aikewara, como os Suruí também gostam de ser chamados. As etapas de preparação da festa são as seguintes. Primeiro os mais velhos saem mata adentro à procura de um local adequado, no verão, analisam o local para poder chamar os demais da comunidade que irão montar acampamento, junto a eles, para a realização da Festa do Peixe.

Para acessar o local escolhido fomos levados 15 minutos de moto, terminando a estrada andamos mais aproximadamente 30 minutos, contando com o peso das bagagens e pequenas ladeiras que foram necessárias ultrapassar, caminho já aberto pelos indígenas na mata virgem, chegando ao acampamento (Figura 1) como todos os outros, escolhemos um local para amarrar a rede e agasalhar o material de pesquisa. Localizados quase no cento da

Terra Indígena Sororó - como um dos velhos, *Aricassu*, nos relatou -, o local do acampamento já era conhecido pelos indígenas como *Ocoé*.

Figura 1: Festa do Peixe: Acampamento.



Fonte: Imagem do autor.

Em seguida, já no acampamento, os indígenas saem mata virgem adentro para a captura do timbó (Figura 2), cipó utilizado para facilitar a pesca, age diminuindo o oxigênio na água, fazendo os peixes irem até a superfície atrás de mais oxigênio, nesta hora em que aproveitam para apanhá-los de maneira mais fácil, pois já estão desnorteados. Cada processo da Festa se dar na companhia de crianças indígenas, marcando um ensino formal entre eles e assegurando a passagem dos costumes intergeracional, os mais velhos sempre acompanhando onde é possível, e os professores indígenas consciente da importância ratificam a manifestação em sala de aula.

Figura 2: Captura do Timbó na mata



Fonte: Imagem do autor.

Os indígenas relatam que não é suficiente retirar o timbó e bater a beira do igarapé é necessário seguir as regras exigidas pelo ritual como: não ficar de brincadeira durante o processo da captura do timbó, não manter relação sexual com suas esposas, e principalmente obedecer aos mais velhos, para poder o timbó dá o efeito desejado, e também não é permitido pescar os peixes que não forem ser consumidos, como, por exemplo, o Puraqué. Regras que cercam o imaginário Aikewara durante a Festa do Peixe.

Antes de começarem abater o cipó os indígenas fecham o igarapé com galhos de arvores, de açazeiros, impedindo somente a saída dos peixes. Com um dos feixes de timbó um indígena, com um taco de tronco bate a beira do igarapé (Figura 3), fazendo com que o cipó se esmerilhe, saindo assim o líquido que contem dentro do cipó misturando-se a água, depois de bater ele mergulha o feixe no igarapé e depois volta a bater na beira, repetindo esse processo diversas vezes, explorando ao máximo o líquido contido dentro do cipó.

Figura 3: Timbó sendo batido abeira do Igarapé



Fonte: Imagem do autor.

O peixe entra no cardápio dos indígenas em maior quantidade, as mesmas fogueiras que o peixe é moqueado (Figura 4) nos esquentam a noite. No dia seguinte começam a preparar-se para a volta à aldeia, as mulheres preparam as tintas, urucum e ralam o jenipapo para misturar ao carvão para pintarem os homens. Um dos mais velhos prepara um sexto utilizando a folha de uma palmeira para levar o peixe (Figura 5) que passou a noite sendo moqueado para os que ficaram na Aldeia.

Figura 5: Sexto para levar os peixes para aldeia



..... Fonte: Imagem do autor.

Figura 4: Peixe moqueado



.....Fonte: Imagem do autor.

Ao término da festa do peixe, próximos a Aldeia Sororó, se preparam com pinturas corporais para, dançando e cantando (música do peixe) os dois grupos se encontram, tanto os que foram para a mata quanto os que ficaram, na estrada que fica próximo do centro da aldeia, e lá ocorre a troca de cumprimentos entre homens e mulheres.

Os dois grupos agora juntos caminham para o centro da aldeia, guiados por *Mijó* (um dos mais velhos que permaneceram na aldeia) que tocando sua flauta *pã* organiza todos em círculo (Figura 6), *Mijó* também divide peixe que foi entregue a eles. Demonstrando como um importante espaço onde não só encontramos uso da música, como ferramenta de transmissão da cultura intergeracional.

Figura 6: Dança realizada no centro da aldeia. *Mijó* ao centro do círculo dançando e tocando a flauta *pã*.



Fonte: Imagem do autor.

Considerações finais

As memórias dos mais velhos são importantes para a manutenção das manifestações culturais, e assim como a dança ritual pesquisada por Silva (2005) e Festa do Peixe aqui apresentada que marcam o modo de ser Aikewara, fazendo necessária a realização dessas atividades para a transmissão intergeracional desse patrimônio para as

gerações futuras. Desse modo memória e patrimônio são categorias que estão intimamente relacionadas e não podem ser vistas separadamente quando se trata de sociedades indígenas.

Referências

- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001, p. 11-29; 205-237 (Introdução e o patrimônio histórico na era da indústria cultural).
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **A fase Moderna**. In: O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 131-177.
- GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. Livros didáticos e fontes de informações sobre as sociedades indígenas no Brasil. In. **A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus**. Brasília, MEC/MARI/UNESCO, 1995.
- LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. SP, Ed. Brasiliense, 1988.
- LE GOFF, Jacques. **Memória**. In: História e Memória. 5. ed. Tradução Bernardo Leitão... [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 419-476.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da nova Guiné Melanésia. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1976.
- MEDEIROS, Mércia Carréra e SURYA, Leandro. **A Importância da Educação Patrimonial para a Preservação do Patrimônio**. In: CHUVA, Márcia e NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos (Orgs.). Patrimônio Cultural: Políticas e Perspectivas de Preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2012, p. 293-301.
- POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 05, nº 10, 1992, p. 200-212.
- SILVA, Gilmar Matta da. **Sapurahái de Karuára: mitos, instrumentos musicais e canto entre os Suruí Aikewára**. Belém. EDUFPA, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- VENTURI, Gustavo; BOKANY, Vilma (Org.). **Indígenas no Brasil: demandas dos povos e percepção da opinião pública**. São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.
- VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo. A natureza em pessoa: sobre outras práticas de conhecimento. In. **Visões do Rio Babel: Conversas sobre o futuro da bacia do Rio Negro**. Amazônia, ISA & Fundação Vitória Amazônica, 2007.
- VERDUM, Ricardo. A justiça e o direito dos povos indígenas. In. **Indígenas no Brasil: demandas dos povos e percepção da opinião pública**. São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.



A música na Festa de São Tiago, em Mazagão - AP

Ricardo Smith
PPGARTES/UFPA
ricardofsmith@gmail.com

Sonia Chada
PPGARTES/UFPA
sonchada@gmail.com

Resumo: A Festa de São Tiago é uma prática secular cultural, musical e religiosa performada anualmente na localidade de Mazagão Velho/AP. Investigar esta prática musical, considerando a maneira como esta contribui para a “intenção” proposta em cada contexto em que é executada, é o objetivo principal desse projeto. Para responder as questões nomeadas está sendo realizada a revisão da literatura disponível e a observação direta da realidade, onde serão feitos registros audiovisuais da prática musical, bem como entrevistas com vários de seus participantes que, posteriormente, serão transcritas e analisadas. Considerando a análise cultural da prática musical proposta por Blacking (2000) e a etnográfica apontada por Seeger (2008), os aspectos musicais serão apreciados a partir de uma perspectiva etnomusicológica onde a música é concebida como produto de relações sociais e culturais, não podendo ser enfocada de maneira isolada do contexto em que está inserida.

Palavras-chave: Festa de São Tiago. Prática Musical na Amazônia. Música em Mazagão/AP.

The music on the Feast of St. Tiago, in Mazagão – AP

Abstract: The Feast of St. Tiago is a secular practice cultural, musical and religious performed annually in the town of Mazagão Velho, in the Amapá state. The investigation about the music of that practice, considering the way it contributes to the "intent" proposed in each context in which it is performed, it is the main objective of this project. To answer the named issues is being held to review the available literature and direct observation of reality, which will be made audiovisual recordings of the musical practice, as well as interviews with several of the participants that will be transcribed and analyzed. Considering the cultural analysis of musical practice proposed by Blacking (2000) and ethnographic pointed to by Seeger (2008) the musical aspects will be considered from an ethnomusicological perspective where music is conceived as a product of social and cultural relations can't be focused in isolation from the context in which it operates.

Keywords: Feast of St. Tiago. Musical Practice in Amazônia. Music in Mazagão/AP.

Introdução

Segundo Vidal (apud BOYER, 2008, p. 1):

Raiava o dia 11 de março de 1769. Na fortaleza portuguesa de Mazagão, situada no noroeste da África, encravada no Marrocos, cercada pelos mouros, desde cedo os moradores se irmanavam num movimento

incomum. Para estes 1642 habitantes, esta data ficará gravada com fogo na memória de cada um, apesar desta praça, desde 1509 sob a posse da Coroa portuguesa, já ter passado pelas mais dolorosas privações. Durante 260 anos, as sucessivas gerações de moradores, vivendo isolados do restante do continente, numa fortaleza debruçada sobre o mar, ao qual se ligavam por uma estreita porta, haviam sido fustigadas pelo isolamento, pela fome, pelas epidemias, pelos conflitos internos, mas também pelo tédio e pela inércia, todos subprodutos da sua reclusão. Mas nada se comparava ao que estava para acontecer. Apesar de todas as dificuldades, ao longo dessa longa jornada, haviam sempre resistido bravamente aos avanços do inimigo infiel. A bandeira portuguesa, que, por dois séculos e meio, com orgulho e a todo custo, mantiveram hasteada na fortaleza, para além da submissão à Coroa portuguesa, também era símbolo de sua bravura, pois fora graças a esta que mantiveram viva a presença do catolicismo numa região dominada pelos hereges mulçumanos. Seus feitos e sua tenacidade repercutiriam ainda por longo tempo na memória dos portugueses. Porém, nesse dia, outro capítulo de sua história, bem diferente da tradição de heroísmo precedente, estava para se iniciar. Cercada por 120 mil soldados mouros, sob o comando do sultão Mohamed, ao longo do dia, sob as ordens do rei dom José e de seu poderoso ministro – o marquês de Pombal –, a fortaleza será evacuada de forma definitiva.

O relato acima retrata o último dia dos habitantes da fortaleza de Mazagão, no Marrocos, ao mesmo tempo em que remete à gênese da Festividade de São Tiago, no Estado do Amapá, Brasil.

Considerada uma das mais importantes festividades da tradição oral do Estado, a Festa de São Tiago é uma manifestação de tradição secular, realizada na localidade de Mazagão Velho, situada às margens do rio Mutuacá, a 36 quilômetros da sede do município. A vila foi fundada em 1770, com a intenção de abrigar 163 famílias de colonos lusos oriundos da homônima africana, que por lá aportaram a partir de 1773.

Desde 1777, em homenagem ao glorioso São Tiago, o conflito entre mouros e cristãos é então dramatizado nas ruas de Mazagão Velho. A prática cultural, musical e religiosa, uma das maiores manifestações católicas do Estado, se inicia no dia 16 de julho, estendendo-se até o dia 27 do mesmo mês. No entanto, o maior movimento de pessoas acontece nos dias 24 e 25, quando ocorre a encenação dramática, pelos próprios habitantes do local. A festividade inclui ainda ladainhas e novenas em homenagem ao santo.

O aspecto místico da festa remonta ao credo popular e secular do aparecimento inesperado de São Tiago, o valente soldado anônimo que conduziu os cristãos em heróica e vitoriosa batalha. A singular origem desse povoamento nos provoca algumas questões quanto aos elementos apresentados em sua manifestação mais relevante. É sabido que, com o passar do tempo, os fidalgos portugueses foram aos poucos deixando o vilarejo, que então passou a se reinventar como uma Mazagão negra, mestiça, onde o luso e o afro se fundem e se manifestam em intrincadas relações. Boyer (2008, p.13) reafirma a idéia de reinvenção:

De fato, Mazagão Velho remonta sua ascendência a duas genealogias distintas reunidas pela história da colonização da Amazônia. Por um lado, é de conhecimento geral que a fundação da vila data da vinda dos Portugueses no século XVIII e que a celebração da festa de São Tiago começou nessa época. Por outro lado, a vila aparece como o lugar através do qual os negros afirmaram sua presença no Estado, trazendo com eles a dança do marabaixo. [...] Pois se os Mazaganenses situam-se nessas duas genealogias, operam um ordenamento entre elas que as transforma em dominantes sucessivas da sua longa história: o passado seria inegavelmente português, mas o presente seria incontestavelmente negro.

A música se faz presente em vários momentos do festejo, especialmente nas ladainhas cantadas em “latim”, no baile de máscaras, e no “vominê”, espécie de canto da vitória ou exaltação à bravura, executado com caixa (arauto) e voz, em vários momentos da manifestação.

Nosso ponto de partida para a pesquisa proposta, consequentemente, foi a constatação de um repertório musical específico nessa prática secular cultural, musical e religiosa. Estamos, entretanto, necessariamente buscando e enfatizando diferenças, mais do que semelhanças. O juízo do que se constitua uma e outra é um problema clássico da Etnomusicologia, ao qual não poderemos nos furtar, mas sempre que possível é o procedimento êmico o que nos guiará.

O problema principal que nos ocupa é sobre a prática musical da Festa de São Tiago, em Mazagão Velho-AP, considerando a maneira como esta contribui para a “intenção” proposta em cada momento em que é executada, uma “análise cultural da

música” (BLACKING, 2000), indo além de considerações apenas musicais, embora estas sejam imprescindíveis, podem ser iluminadas por análises, não apenas musicais, mas também comportamentais e cognitivas que a prática musical permita, vendo-a inserida em unidades mais abrangentes da vida social das quais é ao mesmo tempo parte e efeito. Por meio de análises interpretativas, buscaremos compreender como esses aspectos musicais se coadunam no contexto sociocultural em que se insere:

É porque a musicologia e a etnomusicologia devem poder responder a tais perguntas que advoguei o que, então, chamei de “análise cultural” nas canções infantis dos Venda (1967). Considero uma abordagem tal como foi o resultado metodológico de uma tendência na etnomusicologia que foi apresentada mais consistentemente por Alan Merriam; e no primeiro capítulo deste volume, tentei explicar porque deve ser possível aplicar o método tanto à música de Beethoven e Mahler, tão bem, quanto à música dos Venda ou Zulu. Precisamos de um método único de análise musical que possa ser aplicado a todo tipo de música, no qual possamos explicar tanto os conteúdos formal, social e emocional quanto os efeitos da música, como sistemas de relações entre um número infinito de variáveis. Todas estas relações estão “nas notas”, e a música ergue ou cai em virtude do que é ouvido e como as pessoas respondem ao que se ouve; mas uma análise sensível do contexto revelará que as relações de superfície entre os sons que podem ser percebidos como “objetos sonoros” são apenas parte de um sistema mais profundo de relações que podem ser descritos quando a música é considerada como som humanamente organizado (BLACKING, 2000, p. 56) (Nossa tradução).

Prática musical será entendida aqui como:

Um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição, sendo de extrema importância neste contexto. (...) A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo (CHADA, 2007, p.139).

Ainda sobre o processo de análise em etnomusicologia, no tocante às funções sociais da música, Merriam afirma que:

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 (1964, p. 223) (Nossa tradução).

Nossa abordagem também vai ao encontro de uma proposta de etnografia musical, expressa no discurso de Anthony Seeger, onde esta deve se relacionar à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. A inclusão tanto de descrições detalhadas quanto de declarações gerais sobre a música (SEEGER, 2008, p. 3).

Música, acreditamos, faz parte de um contexto, sem a consideração do qual nenhuma explicação é possível. Seus usos variados, se relacionam a fatores extra musicais, isto é, do contexto que por sua vez reflete, formando um sistema bastante complexo:

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).

Justificativa

Embora esforços estejam sendo empreendidos, a música produzida na região norte do Brasil ainda se constitui em um mundo pouco explorado por pesquisadores dentro e fora da academia. A pesquisa bibliográfica sobre Mazagão e a Festa de São Tiago, até agora realizada, aponta para uma pequena produção sobre o tema, nenhuma com abordagem musicológica.

É nesse contexto que vemos a importância de enquadrar um estudo sobre a música na Festa de São Tiago, pois, entender a especificidade desta complexa paisagem sociocultural significa aspirar caminhos mais prósperos para a região e seu povo. Nossa pesquisa, portanto, voltará o olhar para uma prática ainda não devidamente estudada.

Pela importância e abrangência, o tema requer além de estudos historiográficos ainda mais acurados, um maior esforço etnomusicológico para sua compreensão. Os poucos dados hoje disponíveis sobre a música desta manifestação estão longe de representar o

universo musical diversificado produzido na mesma.

Considerando o pensamento de Blacking (2000), a pesquisa proposta se mostra relevante no sentido de, além de registrar os aspectos musicais formais de uma prática musical amazônica, fornecer dados, interpretações e explicações sobre um fazer específico, a criação musical, a performance de um grupo cultural, considerando o contexto e a forma como os mazaganenses pensam musicalmente, ampliando, assim, a compreensão sobre como uma prática musical se configura.

Acreditamos que os resultados obtidos podem gerar contribuições significativas para futuros trabalhos sobre música, não apenas sobre a prática musical da Festa de São Tiago, mas de outras expressões culturais, musicais e religiosas da região amazônica com as quais apresente semelhança, para a etnomusicologia e áreas afins, assim como poderá contribuir, de forma imediata, para a historiografia da música amazônica.

Objetivos

Geral

Investigar a prática musical da Festa de São Tiago, em Mazagão Velho-AP, a partir de uma perspectiva etnomusicológica.

Específicos

Fornecer informações históricas e contextuais sobre a Festa de São Tiago, em Mazagão Velho-AP.

Descrever a manifestação de São Tiago considerando seus aspectos históricos, contextuais, estruturais e estéticos.

Registrar, analisar e classificar o repertório musical utilizado na Festa de São Tiago, em Mazagão Velho-AP.

Contribuir para a historiografia da cultura musical amapaense e com os estudos sobre práticas musicais da região norte do Brasil.

Metodologia

Diante dos objetivos propostos, esta pesquisa terá caráter exploratório e será desenvolvida a partir da investigação bibliográfica e da observação direta da realidade.

A partir da revisão bibliográfica referente à história da região Norte do Brasil, sobre o seu povoamento e sobre a prática cultural, musical e religiosa da Festa de São Tiago, em Mazagão Velho, AP, buscará respaldar este trabalho através das diversas fontes de pesquisa disponíveis - livros, artigos, jornais, revistas, arquivos de imagem e som. No campo conceitual etnomusicológico, procuraremos embasamento sobre aspectos relacionados à prática musical, à criação musical, à organologia, à transmissão de conhecimento musical, entre outros. A produção de historiadores, folcloristas, escritores e antropólogos que escreveram ou registraram a manifestação será de grande valia.

A pesquisa de campo será de fundamental importância para o trabalho, onde será feito o registro audiovisual da manifestação, bem como entrevistas com vários de seus participantes. Entende-se que a história de vida de um músico, compositor, é capaz de revelar muitos aspectos do saber e fazer culturais onde ele se insere culturalmente, sendo este uma figura com ampla inserção e poder de interferência na sua comunidade. O registro e estudo compreensivo e crítico dos agentes culturais será de importância fundamental para este projeto. Etnografias que permitam apreender os aspectos peculiares de cada contexto, os sujeitos e símbolos culturais como processo em constante reelaboração, será nossa ferramenta metodológica central.

Os aspectos musicais serão apreciados a partir de uma perspectiva etnomusicológica onde a música é concebida como produto de relações sociais e culturais, não podendo ser enfocada de maneira isolada do contexto em que está inserida.

No que diz respeito às entrevistas, elas não serão estruturadas de maneira rígida. Serão “entrevistas semi-estruturadas” e/ou “episódicas”, no dizer de Bauer e Gaskell (2005). Após as entrevistas, procederemos com a transcrição das partes significativas dos depoimentos.

Lançaremos mão, ainda, das diretrizes metodológicas da história oral. Acreditando que a fonte oral pode ser fidedigna, coletaremos comentários e relatos de pessoas ligadas a esta prática. Documentos escritos, apenas, não poderiam revelar por si só todos os sentidos circundantes num determinado meio social. Percorrendo biografias orais tentaremos reaver lembranças reveladoras de sentimentos, sensações que podem dizer muito sobre o que nos propomos a estudar. Conforme Thompson (1992, p. 337): “a história oral devolve a história às pessoas em suas próprias palavras. E ao dar-lhes um passado, ajuda-as também a caminhar para um futuro construído por elas mesmas.”

Documento, aqui, será tratado no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, imagem, ou de qualquer outra maneira. Não esperamos chegar a conjuntos coesos de informações bibliográficas por essa via, mas a dados esparsos que servirão de suportes valiosos para a pesquisa.

Após a coleta do material, pretendemos realizar as análises possíveis, priorizando a musical, a contextual, a histórica e a cognitiva, sob o ponto de vista etnomusicológico. Desta forma, acreditamos ser possível uma descrição desta prática musical, uma explicação dos elementos descritos e, posteriormente, sua interpretação relacionada ao seu contexto.

Referências

- BAUER, Martin W. e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som** – um manual prático. 4a ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- 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.
- BLACKING, John. **How musical is man?** 6ª ed. Seattle: University of Washington, 2000.
- BOYER, Véronique. Passado português, presente negro e invisibilidade ameríndia: o caso de Mazagão Velho. **Revista Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, 28(2), pp. 11-29, 2008.
- MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Giovanni Cirino (Trad.). In **Sinais diacríticos: música, sons e significados**, Revista do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia da FFLCH/USP, n. 1, 2004.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.



Neto de Aruanda, filho de Yemanjá: a presença da cultura afro-brasileira na música de Waldemar Henrique

Edson Santos da Silva
PPGARTES/UFPa
santos_banda@yahoo.com.br

Sonia Chada
PPGARTES/UFPa
sonchada@gmail.com

Resumo: A presença do negro na região Amazônica, e especialmente no Estado do Pará, não pode ser considerada desprezível, seja do ponto de vista quantitativo, seja como fator étnico ou até mesmo pela contribuição cultural africana para a vida do homem da Amazônia. Neste artigo apresentamos algumas considerações sobre a presença da cultura afro-brasileira na música de Waldemar Henrique, tendo como referência as informações sobre sua biografia e obra disponibilizadas por autores como Claver Filho (1978) e Pereira (1984) e, as contribuições de Béhague (1992), Durand (2001) e Blacking (2000), que recomendam a investigação das dimensões socioculturais e estético-ideológicas no estudo de compositores. A partir das análises de obras do compositor que apresentam temas voltados à temática afro-brasileira, propõe-se uma classificação dessas obras em três categorias, tendo como critério para esta divisão os temas de suas letras, os gêneros musicais utilizados e a relação de algumas destas músicas com entidades e práticas de religiões de matriz africana.

Palavras-Chave: Waldemar Henrique. Criação Musical. Cultura Afro-brasileira.

Grandson Aruanda, the son of Yemanjá: the presence of african-Brazilian culture in Waldemar Henrique music.

Abstract: The presence of the black in the Amazon region, especially in Pará State, can't be considered negligible, either from a quantitative point of view, either as an ethnic factor or even by African cultural contribution to the life of man in the Amazon. In this paper, we present some considerations about the presence of African-Brazilian culture in Waldemar Henrique music, with reference to the information about his biography and work, drawn by authors like Claver Filho (1978) and Pereira (1984) and contributions of Béhague (1992), Durand (2001) and Blacking (2000), which recommend the investigation of socio-cultural and aesthetic and ideological dimensions of the composers. From the composer's works analysis, it is proposed to divide the work of the songs that have themes related to the African-Brazilian theme in three classes, as a criterion for this division the subjects of his letters, used musical genres and the relationship some of these music institutions and practices of religions of African origin.

Keywords: Waldemar Henrique. Musical creation. African-Brazilian culture.

Waldemar Henrique da Costa Pereira é um compositor paraense que nasceu na cidade de Belém, no ano de 1905, e faleceu no ano de 1995. Ao longo de sua vida produziu

diversas canções inspiradas no folclore amazônico, indígena, nordestino e nas representações das crenças e dos hábitos das populações afrodescendentes na Amazônia e no Brasil.

A presença da cultura afro-brasileira na obra de Waldemar Henrique pode ser percebida pela simples observação de letras, ritmos e gêneros utilizados em diversas de suas composições. Essa presença tem sido anunciada por autores como Claver Filho, que chega inclusive a apresentar uma divisão da obra de Waldemar Henrique, classificando parte de suas composições como “Folclore Negro” (1978, p. 84).

A musicóloga Lenora Brito, ao analisar as obras Sem-Seu, Aba-Logum e Jardim de Oeiras, afirma que “essa trilogia é, a nosso ver, a contribuição mais importante da música vocal brasileira sobre a presença do negro em nossa cultura” (1986, p. 37).

O próprio compositor chega a declarar seu interesse pela religiosidade afro-brasileira, na entrevista que concede ao jornalista João Carlos Pereira:

eu tinha necessidade de estudar folclore baiano, aquelas coisas de xangô, de candomblés, porque conheci um senhor que me tinha alertado que era uma coisa maravilhosa, mas tinha que passar um tempo lá (PEREIRA, 1984, p. 56).

O interesse de Waldemar Henrique pela cultura afro-brasileira pode ser facilmente percebido, ao observarmos o catálogo de suas composições. Se levarmos em consideração o catálogo de suas obras apresentado por Claver Filho (1978, p. 105-115), veremos que, das 195 obras catalogadas, compostas entre os anos de 1920 e 1978, 47 apresentam temas que remetem ao negro e/ou à cultura afro-brasileira. Vejamos as tabelas a seguir:

Tabela 1

Composições entre 1920-1978	
Temas diversos	148
Temas voltados ao negro e/ou à cultura afro-brasileira	47
Total	195

Se observarmos a relação das obras de Waldemar Henrique apresentadas no catálogo de Claver Filho e dele separarmos as obras que apresentam temas que remetem ao negro e/ou à cultura afro-brasileira, obteremos a seguinte relação:

Tabela 2

TEMA	GÊNERO
Abalogum	Ponto Ritual
Abaluaiê	Ponto Ritual
Abaluaiê-cô	Ponto Ritual
Boi-bumbá	Batuque Amazônico
Boi Carinhoso	Chula
Boi Tunga	Coco
Caetano d' Angola	-----
Carnaval Carioca	Samba Estilizado
Cena de Congo	Suíte Dramática
Coco de Usina	Coco
Coco Peneruê	Batuque
Conga	Conga
Coronel de Macambira (O)	Bumba-meu-boi
Essa Negra Fulô	Canção
Hei de Seguir Teus Passos	Maracatu
Jardim de Oeira (No)	Ponto Ritual
João Cambuete	Acalanto
Jongo Jongo Longo	Cantiga
Jongo da Marambaia	Jongo
Lavadeira da Queimada	Chula
Lavagem do Bonfim	Canção
Lundu	Bailado
Lundu da Negrinha	Lundu
Macumba	Batuque-Canção
Mãe Catirina	Canção
Mãe de Terreiro	Evocação-Maracatu
Mãe Preta	Canção
Maracatu	Invocação
Menino, Quem Foi Teu Mestre?	Capoeira
Meu boi vai-se embora	Canção-Batuque
Min Orixá Xangô	Louvação
Na fazenda Jutlândia	Chula
Nau da Bahia	Canção
Negra dengosa	Canção
Negro Véio	Canção
Olero-ô	Macumba
Oração ao Negrinho do Pastoreio	Canção
Que Ôro não arruma (O)	Cantiga

Rema Remundo	Chula
Rumba	Rumba
Sem Seu	Ponto Ritual
Tapioca Quentinha	Pregão
Tem Pena da Nega	Batuque Amazônico
Virado de Sá Emília	Virado
Virado do Zé Doutor	Virado
Yan-San	Ponto Ritual
Yahá da Bahia	Chula

FONTE: Catálogo de Obras (CLAVER FILHO, 178, p.105-115).

Baseado nas pesquisas realizadas, considerando as obras de Waldemar Henrique que apresentam temas que remetem ao negro e/ou à cultura afro-brasileira, sugerimos que estas podem ser divididas em três grupos, de acordo com o tema das composições:

I. Obras diversas relacionadas ao negro e à cultura afro-brasileira: *Caetano d' Angola, Carnaval Carioca, Cena de Congo, Coronel de Macambira, Essa negra Fulô, Hei de Seguir Teus Passos, Lavadeira da Queimada, Lavagem do Bonfim, Mãe Catirina, Mãe de Terreiro, Mãe Preta, Menino quem foi teu Mestre, Nau da Bahia, Negra dengosa, Negro Véio, Oração do Negrinho do Pastoreio, Rema Remundo e Tem Pena da Nega.*

II. Obras relacionadas aos gêneros musicais e/ou danças de provável influência afro-brasileira: *Boi-bumbá, Boi Carinhoso, Boi Tunga, Coco de Usina, Coco Peneruê, Conga, Jongo Jongo Longo, Jongo da Marambaia, Lundu, Lundu da Negrinha, Maracatu, Meu boi vai-se embora, Rumba, Virado de Sá Emília e Virado de Zé Doutor.*

III. Obras com temas relacionados à religiosidade afro-brasileira: *Abalogum, Abaluaiê, Abaluaiê-cô, Jardim de Oeira, Macumba, Min Orixá Xangô, Olero-ô, Que Ôro não arruma, Sem Seu, Yan-san e Yahá da Bahia.*

No grupo I foram relacionadas músicas cujo tema fazem referência ao negro e/ou a cultura afro-brasileira. São obras que trazem nos textos representações diversas do negro na sociedade brasileira, assinalando a preocupação do compositor paraense em descrever o

negro e sua presença na sociedade brasileira do final do século XIX e início do século XX, na Amazônia e no Brasil. No léxico usado por Waldemar Henrique nota-se a preferência pela utilização das expressões “negro” e/ou “negra”, usadas na maioria das músicas, demonstrando um cuidado na representação da população de descendência africana, em uma busca de não reproduzir o pensamento racista e excludente que fez com que muitos artistas e intelectuais brasileiros de sua época, ao representarem o negro, usassem as expressões mulato, pardo, povoadores de cor, preto mulato, escravo ou escravo da nação, expressões que segundo Santos:

serve para dispersar e desviar a atenção do problema mais importante que a perpetuação de palavras estereotipadas ao longo do tempo, representativas de um preconceito racial contra os negros, passando a ser um reflexo de uma política segregacionista mantida pela Igreja Católica e pela nobreza do século XVI a início do XIX (2009, p. 132).

Porém, embora Waldemar Henrique tenha buscado representar de forma digna o negro e as populações afrodescendentes, tendo inclusive demonstrado respeito a esta parcela da população brasileira, indo até a cidade de Salvador, no ano de 1937, com o objetivo de estudar a religiosidade de matriz africana, evitando, assim, ter uma visão preconceituosa e estereotipada da cultura afro-brasileira, mesmo assim, é possível percebermos alguns estigmas que acabam por refletir o quanto a igualdade étnica na cultura brasileira não é uma realidade plena. Nos textos das composições de Waldemar Henrique, assim como nas de outros compositores do início do século XX, o negro aparece associado ao trabalho e ao banzo, como podemos observar em composições como “Hei de seguir teus passos”, um maracatu composto em 1938. A imagem da mulher negra, em geral, aparece associada a uma pessoa dócil (Mãe Preta); a sensualidade, a beleza, a ambição e ao trabalho doméstico (Essa Negra Fulô) e ao da vendedora ambulante (Tapioca Quentinha).

É necessário esclarecer que a postura de Waldemar Henrique, que em alguns momentos parece reforçar ideologias preconceituosas ao retratar o negro, não era

necessariamente consciente, sendo que a mentalidade social discriminatória e recém-saída da escravidão representava uma barreira severa que dificultava qualquer tentativa de perceber e superar essa visão, assim como em muitos compositores de sua época.

No grupo II foram relacionadas músicas cujos temas fazem referência aos gêneros musicais e/ou danças de provável influência afro-brasileira. Entre os gêneros mais comuns temos: o Bumba-meu-boi ou Boi-bumbá, o Coco, o Jongo e o Lundu. O Boi-bumbá é um folguedo popular ou uma dança dramática, como classificou Mario de Andrade, encontrada especialmente no extremo norte do país, do Piauí ao Amazonas. É representada no mês de junho, por ocasião das festas dedicadas a São João (SALLES, 2004, p. 194). O Bumba-meu-boi ou Boi-bumbá é de provável herança negra e surgiu ainda no período da escravidão no Brasil. É um folguedo encontrado em todas as regiões do Brasil, com múltiplas características locais. Sua faixa de maior incidência estende-se do Amazonas a Bahia, sendo o Maranhão um dos locais de maior incidência. Até o Maranhão conserva o nome de Bumba-meu-boi. Ao transpor as fronteiras do Pará, isto é, ao adentrar a Amazônia, recebe o nome de Boi-Bumbá (idem, p. 195). Na obra do compositor paraense podemos relacionar quatro músicas que trazem em seu tema referência a esta dança dramática – “Boi-bumbá”, “Boi Tunga”, “Meu boi vai-se embora” e “Boi Canarinho”.

O Coco, manifestação musical típica do nordeste brasileiro, também é um gênero musical que surge na época da escravidão, no início do século XVI, como canto de trabalho ligado à extração do fruto homônimo, e era praticado pelos escravos nas senzalas e nos quilombos (PIMENTEL, 1978, p. 8). A presença da cultura negra neste gênero se revela na dança, nos instrumentos de percussão, no ritmo e no canto estruturado em pergunta e resposta. Waldemar Henrique faz referência a este gênero no tema de duas de suas composições – “Coco de usina” e “Coco Peneruê”.

O Jongo, denominação que Waldemar Henrique também utiliza em suas composições, é uma dança de origem africana que surge a partir da chegada ao Brasil dos primeiros negros na condição de escravos. Vicente Salles descreve o Jongo como “Dança de origem africana, espécie de samba. Mais comum na região sudeste do país, principalmente nas províncias do Rio de Janeiro, São Paulo, sul de Minas Gerais e Espírito Santo” (2003, p. 159). Entre as músicas de Waldemar que fazem referência ao Jongo temos “Jongo da Marambaia” e “Jongo Jongo longo”.

O Lundu, espécie de dança e canto comum em todo o Brasil desde o século XVIII, é derivado das rodas de batuque dos negros africanos (TINHORÃO, 2013, p. 57). A descrição da dança do Lundu, cuja referencia mais antiga usando este termo é de 1780, deixou sempre claro que seu ritmo de acompanhamento era o da percussão dos batuques dos negros (idem, p. 62). O Lundu é usado por Waldemar Henrique em duas de suas composições - a primeira em 1947, onde o compositor intitula uma música simplesmente de “Lundu” e, a segunda, em 1958, intitulada de “Lundu da Negrinha”.

Além dos gêneros e das danças já mencionadas, Waldemar Henrique utilizou ainda outros gêneros musicais de provável influência afro-brasileira na denominação de suas composições, dentre eles podemos citar: “Virado de Sá Emília”, “Maracatu” e “Carimbo”.

A utilização de temas com referência aos gêneros musicais de influência afro-brasileira não é uma característica exclusiva da obra de Waldemar Henrique. É uma prática que pode ser observada na obra de outros compositores que produziram suas obras entre os séculos XIX e XX. O termo Batuque foi usado por vários compositores: Henrique Alves de Mesquita, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazareth, Radamés Gnattali, Hilda Reis, Marlos Nobre e Lorenzo Fernandez, entre outros (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2014, p. 179).

No Grupo III, estão reunidas as obras de Waldemar Henrique que apresentam temas relacionados à religiosidade afro-brasileira. São músicas que fazem referência às

entidades, sacerdotes e elementos litúrgicos ligados aos cultos de religiões de matriz africana. Segundo Bittencourt-Sampaio, referindo-se às músicas que abordam a religiosidade afro-brasileira, contemporâneos do compositor paraense: “A religiosidade era vista antes como elemento folclórico do que realmente matéria devocional” (2014, p. 177).

O processo de criação de Waldemar Henrique inicia a partir da apropriação de informações colhidas ao longo de seu trajeto de vida e das influências absorvidas em relações com importantes compositores de sua época. Processo que Nettl (2005) classificaria como “transpiração”, onde a criação musical não surge a partir de uma “inspiração sobrenatural”, mas a partir de um processo de estudo e experimentação, o que requer bastante trabalho e dedicação do compositor.

Com isso, acreditamos que o estudo da obra de Waldemar Henrique deva levar em consideração a história de vida do compositor, focalizando suas relações socioculturais, seu processo de criação e as diversas influências que se fazem presentes em sua produção musical.

O antropólogo francês Gilbert Durand nos adverte sobre a importância da investigação do trajeto antropológico do artista, ao analisarmos sua obra. Para se estudar o simbolismo imaginário, é necessário enveredar pela antropologia, no estabelecimento de um trajeto antropológico do imaginário, conceito metodológico capaz de apreender “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (2001, p. 41).

Neste sentido, Béhague (1992) postula que:

a ideia de arte pela arte criou a ilusão de que o compositor é um ser social à parte, transcendental. O próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões socioculturais, e estético-ideológicas (BÉHAGUE, 1992, p. 6).

Para um melhor entendimento do processo de criação de Waldemar Henrique e da presença afro-brasileira em suas composições, vale observar a orientação de Béhague, já citada, buscando não apenas a compreensão da estrutura sonora de suas composições, mas focalizando este olhar sobre o fundamento sociocultural de sua criação musical.

Vale, também, verificar como este compositor produz suas obras. Isso nos revela um pouco de seu perfil, de seu caráter pesquisador, de estudioso da cultura de seu povo. Claver Filho (1978), neste sentido, nos apresenta um Waldemar Henrique disciplinado, que desenvolve suas composições com base em pesquisas que, por sua vez, mostram-nos o conhecimento da temática afro-brasileira, especialmente as que abordam a questão das religiões de matriz africana, como no caso dos Pontos Rituais do Candomblé.

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

Estudar Waldemar Henrique, à luz da etnomusicologia, pode proporcionar uma melhor compreensão de sua produção musical, pois considera diversos fatores que contribuíram para a formação do compositor e, de alguma forma, influenciaram seu processo de criação musical. Assim colocado, sua trajetória, seu processo de aprendizagem musical, seus relacionamentos sociais, sua posição político-ideológica, sua religiosidade, e os vários aspectos de sua vida, contribuem e influenciam o seu processo composicional.

A referência do compositor é a tradição musical com a qual ele se identifica e é provavelmente a sua percepção das fronteiras e dos limites da tradição que tem por referência, que o guia na busca de suas expressões criativas (BÉHAGUE, 1992, p. 12). O

contexto aonde o criador/compositor, como no caso de Waldemar Henrique, se insere e elege, influenciando a sua produção musical e, ao mesmo tempo sendo influenciado por ela. O contexto como fonte de conhecimento que serve de referência para a sua identificação cultural. O contexto modelando a criação musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela.

Um dos desafios da Etnomusicologia talvez seja o de tentar compreender a conexão entre música e seu contexto sociocultural baseado nos processos cognitivos do ser humano e de sua experiência cultural/social.

Referências

- BEHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio Cultural da Criação Musical. **Art**, Salvador, 19, p. 5-17, 1992.
- BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. **Música em questão**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- BLACKING, John. **How musical is man?** 6ª ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.
- BRITO, Maria Lenora Menezes. **Uma leitura da música de Waldemar Henrique**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1986.
- CLAVER FILHO, José. **Waldemar Henrique: o canto da Amazônia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução de Helder Godinho. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- PEREIRA, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique**. Belém: Falangola, 1984.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar. **O Coco Praieiro - uma dança de umbigada**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1978.
- SALLES, Vicente. **Vocabulário crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico**. Belém: IAP, Programa Raízes, 2003
- _____. **O negro na formação da sociedade paraense**. Textos reunidos/Vicente Salles. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- SANTOS, Antônio Carlos dos. **Os músicos negros: escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832)**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. São Paulo: Editora 34, 2013.



“Bala na agulha”: o processo de criação de um guia para improvisação na música popular

Isac Almeida
PPGARTES/UFPa
isacarts@hotmail.com

Sonia Chada
PPGARTES/UFPa
sonchada@gmail.com

Resumo: Elaborar um instrumento didático com indicação de conteúdos e metodologias de estudo, a ser aplicado no curso técnico profissionalizante - formação de instrumentistas de Big Band, da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, considerando os processos de ensino-aprendizagem de improvisação na música popular, é o objetivo desta pesquisa em andamento. Para a elaboração do material serão considerados os estudos de Green (2001), Gordon (2000) e Monk (2012), a análise de alguns métodos de ensino de improvisação, bem como reflexões a partir de entrevistas de campo.

Palavras-chave: Ensino-aprendizagem musical. Improvisação. Formação profissional. Ensino técnico. Música popular.

Bala na agulha: the process of creating a guide for improvisation in popular music

Abstract: This paper aims at investigating teaching and learning processes of improvisation in popular music in order to elaborate a pedagogical tool that indicates music contents and practice principles to be applied by a Big Band musician professional course, in the city of Belém-PA, Brazil. For elaborating such a pedagogical tool, reflections on studies of Green (2002), Gordon (2000) and Monk (1988) were undertaken, as well as field interviews and analyses of some methods of improvisation.

Keywords: Popular Music. Improvisation. Music teaching-learning. Professional teaching.

Este artigo aborda a pesquisa em andamento que acompanha a elaboração de um material didático intitulado “Bala na agulha”, voltado para o ensino de improvisação na música popular. Originalmente, o objetivo deste material é a atender à formação dos alunos do curso técnico em instrumentista de Big Band, da Escola de Música da Universidade Federal do Pará - EMUFPa. O curso tem a particularidade de ser o único na modalidade técnico de nível médio, na cidade de Belém, que se propõe à prática do repertório dito popular, envolvendo gêneros como blues, jazz, samba e bossa nova.

A provocação inicial para esta pesquisa surgiu a partir de conversas informais sobre improvisação com alguns alunos. “O maestro Reinaldo me disse que pra improvisar era só fazer ‘sa-bará-badá-bidu-á’ com as notas do acorde, eu tentei, mas não consegui”, disse-me certa vez o aluno Jefferson, trompetista, que já atuava em uma banda militar antes de ingressar no curso da EMUFPA. Logo no primeiro semestre o aluno percebeu que colegas mais experientes improvisavam com admirável fluência, enquanto ele e outros, não sabiam por onde começar. A questão é que Jefferson tinha plena consciência do fato: embora não seja uma habilidade obrigatória, improvisar ao instrumento é uma habilidade que costuma acompanhar a prática de músicos populares, principalmente nos gêneros com os quais ele havia se deparado na Big Band.

Entendi a aflição do aluno, tendo eu mesmo encontrado dificuldade com improvisação durante algum tempo. Despertei o interesse por tocar jazz já sendo adulto, depois de alguns anos atuando profissionalmente como pianista de formação clássica. Minhas dificuldades foram vencidas com o passar do tempo, mas considero que permaneço no lugar do aprendiz. Nas minhas experiências de aprendizado, foram fundamentais: aulas realizadas com um professor particular (das quais emergiu um extenso registro escrito e audiovisual) e a participação em grupos musicais.

Em minhas buscas iniciais sobre processos de ensino e aprendizagem na música popular, deparei-me com os estudos de Lucy Green, os quais me forneceram os primeiros norteamentos, e me fizeram situar a pesquisa no campo da pedagogia da música popular e sua inclusão no ensino formal. Primeiramente, é necessário entender que no âmbito em questão a formação se dá por caminhos diferentes do que acontece nos tradicionais conservatórios. Green (2001, p.5) afirma que músicos populares estão inseridos num processo de “práticas de aprendizagem informais de música”⁹ e para que o ensino seja

⁹Tradução de minha autoria para: informal music learning practice.

significativo, é imprescindível a compreensão do contexto no qual essa música acontece, seus valores, práticas e formas peculiares de transmissão.

Para a autora, práticas populares envolvem aspectos como: escolha do repertório – músicas que muito se conhece e com que se tenha grande afetividade; práticas aurais (“tirar música de ouvido”); práticas coletivas, onde outros músicos atuam na função de professor; processo de “enculturação”, no qual o aprendizado do instrumento se dá a partir da imersão em práticas musicais de determinados contextos sociais, onde geralmente o tocar, o ouvir e o criar músicas ocorrem espontaneamente.

Quando a proposta é o ensino da música popular em ambiente sistematizado, não sobram dúvidas sobre a real possibilidade de emular as práticas informais citadas acima. Mesmo assim, percebe-se um crescente interesse de escolas e faculdades de música no Brasil em propor o ensino “formal” na área em questão. As últimas décadas testemunham a constituição de cursos técnicos e graduações voltadas para a música popular. Até mesmo programas de pós-graduação passaram a ter maior abertura para estudos com tal enfoque. Fausto Borém, no prefácio do volume 30, da revista *Per Musi*, afirma que estudos em música popular “[...] parecem ser o que mais tem atraído a atenção dos pesquisadores na história recente da pesquisa em música no Brasil” (2014, p. 2).

Dentro do campo da pedagogia da música popular, adentro especificamente no processo de ensino e aprendizagem relacionado à improvisação instrumental. Neste ponto, é válido esclarecer alguns conceitos. Em primeiro lugar, o termo “improvisação” está assente na conceituação ampla do Dicionário Grove de Música: “a criação de uma obra musical, ou de sua forma final, na medida em que está sendo executada. Pode significar a execução imediata das obras pelos executantes, a elaboração ou ajustes de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa nesses limites” (SADIE, 1994, p. 450).

Sendo mais específico, improvisação na música popular não é uma expressão completamente livre e aleatória, obedece a certos parâmetros que colaboram na construção de um “discurso compreensível” na comunicação entre músicos e ouvintes. Nesse sentido, destaco a contribuição de Turi Collura:

De certa forma, a improvisação pode ser definida como uma composição extemporânea. Em comparação à composição escrita, a composição extemporânea é limitada, por exemplo, no que diz respeito à forma: quase sempre, a estrutura harmônica sobre a qual se improvisa é dada; o número de compassos da composição é preestabelecido, assim como são preestabelecidos os acordes e suas relações tonais. O que o improvisador deve fazer, nesses casos, é desenvolver a capacidade de analisar os dados do momento e criar algo que respeite o material dado (acordes, estilo, tempo, material temático, etc.) (2008, p. 12).

Embora relacione a prática da improvisação a elementos previamente definidos, a afirmação de modo algum diminui o valor da prática enquanto produto artístico parece muito mais evidenciar uma trama de escolhas rápidas diante da diversidade de aspectos musicais. As ações de “analisar” e “criar” com base nos materiais perpassa filtros individuais que certamente imprimem personalidade e criatividade ao processo de elaboração. É nesta perspectiva que desenvolvo a abordagem desta pesquisa.

Também é válido clarificar uma definição sobre o termo música popular. Sem interesse em lançar mais lenha à calorosa discussão sobre o que é, de fato, música popular, elucido que sempre que utilizo o termo, evoco o conceito “música popular urbana” utilizado por Wisnik (1982), o qual se refere a gêneros desenvolvidos em meio às tensões culturais dos grandes centros urbanos, favorecidos pelas possibilidades tecnológicas de captação e reprodução sonora e a rádio no Século XX. Estou trabalhando especificamente com gêneros com os quais os alunos têm contato durante o curso, como blues, jazz e alguns relacionados à música brasileira, como samba e bossa nova.

Outro ponto a esclarecer, é que a Escola de Música da UFPA é uma instituição ligada à Educação Profissionalizante Técnica de Nível Médio – EPTNM. Tal modalidade,

em linhas gerais, trata de uma educação formal voltada para o mercado de trabalho, com dispositivos legais próprios e documentos específicos de orientação para planejamento dos cursos e elaboração de currículos. Autores como Costa (2014) e Contente (2010; 2012) discutem problemáticas relacionadas à formação em música na EPTNM. Destaco aqui a questão da falta de sintonia entre o que muitas vezes é proposto pelas instituições e a realidade atual do mundo do trabalho, e a dificuldade quanto à adequação às novas dinâmicas de produção e recepção de bens culturais, pautadas no uso das novas tecnologias da informação. Tais questões certamente se refletem na realidade da Escola de Música da UFPA. Diante deste quadro, vale refletir sobre a relevância do ensino de improvisação na música popular, bem como construir um escopo sobre sua dimensão.

Por fim, explano sobre o formato do Curso Técnico de Instrumentista de Big Band – CTIBB, oferecido pela Escola de Música da UFPA. Com duração de dois anos, o curso recebe alunos que já têm certo domínio técnico em seus instrumentos (avaliados em processo seletivo). Os desníveis na questão da leitura de partitura tendem a ser ajustados nas aulas de naipes e de teoria, para que no ensaio haja maior fluência e detalhes interpretativos possam ser explorados. Mas no tocante à improvisação, notei uma lacuna: há pouco trabalho sendo realizado. Chama-me atenção justamente pelo fato de constituir um ambiente de formação propício para se trabalhar a prática (se é que existe ambiente hostil), valorizada por vários pesquisadores da educação musical, entre eles, os notáveis Keith Swanwick, Violeta Gainza e Edward Gordon.

Diante do exposto, algumas considerações são triviais para a elaboração do problema: o pressuposto de que, embora não seja obrigatória, em geral é uma prática comum na música popular, incluindo o que está presente no repertório de Big Band trabalhado na EMUFPA; é necessário definir a dimensão do ensino de improvisação em um curso de música popular ancorado na formação técnico profissionalizante em música de nível médio;

o entendimento de que a improvisação é uma prática salutar à formação musical. Assim, surge o questionamento principal: Quais conteúdos e metodologias de ensino de improvisação na música popular são necessários para integrar a formação dos alunos do Curso Técnico em Instrumentista de Big Band da Escola de Música da UFPA?

A partir do problema, defini como objetivo geral da pesquisa: elaborar o “Bala na agulha”, um instrumento didático indicando conteúdos e metodologias de ensino, visando dar suporte ao processo de aprendizagem de improvisação na música popular, a serem aplicados no primeiro ano do curso técnico em questão.

Como objetivos específicos, elenco: fornecer informações sobre o CTIBB da UFPA e sobre os alunos matriculados no mesmo; levantar informações acerca da importância e do que é necessário ensinar sobre improvisação na formação proposta pela instituição; realizar pesquisa bibliográfica a respeito de processos de ensino e aprendizagem de improvisação na música popular; analisar a proposição de conteúdo programático e de abordagem metodológica de alguns métodos conceituados de improvisação.

Para subsidiar as investigações estou realizando pesquisa bibliográfica à luz de autores que discutem temas como: pedagogia da música popular e sua inclusão no ensino formal, entre os quais Green (2001; 2008), Allsup (2004), Silva (2013), Albino (2009) e Recôva (2006); problemáticas relacionadas à formação em música no âmbito da EPTNM, Pimentel (2013), Costa (2014), Contente (2010; 2012); processos de ensino e aprendizagem de improvisação musical, em especial Gordon (2000), Pressing (1988), Cooker (1989), Monk (2012), Gainza (1983), Caspurro (2006). A pesquisa bibliográfica ocorre paralelamente a coleta de dados a partir de documentos oficiais relacionados ao curso, em busca dos objetivos pretendidos pelo mesmo, sua estrutura curricular e perfil idealizado de egresso.

Coleta de informações em campo, através de entrevistas, está sendo realizada, com alunos e professores do curso, professores que trabalham com música popular em outras instituições e músicos populares profissionais atuantes em Belém-PA. O objetivo é compreender melhor acerca do perfil dos ingressantes e suas vivências em relação à improvisação, bem como mapear o entendimento de professores e músicos a respeito das possíveis características do ensino de improvisação que deveriam ser contempladas no curso proposto pela UFPA.

A análise de alguns métodos de improvisação, com foco nas proposições de conteúdos e metodologias de estudo, são outra fonte de dados. Dentre os que já foram abordados até o momento, estão: *How to improvise* e *Nothin' but blues*, de Aebersold (1992, 1981), *Building a Jazz Vocabulary* e *Essential Elements for jazz ensemble*, de Steinell (1995; 2000), *Improvisação: práticas criativas para a composição melódica na música popular*, de Collura (2008). Os estrangeiros são mais voltados ao jazz e os dois últimos, brasileiros, não fecham em um gênero específico.

Impressões a partir da pesquisa bibliográfica

Até o momento, Gordon (2000), Caspurro (2006) e Gainza (1983; 1990) estão entre os autores da educação musical que têm exercido maior influência em minhas escolhas, no processo de elaboração do produto que acompanha esta pesquisa. Ao lado deles, tenho buscado referência em pesquisadores da pedagogia do jazz, como Cooker (1989) e Monk (2012).

Em primeiro lugar, destaco o aporte de Gainza, cuja obra reverbera a importância da improvisação como expressão indissociável de um modelo ideal de educação musical. A proposta da pesquisadora argentina tem fundamento na corrente pedagógica-musical conhecida como “métodos ativos”, que irrompeu na primeira metade do séc. XX - através de

trabalhos como os de Jacques-Dalcroze, Martenot, Mursell, Willems, Carl Orff, entre outros - e traz como mensagem basilar a “experiência direta com a música a partir da vivência dos diversos elementos musicais” (FIGUEIREDO, 2012, p.85).

Para a autora, improvisação é “toda execução musical instantânea produzida por um indivíduo ou grupo. A definição (...) designa tanto a atividade em si quanto seu produto”¹⁰ (GAINZA, 1983, p. 11). A concepção de improvisação envolve tanto expressões livres - irreflexivas, mais espontâneas - quanto “pautadas” - sujeitas a regras específicas, do próprio indivíduo ou outros. Sob as duas perspectivas, a improvisação atua mobilizando e externalizando materiais musicais já apreendidos, assim como possibilita a aquisição de novos.

Embora enfatize a importância dos jogos improvisatórios na “infância musical”¹¹, a abordagem de Gainza não se atém a um único contexto. Dentre os pontos de grande interesse a esta pesquisa, destaco os benefícios que os indivíduos deverão evidenciar, ainda que em graus diferenciados, a partir da prática da improvisação:

1.a – Tende a reproduzir de maneira aproximada, ou quase textual, determinados modelos (provenientes do jazz, rock, folclore, música clássica, etc.); 1.b – tende a explorar ativamente o som, com o objetivo de inventar modelos próprios que vão formando uma linguagem pessoal; 1.c – tende a expressar ou descarregar, pela externalização (com diferentes graus de elaboração) as próprias estruturas sonoras internalizadas; 1. d – tende a internalizar novos materiais ou estruturas sonoras (...); 1. e – tende a exercer o controle consciente durante o processo improvisatório sujeitando-se a esquemas próprios ou externos; 1. f – predomina a espontaneidade, tanto nos processos de externalização, como nos de absorção de estruturas musicais. (GAINZA, 1990: 27)

De igual modo, são de grande valia as orientações relativas à conduta do professor que propõe e coordena a improvisação em sala de aula. Em primeiro lugar, deve-se conectar com as reais necessidades de desenvolvimento dos alunos, por exemplo, trabalhar

¹⁰Tradução de minha autoria para: toda ejecución musical instantánea producida por un individuo o grupo. El término *improvisación* designa tanto a la actividad misma como a su producto.

¹¹Fase do desenvolvimento marcada por uma conduta espontânea, e quando vivências positivas e prazerosas com a música são determinantes para o perfil do futuro músico ou diletante.

concentração, criatividade, superação de bloqueios. Também é necessário: atenção e equilíbrio na escolha do tema de uma atividade, de modo que sejam assegurados os objetivos; conhecimento sobre comportamentos referentes à faixa etária; percepção do repertório pelo qual o aluno tem afetividade, e assim propor atividades significativas; atender às suas próprias necessidades expressivas, experimentando as vantagens e sensações relacionadas à improvisação, individualmente ou em grupo, sob supervisão de outro mestre.

A improvisação também encontra lugar proeminente na teoria da aprendizagem musical, proposta por Gordon (2000). Nesta abordagem, a célula básica é o conceito de “audiação”. De forma resumida, o termo faz referência à capacidade de compreender, atribuir sentido, projetar significado musical, com base em um fenômeno sonoro que não está presente fisicamente no momento. Isto pode acontecer através da reflexão de um som que foi ouvido no passado, ou numa leitura silenciosa a partir de uma partitura, por exemplo. Audiação não é imitação, trata-se de uma assimilação complexa associada à aquisição progressiva de padrões tonais e rítmicos, que constituem a literatura musical.

A teoria de Gordon preocupa-se com a sequência da aprendizagem musical, visando a melhor combinação de competências e conteúdos musicais. Neste pensamento, a competência improvisação é posta em destaque, é relacionada aos graus mais elevados de audiação, quando o aprendizado musical se dá por *inferência* - de maneira autônoma, no âmbito das descobertas pessoais - superior hierarquicamente ao aprendizado por *discriminação* - imitativo, comparativo, primário (que também tem sua importância). Quem improvisa não apenas reconhece, mas antecipa, prevê padrões, deduz, reorganiza.

A obra de Gordon apresenta muitas comparações entre música e linguagem verbal. “A audiação é para a música o que o pensamento é para a fala” (*ibid.*, p. 8). “Escutar música compreendendo-a e escutar a fala compreendendo-a, envolve operações similares” (*idem*, p. 16). Tal relação encontra ressonância no trabalho da musicóloga portuguesa Helena

Caspurro, estudiosa de Gordon. Para a autora, a fala é a dimensão preliminar de um processo discursivo, e o seu domínio - que pode culminar em dimensões mais simbólicas, como a escrita e a leitura -, leva à autonomização, tornar-se livre de pensamento. Nessa perspectiva, estabelece uma comparação com o improviso: “também em música, falar, isto é, improvisar, será sempre, dialeticamente, um ato de significação renovada, na medida em que vai permitir novas descobertas de relações sobre o compreendido, reforçando-o e realimentando-o.” (CASPURRO, 1999, p. 2).

Embora compreenda que a teoria em questão tenha sido postulada a partir de experiências com crianças, e proponha um sequenciamento específico no desenvolvimento de conteúdos e competências, penso que alguns conceitos são importantes para esta pesquisa. Destaco: o próprio conceito de audição e suas possíveis implicações no estudo de improvisação; as comparações entre música e linguagem verbal; a proposta de que a sequência do desenvolvimento musical perpassa pela fase modelar e imitativa – *discriminação* – mas deve levar à autonomia no aprendizado – *inferência* – onde se situa a improvisação; improvisar enquanto competência que envolve predição e reorganização de padrões aprendidos.

Autores da pedagogia do jazz

Embora, a princípio, eu tenha o interesse de que o produto desta pesquisa perpassasse gêneros musicais diferentes, busco o suporte teórico de autores que discutem o processo de ensino e aprendizagem de improvisação no âmbito do jazz. Tal escolha se dá, em primeiro lugar, pela improvisação no jazz ser um dos interesses deste trabalho. Mas também justifico pela ampla literatura que os americanos dispõem nesse sentido, e que, penso, apresentam discussões que podem ser úteis em outros fazeres da música popular que abarcam a improvisação.

Para iniciar, referencio Cooker (1989). De maneira geral, a obra *Teaching Jazz* se caracteriza como um manual teórico para professores e programas universitários que propõe o ensino do gênero musical. Inicialmente, são respondidos alguns questionamentos básicos como: o que é jazz? É possível ensiná-lo? Porque deve ser encampado em um programa formal de ensino? Ao longo do livro são tratadas questões como metodologia de ensino de improvisação, teoria do jazz, análise, treinamento auditivo, bem como são apresentados modelos de *syllabus* para compor currículos de cursos.

Destaco aqui aspectos que dizem respeito à improvisação. O autor define a prática como chave elementar do jazz, uma habilidade que leva tempo para ser desenvolvida, embora os elementos teóricos que a fundamentam possam ser compreendidos em curto espaço de tempo. Para o autor, atualmente existem muitas metodologias eficientes e técnicas de ensino específicas voltadas para o desempenho dos estudantes de jazz, ferramentas que têm beneficiado muitos artistas.

Na proposta de *Jazz Improvisation Syllabus*, é dada uma série de recomendações aos professores. Entre elas: planejar tocar a maior parte do tempo possível, cuidando para não exagerar em informações teóricas (considerando que existem aulas específicas com tal finalidade); tocar o primeiro solo de cada “round”, de modo que o aluno possa se preparar e ter respostas a possíveis questionamentos a partir da observação; incentivar começos com solos curtos, que se alonguem gradativamente, na medida em que o aluno se sinta pronto; iniciar as aulas com aquecimento utilizando *play-along*, exercitando padrões típicos.

Aos alunos, os professores devem deixar claro que é necessário: estabelecer um plano de estudos; ter um forte desejo de alcançar os objetivos; entender, aplicar e ter domínio pleno dos elementos teóricos, os quais devem ser evidenciados na prática instrumental; desenvolver sintonia com o estilo, mediante escuta atenta e assimilação de gravações de jazz, antigas e recentes.

Cooper enfatiza ainda a necessidade de aprender *patterns* e *licks*, frases típicas, pré-moldadas, aplicáveis em diversos contextos no jazz. “Uma porcentagem razoável da maioria dos solos pode e deve conter frases familiares de jazz, pois elas são um meio de comunicação musical essencial”¹². (*ibid.*, p. 78). O autor dá exemplo de algumas frases e incentiva o treino em todas as tonalidades, usando diferentes tipos de modulação (através de ciclos de quintas, cromáticas, etc.). Algumas metodologias de aplicação prática são sugeridas, como o começo do estudo sem acompanhamento, até chegar ao exercício dos *licks* em uma música, otimizando os resultados com tonalidades e gravações (*play along*) diferentes.

Para o autor, o aprendizado de *licks* não inibe a criatividade. “Ele irá emprestar comunicação a seus solos, e servir como trampolim para ideias originais. Sua criatividade só será sufocada e você nunca tocar nada de original.”¹³(*idem*, p. 79).

Na pedagogia do jazz, outra fonte consultada é Monk (2012). Considerando as célebres pesquisas sobre improvisação jazzística e cognição, de Pressing (1984; 1987) e Sarath (1996), o autor desenvolveu uma abordagem pedagógica que tira o foco da dimensão “o que tocar”, para “como pensar a improvisação”. Sua proposição chama-se “os cinco cérebros da improvisação”, e está também apoiada na sua ampla experiência como professor de jazz em escolas de nível médio e graduações em música (*high school* e *under graduate level*).

Baseado em literatura específica, Monk afirma que a improvisação musical mobiliza áreas cognitivas diferentes da improvisação em outros âmbitos, assim como as habilidades ligadas à sua atuação possuem uma forma particular de conexão, a qual o autor

¹²Tradução de minha autoria para: a reasonable percentage of most solos will and should contain familiar jazz phrases, as they are an essential means of musical communication.

¹³Tradução de minha autoria para: It will end communication to your solos, and serve as spring boards to original ideas. Your creativity will only best if led if you never play anything original.

denomina de inteligência improvisadora¹⁴. Considerando cinco habilidades já apontadas em outros estudos, o autor elaborou “os cinco cérebros da improvisação”: de desempenho, criador, de continuação, estruturador e temporal¹⁵.

De forma resumida, o cérebro de desempenho é a coordenação que o sistema sensorial estabelece sobre o sistema sensório-motor no ato de improvisar. O cérebro criador está relacionado à geração de ideias, atua na seleção de materiais que irão iniciar o processo. O cérebro de continuação gerencia o processo de sucessão, tomando decisões acerca da interrupção de ideias e necessidade de apresentar algo diferente. Já o cérebro estrutural trabalha na organização de materiais ao longo das partes do improviso, decidindo acerca da elaboração de contrastes. Por sua vez, o cérebro temporal, que trabalha de forma semelhante ao anterior, adiciona camadas de retrospecção e/ou prospecção sobre as decisões já tomadas, ou seja, ajuda o improvisador a decidir sobre o futuro, considerando o passado.

Nessa perspectiva, Monk elabora atividades que trabalham ora cada inteligência separadamente, ora o reforço do “link entre os cérebros”. Todas as sugestões apresentadas pelo autor poderão ser aproveitadas, ainda que modificadas, nesta pesquisa. Para exemplificar, cito apenas uma, que propõe a conexão entre os cérebros criativo, de continuação e o estrutural: sobre um *groove* harmônico modal, numa forma de 16 compassos, o estudante deve improvisar sobre a metade (8 primeiros) e não tocar na outra parte (8 restantes); durante o solo, deve escolher um motivo inicial e desenvolvê-lo através de variações rítmicas, melódicas, aplicando ornamentações e notas de passagem; antes de iniciar uma nova seção, após o momento de pausa, o improvisador deve avaliar e escolher entre a continuidade do motivo anteriormente trabalhado, ou um motivo diferente para dar seguimento.

¹⁴Tradução de minha autoria para: improvisation al intelligence.

¹⁵Tradução de minha autoria para: performance brain, creative brain, continuation brain, structural brain, temporal brain.

Apesar de a atividade ser relativamente simples, o autor ressalta benefícios significativos: “através deste processo de avaliação constante, não só o aluno começa a ouvir os seus/ suas próprias ideias com mais cuidado, a julgar o potencial dessas ideias, mas também começa a aliar acontecimentos passados para os futuros”. (*ibid.*, p. 94).

Impressões a partir de entrevistas

Vale pontuar aqui impressões que tenho até o momento, considerando análises de informações coletadas em entrevistas com professores e músicos, e em documentos como o Plano de Curso Técnico e o Plano de Ensino do CTIBB. Atualmente o curso tem 43 alunos matriculados divididos em duas turmas (duas Big Bands). Os professores Elielson Gomes e Elienay Carvalho coordenam o curso e ministram as disciplinas de maior carga horária: Prática de Banda (ensaio) e Prática de naipe.

Quanto à origem dos alunos, os professores categorizam três grupos fulcrais: a) bandas militares; b) bandas sinfônicas; c) bandas de igrejas evangélicas. Destacam a relevante presença de alunos vindos de municípios do interior do Estado. Gomes chega a afirmar que é de lá que vieram cerca de 40% dos alunos de sua turma de 2013. Embora haja naturais diferenças entre uma turma e outra, os professores concordam que, em geral, os alunos trazem pouca familiaridade com o tipo de repertório jazzístico e de música popular brasileira. “Eles já tem uma certa vivência nisso aí, mas é empírica e limitada”, diz Carvalho. Quanto à improvisação, o mesmo professor diz que “é a minoria que já têm experiência nessa parte, mas a maioria tem interesse”.

Ainda sobre improvisação, o Plano de Curso Técnico - PCT não faz nenhuma referência direta, enquanto que o Plano de Ensino - PE a menciona três vezes, colocando-a em foco juntamente com leitura de partitura e conhecimentos estilísticos na metodologia das aulas. Preparar o aluno para ser improvisador não é apresentado como objetivo em nenhum

momento. Para os professores, o trabalho de improvisação é salutar na formação do músico, motivo pelo qual deveria ser incluído nos estudos, seja qual fosse o repertório em pauta. No caso do CTIBB, delegam à prática um papel considerável, mas não trivial, “(...) é uma peça importante, mas não é o principal”, afirma Carvalho. “(...) no mínimo você tem que dar as ferramentas (...) pra que depois de 2 anos, eles saiam da escola (...) com uma ideia de como estudar (...) eu vou pegar essa música e sei quais os caminhos que tenho que percorrer”, sintetiza Gomes.

Tal ponto de vista corrobora com o que foi observado nas entrevistas dos professores Rowney Scott e Joatan Nascimento, da Universidade Federal da Bahia. Atuando há 5 anos na graduação em música popular, os docentes não veem necessidade de trabalhar exaustivamente improvisação, que no curso tem apenas uma disciplina optativa de 1 semestre. “Não é um curso de jazz, então o foco não é o cara sair daqui como improvisador”, disse Scott, sem deixar de reconhecer a importância da prática na formação do músico, pois “enriquece pra vida”.

Considero de grande valia as colocações dos professores sobre a falta de materiais brasileiros. Nascimento advoga acerca da necessidade do desenvolvimento de uma linha de “improvisação à brasileira (...) com elementos rítmicos e melódicos da nossa música”, missão na qual a academia pode ter um papel importante na pesquisa e na orientação de alunos. Para Scott, “tudo o que eles [americanos] produziram é importante”, mas deve-se ter cuidado para que não haja aplicação direta das ideias quando se toca música brasileira, “você ta tocando um choro, um baião, não dá pra seguir com esses *licks* de jazz... é isso que tem a ver? (...) Se você quiser soar mais dentro daquele contexto, você pode buscar outras ideias rítmicas”.

Entrevista com os alunos

Certamente, ouvir os alunos foi um dos momentos mais interessantes da pesquisa até aqui realizada. Os alunos foram convidados para uma conversa, na qual poderiam expressar alguns pontos de vista sobre improvisação, e a necessidade de incluir aulas específicas a respeito do tema no CTIBB. Compareceram 17 alunos, todos homens, na faixa etária de 15 a 30 anos. O grupo estava representado por alunos das duas Big Bands. Minha tarefa foi apresentar perguntas e mediar a discussão, permitindo que, na medida do possível, todos tivessem oportunidade de falar. O registro em áudio foi integralmente transcrito.

Ao responder sobre a necessidade de aulas de improvisação no curso, todos foram unânimes em dizer que sim. No entanto, chamou-me atenção uma pequena divergência, que revela diferenças de pensamento sobre a possibilidade de se ensinar, de fato, alguém a improvisar. Disse um dos alunos: “(...) eu nem sei se eu tenho gabarito suficiente pra falar sobre isso, mas acho que improvisação nem é algo que dá pra se ensinar exatamente, dá pra chegar e falar algo, do tipo: olha, tem esses grandes nomes aqui que fazem assim...”. Outro aluno refutou: “Como ele falou, cada um tem a sua forma de fazer, tem que vir de dentro (...) mas eu tive um professor que começou me ensinando por acordes, mandando eu escutar, teve tipo uma escada pra eu chegar num ponto. Eu acho que a gente aprende, e depois expõe nossas ideias.”

No decorrer da conversa, percebi que a crença de que há caminhos que podem ser ensinados numa escola de música foi ganhando força, na medida em que se tornava mais evidente uma carência local nesse sentido: “Eu queria que tivesse um professor específico, pra dar desde a base (...) tem gente que vem pra cá e não sabe improvisar, eu sou um. Pensei que fosse aprender, mas não (...) tem que fazer na hora, tu já tens que ter noção de tudo.” Outro pontuou: “a gente pode pegar por aí, ouvir um aqui outro ali e assim criar a

personalidade. Mas tem que ter a base, tem que ter alguém pra orientar e isso **deveria** ser ensinado aqui.” (o aluno enfatizou a palavra grifada).

Há quem diga que poucos são os que tem a chance de improvisar nas aulas e apresentações, por serem os únicos que sabem: “Esse negócio de não ter o professor de improvisação até interfere aqui na banda. Por que as vezes, quando falta aquele aluno que geralmente faz, fica sem improviso. Se fosse numa apresentação (...) não ia ter improviso” Outro comentou que as oportunidades existem, mas os alunos se sentem despreparados: “(...) ali pela terceira aula o professor falou assim: “finge que tu és uma águia, te joga de lá de cima (...) se tu não conseguires tu morres, se tu conseguires tu estás improvisando, vai!” Mas eu pensei: como vai?”. Naturalmente, os risos em seguida foram inevitáveis.

A improvisação no jazz pareça ser um alvo de grande parte dos participantes da conversa. “O jazz não é a base, mas influencia vários outros estilos de improvisação”, disse um aluno. No entanto, não deixaram de pontuar o interesse em outros gêneros, comentando sobre a riqueza de particularidades inerentes a cada um.

Quando perguntados a cerca do perfil ideal de aula de improvisação para o CTIBB, surgiram várias ideias: “seria importante propor alguns gêneros aqui”; “tem vários níveis de conhecimento aqui, os músicos mais experientes poderiam ajudar”; “seria importante que o professor desse oportunidade nos ensaios, atualmente é quase sempre os mesmos que fazem em os solos”; “em cada etapa (junto com o repertório da banda), seria interessante apresentar um gênero”. Uma delas chamou-me bastante atenção:

Era importante que tivesse um terceiro dia pra gente se reunir e tentar fazer junto. Agora fazer aqui uma harmonia, e vai todo mundo tentando devagarinho. Por que na verdade a improvisação é isso, né? A pessoa vai caminhando, caminhando. Tem gente que tem vergonha, mas tem que perder um pouco disso, não ter medo de errar, porque aqui não tem ninguém melhor que ninguém. Todo mundo que tá aqui, se está é porque tem potencial pra estar no mesmo lugar que o outro (ALMEIDA, 2015).

A partir do encontro ficou claro, em primeiro lugar, que existe um interesse real pela improvisação. Por vezes, os alunos apresentaram justificativas relacionadas a demandas do campo de trabalho, outras vezes relacionaram a uma necessidade expressiva. Alguns demonstram frustração por motivo de a escola não corresponder a este anseio. Uma mensagem tomou proporção significativa: a necessidade de se apresentar caminhos por onde se possa começar.

Algumas das proposições feitas pelos alunos serão mais aproveitadas na aplicação futura do produto desta pesquisa, como a necessidade de um momento à parte do ensaio, onde todos independentes do grau de conhecimento e prática - possam participar. Outras colocações já estão sendo aproveitadas. Por exemplo, não se pode pensar num material desintegrado dos outros elementos que compõe o curso. Desse modo, é importante que a ordem dos conteúdos esteja minimamente alinhada à organização de gêneros musicais e repertórios propostos pelos professores.

“Bala na agulha”

As impressões a partir de entrevistas e a pesquisa bibliográfica em andamento lançaram luzes para a definição do material didático. Dentre as decisões já tomadas, estão: em sintonia com o “espírito do curso”, o material não pretenderá a formação integral do improvisador, em vez disso, preocupar-se-á com bases que sirvam a um estudante iniciante na prática, levando em consideração que este já tenha certo nível técnico de execução ao instrumento e de leitura de partitura; adequação à proposta de progressividade de conteúdos descrita no Plano de Ensino; desenvolvimento de atividades que sejam desenvolvidas individualmente e em grupo; estímulo à busca individual de conhecimento em outros suportes – livros, gravações, consulta a professores de instrumento; produção de um CD de áudio para acompanhamento durante os exercícios.

O título “Bala na agulha” está relacionado com a intenção de brincar com metáforas que tenho presenciado na fala dos músicos populares. Tem que ter “carta na manga” pra tocar na noite, coloca “só um cheirinho nesse microfone”, “deram a Elza” no fulano de tal, “quebra tudo, Isac!” Essas gírias integram nosso repertório falado e usamos muito quando falamos do nosso repertório tocado. Acredito que o uso de analogias pode ser uma ferramenta muito interessante para se trabalhar as ciências humanas. Penso também que pode agradar o público alvo.

Na perspectiva de envolver os alunos, escolhi homenagear Jefferson, cujas palavras sinceras – mencionadas no início do trabalho - me ajudaram a elaborar o problema de pesquisa. Em “Bala na agulha” ele tornou-se um personagem caricaturado, que conversa com o leitor e com alguns mestres. O projeto visual está sendo desenvolvido pelo artista paraense Tharley Cavalcante. Neste ponto, reconheço, em certa medida, a influência do método “Na mosca” elaborado por Torres (2009), que trabalha a criação de frases cromáticas para improvisação jazzística. Com abordagem lúdica, o livro possui ilustrações no estilo de histórias em quadrinhos.

O começo pelo blues

Optei por iniciar a elaboração do material pela improvisação no blues. O gênero americano pareceu-me um excelente começo para os alunos iniciantes do curso da EMUFPA. Em primeiro lugar, é inegável que o blues forneça uma excelente base para os interessados em tocar jazz, o que corrobora tanto com objetivo dos professores, quanto de grande parte do alunado. A afirmação do blues como *background* está presente no discurso de vários grandes jazzistas. “Desconheço um único jazzista importante - antigo, recente, do período intermediário dos anos de 1930 ou do cool jazz – que não tenha manifestado grande respeito e afetividade pelo blues, tocasse ele blues ou não”, disse Billy Taylor em entrevista

a Berendt e Huesmann (2014, p. 196) no célebre “O livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI”.

Justifico também, sob o seguinte ponto de vista: o blues pode ser uma janela inicial oferecendo ferramentas básicas para a improvisação, que poderão ser utilizadas em outros gêneros da música popular. Nesse sentido, posso citar: uso de células rítmico-melódicas como pequenos motivos iniciais; uso de repetição; uso de modificações rítmicas e melódicas procurando expandir uma ideia; contato com padrões típicos que caracterizam um gênero musical; abordagens baseadas na improvisação vertical (foco nas notas dos acordes), improvisação horizontal (foco nas notas de escalas), improvisação temática (a partir de células rítmico-melódicas presentes em um tema).

Antes de iniciar o trabalho de improvisação, efetivamente, introduzo um texto que contempla informações históricas e características principais do blues, como uma forma de situar o aluno nesse universo e estimular a apreciação do gênero. As fontes consultadas são, principalmente, Herzahft (1989), Berendt e Huesmann (2014) e Muggiati (1995).

Na continuidade, proponho um programa de estudos baseado na forma padrão de blues: 12 compassos, contendo três frases quaternárias - esquema AAB -, harmonia fundamentada nos graus I7, IV7 e V7 de uma tonalidade. Dentro dessa estrutura “básica”, com poucas tonalidades (Fá e Si bemol¹⁶), desenvolvo uma série de conteúdos para um estudante iniciante de improvisação. Dentre os quais, estão: a interpretação rítmica particular, que confere o *swing* do gênero; padrões típicos de blues para uso na improvisação; técnicas para improvisação temática, vertical e horizontal; escalas diatônica maior, modais – dórica e mixolídia-, típicas de blues (pentatônica menor, blues menor, blues), bebop; ornamentações cromáticas.

¹⁶São tonalidades tradicionalmente usadas para iniciar os estudos em livros didáticos de blues.

Visando a organização progressiva dos níveis de dificuldade, começo trabalhando a improvisação apenas nos *breaks*¹⁷, com apenas um acorde, a tônica da tonalidade. Com o avanço dos conteúdos, o estudante chega a um *chorus* inteiro, e depois vários (movimento cíclico sobre a mesma forma). Parte das atividades focaliza as técnicas de maneira separada, enquanto outras propõem a conexão de várias possibilidades.

Ao longo do material são apresentados vários estudos, que são exemplos práticos de se realizar os exercícios. No entanto, é frisado que os tais são apenas alternativos, ou seja, há muitas outras maneiras de se tocar, e o estudante deverá buscar por isso. Todos os estudos estão escritos em três tonalidades diferentes, visando atender os músicos que tocam instrumentos em Dó, Si bemol e Mi bemol, da Big Band.

Por vezes surgem alguns adendos, voltados a grupos específicos de instrumentistas. Por exemplo, logo após o trabalho rítmico inicial, há uma seção tratando articulação somente para músicos de sopro. Também há momentos em que aparecem dicas e tirinhas nas quais Jefferson conversa com músicos experientes.

Naturalmente, faço referências a vários autores na composição do material. Grande parte deles, americanos: Aebersold (1981), Rawlins e Bahha (1995), Steinel (1995; 2000), Boyde (1993). Vale ressaltar que isto não implica no simples recorte de ideias. Prova disto é a abordagem a qual chamo “mapear o campo”, cuja gênese está em Aebersold (*idem*), devidamente citado no material. A partir da proposta inicial apresento um desdobramento que rendeu vários exercícios.

O trabalho voltado ao blues ainda não está terminado, embora já esteja definido até onde pretendo chegar neste estudo. Nos próximos exercícios pretendo reforçar a prática

¹⁷Vale a seguinte citação de Berendt e Huesmann (2014, p. 199): “Geralmente, o cantor de blues não realiza totalmente as três frases dentro de quatro compassos (...); O restante da frase fica à disposição para a improvisação, chamada *break* – uma breve sequência cadencial de notas, com a qual a frase anterior é interrompida pela seguinte. Nesses compassos pela metade do blues *break*, reside o núcleo de toda improvisação do jazz e de sua fascinante realização no jogo de força entre o desprendimento do solista e o senso de responsabilidade diante do coletivo por parte dos músicos que acompanham.”

coletiva e a abordagem dos “cinco cérebros da improvisação”, de Monk (2012). Em fase de definições está a segunda parte do material, voltada à música brasileira. Mantendo a proposta, tento elaborar um programa de base para iniciantes, focado em um ou poucos gêneros musicais, mas que apresente técnicas e abordagens que possam ser aplicadas em vários outros contextos.

“Bala na agulha” pode servir futuramente como um suporte para um estudante que, por si só, esteja procurando o desenvolvimento na improvisação. Mas é preciso deixar claro que ele está sendo formulado para ter resultados otimizados em aulas guiadas por um professor, que possa ouvir o aluno, tocar com ele, favorecer experiências de trocas num contexto coletivo.

Considerações finais

Para finalizar, defendo que a pesquisa irá trazer contribuições para duas subáreas da música em especial, a educação musical e a música popular. As reflexões aqui contidas e o produto prático que a acompanha, é uma resposta a indagações acerca do “o quê” e “como” ensinar improvisação na música popular, para iniciantes na prática, mas que já possuem certa bagagem – um grau de domínio técnico no instrumento e leitura de partitura -, por já estarem inseridos no ensino formal em música. Nascida dentro da realidade de uma escola de música da EPTNM em Belém-PA, é provável que a pesquisa e seus resultados sejam úteis para outras escolas semelhantes no Brasil, assim como para outros níveis de ensino.

No caso específico da Escola de Música da UFPA, de forte tradição conservatorial (CONTENTE, 2012), acredito que os resultados irão contribuir para que haja maior sintonia entre o que é proposto como ensino e as possibilidades de atuação profissional, no campo da música em Belém. Por fim, não se pode esquecer o valor de

expressão artística da improvisação, tão ressaltados por GAINZA (1983). Certamente os resultados serão úteis não somente para Jefferson, mas para outros em situação semelhante, que vêem na desafiadora prática um motivo de realização pessoal.

Referências

- AEBERSOLD, Jamey. **How to play and improvise**. 6ª ed. V. 1. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1992.
- _____. **Nothin' but blues**. 2ª ed. V. 1. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1981.
- ALBINO, César. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete**. São Paulo, 2009. 207 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.
- ALMEIDA, Isac. Entrevista de Rowney Scott em 27 de novembro de 2014. Salvador. Audiovisual. Escola de Música da UFBA.
- _____, Isac. Entrevista de Joatan Nascimento em 27 de novembro de 2014. Salvador. Audiovisual. Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA.
- _____, Isac. Entrevista de Elienay Carvalho em 23 de abril de 2015. Belém. Audiovisual. Escola de Música da UFPA.
- _____, Isac. Entrevista de Elielson Gomes em 22 de abril de 2015. Belém. Audiovisual. Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA.
- _____, Isac. Entrevista dos alunos do Curso Técnico em Instrumentista de Big Band da EMUFPA em 17 de junho de 2015. Belém. Audiovisual. Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA.
- ALLSUP, Randall. Of Concert Bands and Garage Bands: Creating Democracy through Popular Music. In: RODRIGUEZ, Carlos (Org.). **Bridging the Gap: Popular Music and Music Education**. Reston: MENC, 2004. Pp. 204-223.
- BERENDT, Joachim E., HUESMANN, Günther (Rev.). **O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI**. Tradução de Rainer Patriota e Daniel Oliveira Pucciarelli. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2014.
- BORÉM, Fausto. Prefácio. **Per Musi**, n. 30. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2014.
- CASPURRO, Helena. **Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmônica no desenvolvimento da improvisação**. 429 f. Aveiro, 2006. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2006.
- _____, Helena. **A improvisação como processo de significação: uma abordagem a partir da Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon**. Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical: APEM, 103, p. 13-14, 1999.
- COLLURA, Turi. **Improvisação: práticas criativas para a composição melódica na música popular**. 2 vols. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

CONTENTE, Alexandre. **Da escolar que temos à escolar que queremos**: problemas, perspectivas e desafios para a Escola de Música da UFPA em um olhar a partir do currículo. Salvador, 2012. 246 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

_____. **Música e músicos populares na Escola de Música da UFPA**: estratégias de estudo de piano para a valorização de experiências prévias em músicas e outros desafios. Salvador, 2010. 232 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

COOKER, Jerry. **The teaching of Jazz**. Rottemburg, Germany: Advanced Music, 1989.

COSTA, Cristina. **Educação profissional técnica de nível médio em música** – formação de instrumentistas e inserção laborativa na visão de seus atores: o caso do CEP – Escola de Música de Brasília. 336 f. Brasília, 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. A educação musical do século XX: os métodos tradicionais. In: JORDÃO, G.; ALLUCCI, R. R.; MOLINA, S.; TERAHATA, A. **Música na escola**. São Paulo. Allucci e Associados comunicações, 2012. Disponível em: <http://www.amusicanaescola.com.br/o-projeto.html>. Acesso em 25 de novembro de 2014.

GAINZA, Violeta. **La improvisación musical**. Buenos Aires: Ricordi, 1983.

_____. A improvisação musical como técnica pedagógica. **Cadernos de Estudo – Educação Musical**, São Paulo, v. 1, n.1, p. 22-30, 1990.

GORDON, Edward. **Teoria da Aprendizagem Musical**: competências, conteúdos e padrões. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn**. Londres: Ashgate, 2001.

_____. **Music, Informal Learning and School**. Burlington, VT: Ashgate, 2008.

HARGREAVES, Wendy. Generating ideas in jazz improvisation: when theory meets practice. **International Journal of Music Education**, v. 30, pp. 354-367, 2012.

HERZAHFT, Gerard. **Blues**. Campinas: Papyrus, 1989.

MONK, August. The five improvisation brains: A pedagogical model for jazz improvisation at high school and undergraduate level. **International Journal of Music Education**, v. 30, pp. 89-98, 2012.

MUGGIATI, Roberto. **Blues**: da lama à fama. São Paulo: Editora 34, 1995.

PIMENTEL, Maria. Mercado de trabalho e formação profissional na área de música: um relato de experiência. CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 21. 2013, Pirenópolis. **Anais...** João Pessoa: UFPB/ABEM, 2013. Pp. 1307-1317.

PRESSING, J. Improvisation: Methods and models. In: SLOBODA, John (Org.). **Generative processes in music**: The psychology of performance, improvisation and composition. Oxford: Oxford University Press, 1988. Pp. 129–179.

RECÔVA, Simone. **Aprendizagem do músico popular**: um processo de percepção através dos sentidos? Brasília, 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2006.

RAWLINS, R., BAHHA, N. E., & TAGLIARINO, B. **Jazzology**: The encyclopedia of jazz

theory for all musicians. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música**. Ed. Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SARATH, E. **A new look at improvisation**. Journal of Music Theory, 1996.40(1), Pp.1–38.

SILVA, Ricardo. **Ensino e aprendizagem de improvisação musical em um curso superior de música**. Belo Horizonte, 2013. 193 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2013.

SLOBODA, John. A. **A mente musical: psicologia cognitiva da música**. Tradução de B. Ilari e R. Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

STEINEL, Mike. **Building a Jazz Vocabulary**. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1995.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. Instituto de Ciências da Arte. Escola de Música. **Plano de Curso Técnico** – Curso Técnico em Instrumentista de Banda. Belém, 2007.

_____, Instituto de Ciências da Arte. Escola de Música. **Plano de Ensino** – Curso Técnico em Instrumentista de Big Band. Belém, 2013.

WISNIK, José. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio, WISNIK, José (Org.). **O nacional e o popular na cultura brasileira: Música**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982. Pp. 51-68.



Amanheceu, Paid'égua!

o sonho cabano faz samba de enredo no carnaval paraense

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

Liliam Barros Cohen
PPGARTES- UFPA
liliambarroscohen@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo, dar conhecimento do estado atual, da pesquisa de mestrado de título: *Amanheceu, Paid'égua! O Sonho Cabano Faz Samba de Enredo no Carnaval Paraense*. A pesquisa tem como objeto, três sambas de enredo de três escolas de samba de Belém do Pará respectivamente: *Amanheceu*: Grêmio Recreativo Jurunense Não Posso Me Amofiná, composto pelos compositores: Osvaldo Garcia e Albertino Garcia em 1985; *Paid'égua* da Associação Carnavalesca e Cultural Império de Samba Quem São Eles composto em 1986 pelos compositores: Alfredo Oliveira, Antonio Maranhão, Davi Miguel, Edyr Proença, Laury Garcia e Ronaldo Franco e *Sonho Cabano* do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira composto em 1985 pelos compositores, Alfredo Oliveira e Paulo André Barata. O Objetivo geral é investigar aspectos dos processos criativos dos sambas de enredo: *Amanheceu, Pai d'égua e Sonho Cabano*. Os Objetivos específicos são: Conhecer a trajetória artística dos compositores dos sambas objetos do projeto; Verificar os aspectos históricos das escolas de samba: Escola de Samba Não Posso Me Amofiná; Império de Samba Quem São Eles e Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira e finalmente, analisar os sambas de enredo: *Amanheceu, Pai d'égua e Sonho Cabano*. A metodologia consta de: levantamento bibliográfico; leituras; trabalho de campo com entrevistas e pesquisa documental; análise. A pesquisa se estrutura em: introdução e três capítulos. Em se tratando de uma pesquisa cujo objeto está inserido em escolas de samba, ela se embasa no contexto da Etnomusicologia e isso se prende ao fato de que, ela passou a incluir em seu campo de estudo, também as músicas de centros urbanos incluindo – o samba.

Palavras-chave: Samba de Enredo. Belém do Pará. Etnomusicologia

Amanheceu, Paid'égua! The cabano dream makes samba in Pará carnival

Abstract: This article aims to give knowledge of the current state of research is a master: *Amanheceu, Paid'égua! O Sonho Cabano Faz Samba de Enredo no Carnaval Paraense*. The research has as object three sambas of three sambas school of Belém - Pará respectively: *Amanheceu* of Grêmio Recreativo Jurunense Escola de Samba Não Posso Me Amofiná, composed by composers Osvaldo Garcia e Albertino Garcia; *Paid'égua* of Império de Samba Quem São Eles composed by composers Alfredo Oliveira, Antonio Maranhão, Davi Miguel, Edyr Proença, Laury Garcia e Ronaldo Franco in 1986, and *Sonho Cabano* of Grêmio e Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira composed by composers Alfredo Oliveira e Paulo André Barata in 1986; The overall goal is to investigate creative aspects of the composers of sambas Project objects. The specific objectives are to know artistic career of the composers of sambas design objects; verify the historical aspects of the samba school: Grêmio Recreativo Jurunense Escola de Samba Não Posso Me Amofiná, Império de Samba Quem São Eles and

Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira and finally analyze the plot of sambas. The const mythology: literature; reading, field work with interviews and documentary research. The research is structured in: introduction and three chapters. In the case of a search whose objects is inserted in the samba schools, it underlies the context of Ethnomusicology and this is related to the fact that she has included in its fields studies also the urban centers of music such as samba.

Keywords: Samba Plot. Belém Pará. Ethnomusicology.

1. Do que trata a pesquisa

Esta pesquisa tem por objeto, o carnaval, mais precisamente três sambas de enredo de três escolas de samba de Belém do Pará; ***Amanheceu:*** *Grêmio Recreativo Jurunense Não Posso Me Amofiná*, composto pelos compositores: Osvaldo Garcia e Albertino Garcia em 1985; ***Paid'égua:*** *Associação Carnavalesca e Cultural Império de Samba Quem São Eles* composto em 1986 pelos compositores: Alfredo Oliveira, Antonio Maranhão, Davi Miguel, Edyr Proença, Edyr Augusto Proença, Laury Garcia e Ronaldo Franco e ***Sonho Cabano:*** *Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira* composto em 1985 pelos compositores, Alfredo Oliveira e Paulo André Barata.

O objetivo geral é investigar aspectos dos processos criativos dos sambas de enredo: *Amanheceu, Pai d'égua e Sonho Cabano*. Os Objetivos específicos são: Conhecer a trajetória artística dos compositores dos sambas objetos do projeto; Verificar os aspectos históricos das escolas de samba *Grêmio Recreativo Jurunense Escola de Samba Não Posso Me Amofiná, Império de Samba Quem São Eles e Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira*; Analisar os sambas de enredo: *Amanheceu, Pai d'égua e Sonho Cabano*.

Em se tratando de uma pesquisa cujo objeto está inserido em escolas de samba, ela se embasa no contexto da Etnomusicologia, a partir do olhar de teóricos que a fundamentaram, considerando seu estudo no contexto cultural, um dos mais importantes conceitos que fundamentam esta ciência. A abordagem etnomusicológica se prende ao fato

de que, ela passou a incluir em seu campo de estudo também as músicas de centros urbanos incluindo entre essas – o samba.

Quanto ao referencial teórico relacionado à Etnomusicologia, a pesquisa se fundamenta em Gerard Behague (1992), Alan Merriam (1964), John Blacking (2000), Sílvia Zamboni (2012), Rafael Bastos (2013), Bruno Nettl (2005), Anthony Seeger (2004), e Sônia Chada (2011).

A metodologia se embasa em 1- Levantamento bibliográfico sobre obras dos teóricos em: Etnomusicologia; Samba e carnaval; Samba de enredo; Carnaval paraense; Análise de texto; Análise Musical. 2 - Leituras sobre o histórico do *Grêmio Recreativo Jurunense Escola de Samba Não Posso Me Amofiná*; sobre o *Império de Samba Quem São Eles* e sobre a *Escola de Samba e Acadêmicos da Pedreira*.

Estas leituras estão sendo feitas em documentos, jornais, revistas e outros suportes como o objetivo de buscar referências para a construção dos aspectos históricos das escolas de samba do projeto como também da trajetória artística dos compositores envolvidos na pesquisa. 3 - Trabalho de campo com entrevistas semiestruturadas 4 - Análise; 5 - Considerações; 6 - Apresentação.

As entrevistas foram realizadas com os compositores dos sambas objeto da pesquisa e algumas personagens de relevância no carnaval, nas escolas de samba e nos sambas de enredo da pesquisa. Foram fundamentadas em: Verena Alberti (1991), Ecléa Bosi (2003), Jacques Le Goff (1988). Foram transcritas e transcriadas com bases nos teóricos: Verena Alberti (1991), Ecléa Bosi (2003), José Carlos Meihy e Fabíola Holanda entre outros.

Com relação ainda às entrevistas, é importante destacar que elas se constituíram como uma das ferramentas de grande importância na elaboração desta dissertação de mestrado. Ao conhecer os percalços pelos quais passaram alguns entrevistados, não contive

as lágrimas por compreender a que ponto o amor ao carnaval e à escola de samba os levou. Renúncias, perdas financeiras, decepções permeiam juntamente com a alegria e a euforia a vida destes compositores.

Ao conhecer as trajetórias artísticas dos entrevistados, muito de suas vidas veio à tona. A história de suas infâncias, de como adentraram no mundo da música, do carnaval e do samba de enredo foram momentos de intensa partilha emocional.

O trabalho de campo também se constitui uma ferramenta de importância relevante, através dele se promoveu uma busca por fotos vídeos e outros documentos incluindo materiais audiovisuais, especialmente gravações referentes aos sambas-enredos objeto de estudo deste trabalho.

A dissertação se estrutura em: Introdução, e três capítulos. A Introdução tem como título: Criança Fui, e Não Sou Mais, Mas a Saudade Nem Com o Tempo Se Desfaz. O Capítulo I tem como título: Aquele que transforma em samba um sonho sonhado; O Capítulo II tem o título: Escolas de samba em Belém do Pará e o Capítulo III, O Samba de Enredo Paraense.

2. Introdução: Criança Fui, e Não Sou Mais, Mas a Saudade Nem Com o Tempo Se Desfaz

Neste primeiro momento faço uma pequena narrativa da minha vida relacionada ao carnaval, incluindo infância, adolescência e a vida adulta. Abordo minhas vivências no carnaval até o presente mestrado. Finalmente discorro sobre a estrutura da pesquisa.

O carnaval age de maneira distinta nas pessoas. Algumas o têm como desnecessário e até pernicioso, outras aproveitam esta festa popular para se divertir durante os três ou quatro dias de folias. Há as que o veem como objeto de pesquisas em várias áreas do conhecimento e outras como eu, que vê no carnaval além de objeto de pesquisas, razões

para acreditar que ele é responsável pelas bases na tomada de decisões que nortearam a minha formação acadêmica.

Minha infância e adolescência foram vividas no *Bairro da Campina* em Belém do Pará, bairro onde estão a *Praça da República* e a *Avenida 15 de Agosto* atual *Presidente Vargas*. Até o ano de 1963 eram nelas onde ocorriam os desfiles oficiais do carnaval paraense, denominados *Batalhas de Confetes*.

As *Batalhas de Confetes* por essa época consistiam em eventos de grande interesse por parte da população, que vinha de todos os bairros enfrentando a chuva tão comum em Belém e que aumentam ainda mais nos meses em que ocorre o carnaval. Desde as primeiras horas da noite já começava a movimentação para os desfiles, que aconteciam no perímetro da Praça da República, naquela época conhecida como Largo da Pólvora, embaixo dos túneis de mangueiras.

Ainda muito pequena, de tanto pedir e chorar fui para a tão esperada Batalha de Confetes com minha tia e meus irmãos. O tempo da apresentação entre uma escola e outra era muito grande e não aguentando o sono, dormi na calçada.

Fui acordada (não sei quanto tempo depois) pela bateria de uma escola de samba, pelos sons dos tambores, repiques, e surdos. O som dos surdos se confundia com o ritmo do meu coração. Ainda zozza, vi a comissão de frente, o porta estandarte com o nome da escola ***Boêmios da Campina*** e o sono foi expulso de mim por uma profusão de sons e cores. Eu havia me apaixonado pelo Carnaval.

Morando em uma velha casa de porta e janela me fazia ser vítima de preconceitos das crianças de mais posses. Sentia-me de certa forma inferior. Mas um dia, pelo menos em um momento me senti superior. Era um Domingo de Carnaval.

Burlando a vigilância familiar consegui reunir uma dúzia de crianças da minha rua. Pintei a mim e a todas elas com carvão e pedi que cada uma, trouxesse de sua casa uma

panela e uma colher de pau - estava formado meu bloco. E desse jeito iniciamos nosso “monumental desfile”.

Era em torno de quinze a dezesseis horas, as casas estavam com suas janelas fechadas. Entretanto, à medida que meu bloco passava, as janelas iam se abrindo como num passe de mágica. Eu e todos os componentes do bloco cada vez mais nos sentíamos imbuídos de importância, afinal, nosso bloco era o único a desfilar na rua e estava sendo visto por todos – era a “glória”.

Quando uma vizinha (garota rica e mimada e que não brincava nem falava com gente pobre feito eu) torceu o nariz quando o bloquinho de tisanados de carvão, desfilou em frente à sua janela, tive a certeza que ela, a menina rica “estava morrendo de inveja” de tudo que eu tinha e era naquele momento. Anos mais tarde, fui compreender o que talvez a minha vizinha houvesse sentido, através de Matta:

Não, evidentemente, a inveja pequeno-burguesa do dinheiro ou da inconsciência política (afinal, quem, no nosso mundo está mesmo preocupado com isso?), mas a inveja da alegria, da vontade de viver, de uma energia e generosidade inesgotáveis que nem o trabalho em condições miseráveis consegue liquidar. Esse é o paradoxo. (1997, p.176).

Esse fato, não só trouxe uma liberdade momentânea, mas também uma sensação até então não vivenciada, a de que o carnaval possibilitava mesmo por alguns momentos, a glória de poder ser superior aos que tinham roupas, sapatos, brinquedos e uma boa casa para morar, coisas que eu não possuía. Houve liberdade e também uma inversão de valores?

Porque no mundo cotidiano eles nada possuem (exceto seus corpos e força de trabalho, seus poderes místicos e sua fome de viver), somente eles podem ser o centro de uma festividade invertida e paradoxal, que não programa lei e donos, mas que pode ser possuída pelos que nada tem (MATTA, 1997, p.122).

Ao adentrar no Mestrado em Artes, meu tema já estava definido, e os fatores importantes na escolha do tema foram: A saudade dos carnavais da minha infância e, a curiosidade de conhecer o processo criativo dos sambas de enredo e seus compositores.

Escolher entre tantos sambas de enredo, tantos compositores e tantas escolas de samba de Belém do Pará aqueles que seriam meu foco de pesquisa não foi uma tarefa fácil. *Amanheceu* me seduziu, por trazer a esperança de melhores dias, *Paid'égua*, por ser um vocábulo paraense que julgo tão meu (e tão nosso) enquanto paraense e *Sonho Cabano*, por trazer um tema do qual me orgulho.

3. Capítulo I - Aquele que Transforma em Samba Um Sonho Sonhado

Neste primeiro capítulo abordo o compositor de samba de enredo dentro dos conceitos etnomusicológicos. Para tanto exponho as bases fundamentais da composição musical à luz de algumas das mais representativas figuras que embasaram aquela ciência: Gerard Behague (1992), Alan Merriam (1964), John Blacking (2000), Sílvio Zamboni (2012), Rafael Bastos (2013), Bruno Nettl (2005), e Anthony Seeger (2004) e Sonia Chada (2011) entre outros.

Para contextualizar os aspectos da composição musical, me reporto brevemente ao histórico das bases que fundamentaram a Etnomusicologia, visto que, em se tratando de uma pesquisa cujo objeto está inserido em escolas de samba, ela se embasa no contexto desta ciência a partir do olhar de teóricos, considerando seu estudo no contexto cultural, um dos seus mais importantes conceitos. A fundamentação se prende ao fato de que, ela passou a incluir em seu campo de estudo também as músicas de centros urbanos incluindo – o samba.

Contextualizo o processo de composição musical em parceria, visto que, a composição de um samba-enredo é um trabalho coletivo, a autoria pode chegar até mais de seis componentes, fazendo com que a individualidade seja diluída no grupo, ao ponto até de não aparecer o verdadeiro nome civil de cada compositor, somente a alcunha com que é conhecido em sua escola (ORTIZ, 1998, p. 120).

Faço um relato sucinto da vida artística dos compositores dos três sambas selecionados para a pesquisa, organizando-os por samba de enredo, tendo como fundamentação principal suas entrevistas a mim concedidas.

Finalizo este capítulo com uma breve relação dos sambas de enredo com a Etnocenologia.

4. Capítulo II - Escolas de Samba em Belém Do Pará

Nele faço um pequeno mergulho nos aspectos histórico do aparecimento das escolas de samba em Belém do Pará. Com fundamentações nas entrevistas e no referencial teórico sobre carnaval paraense: *Foi no Bairro do Jurunas* (MANITO, 2000) e *Carnaval Paraense* (OLIVEIRA, 2006).

Elaboro um relato do histórico da formação das três escolas de samba foco do projeto: *Grêmio Recreativo Social Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*; *Associação Cultural Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*; *Grêmio Recreativo Cultural e Social Acadêmicos da Pedreira*.

Fatos ainda não publicados, alguns curiosos, são incluídos nos aspectos históricos destas escolas de samba, advindos das entrevistas realizadas para esta pesquisa.

5. Capítulo III - O samba de enredo paraense

No terceiro capítulo, irei discorrer sobre o samba de enredo paraense, fazendo inicialmente uma breve revisão bibliográfica do samba e dos aspectos históricos do samba de enredo.

A escolha dos sambas-enredo é bastante tensa. No seu decorrer, extravasa conflitos e confrontos que revelam as relações de poder vigentes em uma determinada escola de samba. O concurso está permeado por negociações e ajustes que podem acirrar disputas internas. É um momento muito delicado,

do ponto de vista político, para o desempenho e competitividade de uma escola de samba, no desfile de carnaval (BLASS, 2007, p.75).

Para este momento, me embasarei nos seguintes teóricos; Carlos Sandroni (*Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*); Hermano Vianna (*O Mistério do Samba*); Luciana Prass (*Saberes Musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre Os Bambas da Orgia*); Miguel Santa Brígida (*O Maior Espetáculo da Terra: O Desfile das Escolas de Samba no Rio de Janeiro como Cena Contemporânea na Sapucaí*); Frederico Freire de Lima Neibert Bezerra (*Samba-enredo em Florianópolis: Perspectivas históricas e a produção de sambas-enredo entre membros da Protegidos da Princesa*).

Detenho-me na figura do carnavalesco e na sua importância na formação das escolas de samba “(...) constitui uma figura síntese, ao condensar e agregar em si uma pluralidade de funções e múltiplas tarefas na produção artística de um desfile de carnaval...” (BLASS, 2007, p.97).

Passarei a considerar os fatos que determinaram: a escolha dos enredos e procederei, a verificação do processo composicional dos três sambas de enredo. Finalizando farei a análise da melodia e da harmonia dos três sambas de enredo, utilizando para tanto o modelo tripartite proposto por Alan Merriam que tem por fundamentos: o conceito, o comportamento e o som. Utilizar-se-á as obras dos seguintes autores: Arnold Schoenberg (*Fundamentos da Composição Musical*) e José Nilo e Joselir N. G. Adam (*Linguagem e Estruturação Musical*).

Com relação à análise dos textos dos sambas de enredo terei como fundamentação: Antonio Jardim (*Música: Vivência do Pensar Poético*); Affonso Romano de Sant’Anna (*Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*); Luciano Marcos Dias Cavalcanti (*Música Popular Brasileira e Poesia; A valorização do “pequeno em Chico Buarque e Manuel Bandeira”*); Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas (*Samba de Enredo; história e*

arte) e Ricardo Azevedo (*Abençoado & Danado do Samba*) e Susane K. Langer (*Estética, Sentimento e Forma*).

6. Conclusão

A pesquisa em questão está em fase da elaboração do terceiro capítulo. A pesquisa por documentos ainda está sendo realizada para a anexação de fotos e de outros documentos relevantes para a pesquisa.

Referências:

BLASS, Leila Maria da Silva. **Desfile na Avenida, Trabalho na Escola de Samba**. A dupla face do carnaval. São Paulo: Annablume, 2007.

MATTA, Roberto da. **Carnavais Malandros e Heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

ORTIZ, Elza M. N. **O sujeito do samba-enredo**. Linguagem & Ensino. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Vol. I, n.2, p. 115-132, 1998.



Criação de acervo de réplicas de instrumentos musicais Tapajônicos e Marajoaras no Laboratório de Etnomusicologia

Camila Costa

PIBEX/UFPA

camilasingermusica@gmail.com

Liliam Barros

PPGARTES/UFPA

liliambarroscohen@gmail.com

Resumo: Neste artigo busca-se expor conceitos, resultados e perspectivas referentes ao projeto de pesquisa do curso de Licenciatura Plena em música da UFPA, denominado “Criação de acervo de réplicas de instrumentos musicais Tapajônicos e Marajoaras no Laboratório de Etnomusicologia”. Este tem como objetivo fazer investigações em torno dos instrumentos musicais Tapajônicos e Marajoaras constantes na Reserva Técnica de Arqueologia do Museu Paraense Emílio Goeldi e criar um acervo de réplicas destes instrumentos para o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará e para o próprio Museu. Dois ceramistas durante um período de dois meses confeccionaram réplicas de 13 instrumentos musicais encontrados por arqueólogos, estes instrumentos estão na reserva Técnica “Mário Simões” do MPEG, por meio de pesquisas bibliográficas e das réplicas dos 13 instrumentos musicais estão sendo feitos vários estudos. Pretende-se ser referência e incentivar novos estudos nesta área, desta forma promover a valorização das culturas Marajoara e Tapajônica. Dentre as etapas restantes temos a gravação da sonoridade dos instrumentos musicais, classificação e criação de um acervo contendo as réplicas no laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará.

Palavras-chave: Marajoara, Tapajônica, Arqueologia Musical amazônica.

Creating musical instruments replicas acquits Tapajônicos and Marajoaras in Ethnomusicology Laboratory.

Abstract: In this article we seek to expose concepts, results and prospects for the Research Project of UFPA Undergraduate in Music Education, called "Creation of musical instruments Tapajônicos and Marajoaras in Ethnomusicology Laboratory". This aims to do investigations into musical instruments Tapajônicos and Marajoaras in the Reserve Archaeology of the Goeldi Museum and create a collection of replicas of these instruments for Ethnomusicology Laboratory of the Universidade Federal do Pará and for Goeldi Museum. Two ceramists over a period of two months crafted replicas of 13 musical instruments found by archaeologists, these instruments are in reserve of MPEG called "Mario Simões". Through literature researches and replicas of 13 musical instruments are being done several studies. It is intended to be a reference and encourage further research in this area, thus promoting the appreciation of Marajoara and Tapajônica cultures. Among the remaining steps we have recording the sound of musical instruments, classification and creating a collection containing replicas in the laboratory of ethnomusicology at the Universidade Federal do Pará.

Keywords: Marajoara. Tapajônica. Archaeology Amazon Musical.

1. Introdução

As culturas Tapajônica e Marajoara são repletas de significados. Neste trabalho estão sendo estudados 32 instrumentos musicais Tapajônicos e Marajoaras, construídos com cerâmica, além de suas particularidades sonoras, estes também nos despertam para a beleza de suas formas.

Dois ceramistas foram convidados a construir réplicas de 13 instrumentos musicais, devidamente selecionados pela bolsista Camila Costa e pela professora Liliam Barros, membros do projeto de pesquisa denominado “Arqueologia musical Amazônica”. A construção destas réplicas tem como objetivo o estudo dos instrumentos musicais das culturas Pré-Cabralianas, já que as peças originais estão localizadas na Reserva Técnica “Mário Simões” do Museu Paraense Emílio Goeldi e não sendo possível tocar as mesmas. Além disto, vamos estudar de que forma essas peças podem ter sido utilizadas na época em que foram construídas.

Todo estudo deste projeto será embasado também por meio da Etnomusicologia, a autora Angela Luhning (2014), ressalta a relevância desta área, dizendo que “A Etnomusicologia permitiu que se construísse aos poucos uma visão diferente de música, certamente influenciada pela sua proximidade conceitual e metodológica com a “Antropologia” (LUHNING, 2014, p. 14).

Os mestres escolhidos para realizar a construção das réplicas são Inês Cardoso e Levy Cardoso. Muito do que eles sabem sobre a cerâmica vem do seu Raimundo Saraiva Cardoso. No livro denominado “Cultura Marajoara” a autora Denise Pahl Schaan (2009) fala da relevância do trabalho da família Cardoso para a cerâmica, de acordo com ela.

Mestre Cardoso, como era chamado, tornou-se um ícone da produção cerâmica no estado do Pará, vendendo seus trabalhos até para museus no exterior. Juntamente com sua mulher, Dona Inês, e seu filho, Levy, produziu réplicas perfeitas de peças arqueológicas, sendo capaz de falar sobre a arqueologia da Ilha de Marajó com a propriedade de um acadêmico.

Discutia os dados arqueológicos e hipóteses com o cuidado de um estudioso, dando entrevistas para jornais e tevês, tornando-se, dessa forma, uma referência para o artesanato regional. (SCHAAN, 2009, p. 290).

Ao longo dos anos, os mestres ceramistas já fizeram peças para diversos Museus, na Europa, Inglaterra, Paris, no Brasil Museu nacional do Rio de Janeiro e o Museu paraense Emílio Goeldi.

2. Material e Metodologia.

Na primeira parte do processo de confecção das réplicas, os ceramistas e a bolsista do projeto “Arqueologia musical Amazônica”, que filmou todo o processo. Foram durante alguns dias para a reserva técnica “Mário Simões”, onde os mestres podiam observar de perto as peças originais para ter uma noção melhor de tamanho, espessura, pintura e ver minuciosamente os detalhes, para então começar a confeccionar as réplicas.

Uma das técnicas mais utilizadas pelos ceramistas para a confecção dos instrumentos musicais foi a técnica de “rolinho”. Segundo o mestre Levy Cardoso e a mestra Inês Cardoso, esta técnica faz parte da cultura quilombola, indígena e cabocla, outra nomenclatura pela qual esta técnica é conhecida é como “acordelado”. Em alguns chocalhos, por exemplo, começam a ser feitos pequenos “rolinhos” com a cerâmica e a partir da base (pé) vão sendo moldadas as peças até a cabeça, em seguida, é passado um instrumento redondo (neste caso foi utilizado um pincel) em toda a peça para esticar a argila fazendo com que ela desenvolva a plasticidade, trabalhando a forma. Nos instrumentos musicais como os chocalhos, são feitas pequenas bolinhas com a argila para colocar dentro da peça, com o objetivo de fazer o som ao tocar o instrumento.

Em alguns aerofones foi utilizada a modelagem com blocos de argila. Parte-se de um bloco de argila e a peça vai sendo moldada de baixo para cima, primeiro a estrutura

geral, para depois trabalhar os detalhes. Após dar a forma e modelagem nas peças são feitos os detalhes, em alguns casos, os olhos, nariz, boca e os dedos do pé.

Na segunda parte do processo de confecção dos instrumentos musicais, após a estrutura, forma e detalhes da peça prontos, elas foram levadas para a casa dos mestres ceramistas em Icoaracy. Depois da secagem da argila e como consequência a diminuição do tamanho da peça, elas são todas lixadas com uma palha de aço, com o objetivo de não as deixar uniformes, já que como as peças estavam enterradas quando foram encontradas pelos arqueólogos, devido ao tempo foram se desgastando, muitas até perderam a sua pintura original e estão com algumas partes quebradas.

Depois de lixar todas as peças os ceramistas fazem a queima das mesmas, dentro de um forno, que foi feito pelo próprio mestre ceramista Levy Cardoso, de acordo com ele, são os únicos em Icoaracy a ter esta modernidade, uma vez que, os demais ceramistas ainda queimam na lenha as suas peças, o que acaba retardando o processo de finalização. Com a queima as peças diminuem ainda mais de tamanho e o som das mesmas é modificado, por isso, gravamos os sons de todas as peças antes da queima, para fins comparativos após o término. De acordo com o tempo de queima o som também é modificado, os ceramistas afirmam que quanto mais tempo de queima mais agudo o som fica e quanto menos tempo, mais grave é o som dos instrumentos musicais, as peças ficaram em torno de um dia no forno, para poder serem retiradas e dar continuidade a finalização da confecção das réplicas.

Na terceira e última parte da confecção das réplicas dos instrumentos musicais, as 13 peças foram levadas novamente para a reserva técnica “Mário Simões” do Museu Paraense Emílio Goeldi. Nesta etapa foi trabalhada a pintura, o processo se inicia com a pintura de todas as peças na cor branca, para depois as outras cores se fixarem melhor. Como já mencionado anteriormente, as peças encontram-se desgastadas e é preciso que também

possa ser visto nas réplicas esse desgaste. Para isso, é feita uma técnica de pintura sobreposta na qual, o instrumento é pintado de várias cores uma por cima da outra.

3- Resultados e Discussões

As réplicas dos 13 instrumentos musicais estão em processo de finalização e secagem, os membros do projeto de pesquisa durante todo o processo fizeram vários levantamentos e leituras da bibliografia referente a sociedade Tapajônica, Marajoara e a Etnomusicologia.

Este trabalho tem como base teórica a Etnomusicologia e a Arqueomusicologia. A Etnomusicologia surgiu da Etnologia e da Musicologia com a Antropologia. Como estamos fazendo estudos em torno de Instrumentos musicais antigos, encontrados por Arqueólogos, a Etnomusicologia nos dá embasamento quanto a identificação dos processos extramusicais, que podem nos levar a investigar o som. No que concerne a Arqueomusicologia, Laura Hortelano Piqueras (2003) Explica que “Muchas veces, los investigadores de la arqueología musical prefieren hablar, más que de musica, de ‘vestigios sonoros prehistoricos’” (PIQUERAS, 2003 p. 20), portanto, a Arqueomusicologia é a base para nosso estudo, no que se refere a artefatos sonoros pré-históricos.

Com relação a cerâmica na cultura dos povos Marajoaras, havia uma separação dos afazeres entre os homens e as mulheres.

A cerâmica era uma atividade coletiva dos moradores de determinada localidade, que produziam vasilhas e objetos para uso pessoal ou da comunidade. É provável que os homens participassem auxiliando no transporte da argila, no manuseio e na queima de peças grandes, ou que tomassem parte em alguns momentos da produção, como por exemplo, a decoração. Como a feitura da cerâmica tradicionalmente, é considerada como uma atividade feminina na Amazônia supõe-se que ficaria a cargo, principalmente, das mulheres (SCHAAN, 2009, p. 214).

Os mestres Ceramistas Inês e Levy afirmam que nas peças Marajoaras os formatos são mais geométricos e tem relação com outras culturas, já nas peças Tapajônicas o

que chama a atenção é a mistura do mítico e do místico, do sobrenatural. Os ceramistas ainda revelam que nas peças Tapajônicas as cores não possuem presença tão marcante, quanto nas peças Marajoaras.

4- Conclusão

O projeto de pesquisa “Arqueologia Musical Amazônica”, vinculado ao grupo de pesquisa “Música e Identidade na Amazônia” e ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA possui grande relevância para a cultura paraense, já que dentre os seus objetivos, ele visa estudar e valorizar a cultura marajoara e Tapajônica. Com os estudos dos instrumentos, podemos inferir que é uma cultura complexa e rica.

Com o término da confecção das réplicas, pretende-se gravar a sonoridade de todos os 13 instrumentos musicais e inserí-las em um site criado pelos membros do projeto, além disto, temos como objetivo a criação de um acervo com as réplicas dentro do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (LabEtno).

Referências

- LUHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. In **Música em perspectiva**, v. 7, n. 2.
- CAMBRIA, Vincenzo. Etnomusicologia aplicada e “pesquisa ação participativa”. Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro. In **Anais**. V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.
- SCHAAN, Denise Pahl. **A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara**. Porto Alegre, 1996.
- SCHAAN, Denise Pahl. **Cultura Marajoara. Rio de Janeiro**. SENAC Nacional, 2009, 400 p.
- PIQUERAS, Laura Hortelano. **Arqueomusicología**: Bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos. Trabajo de Investigación de Tecer Ciclo. Valencia, España, 2003.



Produção musical independente: a viabilidade dos homestudios em Belém do Pará

Victor Hugo Nunes da Silva
Universidade Federal do Pará
victorhugo.ns@hotmail.com

Sonia Chada
PPGARTES/UFPA
sonchada@gmail.com

Resumo: A utilização de *homestudios*, também conhecidos como estúdios caseiros, como forma de produção musical independente, tem crescido bastante nos últimos anos no Brasil, e não é diferente em Belém do Pará. O barateamento de equipamentos tecnológicos, o livre acesso à internet em busca de tutoriais e manuais, assim como, o descarregamento de programas de gravação multipista, seus diversos plug-ins e demais recursos sem custo algum, são consequências da mudança do atual panorama musical independente. Investigar a importância dos *homestudios*, discutindo sua viabilidade, no cenário musical independente em Belém do Pará foi o objetivo principal desta pesquisa. Para tanto foi realizada pesquisa bibliográfica e entrevistas com o mentor da banda *The Authoritarian Project*, sendo consideradas, como referência para a investigação, suas rotinas de produção musical. Espera-se que a pesquisa contribua para o conhecimento sobre a utilização de *homestudios* e a área de produção musical.

Palavras-Chave: *Homestudio*. Produção musical independente. *The Authoritarian Project*.

Independent Music Production: the viability of homestudios in Belem of Pará.

Abstract: The use of Home Studios, also known as home studios as a means of independent music production, has grown considerably in recent years in Brazil, and is no different in Belém. The cheapening of technological equipment, free access on the internet in search tutorials and manuals, as well as the unloading of multitrack recording programs, its various plug-ins and other resources at no cost, are consequences of the change of the current independent music scene. To investigate the importance of homestudios, discussing its viability, in the independent music scene in Belem was the main objective of this research. To this end it was made literature review and interviews with the mentor of the band *The Authoritarian Project*, being considered as a reference for the investigation, its music production routines. It is hoped that the research will contribute to the knowledge on the use of homestudios and music production area.

Keywords: Homestudio. Independent music production. The Authoritarian Project.

1. Introdução

Com a popularização da tecnologia muitas mudanças ocorreram no mundo. O acesso facilitado à internet e o que vemos a cada dia nas ruas, nas rádios, na televisão, e

agora, intensamente, nas redes sociais - este como um dos principais meios de comunicação da atualidade - são bandas com novos nomes e com novas músicas que surgem repentinamente no cenário musical independente da cidade de Belém do Pará e, também, no mundo. Essa é a nova realidade da produção musical independente.

O que acontecia há algum tempo atrás é que as bandas se formavam, criavam suas canções, no entanto, gravá-las com qualidade em um estúdio era um passo muito largo a se dar e os custos para entrar em uma gravadora profissional e sair com o disco produzido, ou pelo menos uma música pronta, normalmente, extrapolavam o orçamento da maioria das pequenas bandas, cantores e artistas em geral. As mudanças que aconteceram a partir dos anos 90, entre outras o barateamento das tecnologias e, recentemente, o acesso facilitado a informações via internet, têm mudado este panorama.

Investigar a importância dos *homestudios*, discutindo sua viabilidade, no cenário musical independente em Belém do Pará foi o objetivo principal desta pesquisa. Para tanto foi realizada a revisão da literatura disponível sobre o assunto e entrevistas com o mentor da banda paraense *The Authoritarian Project*, abordando o projeto, equipamentos utilizados, discussões sobre os aspectos da produção musical na cidade, a viabilidade dos *homestudios*, inclusive, comparando-o com um estúdio convencional e, cursos de formação na área de produção musical.

2. Material e Métodos

Tendo como base um levantamento de fontes bibliográficas que versam sobre o tema da pesquisa foram realizadas entrevistas com a banda *The Authoritarian Project*, resultando em cinco (5) horas de gravação, realizadas em 27 de janeiro de 2015, no local em que é desenvolvido o projeto.

As entrevistas semiestruturadas realizadas incluíram perguntas básicas (nome, idade, formação, entre outras), questões nas quais o entrevistado poderia responder sim ou não e, outras, para incitá-lo a discutir sobre cada questionamento. O questionário elaborado para as entrevistas serviu como um guia para o pesquisador que possibilitou a construção de uma série de discussões e argumentações baseadas na opinião do mentor da banda.

No decorrer das entrevistas foram utilizados: gravador de som, para que não fossem perdidas informações essenciais e, câmera fotográfica, a fim de registrar os equipamentos utilizados. Posteriormente, os relatos foram transcritos e todo o material coletado foi sistematizado para análise. Importante mencionar que as entrevistas e demais registros foram realizados com a autorização dos entrevistados e, em seguida, o resultado final da investigação foi entregue ao grupo, assim como as cópias dos registros obtidos.

3. Discussões e Resultados

O *The Authoritarian Project* é um projeto de música autoral com produção independente, criado em meados de 2013. Mistura elementos de gêneros como o eletrônico, o rock, o progressivo, entre outros subgêneros da música eletrônica como *break core* e *gabber*, para criar uma aparência sonora densa e única.

Figura1: Reebs Carneiro.



Fonte: Disponível em: <<http://tnb.art.br/rede/theauthoritarianproject>>. Acesso em: 30/01/2015.

O projeto é encabeçado por José Ribamar Lima Carneiro, conhecido como Reebz Carneiro, responsável pela gravação, produção, arranjos musicais, execução dos instrumentos e pela difusão do material nas redes sociais. Mestre em Psicologia, Reebz domina também técnicas da produção de música eletrônica, tendo estudado música na Escola de Música da Universidade Federal do Pará, cursos de Violão Clássico e Contrabaixo Acústico, entre os anos de 2001 e 2004. Nunca fez sequer um curso para aperfeiçoamento das técnicas em *homestudio*. Estudou apenas através de tutoriais pela internet, vídeos no *Youtube* e, por meio de experimentos nos próprios *softwares* que utiliza para gravação e mixagem.

Recentemente, o projeto foi convidado a participar do Festival SONIDO¹⁸ (Música Instrumental & Experimental), realizado nos dias 26, 27 e 28 de junho de 2015.

Figura 2: The Authoritarian Project no Festival SONIDO.



Fonte: Acervo do autor. 27 de junho de 2015.

4. Primeiras Produções

Há pelo menos sete (7) anos, Reebz Carneiro atua com produção musical e relatou que no início de sua carreira não possuía equipamentos específicos para trabalhar e,

¹⁸ Festival de música produzido pela Se Rasgum Produções e patrocinado pelo Ministério da Cultura e Banpará, através da Lei Rouanet.

ainda neste período, chegou a gravar e mixar músicas utilizando violão, contrabaixo e voz, captando com o microfone do computador e utilizando o *software* multipista de gravação Sonar 2.0, exigindo entre 4 ou 5 pistas gravadas.

Utilizou a placa de som *on board* do computador, que muitas das vezes apresenta problemas na latência, utilizando, assim, alguns programas que simulam alguns dispositivos de áudio externo (interfaces de áudio ou placas de som externa) como é o caso do ASIO4 ALL, um *software* que simula um driver ASIO (*Audio Stream Input Output*) utilizando qualquer placa no padrão WDM (*Windows Driver Model*).

Figura 3: Placa de áudio para microcomputadores *off-board*.



Fonte: Disponível em: <<https://tecnicoequipamentosinformaticos.wordpress.com/placa-de-som/>>. Acesso em: 30/01/2015.

Figura 4: Interface de áudio M-Audio Fast Track Pro.



Fonte: Disponível em: <<http://www.adgmastering.com/how-to-connect-pre-amp-to-audio-interface-usb/>> Acesso em: 30/01/2015.

Figura 5: Placa-mãe de um microcomputador (visão traseira).



Fonte: Disponível em: <<http://homestudio.com.br/blog/index.php/placas-e-interfaces-de-audio/>> Acesso em: 30/01/2015.

Com relação ao driver ASIO, Nascimento (2013, p.1) assim o define:

É um protocolo desenvolvido pela *Steinberg* (fabricante dos aclamados DAW¹⁹*Cubase* e *NUENDO*) para possibilitar a gravação de áudio com baixa latência e sem perda de sincronismo. O driver ASIO possibilitou que computadores menos potentes tivessem um processamento de áudio muito mais eficiente, e é uma das tecnologias mais importantes para o mundo do *homestudio*. Hoje em dia, todos os DAW mais importantes do mercado utilizam este protocolo de comunicação.

Logo, o ASIO4ALL, que surgiu em meados de 2003, funciona dando suporte ao driver ASIO a um computador com uma placa de som WDM, ou seja, o *software* ASIO4ALL irá “transformar” seu driver da placa de áudio *on board* em um driver ASIO, que será reconhecido pelo seu DAW (*Digital Audio Workstation*), além de utilizar mecanismos de programação para que a latência seja reduzida ao máximo possível.

¹⁹*Digital Audio Workstation* (ou, de forma abreviada, DAW) — em português: "estação de trabalho de áudio digital" — é um sequenciador que tem a finalidade de gravar, editar e tocar áudio digital. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Digital_audio_workstation>. Acesso em 18/05/2015.

5. Equipamento Atual

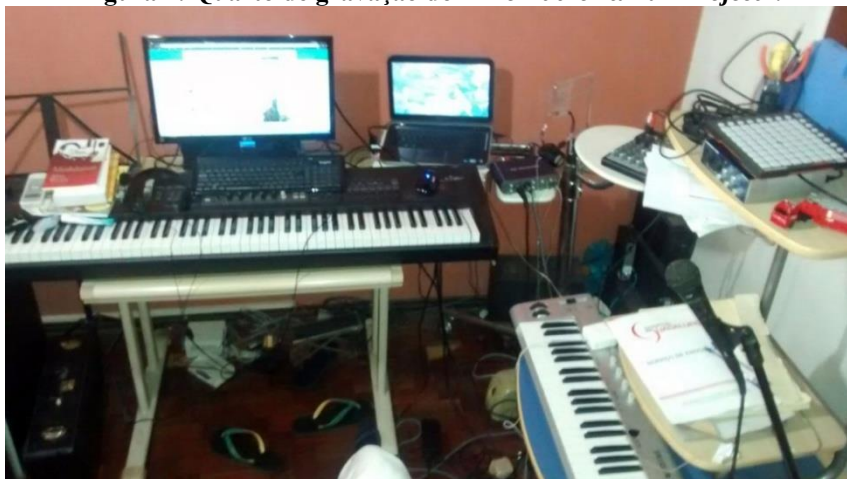
Atualmente Reeb Carneiro dispõe de um equipamento ligeiramente mais sofisticado. No entanto, muito aquém do que dispõem as gravadoras profissionais da cidade de Belém. Dentre seus equipamentos estão um piano sintetizador (Yamaha S80), um teclado Controlador MIDI KBC 61 da Key Black, Interface de áudio M-AUDIO Fast Track Pro, Guitarra Ibanez SG, um Contrabaixo Golden e outro Axl, utilizando como principal *software* multipista, o Ableton Live 8 e seus plug-ins (*Massive, Operator, Tension, LoungeLizard, etc.*) e os VSTs e VSTis nativos do próprio *software* e outras vezes, utiliza o *Fruity Loops*, entre outros VSTis como, por exemplo o *Ezdrummer*, que é um VSTi associado a algum *software* multipista para emular sons de bateria em diversos kits como, por exemplo, *Kit Jazz, Kit Eletronic, Kit Rock, Kit Latin Percusion*, entre outros.

Figura 6: Teclado Controlador, Yamaha S80, Computadores, entre outros componentes.



Fonte: Acervo do autor.

Para as gravações e apresentações utiliza um Notebook Dell Inspiron 14 com processador Intel Core i5 4210U e um desktop com processador AMD Phenon X6, ambos com sistema operacional Windows 7.

Figura 7: Quarto de gravação do “*The Authoritarian Project*”.

Fonte: Acervo do autor.

6. *Homestudio* e o atual cenário da Produção Musical Independente

Para a grande maioria dos artistas no atual cenário musical da cidade belenense, buscar uma gravação em um estúdio profissional é completamente inviável devido à questão financeira. Assim, poucos músicos dispõem de recursos suficientes para financiar o próprio disco, EP ou uma música. A realidade é que os estúdios profissionais cobram por hora e cada hora cobrada é demasiada cara (às vezes cobram por música gravada).

Como solução para o fato, o atual barateamento de equipamentos tecnológicos e a liberdade pela busca de informações via internet, além da aquisição de *softwares* gratuitos (há aqueles utilizam os “piratas”), passou a ser frequentemente buscado por muitos artistas como a solução do problema de uma maneira simples e rápida, ou seja, montar seu próprio *homestudio*.

Deve se deixar claro que além das questões financeiras há, também, o desejo da busca pelo conhecimento de produção musical que trás consigo diversos benefícios para o artista que quer se produzir. No entanto, há vantagens e desvantagens em ambos os aspectos de produção, seja no estúdio profissional ou no *homestudio*, que serão elencados na tabela a seguir:

Tabela 1: Comparativo Homestudio x Estúdio Profissional

	HOMESTUDIO	ESTÚDIO PROFISSIONAL
Investimento	Baixo Investimento	Alto Investimento
A questão financeira prejudicando a liberdade criativa	Livre para criação	A liberdade muita das vezes dependerá de quanto dinheiro terá para investir
Qualidade na Gravação	Dependerá de quais equipamentos foram adquiridos, além do conhecimento técnico de quem estará gravando.	Qualidade muita das vezes garantida, por se tratar de estúdio profissional.
Mercado	Dependerá dos mecanismos do próprio artista a difusão de seu trabalho.	Às vezes, por possuir selos consagrados, facilitam o acesso às mídias de difusão.
Salas de Gravação	Dependerá do investimento.	Normalmente adequadas e tratadas acusticamente.
Tempo	Maior disponibilidade de tempo para desenvolver o trabalho.	O tempo estará diretamente relacionado a quanto o artista poderá investir.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Com relação à produção em *homestudio*, vemos ainda uma grande carência em termos de cursos de formação para produtores ou operadores de áudio na cidade. Esporadicamente são abertas vagas para oficinas de produção em *homestudio* com, geralmente, 30 horas de carga horária, o que é insuficiente dada à importância do assunto para a área da produção musical.

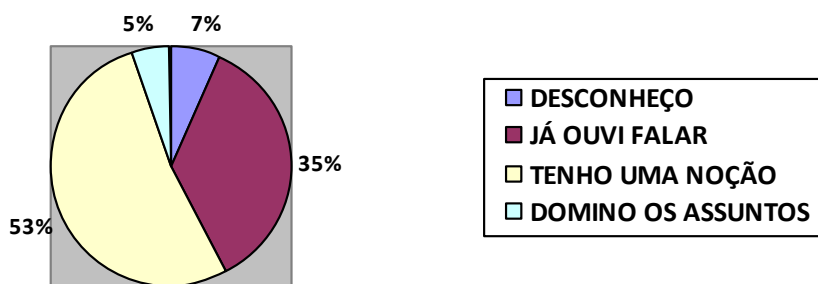
O curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará, em cuja matriz curricular está a disciplina “Noções de Áudio e Informática Aplicada à Música”, com carga horária de 68 horas, divide-se em assuntos como Noções de Áudio, Técnicas Básicas de Sonorização, Manuseio de *Softwares* de Editoração de Partitura, Síntese Sonora, Gravação e Edição de Áudio, levando em conta que por se tratar de uma disciplina prática, antes mesmo de começarmos a lidar com as experiências, é imprescindível um esboço teórico dos assuntos que serão tratados.

Recentemente, cursos que foram ofertados pelo Programa Nacional de Acesso ao Ensino Tecnológico e Emprego (PRONATEC), vinculado ao governo federal e, também à UFPA, contemplam disciplinas na área de produção musical. No entanto, os cursos técnicos de Contraregra ou de Sonoplasta, em cujas matrizes curriculares estão as disciplinas de “montagem de palcos musicais” e “sistemas de sonorização”, esboçam apenas brevemente o conteúdo da produção musical e técnicas de gravação e mixagem.

Em pesquisa realizada nos dias 10 e 12 de novembro de 2015, foram coletados dados acerca do nível de conhecimento dos alunos do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará, sobre a área de Produção Musical. A pesquisa mencionou os seguintes tópicos: Áudio, Produção Musical Independente, Homestudio, Masterização e Mixagem. Os entrevistados deveriam marcar com um “X” em apenas um dos quadros, o qual identificasse o seu nível de conhecimento sobre a área de produção musical. As opções foram: Desconheço, Já ouvi falar, Tenho uma noção e, Domino os assuntos.

Os resultados da pesquisa constam no gráfico a seguir:

Gráfico 1: Resultado da pesquisa realizado nos 10 e 12 de novembro de 2015.



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Foram consultados 58 alunos do curso, entre as turmas de 2008 a 2015, e foi observado que pouco mais de 50% dos alunos afirmaram ter uma noção sobre os temas. No entanto, (23) destes alunos, têm como base o fato de terem realizado a disciplina de Noções

de Áudio e Informática Aplicada à Música e, aproximadamente, 5% dos alunos consultados, consideraram dominar o assunto, 7% confessaram não conhecer absolutamente nada sobre o assunto e 35% assinalaram a opção “Já ouvir falar”.

O cenário de produção musical independente em Belém tem muito a melhorar. O favorecimento dos processos criativos ainda depende muito da ousadia dos músicos que possuem *homestudio*, que não buscam fazer trabalhos experimentais para promover, quem sabe, uma inovação no cenário musical e sim, tornam-se meros repetidores das produções já existentes, apesar dos milhares recursos tecnológicos que são encontrados nos *softwares* de produção. No *Soundcloud* podemos encontrar todo este tipo de material trabalhado em *homestudio*, e constata-se que muitos são semelhantes.

Na condição de produtores, há uma indicação bastante adequada que para esta função se enquadrariam músicos, por justamente lidarem com o aspecto sensível, estético e artístico. De certa forma, muitos já vêm se adaptando, os chamados “músico-produtores”. Por vezes, o cenário está repleto de produtores que desconhecem música de fato, sendo simplesmente os programadores de computador que executam as funções do *software*, sem valores crítico-estéticos, principalmente àqueles que trabalham com música eletrônica.

Esses produtores executam trabalhos de corte e recorte, criação de “batidas” e experimentação, por vezes de maneira robótica ou repetitiva. O cenário está suscetível à produção musical independente, mas justamente por esta facilidade, a produção inibe a criação verdadeiramente musical, por esta não fazer parte do aspecto técnico.

Considerações Finais

Consideramos que a redução dos custos das novas tecnologias contribuiu diretamente para o acesso de muitos usuários a esses dispositivos. Esses que são necessários para produção musical, tornando assim muito mais viável a aquisição dos equipamentos e a

montagem de um homestudio, ao invés de optar por uma gravadora profissional, ainda que seja indispensável a busca por informações para aperfeiçoamento de técnicas de gravação, o que atualmente é bastante facilitado pelo advento da internet. Com isso, vemos uma ampla variedade de músicos e artistas divulgando seus trabalhos em redes sociais, com gêneros musicais distintos do já consagrado tecnobrega, que na maioria das vezes optam por *homestudios* devido às suas condições financeiras.

No entanto, devemos levar em consideração que só o acesso facilitado às novas tecnologias e informações não garantem a qualidade do produto que será difundido nos meios de comunicação. Faz-se necessário a realização de cursos ou oficinas na área de produção musical, principalmente cursos técnicos, com maior abrangência na área, realidade quase inexistente na cidade belenense. As raras oportunidades quase sempre são de cursos com pouca duração e oficinas.

Neste novo perfil, consolidado pelo atual cenário de produção musical independente na cidade de Belém, o artista-produtor ou músico-produtor deve se valer de todas as ferramentas necessárias para que seu trabalho seja difundido. Qualificar-se é extremamente importante, mas não deve estar nunca dissociado do caráter artístico, pois a sensibilidade e a musicalidade são de suma importância na qualidade do produto final.

Não é novidade que a tecnologia está no dia-a-dia para facilitar a vida do ser humano e não para manipulá-la. Vale insistir que a tecnologia não possui sensibilidade artística e, no final, cabe ao produtor a escolha pela melhor forma de manuseá-la.

Referências

BARROS, Lydia. **Tecnobrega**: A legitimação de um estilo musical estigmatizado no contexto do novo paradigma da crítica musical. Tese - Doutorado em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

FAVA, Gihana Proba. Filtro Bolha: desafio para propagação de informação digital. **Anais do XVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. INTERCOM (Sociedade

Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013.

NASCIMENTO, Michael. **Driver ASIO e ASIO4ALL** – O que é? Eu Preciso de ASIO4ALL? E driver ASIO? Disponível em: <<http://gravandoemcasa.com/2013/01/driver-asio4all-e-driver-asio/>>. Acesso em: 29/01/2015.

SILVA, Victor Hugo Nunes da. **Homestudio**: A produção e difusão da música independente em Belém do Pará por meio das redes sociais. Belém (PA), 2015. 60 fls. Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Música – Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.



Reflexões sobre identidades musicais e a Guitarrada em Belém do Pará

Francinaldo Gomes Paz Júnior
Universidade do Estado do Pará
contato@francinaldopaz.com.br

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Universidade do Estado do Pará
guerreirodoamaral@gmail.com

Resumo: De orientação etnomusicológica, mas estabelecendo conexões com os campos da Antropologia e dos Estudos Culturais, este texto versa sobre a lambada na Amazônia, particularmente no Estado do Pará. Provavelmente, esta cultura musical expressiva resulta de mesclas entre gêneros sonoros da região Norte do Brasil, do Caribe e da América Latina. Durante os anos 1970, teria emergido, na região, de saberes e fazeres de tradicionais mestres tocadores e cantadores. Nos anos derradeiros da década seguinte, a partir da cidade de Belém (Capital do Pará), popularizou-se meteoricamente como música urbana, internacionalizada, destacadamente coreográfica e relacionada a ídolos da música regionalista. Após período de auge, abandonou o circuito discográfico e a cena musical de shows, até ressurgir, já nos anos 2000, sob novas vestes estético-musicais, ao mesmo tempo resgatando uma tradição antepassada e atualizando a sua linguagem. No plano teórico o trabalho lança mão dos conceitos de “mudança musical” e “invenção das tradições”, além de orientações no que diz respeito ao tema das identidades. À luz desta teoria, busca-se ressaltar aspectos históricos, socioculturais e estético-musicais da lambada relacionados a identidades emergentes de seus saberes e fazeres musicais.

Palavras-chave: Guitarrada. Lambada. Identidade (musical; cultural). Música (paraense; no Pará; do Pará).

Reflections concerning Musical Identities and Guitarrada in the city of Belém in the State of Pará.

Abstract: Departing from an ethnomusicological orientation, but establishing connections with the fields of anthropology and cultural studies, this text talks about the lambada in the Amazon, particularly in the State of Pará. Probably this expressive musical culture results from blends of musical genres from Northern Brazil, Caribbean and Latin America. During the 1970s, it would have emerged in the region as a result of knowledge and musical practices of traditional players and singers. In the latter years of the following decade, beginning in the city of Belém (Capital of Pará), it became greatly popular as urban and internationalized music, notably choreography and related to the idols of local music. After a peak period, it left the discography circuit and the music scene shows, and resurfaced, in the 2000s, under new aesthetic-musical pattern, at the same time rescuing an ancestor tradition and updating its language. Theoretically this research makes use of the concepts of "musical change" and "invention of tradition", as well as guidance with regard to the issue of identities. In light of this theory, it seeks to highlight the historical, socio-cultural and aesthetic-musical lambada related to emerging identities of their knowledge and musical practices.

Keywords: Guitarrada. Lambada (musical; cultural). Identity Music (from Pará; in Pará).

1. Apresentação

A pesquisa que deu origem a este artigo consiste em desdobramento de um projeto guarda-chuva, iniciado em 2012, no âmbito do Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), na Universidade do Estado do Pará (UEPA), que visa construir uma cartografia da “guitarrada” na Amazônia.

Em termos gerais, “guitarrada” consiste em práticas e saberes musicais regionais que incorporam a guitarra elétrica ou sonoridades/modos de tocar alusivos a este instrumento. Ainda, pode vir a ser considerada denominação para diferentes gêneros musicais que lhe tenham sido precursores, decorrentes, ou que a tenham influenciado de algum modo. Dentre essas práticas e fazeres destaca-se a lambada como objeto da investigação intitulada *Identidades Musicais no Estado do Pará e a construção de uma cartografia regional através das guitarradas: o caso da lambada*²⁰.

Enquanto gênero musical, a guitarrada²¹ pode ser compreendida, segundo Castro (2012), como composições instrumentais resultantes da fusão de vários “ritmos”, dentre os quais o carimbó, o choro, o maxixe, o rock da Jovem Guarda, a cúmbia e o merengue. A forte influência latina e caribenha na guitarrada se deve à manutenção de estruturas sincopadas nos desenhos melódicos de instrumentos de cordas elétricas, incorporando das músicas latino-americanas dinâmicas de arpejos evidenciadas nos solos de instrumentos de metais.

Por sua vez, a lambada define-se como:

²⁰ Trata-se de uma Pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC) desenvolvida pelo discente de Licenciatura Plena em Música Francinaldo Gomes Paz Júnior, de agosto de 2012 a julho de 2013, sob orientação e coordenação do Prof. Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral.

²¹ Conforme convencionamos, o termo guitarrada se encontra aqui desacompanhado de aspas, haja vista referenciar um gênero musical em vez de práticas e saberes musicais em geral, vinculados à guitarra, a sonoridades alusivas a este instrumento e/ou a modos de tocá-lo. No caso da atribuição generalista/mais ampla, o termo virá sempre acompanhado de aspas.

(...) uma música de pulso rápido, sincopado e caracterizado pela onipresença de riffs (de guitarra ou saxofone), característicos da maioria das músicas afro-urbanas, das Antilhas (por exemplo, zouk), e pan-africanas (por exemplo, rumba zairense). Por outro lado, a lambada é uma dança de par que se caracteriza por uma coreografia particularmente sensual, onde o contato estreito e permanente entre os corpos levemente vestidos dos dançarinos se cadencia através de movimentos de quadril sugestivos (MCGOWAN & PESSANHA apud GARCÍA, 2006, p. 3). (Nossa tradução).

Compreender a lambada como tipo de música vinculada à “guitarrada” foi fundamental para esta investigação, levando-se em conta que, se, por um lado, a “guitarrada” corresponde à presença da guitarra em expressões musicais regionais e/ou também a sonoridades e/ou modos de tocar determinados instrumentos, por outro consiste em gênero musical predominantemente tocado (não admitindo voz, a princípio) que recebeu o nome de lambada instrumental. Daí não se poder falar sobre lambada sem que se referencie também guitarrada. Existem, porém, situações de temporalidade e de mudanças culturais, musicais e estéticas que circunscrevem a lambada instrumental e a guitarrada como expressões de certo modo distintas e não significando a mesma coisa.

Em Belém do Pará, a lambada emergiu sob as formas cantada e instrumental. A primeira conecta-se a uma sociedade moderna e cosmopolita, ao passo que a segunda revive a tradição de mestres que fundiram sonoridades regionais, nacionais e latino-americanas em um gênero denominado guitarrada ou lambada instrumental. Em outra perspectiva, enquanto a lambada cantada, em seu tempo, lançou-se fortemente na indústria discográfica, ganhou popularidade e alavancou a carreira de ídolos como Beto Barbosa (GARCÍA, 2006), a lambada instrumental, também em seu tempo, insuflou um movimento de reinvenção de uma tradição (HOBBSAWN, 2002), por um lado perdida no tempo-espaço, mas, por outro, fixada como símbolo de identidade cultural regional – apesar de seu pretenso cosmopolitismo, tal qual o cosmopolitismo existente na forma cantada, em virtude do som da guitarra elétrica consignado na música.

2. Justificativa

O advento e a popularização da lambada na região Norte do Brasil, particularmente no Pará, ou mesmo, posteriormente, em localidades como a Bahia (no Nordeste do país), coaduna-se a um processo histórico de “formação cultural” (TURINO, 2008) transnacional e extraterritorial – envolvendo o Caribe e localidades da América Latina – vivenciado em cidades como Manaus, Porto Velho, Macapá, Belém, e provavelmente em diversas zonas de fronteira no país setentrional.

Conforme Lamen (2011), “a Amazônia que a guitarra nos permite ouvir é caracterizada não por isolamento, mas por proximidade aos países vizinhos do Caribe, não por um vazio, mas por um transbordo de cultura cosmopolita” (LAMEN, 2011b, p. 149).

Na pesquisa intitulada “Tribos Urbanas” em Belém: Drag Queens – rainhas ou dragões?, Souza (1997) comenta sobre as conexões caribenhas e latino-americanas por outra via, a do isolamento comercial, social e cultural do Pará em relação ao restante do Brasil. Segundo a autora,

(...) era muito comum nesse momento [de 1920 a 1950], se ouvir contar que até mesmo as rádios de maior audiência eram de fora do país, o que gerava aqui, um desenvolvimento de padrões sociais e culturais bem próximos a de outras regiões da América Latina e do Caribe (SOUZA, 1997, p. 28).

Farias (2008) segue destacando que,

(...) a presença das rádios em Belém e no interior do estado foi decisiva para a mudança do gosto musical da população, trazendo inclusive a música caribenha à região. Por causa da posição geográfica distante, o Pará, no início das primeiras transmissões, permaneceu alheio as radio difusoras nacionais, situadas, sobretudo em São Paulo e Rio de Janeiro. Durante muitos anos as emissões vindas de outros países, cujos sinais de frequência eram mais fortes que os nacionais, influenciavam bastante a população. Transmissões das Antilhas, Guianas, Caribe chegavam com mais clareza aos aparelhos receptores espalhados pelo interior do estado (FARIAS, 2008, p. 68).

Vale ainda ressaltar que, “durante os anos 1970 e 1980, vários músicos da Amazônia desenvolveram um jeito de tocar a guitarra elétrica inspirado nas músicas

caribenhas que tocavam direto nas aparelhagens e rádios AM de Belém durante a madrugada.” (LAMEN, 2011b, p. 154).

Segundo o mesmo autor (idem), no que diz respeito às culturas e suas práticas associadas à história e à constituição e evolução das expressões musicais regionais no Pará, reverbera em Belém um consenso, partilhado pela Academia, segundo o qual as tradições caribenhas e latino-americanas figuram de modo determinante. Por outro lado, afirma que muito pouco se conhece a respeito de como, para que e por que teriam ocorrido, bem como importa que processos de mudança cultural e reinvenção dessas mesmas tradições sejam desvelados.

A formação cultural-musical da Amazônia, especialmente no Estado do Pará, intersecta, no campo da música popular, uma rede de conexões abrangendo estéticas, sonoridades, opiniões, agenciamentos, tempos e lugares. De um lado, e a partir do que se imagina a respeito de tais conexões, elaboram-se e legitimam-se discursos sobre identidades culturais regionais, incluindo as musicais. De outro, sobre as mesmas pouco ou quase nada foi investigado de maneira sistemática, o que pressupõe a necessidade de avanços no conhecimento a respeito de diferentes sonoridades, particularmente as caribenhas, relacionadas à formação cultural da região Amazônica e, especificamente, do Pará.

No universo destas práticas musicais, e tomando como base gêneros musicais vinculados à tradição das guitarras no Pará, o estudo em questão teve como objetivo refletir sobre aspectos socioculturais, estéticos e musicais relacionados à formação identitária da Amazônia enfocando a tradição das “guitarradas”.

3. Referencial Teórico

O plano teórico da pesquisa foi construído em três eixos: um de caráter histórico, versando sobre a lambada e a formação cultural regional; um segundo abrangendo problemas

da Etnomusicologia, tais como o das “mudanças culturais”; e, por fim, na ordem respectiva, referências nos campos dos Estudos Culturais e da História discutindo sobre construção de identidades e “invenção de tradições”.

No que concerne ao primeiro eixo, Lamen (2011a) observa relações entre a música regional e os referenciais caribenhos presentes na guitarrada, de forma mais geral, e na lambada, de forma mais estrita. Outras contribuições se encontram em García (2006) e Castro (2012), que compreendem a lambada inserida no contexto da globalização e a guitarrada como experiência sociocultural, respectivamente.

O segundo eixo aborda o tema da mudança cultural e traz contribuições do etnomusicólogo Bruno Nettl (2005; 2006). Segundo o autor, mudança cultural implica em:

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

Outro aspecto da “mudança cultural” diz respeito aos padrões musicais que “(...) constituem indícios importantes dos rumos da mudança de uma sociedade e as alterações nos repertórios e na escuta [que] são igualmente reveladores das formas de construção da identidade” (NETTL apud FERNANDES et al., 2008, p. 157).

Originalmente gravada de modo rudimentar, em dois ou quatro canais, e com som comprimido, a lambada era geralmente associada à marginalidade e à música de gafieira em áreas portuárias e ribeirinhas (ver LAMEN, 2011a). No entanto, o gênero vem passando, desde a virada do milênio, por processos de “mudança cultural”, após ter abandonado espaços de shows/festas populares e adentrado, com outro formato e aura (de guitarrada), um segmento do universo da música regional onde se encontram: músicos profissionais, inclusive com formação erudita; os mestres, que detêm o conhecimento tradicional acumulado por meio de gerações; posicionamentos do poder público em termos da valorização das culturas expressivas tradicionais da região; e, finalmente, o discurso ufanista

que circunscreve a guitarrada (e não a lambada) como expressão típica daquele lugar e daquele povo. Neste sentido, a guitarrada compreende um movimento da lambada em direção “retrocedente” à tradição e contrária aos seus demarcadores identitários de contemporaneidade e cosmopolitismo.

No que diz respeito ao terceiro eixo, partimos do pressuposto de que as tradições se modificam no tempo-espço e incorporam ressignificações em seus específicos contextos culturais. Neste sentido, a pesquisa se apropriou da noção de “invenção da tradição”, definida pelo historiador Eric Hobsbawn como “um conjunto de práticas (...) de natureza ritual ou simbólica (...), [que visa] inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWN& RANGER, 2002, p. 8).

No contexto da “invenção das tradições”, a história da lambada/guitarrada se estabelece dentro de uma rede de conexões musicais com tradições e modernidades que se deslocam no tempo, se desterritorializam, tornam-se híbridas, midiaticizam-se de um jeito ou de outro, transformam-se ou se mantêm. Enquanto a guitarrada retomou, a princípio, uma tradição musical antepassada, a lambadateria emergida, nos fins da década de 1980, como música contemporânea, cosmopolita, midiática e pretensamente inédita. Por outro lado, a guitarrada também se lança em um desafio atual, do presente. Pretende revisitar o passado, mas de modo diferente, reinventando a tradição. Daí a perspectiva de uma leitura híbrida e o porquê de não ser chamada de lambada instrumental (referindo à tradição antepassada) e sim de guitarrada (referindo à contemporaneidade). Neste sentido, a criação do grupo musical “Mestres da Guitarrada”, idealizado pelo guitarrista e pesquisador Pio Lobato, na primeira metade dos anos 2000, impactou a cena musical local “(...) sob o propósito de reformular sonoridades criadas por três músicos populares paraenses há mais de trinta anos [durante a década de 1970] (...)” (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 209). Ainda, o projeto foi

inovador quanto às experiências musicais e os processos midiáticos, com a intenção de promover uma leitura híbrida de experiências culturais e musicais a partir do referido grupo.

Outra questão diz respeito a processos de mudança cultural vinculados à construção musical regional identitária por meio da lambada. Segundo Hall (2006), a formação de identidades pode ser compreendida como um processo consciente, socialmente interativo e historicamente construído.

Na esteira do que considera Hall acerca do câmbio de identidades, é possível firmar que a guitarrada e lambada são produzidas culturalmente de maneira aparentemente antagônica. Enquanto a primeira abala “os quadros de referência” cultural (HALL, 2006, p. 7) e vai ao encontro de novas identidades e do indivíduo moderno, fragmentado e portador de múltiplos referenciais (apesar de incorporar o discurso da tradição), a segunda parece vivenciar o movimento oposto, voltando-se em direção a matrizes ditas tradicionais (no formato de guitarrada ou lambada instrumental), mesmo tendo sido concebida sob os auspícios de melodias cantadas, da dança sensual e do som cosmopolita da guitarra.

A formação de identidades envolve ainda dois aspectos que, a nosso ver, e de um modo geral, parecem permear a trajetória das culturas musicais expressivas regionais do Pará relacionadas à tradição das “guitarradas”: um deles diz respeito à criação, disseminação e consumo de músicas tidas como tradicionais ou modernas, a exemplo do carimbó e da lambada cantada, respectivamente; o outro, por sua vez, açambarca discussões e juízos de valor sobre gosto musical – ou seja, as músicas podem ser consideradas “boas” ou “ruins”, dependendo dos hábitos e modos ou estilos de vida implicados, no sentido referido por Bourdieu (1994)²².

²² De acordo com Bourdieu (1994), o estilo de vida corresponde a “um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobília, vestimentas, linguagem ou héxis corporal, a mesma intenção expressiva” (BOURDIEU, 1994, p. 83).

4. Método

Em termos metodológicos a investigação estruturou-se em duas etapas: uma de levantamento bibliográfico e pesquisa documental, e outra de pesquisa de campo, por meio de abordagem etnográfica e observação-participativa de performances musicais.

O levantamento bibliográfico encampou referências específicas de estudos sobre os gêneros musicais lambada/guitarrada e afins, trabalhos etnomusicológicos voltados a temas como “mudança cultural/musical” e discussões abrangendo formação de identidades e “invenção das tradições”.

A pesquisa documental foi realizada na cidade de Belém do Pará, no Museu da Universidade Federal do Pará (Acervo Vicente Salles), na hemeroteca da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (CENTUR) e no portal virtual da Hemeroteca Digital Brasileira. O intento foi buscar informações sobre a lambada e a guitarrada nos últimos 50 anos, aproximadamente (a partir de 1970), bem como, considerando este mesmo lapso de tempo, sobre contextos musicais relacionados à formação cultural regional/local.

Para a segunda etapa da pesquisa (trabalho de campo), lançamos mão de um ensaio etnográfico com observação-participante em performances musicais. A observação ocorreu paralelamente à escuta musical de gravações de lambada e guitarrada, objetivando estabelecer parâmetros que possibilitassem a evidenciação de mudanças sofridas pelo gênero no plano estritamente sonoro. A este respeito foi possível observar que ambos os gêneros musicais têm passado por processos de mudança musical materializados em uma cadeia que envolve modernização de produção, novas propostas estéticas e atualizações tecnológicas.

Em relação às entrevistas, foram coletadas narrativas de colaboradores envolvidos direta e/ou indiretamente com a cena musical da lambada/guitarrada, com vistas à compreensão dos aspectos socioculturais, estéticos e sonoros do fazer musical envolvendo estes gêneros. A primeira foi realizada com o jornalista paraense Vladimir Cunha, ocasião

em que conversamos sobre a cena musical da cidade de Belém, nas décadas de 70 e 80, e a respeito de mudanças no gosto estético-musical da música popular regional. A segunda resultou do encontro com o guitarrista e produtor musical Pio Lobato, importante protagonista cultural ligado à divulgação da guitarrada no âmbito do projeto “Mestres da Guitarrada”. Já a terceira contou com as colaborações dos músicos Manoel Cordeiro e Felipe Cordeiro, ocasião em que conversamos sobre a cena atual da música popular em Belém do Pará e sobre a relação Caribe-Pará na formação cultural regional/local.

A participação em performances musicais, por seu turno, deu-se no evento cultural “Quintarrada”, que vem ocorrendo desde 2014, semanalmente, na cidade de Belém, sob a coordenação do guitarrista Félix Robatto²³. Trata-se de uma festa dançante cujo repertório inclui gêneros como a guitarrada, a lambada, a cúmbia, o merengue e o carimbó. Apesar de contemplar músicas consideradas tradicionais, foi possível observarmos, quando das performances, processos de atualização e releitura dos estilos por meio de tecnologias e ressignificações, o que “(...) [provoca] uma constante renovação na percepção do ouvinte (...)” (CARVALHO, 1999, p. 3).

As atualizações consistem, predominantemente, no acréscimo de elementos estilísticos, a exemplo da substituição da sonoridade da guitarra destituída de pedais de efeitos, utilizada originalmente na lambada, por um timbre resultante de *sets* de pedais. E também de emprego de *softwares*, *mixes* digitais e de vários aparatos computacionais que auxiliam os músicos na manipulação sonora e/ou timbrística dos instrumentos.

²³ Félix Robatto é guitarrista, percussionista e pesquisador. Fundou a banda La Pupuña, em 2004, formada por ex-alunos do curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará.

5. Considerações

A partir de contatos estabelecidos com artistas atuantes de guitarrada, foi-nos possível considerar que a lambada, assim como a guitarrada, vivencia experiências contundentes de mudança cultural-musical e reinvenção de tradições. Neste sentido, entendemos que a lambada não teria simplesmente desaparecido, acompanhando o provável e gradativo declínio de popularidade do arauto Beto Barbosa da cena musical e artística popular local. A guitarrada, por seu turno, não teria sido revisitada por protagonistas desta cultura expressiva se estes, no tempo-espço de suas trajetórias individuais, não tivessem incorporado aos seus respectivos saberes e fazeres (incluindo a criação musical) referenciais peculiares da lambada.

Contradizendo um provável preceito segundo o qual toda tradição reinventada não deveria ser mais tradicional do que a sua tradição predecessora, a guitarrada de hoje, desde o advento do “Mestres da Guitarrada”, vem buscando retomar a velha tradição dos mestres da cultura popular, ainda que se encontre alinhada a uma proposta estética de mudança cultural e musical voltada a uma leitura contemporânea de uma prática cultural antepassada, rural e tradicional.

No tocante ao tema da identidade e aos desdobramentos futuros da pesquisa com as “guitarradas”, apontamos a necessidade de avanços a respeito do conhecimento sobre músicas envolvidas na formação cultural regional paraense e amazônica de modo geral, em especial as latino-americanas e caribenhas. Isto tendo em vista se poder discutir com mais propriedade sobre mudanças culturais e construção de identidades.

Referências:

BOURDIEU, P. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, R. (Org.). **Sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1994. Pp. 82-121.

CARVALHO, J. J. Transformações da Sensibilidade musical contemporânea. In: **Série Antropológica**, vol.266, Brasília: UNB, 1999.

CASTRO, F. As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. In: Encontro Anual da Compós. (21.), 2012, Juiz de Fora. **Anais** do XXI Encontro Anual da Compós, 2012.

FARIAS, B. A tradição etnomusicológica de John Blacking na pesquisa sobre a música caribenha no Pará. In: Encontro Nacional da ABET. (4.), 2008, Maceió. **Anais** do IV Encontro Nacional da ABET, 2008. Pp. 65-71.

FERNANDES, A.; *et al.* Música, sociabilidade e memória. In: **Revista Sociedade e Cultura**, vol. 11, n.2, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/5252/4299>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

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

GUERREIRO DO AMARAL, P. **Estigma e Cosmopolitismo na construção de uma música popular urbana de periferia**: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Belém, 2009. 244f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.

HOBBSAWN, E; RANGER, T. **A invenção das tradições**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

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

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

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

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

SOUZA, I. J. **Tribos urbanas em Belém**: Drag Queens – rainhas ou dragões? Belém, 1997. 246f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém.

TURINO, T. **Music as Social Life**: the Politics of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.



Laboratório de História Oral em Educação Musical: contribuições para uma epistemologia da área

Lia Braga Vieira
PPGARTES/UFPa
lia41BRAGA@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo apresenta o projeto de criação do LHOEM - Laboratório de História Oral em Educação Musical. Aqui, contextualizo a sua idealização, justifico-o e apresento os objetivos a serem alcançados. Especifico os seus participantes e descrevo os trabalhos em andamento. Por fim, argumento sobre a sua metodologia, fundada no exercício da alteridade, marcado pela paciência e respeito ao tempo e ao sentimento. Uma metodologia da escuta, do diálogo encorajado pelos olhos da confiança. É um projeto de busca do amadurecimento da sensibilidade acadêmica, de humanização do pesquisador.

Palavras-chave: Educação Musical. Pesquisa. História Oral.

Oral History Laboratory in Music Education: contributions to an epistemology area

Abstract: This paper presents the creation of project LHOEM - Oral History Laboratory in Music Education. Here, I contextualize its idealization, justify it and present the goals to be achieved. Specific its participants and describe the work in progress. Finally, argument about its methodology, founded in the year of otherness, marked by patience and respect to time and feeling. A methodology of listening, of dialogue encouraged by the eyes of trust. It is a search project maturation of academic sensibility, humanization of the researcher.

Keywords: Music Education. Research. Oral History.

Contextualização

A criação do Laboratório de História Oral em Educação Musical emergiu do interesse em explorar metodologias para pesquisa nesse campo. O intuito é de discutir sobre a construção de ferramentas para uma melhor percepção da música como manifestação sociocultural, construída pelos homens nos diversos espaços (inclusive temporais) em que se relacionam e, nesse âmbito, apreender as pedagogias sociais dessas relações, o que significa entender os modos e os sentidos das apropriações ou incorporações das práticas musicais em suas constituições, instituições e difusões.

A produção de pesquisa em Educação Musical em interface com a História Oral tem sido crescente, como revelam trabalhos publicados nos Anais e revistas da Associação Brasileira de Educação Musical e da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Daí a necessidade de, também em Belém, criar um espaço institucional para desenvolvimento e difusão dessa interface. Assim, a partir de 2014, no contexto do Programa de Pós-graduação em Artes – PPGARTES, ofereci as disciplinas PPGAR0042 – SEMINÁRIOS AVANÇADOS III: História Oral na Investigação de Práticas de Educação Musical em Belém (PA) (primeiro semestre) e PPGAR0042 – SEMINÁRIOS AVANÇADOS III: Laboratório de História Oral (segundo semestre de 2014 e primeiro semestre de 2015).

Ressalto que, embora desde 2012, após meu retorno do Pós-doutorado em Educação Musical na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, eu já houvesse ofertado disciplinas com o objetivo que já apontava a criação do LHOEM, naquelas três últimas assumi o interesse epistemológico de modo mais contundente, concretizado em estudos e práticas investigativas em História Oral na Educação Musical, esta última situada no âmbito do Pará.

A necessidade de institucionalização das práticas de pesquisa em História Oral no campo da Educação Musical no formato acadêmico do laboratório permite que se amplie o espaço de experimentações nos estudos metodológicos na *práxis* que garanta o que o espaço das disciplinas nem sempre favorece. Acrescento, ainda, as possibilidades de financiamentos de equipamentos e materiais necessários para a constituição do acervo material de registro de memórias, objetivo e produto das atividades de um laboratório dessa natureza.

Isto posto, apresento a seguir tópicos introdutórios sobre a História Oral e sua localização como metodologia de pesquisa no campo da Educação Musical.

História oral: histórico, definições e *modus operandi*

A história oral surgiu nos anos 1950, nos Estados Unidos, na Europa e no México, sendo hoje bastante difundida entre as diversas áreas de conhecimento (Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>>. Acesso em: 15/04/2012).

No Brasil, a metodologia foi introduzida na década de 1970, mas somente a partir de 1990 alcançou significativa expansão no país, graças a seminários que permitiram o contato com pesquisadores e programas estrangeiros reconhecidos, bem como à sua incorporação por programas nacionais de pós-graduação (FERREIRA; AMADO, 1996).

O seu desenvolvimento no âmbito acadêmico resultou na sua complexificação e diversificação de abordagem, sendo atualmente considerada ora como uma metodologia de pesquisa, ora como uma área de estudos ou disciplina, ora como uma área de conhecimento.

Segundo Meihy (2007, p. 15),

O enquadramento da história oral e sua prisão nas grades universitárias demandou classificações que se abriram desde sua aplicação como recurso analítico. Seja como “ferramenta”, “técnica”, “metodologia”, as possibilidades de uso da história oral são submetidas a “meio” e não a “fim”, assim, sobre a forma de expressão, para o teor testemunhal que, quase sempre, é visto independentemente da maneira de expressão de seus conteúdos. Como reação a esta lógica classificatória, perversa e pouco iluminada, há correntes mais espertas que defendem a criação da história oral como uma área de estudos, liberta e independente, não apenas como suporte a qualquer “disciplina”. Na mesma linha, fora da universidade, muitos passam a argumentar a favor da história oral como “área de conhecimento”, “forma de saber”, livre das amarras conceituais divinizadas nas soluções formais das diversas disciplinas.

O autor explica a abrangência das duas últimas abordagens:

No caso da aceitação da história oral como “disciplina”, seus objetos seriam os estudos de: memória, identidade. Na alternativa de “área de conhecimento”, a história oral existiria por si e para a sociedade que pode gerar mecanismos próprios de reflexão, manifestação natural do convívio social preñado de memórias e carente da construção de polos identitários. Neste caso, equivaleria à narrativa em seu sentido mais pleno e à fonte de registro que se operam em instituições que vivem alheias à universidade (MEIHY, 2007, p. 15-16)

A lida com a História Oral exige uma metodologia da paciência e do respeito ao tempo e ao sentimento. Uma metodologia da escuta, do diálogo encorajado pelos olhos da confiança. Uma metodologia do enlaçamento, do entrelaçamento, do enredamento, do envolvimento, uma metodologia de ecos de lembranças que soam dentro de lembranças e fazem vibrar outras lembranças, todas sendo uma só, por reverberarem num só momento – o presente.

O eco sinaliza a não linearidade da recordação, posto que o “passado”, o “presente” e o “povir”, como no eco ou como nos fogos de artifício, estão simultaneamente na gênese, e a gênese já contém tudo, como a célula concebida já contém tudo, e no Princípio tudo a Palavra já continha.

Materialmente, quase nada é preciso, se não: olhos e ouvidos atentos, equipamento de gravação de imagem e som, ambiente no qual o colaborador se sinta bem.

É preciso deixar claro que, aqui, como em Meihy (2007), a História Oral não é uma ferramenta. Já nem é mais uma metodologia. Aqui, História Oral é um campo de conhecimento em osmose com o campo da Educação Musical, que, por endosmose, àquela aspira pelas extremidades do próprio campo e no seu centro estabelece o equilíbrio.

Assim, acredito que a História Oral em Educação Musical me permitirá aprofundar uma Teoria do Conhecimento desse campo, que tem sua força no depoimento ou testemunho do colaborador (o entrevistado). Isto porque no conteúdo do colaborador está o que almejo apreender das diversas pedagogias das práticas sociais musicais, todas elas pedagogias de criação, transmissão e aprendizagem.

O que o colaborador relata, se transformado em documento escrito, demanda um tratamento coerente com o documento oral, que corresponde à transcrição, à narrativa escrita da narrativa oral. As perguntas são retiradas, o entrevistador sai de cena e o colaborador protagoniza a narrativa de sua história.

A transcrição, embora seja uma técnica de escrita, ela “naturaliza” e torna imperceptível a própria escrita. É como se o leitor estivesse ouvindo o colaborador contar a sua história. Aproxima-se da escrita de ficção, embora não se trate de ficção, mas de história real, com fatos e evidências na ótica do colaborador.

A análise, se exigida, é desejável que seja feita em separado. A narrativa não deve ser recortada. Ela é um todo, e como um todo deve ser analisada, mesmo que o discurso seja marcado por pensamentos fragmentados. O seu recorte faria desaparecer tal fragmentação e comprometeria sua análise.

Justificativa

A criação deste Laboratório de História Oral em Educação Musical busca responder a demandas locais da área da música quanto às atividades de pesquisa envolvendo fontes orais, iniciadas na década de 1980, quando minhas investigações começaram a buscar nas vozes de músicos e não músicos os testemunhos de memórias que envolvem temas em torno da educação musical. Já são várias as pesquisas locais, como os trabalhos de conclusão de curso de graduação (ABDON, 2010; CAMPOS, 2010; COSTA, 2010; SILVA, 2010; entre outros), além de monografias (TAVARES, 2005; MAIA, 2006; entre outros), dissertações (VIEIRA, 1993; GOMES, 1998; BATISTA, 2011; AMORIM, 2012; NINA, 2015, entre outros) e teses (VIEIRA, 2000; GOMES, 2009; QUEIROZ, 2012; entre outros), e demais pesquisas (VIEIRA *et al.*, 2012; 2013; 2014; FAÇANHA, 2015; FONSECA, 2015; PALHETA, 2015) concluídas ou em andamento, sinalizando um interesse crescente por essa abordagem metodológica.

E é na dispersão dessa produção que se encontra a primeira demanda de concretização deste projeto, qual seja: a reunião dessa produção num espaço ao qual interessados possam ter acesso.

Outra demanda também está relacionada à dispersão, desta vez quanto aos registros gravados e/ ou filmados e/ou escritos (transcrições), em vários arquivos pessoais, que quase sempre se perdem, quer pela falta de manutenção, quer pela impossibilidade ou interesse permanente em manter tais registros.

Nesse âmbito, o Laboratório de História Oral em Educação Musical também é necessário como espaço para novas coletas de entrevistas, cujos conteúdos podem servir a variados temas de pesquisa em música, nas suas diferentes subáreas, seja a da etnomusicologia, seja a da musicologia e até mesmo da composição, mas destacadamente a da educação musical. Essas entrevistas podem ser dirigidas, quando os pesquisadores buscarem testemunhos de determinada população; ou espontâneas, quando pessoas interessadas em registrar oralmente sua história de vida se dirigirem ao laboratório com esse propósito.

Outra demanda é a de que todo esse material coletado – sejam os trabalhos de conclusão de curso, as monografias, as dissertações e teses, sejam os registros orais e/ ou suas transcrições – uma vez reunido e organizado, seja difundido por meio de catálogos, ficando, assim, à disposição do público dele então ciente.

Por fim, o Laboratório de História Oral em Educação Musical aqui proposto também será importante como um espaço para eventos, como cursos, oficinas, colóquios, seminários, exposições, entre outros que oportunizem a atualização e o intercâmbio entre pesquisadores.

As respostas a tais demandas pelo Laboratório de História Oral em Educação Musical aqui proposto contribuirá, sobretudo, para a memória musical, especialmente aquela da história da educação musical desenvolvida no Pará, mas também em suas gêneses e repercussões na Região Norte, na Amazônia. Esta é uma história feita por muitas histórias de pessoas, que, ordinárias, permanecem ausentes da história da música do Brasil e da história

da música ocidental, mas cuja inserção será fundamental para a compreensão dessas histórias e de como estas se constituem e instituem no tempo presente, especialmente os seus efeitos no campo da Educação Musical.

Objetivos

- ✓ Responder a demandas locais do campo da educação musical, quanto às atividades de pesquisa envolvendo história oral.
- ✓ Reunir a produção local em pesquisas musicais num espaço para onde os interessados nos processos e resultados dessas pesquisas possam convergir.
- ✓ Coletar, reunir e manter registros gravados e/ ou filmados e/ou escritos (transcrições, textualizações e transcriações).
- ✓ Organizar, em arquivos e catálogos, os registros orais e/ ou suas escritas coletados bem como a bibliografia resultante de trabalhos de conclusão pelo público interessado.
- ✓ Produzir conhecimento por meio de processos de categorização e de tratamento analítico das fontes orais.
- ✓ Promover a atualização e o intercâmbio entre pesquisadores da História Oral por meio de cursos, oficinas, colóquios, seminários, exposições, entre outros eventos.
- ✓ Contribuir para a memória musical da história da música no Pará, na Região Norte, na Amazônia.

Ações envolvidas

Embora a demanda do Laboratório de História Oral seja grande e, como efeito, seus objetivos sejam ambiciosos, as ações a seguir apresentadas denotam que há um longo

percurso a construir até que aqueles objetivos sejam alcançados. Nesse sentido, algumas ações foram iniciadas imediatamente à criação deste Laboratório; outras, a médio e em longo prazo.

AÇÕES IMEDIATAS OU EM CURTO PRAZO

Reuniões de estudo

Encontros para leituras, debates, apresentações de pesquisas em processo e de resultados de pesquisa, envolvendo a equipe de pesquisadores do Laboratório. Esses encontros também são realizados por meio de disciplinas ofertadas com objetivo de estudo epistemológico, em termos de metodologia da história oral no campo da Educação Musical.

Reuniões de gestão

Reuniões da equipe de pesquisadores do Laboratório para avaliação e planejamento da execução das ações do Laboratório.

Realização de eventos

Realização anual de cursos e/ou oficinas e/ou colóquios e/ou seminários e/ou exposições, entre outros eventos para a atualização e o intercâmbio entre pesquisadores da História Oral. É necessário esclarecer que as exposições podem reunir acervo fonográfico, iconográfico e/ou filme-videográfico como documentação complementar das fontes orais. Existe a ambição de que os eventos, como os colóquios e os seminários, resultem em publicações.

AÇÕES A MÉDIO E LONGO PRAZO

Estas ações estão em sintonia com a disciplina concebida pela Prof.^a Dr.^a Sonia Chada, ofertada no primeiro semestre de 2015 por ela e por mim, no PPGARTES: PPGAR0042 - SEMINÁRIOS AVANÇADOS III: Memória e Documentação na Pesquisa em Música, cujo objetivo consistiu em conhecer, entender e aplicar ferramentas metodológicas para pesquisa em música no âmbito da memória e documentação.

Coleta de registros

Compreende os trabalhos de entrevistas dirigidas pelos pesquisadores, mas também aquelas entrevistas registradas espontaneamente por interessados em ter suas memórias manifestadas oralmente arquivadas no Laboratório para futuros estudos. Esses registros também compreendem a iconografia que comumente acompanha os relatos e que pode colaborar para a sua compreensão.

Organização e manutenção de arquivos

Recepção e reunião de registros gravados e/ ou filmados e/ou escritos (transcrições) e/ou iconografia doados. Também envolve a reunião da produção local em pesquisas musicais em história oral doadas ao Laboratório. Todo esse material deve ser organizado em arquivos e catalogado.

Publicação

Publicação de catálogos ou Anais do Laboratório com o acervo de entrevistas e documentos dos arquivos produzidos a cada ano ou biênio.

Estrutura

O Laboratório de História Oral em Educação Musical é um espaço de pesquisa inserido na estrutura organizacional do PPGARTES, ao lado dos demais laboratórios e integrando Grupos de Pesquisa. Atualmente, o LHOEM atua em colaboração com o LabEtno – Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES, coordenado pelas Professoras Doutoras Liliam Barros Cohen e Sonia Chada.

EQUIPE

A equipe do Laboratório de História Oral é composta por: coordenador(a) do Laboratório de História Oral em Educação Musical, pesquisadores coordenadores de

projetos de pesquisa, pesquisadores colaboradores em projetos de pesquisa e bolsistas PIBIC.

A atual equipe está assim composta:

Coordenador do Laboratório de História Oral em Educação Musical: Prof.^a Dr.^a Lia Braga Vieira.

✓ Pesquisadores coordenadores de projetos de pesquisa: Prof.^a Dr.^a Lia Braga Vieira – Educação Musical, Prof.^a Dr.^a Lílham Cristina Barros Cohen – Etnomusicologia.

✓ Pesquisadores colaboradores em projetos de pesquisa: Antonio Cano, Danihellen Siqueira, Dayse Puget, Eliane Fonseca, João Paulo Fonseca, Joelma Telles, Jurema Viegas, Leonice Nina, Letícia Silva, Milena Araújo, Nayane Macedo, Priscila Trindade, Raquel Veiga, Tainá Magalhães Façanha, Thaynah Conceição e Thiago Lopes.

✓ Bolsistas PIBIC (2014 – 2015): Ricardo Vidal e Samara Oliveira.

Infraestrutura e recursos

O Laboratório de História Oral ainda não possui sala própria no prédio do PPGARTES. Atualmente, compartilha o espaço do LabEtno. No futuro, o laboratório terá seu lugar, para então ser equipado, mediante chamadas de editais de financiamento e doações.

Algumas considerações finais: de volta às reflexões

Verdades, ilusões, justificações, distorções são “acusações” frequentes às pesquisas em história oral, certamente pela ausência de exercício da alteridade de quem faz a crítica.

É preciso compreender a história oral a partir do “onde” ela se situa: assentada nas concepções do homem como ser histórico, social, individual, complexo, contraditório, em conflito, em processo, biológico, psicológico... Se assim o homem é, onde está a verdade? Com quem? O que é? Nenhum dos grandes filósofos encontrou a resposta a esta pergunta. Isto sinalizada algo.

De todo modo, não é “a verdade” que se busca na história oral. Não é “a verdade” que busco na história oral em educação musical. Mas almejo identificar o que é a verdade pedagógica musical na prática social de e para cada músico, professor de música, estudante de música; por que ela é eleita; como ela é eleita; quem é este ou esta que a elege.

A partir daí, componho e compreendendo o mosaico das práticas sociais musicais e das suas pedagogias, observando as variantes e invariantes, buscando compreender-lhes o sentido e os efeitos quanto a tomadas de decisão. E se isto eu conseguir, será muito. E serei uma pesquisadora realizada e feliz.

Referências

ABDON, Alfredo Lima. **Os carimbós dos grupos Cruzeirinho e Eco-marajoara do Município de Soure**. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura Plena em Música) - Universidade Federal do Pará. Soure (PA), 2010.

AMORIM, Herson Mendes. **Contribuições das bandas de música para a formação do instrumentista de sopro em Belém do Pará**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará. Belém (PA), 2012.

BATISTA, Antônio de Pádua Araújo. **Uma experiência de ensino coletivo de violino no Projeto Vale Música em Belém do Pará**. 2011. Dissertação (Mestrado em Mestrado) - Universidade Federal do Pará. Belém (PA), 2012.

CAMPOS, Irailde Salgado do Amaral. **Pastorinhas em Soure na década de 50**. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura Plena em Música) - Universidade Federal do Pará. Soure (PA), 2010.

COSTA, Anderson Barbosa. **Introdução à história do lundum marajoara em Soure**. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em Música) - Universidade Federal do Pará. Soure (PA), 2010.

CPDOC/FGV. **O que é História Oral?** Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>. Acesso em: 15/04/2012.

FAÇANHA, Tainá Maria Magalhães. **Memórias de professores de Artes/Música:** concepções, objetivos e “estratégias” na educação musical em escolas estaduais de educação básica em Belém – PA. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará. Belém (PA), 2015. Em andamento.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FONSECA, Eliane Cristina Nogueira Ferreira. **Bandas e fanfarras escolares:** processos de ensino na preparação para o festival de bandas e fanfarras de Santarém (PA). 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará. Belém (PA), 2015. Em andamento.

GOMES, Celson Henrique Sousa. **Educação Musical na Família:** As Lógicas do Invisível. 2009. Doutorado em Música (Programa de Pós-graduação em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre (RS), 2009.

GOMES, Celson Henrique Sousa. **Formação e Atuação de Músicos das Ruas de Porto Alegre:** um estudo a partir dos relatos de vida. 1998. Mestrado em Música (Programa de Pós-graduação em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre (RS), 1998.

HOLANDA, Fabíola. Construção de Narrativas em História Oral: em busca dos narradores plenos. In **Oralidades:** Revista de História Oral, n. 5, Núcleo de Estudos em História Oral – USP, Jan/Jun-2009, p. 15-32.

Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. **Histórias de vida.** Departamento de Memória. Porto Alegre, (RS), 1992. v. II.

Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. **Histórias de vida.** Projeto de Preservação da memória. Porto Alegre, (RS), 199?

MAIA, Gilda Helena Gomes. **Uirapurus paraenses:** de onde vem esse canto? 2006. Monografia. (Especialização em Ensino das Artes na Educação Básica) - Centro de Ciências Sociais e Educação da Universidade Federal do Pará. Belém (PA), 2006.

MEIHY, Carlos Sebe Bom. História Oral: 10 itens para uma arqueologia conceitual. In **Oralidades:** Revista de História Oral, n. 5, Núcleo de Estudos em História Oral – USP, Jan/Jun-2007, p. 13-20.

NINA, Leonice Maria Bentes. **Saberes da formação e atuação de um professor de música em Santarém-PA.** 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará. Belém (PA), 2012.

PALHETA, Bruno Daniel Monteiro. **Bandas de música, escolas de saberes:** um estudo sobre a prática de ensino em bandas de Vigia de Nazaré – PA. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará. Belém (PA), 2015. Em andamento.

SILVA, Rosinei Santana. **A Banda 1º de Maio da Vila de Jubim Marajó (PA).** 2010. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura Plena em Música) - Universidade Federal do Pará. Soure (PA), 2010.

TAVARES, Luiz Carlos. **Trajetória de um professor de música.** 2005. Monografia. (Especialização em Educação Musical) - Centro de Ciências Sociais e Educação da Universidade Federal do Pará. Belém (PA), 2005.

VIEIRA, Lia Braga. **O que está escrito quer dizer...?** Sentido pedagógico de práticas musicais em Belém do Pará na primeira metade do século XX. 2012. Pesquisa em andamento. PPGArtes/ICA/UFGA. Belém (PA), 2012.

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. 2000. Doutorado (Programa de Pós-graduação em Educação) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 2000.

VIEIRA, Lia Braga. **O papel da música na educação escolar** - pesquisa realizada em escolas de 1º e 2º graus de Belém (PA), 1992. 1993. Mestrado em Educação Musical (Programa de Pós-graduação em Música) - Conservatório Brasileiro de Música Centro Universitário. Rio de Janeiro, 1993.

VIEIRA, Lia Braga. Sinais na escrita: significado pedagógico-musical de “Pequenas peças para Piano” **Anais...** CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo/SP (2014): n. pag. Web. 27 Ago. 2014. Disponível em: <http://anppom2014unesp.com/images/cadernoderesumos.pdf>.

VIEIRA, Lia Braga; *et al.* Uma vida dedicada à música: marcas sociais de um mundo musical ou noções e valores sociais possivelmente relacionados a escolhas musicais. **Anais...** CONGRESSO DA ANPPOM, 23., 2013, Natal/RN (2013): n. pag. Web. 27 Ago. 2013. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2070>.



A construção do gosto musical dos alunos da EJA: um estudo de caso em Belém - PA

Jucélia Estumano Henderson
PPGARTES/UFPA
henderson1405@gmail.com

Sonia Chada
PPGARTES/UFPA
sonchada@gmail.com

José Ruy Henderson Filho
Universidade do Estado do Pará
ruy.edu@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta o projeto de pesquisa de mestrado a ser desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA. O objetivo geral é investigar como se constitui o processo de formação do gosto musical de estudantes da Educação de Jovens e Adultos (EJA), da 4ª etapa do Ensino Fundamental. Os objetivos específicos consistem em mapear o gosto musical dos estudantes da EJA e analisar os fatores sociais relevantes que influenciam na formação do gosto musical desses estudantes. A abordagem da pesquisa será qualitativa, adotando-se o estudo de caso como método e optando pelas observações e entrevistas semi-estruturadas como técnicas de coleta de dados. Para subsidiar o trabalho destacam-se os autores Souza (2004 e 2008), Souza e Louro (2013), Penna (2010), Freire e Guimarães (2003), Zolberg (2006) e Setton (2002; 2005 e 2012).

Palavras-chave: Educação de Jovens e Adultos. Educação musical. Gosto musical.

The construction of the musical taste of the EJA students: a case study in Belém – PA.

Abstract: This article presents the master's research project to be developed within the Postgraduate Program in Arts UFPA. The overall objective is to investigate how is the process of forming the musical tastes of students of the Youth and Adult Education (EJA) of the 4th stage of Elementary Education. The specific objectives are to map the musical taste of the EJA students and analyze the relevant social factors that influence the formation of the musical taste of these students. The research approach is qualitative, adopting the case study as a method and choosing the observations and semi -structured interviews as data collection techniques. To support the work stand out from the authors Souza (2004 and 2008), Souza and Louro (2013), Penna (2010), Freire and Guimarães (2003), Zolberg (2006) and Setton (2002; 2005 and 2012).

Keywords: Youth and Adults Education. Music Education. Musical Taste.

1. A Modalidade de Educação de Jovens e Adultos - EJA

A Educação de Jovens e Adultos, enquanto um processo legalizado, organizado e sistemático, desde a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases de 1996 (Seção V, capítulo II) é considerada modalidade de ensino da Educação Básica, nas suas etapas fundamental e média. Oliveira (2009) apresenta uma definição bastante clara sobre a modalidade EJA:

A educação de jovens e adultos, então, tem o olhar voltado para pessoas das classes populares, que não tiveram acesso à escola, na faixa etária da chamada escolarização (dos 07 aos 14 anos) ou foram “evadidos” da escola. Jovens e adultos excluídos pelo sistema econômico-social e marginalizados, ao serem rotulados como “analfabetos”, demarcando uma especificidade etária e sociocultural (OLIVEIRA, 2009, p. 8).

Conforme o parecer do Conselho Nacional de Educação/Câmara de Educação Básica, nº 11 de 2000, a modalidade EJA pretende garantir o fim das desigualdades, de maneira que o acesso à educação escolar seja de todos:

Trata-se, pois, de um modo de existir com característica própria. Esta feição especial se liga ao princípio da proporcionalidade para que este modo seja respeitado. (...) a fim de que estes eliminem uma barreira discriminatória e se tornem tão iguais quanto outros que tiveram oportunidades (...) como o é o acesso à educação escolar. (...) os estudantes da EJA também devem se equiparar aos que sempre tiveram acesso à escolaridade e nela puderam permanecer (BRASIL, 2000, p. 26-27).

O interesse por este tema surgiu durante o curso de Pós-Graduação *latu sensu* em Educação Profissional Integrada à Educação Básica na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos – PROEJA – ARTE – AMAZÔNIA (UFPA), concluído em Julho de 2015. Nessa especialização foi possível conhecer, de forma teórico-prática, o universo que constitui a Educação de Jovens e Adultos (EJA). Esta pesquisa parte, portanto, do interesse em continuar ampliando e aprofundando conhecimentos sobre a educação musical, especificamente nessa modalidade.

No percurso da especialização, tive contato direto com uma turma de 1ª Etapa do Ensino Fundamental da EJA, numa Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio, situada na cidade de Belém-PA. Durante a experiência no ambiente da sala de aula formado por

alunos desta modalidade, observei que os mesmos gostavam das músicas que ensaiávamos, porém interviam com alguns comentários como: “Professora, bora ensaiar um forró, pra animar!” Ou então perguntavam: “Professora, a senhora conhece aquele bolero: tam tam tam...?”. Nos intervalos, observava que alguns alunos ficavam escutando música no celular e, a partir daí, comecei a abrir os ouvidos para perceber quais músicas eles ouviam e gostavam.

A experiência possibilitou um repensar sobre a minha prática como professora de música, pois teoricamente havia aprendido que deveria valorizar a bagagem cultural ou as experiências cotidianas dos alunos, porém, na prática, havia certa dificuldade em aceitar o que eles escutavam e gostavam. Com isso, acabava havendo a imposição de um repertório considerado rico e adequado de minha parte.

A reflexão sobre minha prática me levou a perceber que agia constantemente como se esses alunos nada soubessem sobre música. Buscava ensiná-los continuamente, mal permitindo que eles expressassem interesses musicais diferentes dos meus.

Diante desse contexto, surge a seguinte problemática: como se constitui o processo de formação do gosto musical de estudantes da EJA? Qual o gosto musical desses estudantes? Quais fatores sociais influenciam na construção do gosto musical desses estudantes?

Em um artigo intitulado “Educação musical e práticas sociais” de Jusamara Souza, publicado na revista da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM, em março de 2004, a autora instiga os professores a estabelecerem diálogos e a perguntarem-se:

Quem são os alunos e alunas, sujeitos com os quais dialogamos em sala de aula? Que músicas são referências e referentes para a cultura, com as quais esses alunos e alunas se identificam, configurando os espaços e meios socioculturais do mundo em que vivem? Como os jovens/crianças aprendem música? E por último: como se dá a relação entre as dimensões herdadas e construídas na música vivida no lugar/mundo, o currículo da vida dos alunos e a música ensinada/aprendida no currículo do espaço escolar? Essas questões são questões básicas que podem orientar uma

educação musical como prática social e que propõem ampliar o debate sobre o processo de ensino e aprendizagem de música e das dimensões curriculares dentro e fora da escola, explicitando questões relevantes sobre a vida dos alunos, contribuindo para a música na escola, lugar ainda privilegiado para encontros sociais que permite a nós, alunos e professores, analisar e desvendar as complexidades das músicas que nos rodeiam e que trazemos conosco (SOUSA, 2004, pp. 9-10).

O texto da autora realmente me desafiou a pensar e a querer estabelecer um diálogo entre conhecimentos musicais e os atores desse processo de ensino-aprendizagem, assim como, me instigaram a querer conhecer o aluno como ser sociocultural, a pensar sobre seus olhares, suas construções e vivências como sujeitos diferentes e diferenciados na complexidade da vida humana (SOUZA, 2004).

2. Para uma sociologia da música

A pesquisa será fundamentada em Souza (2004 e 2008), Souza e Louro (2013) e Penna (2010), no que tange à relação educação musical e cotidiano. Freire e Guimarães (2003), Zolberg (2006) e Setton (2002; 2005 e 2012) serão utilizados para subsidiar a discussão no âmbito da Educação de Jovens e Adultos e da sociologia.

Considerando que todo indivíduo sofre um processo de hibridização, propiciado pelos fatores sociais que o circundam, como pesquisadora me proponho a ouvir, conhecer e entender sobre a construção do gosto musical desses indivíduos. Proponho-me a tratar o “outro” não como aquele do qual se fala, mas com quem se fala.

No livro “Para uma sociologia das artes”, Zolberg (2006) trata sobre o contraste entre os especialistas da estética (os estetas) e os cientistas sociais, mostrando uma clara diferença entre ambos, porém validando que ambas podem inter cruzar-se:

Em contraste com os especialistas da estética, os cientistas sociais partem da premissa de que a arte deve ser contextualizada, em termos de lugar e tempo, em sentido geral (...). Os sociólogos (...) aceitam o fato de que o valor a ela atribuído deriva não somente de qualidades estéticas intrínsecas à obra, mas também de condições externas (ZOLBERG, 2006, pp. 37-38).

Nesse sentido, buscarei pesquisar sobre o gosto musical, contextualizando com as condições externas que influenciam na construção deste gosto e, para isso, optei pelo olhar sociológico.

Para tratar sobre a sociologia da arte/música me deterei à teoria do *habitus* híbrido, considerando a leitura contemporânea da teoria de *habitus* de Bourdieu. A teoria ganha uma nova dimensão nos trabalhos de Setton (2002; 2005 e 2012).

Considerando que os tempos são outros e que somos forjados pela interação de ambientes distintos, o processo de construção dos *habitus* individuais passa a ser mediado pela coexistência de distintas instâncias produtoras de valores culturais e referências identitárias. Setton (2002, p. 60) propõe “considerar a família, a escola e a mídia no mundo contemporâneo como instâncias socializadoras que coexistem numa intensa relação de interdependência. Ou seja, instâncias que configuram hoje uma forma permanente e dinâmica de relação.” Dessa forma abre-se a possibilidade de pensar o surgimento de outro sujeito social, que se modifica. Nesse caso, *habitus* não seria considerado como destino, mas sim como uma noção que:

(...) auxilia a pensar as características de uma identidade social, de uma experiência biográfica (...). *Habitus* como uma matriz cultural que predispõe os indivíduos a fazerem suas escolhas. Embora controversa, creio que a teoria do *habitus* me habilita a pensar o processo de constituição das identidades sociais no mundo contemporâneo (SETTON, 2002, p. 61).

Pensar num *habitus* híbrido é pensar o indivíduo moderno sendo forjado pela interação de distintos ambientes, em uma configuração longe de oferecer padrões de conduta fechados, cercado pelo avanço tecnológico, o rádio, a TV, os computadores, o ritmo das mudanças tecnológicas e o caráter transitório dos conhecimentos, que são novos e mediadores dessa ordem 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, 2002, p. 66).

Pensar em *habitus* híbrido seria pensar na modernidade, considerando as instâncias tradicionais da educação como família, escola, mas, também, considerar a mídia que se constitui como agente específico da socialização no mundo contemporâneo. Considerar a complexidade de todas as instâncias socializadoras é o papel do *habitus* híbrido que coexiste numa relação tensa de interdependência (SETTON, 2002).

3. Metodologia

Com a intenção de contribuir para a discussão dos fatores intervenientes no âmbito da educação musical voltada para a modalidade de ensino da Educação de Jovens e Adultos (EJA), buscarei, na pesquisa do mestrado, aprimorar a pesquisa anteriormente realizada na Pós-Graduação *latu sensu* em Educação Profissional Integrada à Educação Básica na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos – PROEJA – ARTE – AMAZÔNIA (UFPA).

O *lócus* será a Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Vilhena Alves, situada à Travessa Magalhães Barata, 698, Bairro de São Brás, na cidade de Belém-PA.

A escolha do *lócus* deu-se por conta da escola atender a modalidade EJA, desde a 1ª etapa do Ensino Fundamental até ao 3º ano do Ensino Médio e, também, por haver uma professora de música concursada efetiva do Estado que assume turmas da EJA e insere o conteúdo musical previsto pela lei 11.769/08 na disciplina de Artes.

O objeto de estudo será os alunos da 4ª etapa do Ensino Fundamental. A escolha da etapa justifica-se por esperar-se que os alunos dessa etapa já possuam maior nível de alfabetização e maturidade para ler, escrever, expressar-se verbalmente e, ainda, por considerar o fato de já terem vivenciado experiências artísticas culturais durante sua trajetória escolar, e que tenham adquirido um esquema mental amadurecido que torne

perceptíveis seus gostos e preferências pessoais, considerando não só o cotidiano vivido no âmbito extra-escolar, mas também no cotidiano escolar.

A abordagem desta pesquisa adotará o método de estudo de caso, que de acordo com Yin, representa:

(...) uma estratégia preferida quando se colocam questões do tipo ‘como’ e ‘por que’, quando o pesquisador tem pouco controle sobre os acontecimentos e quando o foco se encontra em fenômenos contemporâneos inseridos em algum contexto da vida real (2005, p. 19).

Como procedimentos de pesquisa optarei pela observação e entrevistas. Conforme Gil, “A observação apresenta como principal vantagem (...) a de que os fatos são percebidos diretamente, sem qualquer intermediação. Desse modo, a subjetividade, que permeia todo o processo de investigação social, tende a ser reduzida” (2009, p. 100).

Sobre o procedimento entrevista, Gil (2009, p. 109) afirma que a definição para a entrevista seria “técnica em que o investigador se apresenta frente ao investigado e lhe formule perguntas, com o objetivo de obtenção dos dados que interessam à investigação”. As entrevistas serão semi-estruturadas, terão a elaboração prévia de um roteiro de perguntas, e passarão por testes antes de chegarem ao campo. Segundo Yin (2005, p. 116): “Uma das mais importantes fontes de informações para um estudo de caso são as entrevistas.”

As entrevistas serão gravadas e transcritas na íntegra e os dados obtidos serão categorizados com o objetivo de analisar as informações mais relevantes obtidas na coleta de dados. Os dados coletados serão classificados e analisados quantitativamente e qualitativamente, à luz do referencial teórico estudado. A categorização e o cruzamento de dados serão importantes para a interpretação do material coletado, levando às considerações finais da pesquisa.

4. Considerações sobre a pesquisa

Entender as preferências já estabelecidas e o papel da educação no processo de constituição do gosto musical passou a ser um ensejo muito atrativo, à medida que a busca pelos trabalhos realizados sobre esse tema mostram que ainda há muitas lacunas e muito ainda se tem que pensar sobre a relação das pessoas com a música e, principalmente, sobre a educação musical na Educação de Jovens e Adultos.

Como professora de arte/música, não defendo uma visão reducionista, onde o ensino contemple apenas a música X ou a música Y, todavia, uma concepção que considere a pluralidade e busque valorizar todo tipo de música, inclusive aquelas com as quais se tem menos familiaridade, ou seja, meu ponto de partida será a valorização do cotidiano, porém tendo o cuidado de não reduzir somente ao cotidiano:

(...) falar sobre o cotidiano e suas relações com a educação musical não implica apenas o aspecto de que a aula de música deveria se orientar naquilo que os alunos ouvem diariamente em seus contextos sociais (...). Estudar o cotidiano é considerá-lo em sua complexidade, não dissociando teoria e prática, saberes formais e cotidianos, dados relevantes e irrelevantes cientificamente, observadores e observados, conteúdo e forma (SOUZA, 2013, p. 20 e 21).

Conhecer a vivência do educando é um fator essencial para efetivar o diálogo e a troca de experiências entre as diversas manifestações artísticas. É contribuir para uma educação musical em expansão, em alcance e em qualidade da experiência artística e cultural dos educandos. É suplantando a oposição entre popular e erudito. É acreditar numa arte multicultural²⁴ para lidar com a diversidade.

As perspectivas para este trabalho são visionárias, no sentido de ouvir a voz dos alunos da EJA, público visivelmente marginalizado, visando um desdobramento para uma

²⁴ O multiculturalismo no ensino da arte implica em uma concepção ampla de arte, capaz de abarcar as múltiplas e diferenciadas manifestações artísticas, o mesmo se coloca no campo específico da educação musical. Uma concepção ampla de música é, por um lado, uma condição necessária para que a educação musical possa atender à perspectiva multicultural (PENNA, 2010, p. 88).

proposta posterior de pesquisa-ação com estes estudantes, permitindo a construção de sequências didáticas a serem aplicadas nas aulas de música nessa modalidade.

Acreditamos que, partindo do cotidiano, poderemos posteriormente alcançar outros níveis de expansão cultural, possibilitando até mesmo o cumprimento da Lei nº 10.639/2003 que torna “obrigatório o ensino sobre história e cultura Afro-Brasileira” e da Lei nº 11.645/2008 que abrange a história e cultura indígena. Assim, esta proposta terá o cuidado de pensar a educação musical tomando como base o multiculturalismo (CANEN, 2002), preocupando-se em não supervalorizar um em detrimento de outro.

De maneira geral, a arte/música pode significar muito e ser portadora de muitos conhecimentos e valores, podendo ampliar as possibilidades de participação social e cultural dos sujeitos que compõem a cartografia da EJA.

Referências:

BRASIL. **Lei nº 9.394**, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as bases da educação nacional. Brasília, 1996. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf>> Acesso em: 30 de abril de 2015.

_____. **Parecer Conselho Nacional de Educação**. Câmara de Educação Básica, nº 11 de 2000.

CANEN, Ana. Sentidos e dilemas do multiculturalismo: desafios curriculares para o novo milênio. In: LOPES, Alice Casimiro; MACEDO, Elizabeth (Orgs.). **Currículo: debates contemporâneos**. São Paulo: Cortez, 2002. Pp. 174-195.

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

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6 ed. reimpressa. São Paulo: Atlas, 2009.

OLIVEIRA, Ivanilde. Educação ao longo da vida. **Salto para o futuro**, ano XIX, nº 11, Setembro de 2009, pp. 5-13.

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

SETTON, Maria da G. J. Experiências de socialização e disposições híbridas de habitus. In: DAYRELL, Juarez et. al. (Org.). **Família, escola e juventude: olhares cruzados** Brasil-Portugal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. Pp. 38-55.

_____. Um novo capital cultural; predisposições e disposições à cultura informal nos segmentos com baixa escolaridade. **Educação & Sociedade**, São Paulo, v. 26, n. 90, p. 77-105, 2005.

_____. 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.

SOUZA, Jusamara (Org.). **Aprender a ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2008. 287 p. (Coleção música).

_____. Práticas musicais sociais. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, n. 10, p. 7-11, mar., 2004.

SOUZA, Jusamara; LOURO, Ana. **Educação, música, cotidiano e ensino superior**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.

ZOLBERG, Vera L. **Para uma sociologia das artes**. Tradução Assef Nagib Kfourri. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Trad. Daniel Grassi. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.



Práticas musicais no Pará: o acervo de TCCs da UEPA

Bárbara Lobato Batista
PIBIC/UFPA
barbara@gmail.com

Sonia Chada
PPGARTES/UFPA
sonchada@gmail.com

Resumo: “Práticas Musicais no Pará: o acervo de TCCs da UEPA” é um subprojeto de “Práticas Musicais no Pará”, executado através do PIBIC/UFPA. Está vinculado ao Grupo de Estudos sobre a Música no Pará e ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. Investigar, analisar e classificar as práticas musicais já abordadas em Trabalhos de Conclusão de Curso da Licenciatura em Música, da Universidade do Estado do Pará é o objetivo principal desta pesquisa em andamento. No momento está sendo realizada a seleção e coleta dos documentos disponíveis neste acervo para posterior análise, classificação e organização. Futuramente esses documentos integrarão os acervos do LabEtno, à disposição dos interessados.

Palavras-chave: Música no Pará. Práticas musicais no Pará. Pesquisa em música no Pará.

Musical practices in Pará: the collection of TCCs of UEPA

Abstract: "Musical Practices in Pará: a collection of TCCs of UEPA" is a subproject of "Musical Practices in Pará," run through the PIBIC/UFPA. It is linked to the Study Group on Music in Pará and the Ethnomusicology Laboratory of UFPA. Investigate, analyze and classify musical practices already covered in the Degree Course Completion Works in Music, the Pará State University is the main objective of this research in progress. It is currently being held selecting and collecting the documents available in this collection for further analysis, classification and organization. In the future these documents will integrate the LabEtno the collections, available to interested parties.

Keywords: Music in Pará. Musical practice in Pará. Research in music in Pará.

1. Práticas musicais no Pará

“Prática Musicais no Pará” é o projeto principal do Grupo de Estudos sobre a Música no Pará – GEMPA, vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA – LabEtno. A proposta é contínua e abriga vários subprojetos e ações, orientados e/ou coordenados pela professora Sonia Chada. Visa investigar as diversas práticas musicais existentes no Estado do Pará, à luz da Etnomusicologia, seguindo, especialmente, os caminhos propostos por Blacking (2000), Nettl (2005 e 2006) e Seeger (2004) para o estudo

de música e, considerando, conforme o caso, as relações entre música e cultura, música e religião, música e educação, música e contextos urbanos, música e tradição oral, entre outros. Prática musical é definida 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. 13).

Pela importância e abrangência, o tema requer além de estudos historiográficos acurados, um maior esforço para sua compreensão. Os dados hoje disponíveis sobre o que se denomina “cultura musical paraense”, embora esforços estejam sendo realizados, estão longe de representar o universo musical diversificado produzido no Estado do Pará. Partindo do suporte dado pelo pensamento etnomusicológico e pelos estudos culturais, o projeto propõe investigar as diversas práticas musicais existentes nesse contexto. Não obstante, para além deste limite, vai-se além do que Alberto Ikeda (1998) chama de *musicografia*, ou seja, a mera descrição dos objetos musicais. Aqui o estudo de música é pensado como muito mais do que o estudo puramente do som musical. Assim, por meio de análises interpretativas, busca-se compreender como essas diversas práticas musicais se coadunam no contexto sociocultural paraense, conformando uma identidade plural.

2. Plano de trabalho

“Práticas Musicais no Pará: o acervo de TCCs da UEPA” é um subprojeto do Projeto “Práticas Musicais no Pará”, executado através do Programa Institucional de Iniciação Científica da UFPA – PIBIC. O objetivo deste subprojeto é investigar, analisar e classificar as práticas musicais já abordadas em Trabalhos de Conclusão de Curso da

Licenciatura em Música, da Universidade do Estado do Pará - UEPA. Os específicos: captar e registrar aspectos do saber musical contido nas diversas práticas musicais já abordadas em TCCs do Curso de Licenciatura em Música da UEPA, cadastrar as informações coletadas contribuindo com o banco de dados sobre práticas musicais paraenses do LabEtno e sobre os mestres e grupos a elas relacionados e, contribuir para o desenvolvimento de estudos sobre a cultura musical paraense. Este subprojeto teve seu início recentemente, em setembro de 2015.

O acervo que vem sendo constituído e ampliado pelo LabEtno tem gerado hipóteses e informações sobre valores da cultura paraense, manifestações musicais ainda não referenciadas, de termos, expressões, gêneros musicais relevantes, de produções de músicos e agentes sociais que perfazem o contexto das manifestações, informações que podem ser utilizadas por outros pesquisadores e podem servir de base para futuros estudos sobre a música no Pará.

O desenvolvimento das atividades previstas se fixa em três eixos articulados: o primeiro consta das atividades do GEMPA; no segundo, o bolsista atua na coleta de dados, análise, organização e classificação dos dados referentes às práticas musicais paraenses já referendadas nos TCCs do Curso de Licenciatura em Música da UEPA; o terceiro eixo refere-se à produção intelectual do bolsista, incluindo publicações e relatórios de pesquisa, assim como apresentação dos resultados em eventos da área. Como parte das atividades intelectuais, o bolsista é encarregado de fazer leituras da bibliografia especializada, relacionadas ao seu plano de trabalho. Estas o habilitarão a tabular os dados coletados em campo, na sistematização destes dados e na análise do material coletado.

3. Resultados parciais

Em 1989 foi criado o Curso de Educação Artística com Habilitação em Música, na Faculdade de Educação do Pará, hoje, Universidade Estadual do Pará – UEPA e, posteriormente, foi criado o curso de Licenciatura em Música da UEPA. Assim, parte dos trabalhos de conclusão de curso foi defendida no Curso de Educação Artística com Habilitação em Música e, outra parte, no Curso de Licenciatura em Música.

A organização e arquivamento dos TCCs do Curso de Licenciatura em Música é feita da seguinte maneira: Os TCCs com nota máxima são depositados na biblioteca da universidade e, os demais, com conceito abaixo de excelente, são devolvidos para os alunos, procedimento esse que gera uma perda significativa de material para pesquisa, já que não há uma relação disponível para consulta englobando todos os TCCs defendidos no curso. Diante desse fato, não há como quantificar os trabalhos já defendidos neste curso. Todavia, os funcionários da coordenação do curso arquivam, desde o ano de 2011, todos os TCCs defendidos, inclusive os que não alcançaram a nota máxima. Assim, conseguimos relacionar apenas 34 trabalhos que abordam práticas musicais no Pará neste contexto.

Como o acervo de TCCs da biblioteca é apenas liberado para consulta na própria biblioteca, não podendo ser emprestado, um scanner portátil está sendo utilizado para a cópia desses trabalhos. Os TCCs arquivados pela coordenação do curso, que estão em CDs ou impressos, puderam ser facilmente copiados ou escaneados, para posterior análise.

Os 34 TCCs coletados fazem referência a práticas musicais de apenas 11 municípios paraenses:

TABELA 1: Municípios contemplados em TCCs da UEPA

Localidade	Quantidade de TCCs
Belém	19
Marapanim	04
Bragança	03
Soure	02
Vigia	02
Barcarena	01
Cametá	01
Capanema	01
Ourém	01
Santarém	01
São Caetano de Odivelas	01

A maior incidência de trabalhos foi na cidade de Belém. Entre as pesquisas realizadas nesta cidade, quatro estão relacionadas a bairros: dois sobre prática musical no Bairro do Guamá, um no Bairro do Umarizal e um no Bairro do Tenoné. Se considerarmos que o Estado do Pará possui 144 municípios (Cf. <http://www.pa.gov.br/O_Para/opara.asp>), os trabalhos de conclusão do referido curso nos fornecem informação sobre práticas musicais em apenas onze (11) municípios. Aproximadamente 7,6 % dos municípios paraenses foram contemplados nos trabalhos de conclusão de curso da Licenciatura em Música da UEPA. Desses, dois municípios se localizam na mesorregião de Belém (Belém e Barcarena), sete na mesorregião nordeste (Bragança, Cametá, Capanema, Marapanim, Ourém, São Caetano de Odivelas, Vigia), um na mesorregião Marajó (Soure) e um na mesorregião do baixo Amazonas (Santarém). As mesorregiões sudeste e sudoeste não foram contempladas nesses trabalhos. Vejamos o mapa a seguir:

Figura. 1: Mapa do Estado do Pará.



Fonte: Guia Internet Brazil. Disponível em: <<http://www.guianet.com.br/pa/mapapa.htm>>.

As práticas musicais abordadas nesses trabalhos foram as constantes na tabela abaixo:

TABELA 2: Práticas musicais abordadas em TCCs da UEPA

Prática Musical	Quantidade
Carimbó	08
Personalidade Paraense	07
Bandas de Música	03
Música Religiosa	03
Música Erudita	03
Boi Bumbá	02
Capoeira	02
Choro	02
Música Popular	02
Xote Bragantino	02
Auto das Pastorinhas (Releitura)	01

Batuque	01
Brega	01
Boi de Mascaras	01
Eco Marajoara (Releitura)	01
Desfeiteira	01
Guitarrada/Lambada	01
Jazz	01
Lundu Marajoara	01
Maçarico	01
Marujada	01
Música Indígena	01
Pretinhas D'angola	01
Retumbão	01
Samba do Cacete	01
Siriá	01

Está em processo a digitalização e cópia destes TCCs. Após esta fase o material coletado será analisado, classificado e organizado para a geração de informações para o relatório final da pesquisa. Posteriormente esses documentos integrarão os acervos do LabEtno, à disposição dos interessados.

Pretendemos que os resultados alcançados permitam uma representação equilibrada das práticas musicais existentes no Pará e já referendadas nos trabalhos de conclusão de curso da Licenciatura em Música da UEPA e, ampliem o conhecimento sobre a diversidade de práticas musicais existentes neste contexto, sobre a música e o que ela representa para o homem paraense, assim como sobre a inter-relação dessas práticas musicais com outros domínios culturais.

Referências

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.

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

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

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

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

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



Práticas Musicais no Pará: trabalhos de conclusão de curso em Licenciatura em Música da UFPA

André Wilkes Louzada D'Albuquerque
PIBIC/UFPA
andredalbuquerque@hotmail.com

Sonia Chada
PPGARTES/UFPA
sonchada@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta os resultados parciais de uma pesquisa em andamento, realizada no âmbito do PIBIC/UFPA. Tem por objetivo principal investigar, analisar e classificar as práticas musicais já abordadas em Trabalhos de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música da UFPA, a partir de uma perspectiva etnomusicológica. Para tanto, os TCCs do referido curso estão sendo identificados, cadastrados, classificados e organizados, para posterior inclusão no acervo do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. Os resultados parciais apontam para uma diversidade de práticas musicais, em diferentes expressões, já abordadas nestes trabalhos.

Palavras-chave: Práticas musicais. Música no Pará. Pesquisa em Música.

Musical practices in Para: completion of course work Degree in Music at UFPA

Abstract: This paper presents the partial results of an ongoing study, carried out in the PIBIC/UFPA. Its main objective is to investigate, analyze and classify musical practices already covered in Degree Completion of course work in music UFPA from a ethnomusicological perspective. To this end, the TCCs of that course are being identified, registered, classified and organized for later inclusion in Ethnomusicology Laboratory of the assets of UFPA. Partial results point to a diversity of musical practices in different expressions, already addressed these works.

Keywords: Musical Practices. Music in Pará. Research in Music.

Introdução

Esse trabalho tem por objetivo principal investigar, analisar e classificar as práticas musicais já abordadas em Trabalhos de Conclusão de Curso da Licenciatura em Música da UFPA, a partir de uma perspectiva etnomusicológica, contribuindo, assim, com o projeto Práticas Musicais no Pará.

O processo de produção de pesquisa sobre a música no Pará se consolida “a partir da criação do Curso de Educação Artística, na então Faculdade de Educação do Pará

da Fundação Educacional do Pará (FEP), em 1989, hoje Universidade Estadual do Pará (UEPA)” (BARROS apud VIEIRA, 2009 p. 40), uma vez que os institutos de música existentes no Estado focavam principalmente na performance musical, como podemos citar o Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG) e a Escola de Música da UFPA (EMUFPA), que visavam a formação técnica de seus participantes, sendo essa a principal atividade.

Segundo Chada (2001, p.5):

A música ocorre num contexto cultural e pode, por isso, ser influenciada não só por considerações artísticas, mas também por considerações sociais, religiosas, econômicas, políticas ou pelo próprio confronto com outras formas de expressão artística.

Posteriormente, no ano de 1991, a produção de trabalhos referente ao campo musical se expandiu com a criação do Curso de Educação Artística - Habilitação em Música, da Universidade Federal do Pará (UFPA), hoje denominado de Curso de Licenciatura Plena em Música (BARROS, 2011). Com a reestruturação do PPP deste curso, aprovado em 2008, foram incluídas as disciplinas Introdução à Etnomusicologia e Sociologia da Música, ampliando o número de pesquisas e publicações referentes à cultura musical paraense e, conseqüentemente, as pesquisas em etnomusicologia também tiveram um aumento significativo, principalmente com os trabalhos para requisito de conclusão de curso.

Além desses trabalhos, a pesquisa etnomusicológica no Pará está sendo realizada pelos grupos de pesquisa das Universidades Estadual e Federal do Pará - Grupo de Estudos sobre Música na Amazônia – GEMAM; Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA e o Grupo de Estudos sobre Práticas Musicais no Pará – GEMPA (BARROS, 2011). O último tendo como projeto principal “Práticas Musicais no Pará”.

Metodologia da pesquisa

Ao fazer parte do Grupo de Estudos sobre a Música no Pará - GEMPA, como bolsista PIBIC, fui designado a um trabalho investigativo sobre práticas musicais no Pará, utilizando como objeto de pesquisa os TCCs do Curso de Música da UFPA. Os referidos trabalhos são manuseados, selecionados, classificados, cadastrados e organizados, para integrarem, posteriormente, o acervo do Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno), localizado no prédio do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UFPA, com o intuito de gerar conhecimento sobre a música produzida no Estado e identificar as práticas musicais já abordadas em trabalhos acadêmicos: “A principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente” (GIL, 2012, p. 45).

Vale ressaltar que o acervo do LabEtno está em fase de organização, não estando ainda disponível para consulta, haja vista que o processo de catalogação dos registros não está concluído.

Nosso plano de trabalho iniciou com a averiguação das dissertações já defendidas no âmbito do PPGARTES, disponíveis no site e na biblioteca do programa. As primeiras semanas foram dedicadas à familiarização com o ambiente e o trabalho que seria desenvolvido, a fim de que se pudesse ter uma maior compreensão acerca do projeto. Atualmente estão sendo analisados os TCCs do Curso de Música da UFPA, a partir do ano de 1995. Após algumas discussões sobre como esse material deveria ser catalogado, levando em consideração as características da pesquisa, chegamos ao seguinte modelo:

Figura 1: Modelo de tabela adotado para catalogação dos trabalhos de conclusão de curso.

Nº	TÍTULO	AUTOR	ANO	FORMATO/TIPO	INSTITUIÇÃO	LOCAL	PALAVRAS-CHAVES	OBSERVAÇÕES	LINK PARA TRABALHO COMPLETO OU RESUMO
001	TECNOBREGA: PRODUÇÃO DA MÚSICA ELETRÔNICA PARAENSE	SÔNIA CHADA	2013	ARTIGO	UFPA	PPG-ARTES	TECNOBREGA; MÚSICA ELETRÔNICA; BREGA MÚSICA PARAENSE;		
002	O PEIXE VIVO NA AMAZÔNIA: UM MUNDO-AÇU NAS CANÇÕES DA BANDA CRAVO CARBONO	KEILA MICHELLE SILVA MONTEIRO	2011	DISSERTAÇÃO	UFPA	PPG-ARTES	MÚSICA – ASPECTOS CULTURAIS; MÚSICA AMAZÔNICA; MULTICULTURALISMO.		DISSERTAÇÃO Keila Michelle Silva Monteiro.pdf
003	BERIMBAU NA ARUÁ: CAPOEIRA DE BELÉM DO PARÁ: CONTEXTO, TOQUES, CANTIGAS, EXECUÇÃO E TRANSMISSÃO.	MARCELO PAMPLONA BACCINO	2013	DISSERTAÇÃO	UFPA	PPG-ARTES	BERIMBAL; CAPOEIRA; HISTÓRIA; PRÁTICA; TRANSMISSÃO.		MARCELO BACCINO (1).pdf
004	“UM SANTO SÓ DE PASSAGEM” FESTA E PERFORMANCE NUMA COMUNIDADE AMAZÔNICA.	YSMAILLE FERREIRA DE OLIVEIRA	2013	DISSERTAÇÃO	UFPA	PPG-ARTES	FESTA DO DIVINO; FESTA RELIGIOSA; ESTUDO DA PERFORMANCE; FESTIVAIS; PROCISSÕES.		Um Santo só de Passagem...Festa e Performance numa comunidade Amazônica..pdf
005	ERA TÃO BONITO... CONFLITOS DE SENSIBILIDADE MUSICAL E O DESAPARECIMENTO DE UM CORDÃO DE PÁSSARO.	JEFFERSON ALOYSIO DE MELO LUZ	2011	DISSERTAÇÃO	UFPA	PPG-ARTES	MÚSICA – ASPECTOS CULTURAIS; CORDÕES DE PÁSSAROS; CULTURA POPULAR.		

As semanas seguintes destinaram-se ao trabalho em campo - identificação das práticas musicais abordadas nos TCCs que se encontram no Ateliê das Artes da UFPA. A princípio, observei o acervo existente com o propósito de propor uma melhor maneira de identificar as práticas musicais abordadas nesses trabalhos. Verifiquei a quantidade de trabalhos existentes nesse acervo - 225 TCCs. A partir de então comecei a analisar os temas e verificar se os mesmos faziam referência a alguma prática musical existente no Pará. Cheguei aos seguintes dados até o momento:

Figura 2: Gráfico dos TCCs em Música da UFPA.

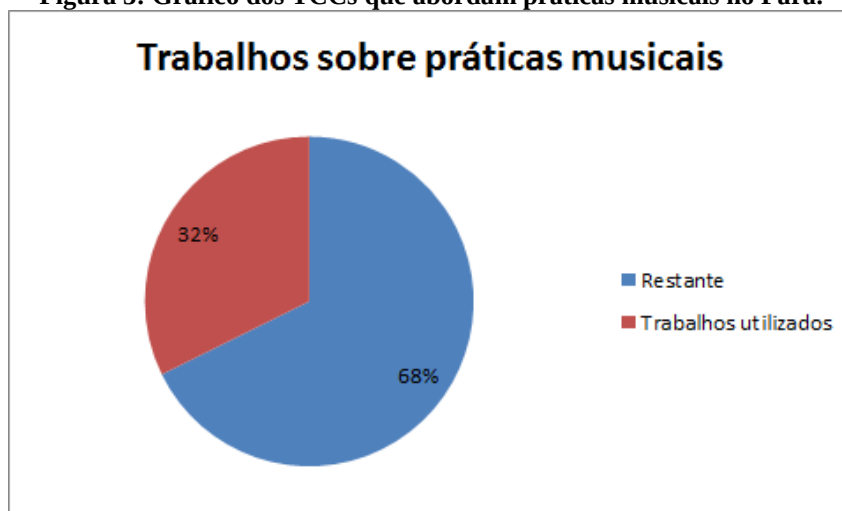


De acordo com esses dados, pude adentrar mais profundamente na pesquisa, focalizando, nos 29% de trabalhos que tratam sobre práticas musicais no Pará. Vale ressaltar que os trabalhos que não se referem a práticas musicais serão averiguados posteriormente, pois exigem uma maior atenção na identificação do conteúdo abordado.

A partir da análise desses dados e constatando a presença de práticas musicais, esses trabalhos são catalogados, classificados e copiados para integrarem o acervo do LabEtno.

Até o momento, dos TCCs que abordam práticas musicais existentes no Pará, 32% dos trabalhos já foram cadastrados:

Figura 3: Gráfico dos TCCs que abordam práticas musicais no Pará.



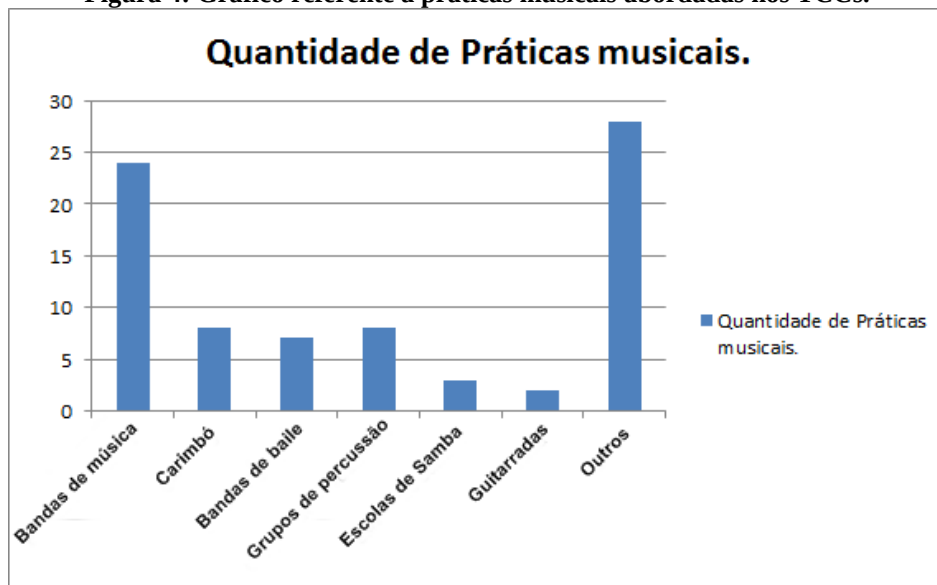
Resultados parciais

Os resultados obtidos sinalizam para uma variedade de práticas musicais existentes no Estado do Pará, já abordadas nos trabalhos de conclusão de curso da Licenciatura em Música da UFPA. Dentre os trabalhos cadastrados, foi constatado que grande parte destes faz referência a práticas presentes em diversas localidades do interior do Estado, não se limitando apenas a capital Belém. Há trabalhos que abordam práticas presentes na capital e no interior, importantes dados para pesquisas futuras:

No Pará, não apenas na capital, mas também em várias cidades interioranas existem bandas tradicionais e algumas centenárias ou estão beirando essa idade provecta (...). Em 1968 quatorze bandas de música foram beneficiadas no interior do Pará pela FUNARTE: Banda Carlos Gomes, de Abaetetuba; Cantídio Gouveia, de Bragança, Banda Rabelo Nogueira, de Baião; Euterpe Cametaense, de Cametá; 28 de Janeiro, de Castanhal; Erlon Chaves, de Marabá; Progresso Marudaense de Marudá; Clube Musical Circulista, de Ponta de Pedras; 25 de Dezembro, de Porto- Salvo; Banda Professor José Agostinho, de Santarém; Henrique Gurjão e Milícia Odivelense, de São Caetano de Odivelas; União Vigienense e Banda 31 de Agosto, de Vigia (JUNIOR, 2008, p. 17).

Entre os trabalhos já identificados, verificou-se uma diversidade de práticas musicais. Há trabalhos que tratam especificamente uma prática musical, enquanto outros abordam várias práticas. Em meio a coleta de dados, relacionei diversas práticas musicais, suas especificidades, assim como a relação destas com outras áreas do conhecimento, conforme o objetivo da investigação - música e cultura, música e religião, música e educação, música e contextos urbanos, música e tradição oral, entre outros.

Figura 4: Gráfico referente a práticas musicais abordadas nos TCCs.



3. Conclusão

Os dados aqui apresentados são parciais. Assim, estes podem ser modificados ao longo do processo de análise dos documentos. No momento, podemos afirmar que diversas práticas musicais existentes no Estado do Pará vêm sendo abordadas nos TCCs do curso de Licenciatura em Música da UFPA. Outro aspecto notado nessa pesquisa são os diálogos existentes, nestes trabalhos, entre música e os diversos campos de conhecimento. A crescente produção e publicação de resultados de pesquisas na área de música, nos últimos dez anos, tem permitido uma maior compreensão das práticas musicais existentes no Estado e, também, ajudado na consolidação da área de música – etnomusicologia, na região.

Referências:

- BARROS, Lílíam. Pontos sobre a Pesquisa em Música no Pará. **Música e Cultura**, vol. 6, p. 37-44, 2011. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/MeC06-Lilíam-Barros.pdf>>.
- CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da etnomusicologia. Belém: PAKA-TATU, 2011. 216 p. **Musica e identidade na Amazônia** – GPMIA, Vol.2. Lílíam Cristina da Silva Barros e Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Orgs).

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. - São Paulo : Atlas, 2002.

JUNIOR, Hely. **Práticas Pré-Profissionais das Bandas da Escola de Música da UFPA**. TCC (Graduação em Música). 57 p. Belém. UFPA, 2008.

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



**Práticas Musicais no Pará:
o acervo produzido pelos inventários do Instituto do Patrimônio Histórico
e Artístico Nacional – IPHAN**

*Danilo Rosa dos Remédios
GEMPA/LabEtno/PIBIC/UFGA
danilorosa73@gmail.com*

*Maria José Pinto da Costa de Moraes
EMUFGA
yeye98@yahoo.com*

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo relatar o andamento da pesquisa Práticas Musicais no Pará: O acervo produzido pelos inventários do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, vinculada ao Grupo de Estudos sobre a Música no Pará – GEMPA e ao Laboratório de Etnomusicologia - LabEtno da UFGA. A presente pesquisa busca coletar dados do inventário do IPHAN a respeito de práticas musicais existentes no Estado do Pará.

Palavras-chave: IPHAN. Pará. Práticas Musicais.

Musical Practices in Pará: the Collection Produced by Inventories of Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Abstract: The present work aims to show the progress of research Musical Practices in Pará: The collection produced by inventories of Historic and Artistic Institute – IPHAN, linked to the Study Group on Music Pará - GEMPA and Ethnomusicology Laboratory - LabEtno UFGA. This research seeks to collect IPHAN inventory data about musical practices made in the state of Pará.

Keywords: IPHAN. Pará. Musical Practices.

1. Introdução

O Estado do Pará tem 1.247.954,32 km² e uma população estimada em 8.175.113 habitantes. Possui vasta produção cultural e musical de diversos gêneros, estilos e ritmos, que, por serem muitos e diversos apresentam uma lacuna quanto aos registros de toda essa produção. Visando a escassez de registro das práticas musicais paraenses, o projeto “Práticas Musicais no Pará” busca investigar toda essa produção através de pesquisas bibliográficas, para encontrar e catalogar documentos e fazer o mapeamento do que se tem sobre práticas

musicais no Pará. Existem vários registros de dados sobre as produções musicais paraenses, porém, ainda são poucos e estão longe de representar o universo musical produzido no Estado.

O presente documento constitui um breve relatório referente às atividades de pesquisa desenvolvidas pelo bolsista Danilo Rosa dos Remédios – Licenciatura Plena em Música/UFPA e bolsista do projeto “Práticas Musicais no Pará” - no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

No início do mês de setembro, conforme indicação das professoras/orientadoras Sonia Maria Moraes Chada e Maria José Pinto da Costa de Moraes, foi elaborado um documento solicitando permissão de acesso, que foi entregue ao protocolo do IPHAN na data de 09 de setembro para que o bolsista pudesse ter acesso ao acervo da superintendência e a pesquisa pudesse ser desenvolvida. No ato foi recebida a notícia de que o superintendente da Instituição estava em viagem a outro Estado e que voltaria em três semanas. Três semanas depois, a instituição entra em contato avisando que o superintendente não havia retornado ainda, mas que o bolsista deveria ir ao IPHAN à procura de Denise Rosário, uma das secretárias responsáveis por autorizar acesso ao acervo da Instituição. Denise foi muito atenciosa e solícita demonstrando interesse e dando o suporte necessário para que a pesquisa pudesse ser desenvolvida. Ela pediu para que fossem listados quais documentos seriam pesquisados para que o bibliotecário pudesse assim, separá-los. Iniciou-se, no dia 08 de outubro o processo de catalogação dos documentos constantes no acervo do IPHAN.

2. Etapas da catalogação

O processo de catalogação ainda está em andamento, e até o presente momento foi possível identificar várias manifestações e práticas em comum que se repetem em várias

regiões do Estado, cada uma com suas peculiaridades, e atividades diferentes em várias regiões do Estado também.

Durante o processo de catalogação foram identificados vários tipos de documentos como relatórios de atividades de campo, dossiês, levantamentos preliminares, fotos, vídeos em DVDs e gravações de áudios.

Também foram identificadas práticas que se repetem em diferentes regiões do Pará, e cada uma delas com suas características próprias como, por exemplo, a prática do carimbó que acontece na Região do Salgado paraense, no nordeste do Estado, nos municípios de Salinópolis, São João de Pirabas, Vigia, São Caetano de Odivelas, Colares, Marapanim, Terra Alta, São João da Ponta, Maracanã, Magalhães Barata e Curuçá. Repete-se a prática do carimbó na Ilha do Marajó, também com suas características particulares e em diversos municípios como Afuá, São Sebastião de Boa Vista, Anajás e Curralinho. Na região metropolitana de Belém foram investigados os seguintes municípios sobre o carimbó: Ananindeua, Barcarena, Belém, Benevides, Bujarú, Castanhal, Marituba, Santa Bárbara, Santa Izabel do Pará, Santo Antônio do Pará e Inhangapí. Na região dos entornos de Cametá foram os municípios Santarém Novo, Quatipuru, Irituia, Mojú, Igarapé-Miri, Abaetetuba, Cametá.

Também há dados de levantamentos de referências culturais dos povos indígenas Tembé residentes nas terras indígenas do Alto Rio Guamá e região do Alto Turiaçú.

Observando os resultados obtidos até agora com a pesquisa, vê-se um sinal positivo quanto aos objetivos do projeto, pois demonstram uma variedade de práticas musicais existentes no Estado. Dentre os trabalhos observados, constatou-se que grande parte das práticas constantes estão presentes em diversas localidades do interior do Estado, não se concentrando somente em Belém. Existem várias solicitações direcionadas ao IPHAN para que haja reconhecimento de práticas musicais adjacentes, do interior do Estado.

Os acervos pesquisados até o momento:

Inventário Nacional de Referências Culturais: Carimbó: Levantamento preliminar Salgado Paraense 1ª etapa. Volume I e II
Inventário Nacional de Referências Culturais: Carimbó: Levantamento preliminar Salgado Paraense 2ª etapa. Volume I e II
Inventário Nacional de Referências Culturais: Festividade do Glorioso São Sebastião – Cachoeira do Arari – Ilha do Marajó
Inventário Nacional de Referências Culturais: Carimbó: Levantamento Preliminar Mesorregião Metropolitana de Belém.
Inventário Nacional de Referências Culturais: Carimbó: Levantamento preliminar da Ilha do Marajó: Afuá, São Sebastião de Boa Vista, Anajás e Curralinho.
O GLORIOSO: São Sebastião de Cachoeira do Arari.
Inventário Nacional de Referências Culturais: Carimbó
Inventário Nacional de Referências Culturais: Carimbó – Dossiê
Carimbó: A musicalidade da Flauta Artesanal: SOPRO DO CARIMBÓ
Inventário Nacional de Referências Culturais: Carimbó: Levantamento preliminar Microrregião Cametá e entornos
Inventário Nacional de Referências Culturais: Marajó: Levantamento preliminar Mesorregião Marajó: Microrregião Portel Volume I e II
Inventário Nacional de Referências Culturais: Complementação do Inventário das Festividades de São Sebastião na Ilha do Marajó
Inventário Nacional de Referências Culturais: Dossiê das festividades de São Sebastião na Ilha do Marajó
Inventário Nacional de Referências Culturais: Complementação do Inventário das Festividades de São Sebastião na Ilha do Marajó
Tembé: Levantamento Preliminar Das Referências Culturais Do Povo Indígena Tembê Da Terra Indígena Alto Rio Guamá
Projeto “Levantamento Preliminar das Referências Culturais do Povo Indígena Tembê nas Terras Indígenas do Alto Rio Guamá e Alto Turiaçu”
Projeto “Levantamento Preliminar das Referências Culturais do Povo Indígena Tembê nas Terras Indígenas do Alto Rio Guamá e Alto Turiaçu”

3. O projeto

Os diversos tipos de produção musical existentes no Estado do Pará ainda são pouco explorados por pesquisadores, dentro e fora da academia. O projeto busca justamente entender e documentar essa vasta produção musical ainda pouco explorada justamente para que se possa ter registro dessa produção que irá compor o acervo do LabEtno (Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará).

O projeto “Práticas Musicais no Pará”, vinculado ao Grupo de Estudos sobre a Música no Pará – GEMPA e ao Laboratório de Etnomusicologia - LabEtno da UFPA, é uma proposta contínua que abriga vários subprojetos. Com o avanço das pesquisas dos subprojetos que compõem essa proposta o projeto tem contribuído para o estudo sobre a música no Pará, ampliando e produzindo conhecimento sobre música, considerando as relações existentes entre as diversas práticas musicais e aspectos da cultura paraense. Tem-se realizado também o levantamento documental e bibliográfico sobre essas práticas musicais e contribuído para uma cartografia musical paraense que contempla práticas, grupos e mestres paraenses.

Entender a especificidade da complexa paisagem sociocultural paraense, onde habitam suas noções identitárias, significa aspirar caminhos mais prósperos para a região e seu povo. Lançando mão do instrumental teórico oferecido pela etnomusicologia e pelos estudos culturais e, reconhecendo a grande 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), esta proposta tem fornecido interpretações, explicações e problematizado questões para o 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.

O acervo que vem sendo constituído e ampliado tem gerado hipóteses e informações sobre valores fundamentais da cultura paraense, manifestações etnomusicológicas até aqui não completamente referenciadas, de termos musicais êmicos relevantes, de expressões musicais paraenses, de gêneros musicais, de produções de músicos e agentes sociais que perfazem o contexto das manifestações, de instituições importantes na vida musical paraense, utilizáveis por pesquisadores, músicos, estudantes de música e o público em geral, inclusive de outras áreas de conhecimento, servindo de base para futuros estudos sobre a música no Pará.

O Grupo de Estudos sobre a Música no Pará (GEMPA) vem realizando pesquisas na área de música paraense, tradicional e urbana, desde 2012, com estudos voltados para a compreensão das relações entre música e cultura, música e religião, música e educação, música e contextos urbanos, música e tradição oral, entre outros. Este plano de trabalho visa contribuir para o projeto de pesquisa em tela através da investigação pontual no acervo do IPHAN.

A primeira etapa da pesquisa consiste na listagem, análise e classificação dos documentos sobre práticas musicais já constantes do acervo do IPHAN, para que se possa ter uma dimensão exata do número de documentos de interesse para a pesquisa. A segunda etapa do processo consiste em obter uma permissão para o escaneamento dos documentos pertinentes ao trabalho para que possam compor o acervo do LabEtno - Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará presente no prédio do PPGARTES/UFPA, com as devidas referências. O intuito, inicialmente, é o de criar um acervo dentro do Laboratório para facilitar as pesquisas sobre tais práticas e ter um centro de referências sobre as práticas musicais paraenses.

4. Considerações finais

A pesquisa ainda está em processo de execução, sendo assim podem ocorrer mudanças ao longo do processo de análise dos trabalhos. No entanto o que pode se observar previamente é um vasto campo existente no Estado do Pará de práticas musicais, que vêm sendo cada vez mais difundidas, dentre outros meios, através de pesquisas científicas. Outro aspecto notado durante o período de pesquisa é a relação que a música faz com os diversos campos de conhecimento e utilizando a etnomusicologia para entender esses contextos.

Referências

- ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Org.). **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2008.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**/Antônio Carlos Gil. - 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002.
- NETTL, Bruno. 2005. **The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- SEEGER, Anthony. **Etnografia da Música**. Tradução: Giovanni Cirino. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.



Prática do carimbó no espaço cultural coisas de negro: por uma etnomusicologia colaborativa

Carina Malaquias de Lima
PIBEX/UFPB
carinalima@outlook.com.br

Liliam Barros Cohen
PPGARTES/UFPB
liliambarroscohen@gmail.com

Resumo: Trata-se de uma pesquisa Etnomusicológica colaborativa que faz parte do projeto Arte em Toda parte. Esta pesquisa descreverá a trajetória de vida e a prática musical do Mestre Negoray, compositor de carimbó, músico e proprietário do Espaço Cultural Coisas de Negro, localizado no distrito de Icoaraci - Belém, PA. Em Icoaraci encontramos diversos grupos folclóricos de danças típicas, pólo de artesanato em cerâmica, e o Espaço Cultural Coisas de Negro onde acontece as rodas de carimbó aos domingos. No Coisas de Negro há mistura de culturas, no qual fica evidente na prática musical, quando os instrumentos tradicionais utilizados no carimbó se misturam com instrumentos utilizados nos ritmos modernos. Na decoração do espaço encontramos instrumentos pendurados que simbolizam os utilizados na prática carimbó. Fotos em lonas de oficinas realizadas e depoimento de pessoas sobre o carimbó. O Carimbó é uma prática de nossa região, que tem sido estudada por muitos pesquisadores e este trabalho busca compreender esta prática musical que acontece no Coisas de Negro. O objetivo desta pesquisa é documentar a trajetória de vida do mestre, o trabalho realizado por ele, e a prática musical, para sua autobiografia. A partir disto, foram feitas entrevistas e coletas de materiais, para a produção de seu livro, além de gravações de vídeo e áudio que podem ser consultados no Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LabEtno). A pesquisa com a elaboração do texto para o livro está completa. Este material contribui como mais uma fonte de conhecimento de nossa cultura para a comunidade.

Palavras-Chave: Etnomusicologia colaborativa; Prática musical; Mestre Negoray

Carimbó Practice in the Cultural Space of Black things: by a Collaborative Ethnomusicology

Abstract: It is a collaborative ethnomusicological research that is part art project in whole part. This research will describe the trajectory of life and the musical practice of Mestre Nego Ray, carimbó composer, musician and owner of the Cultural Center of Things Negro, located in Icoaraci district. In Icoaraci we find several folk groups of dances, craft polo ceramic, and the Black Cultural Center of the things which happens carimbó wheels on Sundays. Things in Black's mix of cultures, which is evident in the musical practice, when the traditional instruments used in carimbó mingle with instruments used in modern rhythms. The decoration of the space found hanging instruments symbolize those used in practice carimbó. Photos in workshops held linings and testimony from people on the carimbó. The Carimbó is a practice of our region, which has been studied by many researchers and this paper seeks to understand this musical practice that happens in the Black Stuff. The objective of this research is to document the life story of the master, the work done by him, and the musical practice for his autobiography. From this, interviews were conducted and collected materials for

the production of his book, as well as video and audio recordings that can be found in the Ethnomusicology Laboratory of UFPA (LabEtno). Is currently research is ongoing, with only the registration of the letter of the songs. Once you are ready, the book will be ready to be published, contributing to our culture.

Keywords: Collaborative ethnomusicology; Music practice; Master Negoray

1. Introdução

A Etnomusicologia colaborativa/participativa/aplicada tem sido desenvolvida no Brasil como um trabalho de pesquisa que atende a comunidade de acordo com a sua necessidade, beneficiando a todos. Há vários trabalhos como o de Cambria (2004), que comenta sobre a pesquisa participativa comunitária desenvolvida no Rio de Janeiro, no quanto é importante a pesquisa ser feita em conjunto da ação, teoria e prática, enriquecendo o trabalho. O artigo de Tygel (2005) trata-se de uma reflexão crítica das metodologias usadas em projetos de pesquisa, abordando a coleta de dados para produção de acervos musicais, valorizando a cultura e a prática musical da comunidade parceira do projeto. O artigo de Nogueira (2008), fala dos pontos sobre conceitos e possibilidades ressaltando a prática compartilhada de pesquisa. A pesquisa por ser compartilhada, gera uma nova visão. Uma prática que poderia ser esquecida, mas com os trabalhos desenvolvidos, começam a ficar em evidência, despertando a curiosidade e atraindo novas pessoas. Podemos encontrar também trabalhos de Marques (2008) que faz uma reflexão vivida no Recôncavo baiano, de Stein (2014) que reflete sobre uma experiência no Extremo Sul do Brasil.

A Etnomusicologia instalou-se como área disciplinar no Brasil primeiro em nível de pós-graduação, em 1990 na UFBA, embora nos anos 80 já tenha ocorrido a formação de vários dos profissionais hoje atuantes ainda fora do Brasil, devido à ausência de um curso de formação específica. Além disso, teve aqueles que inicialmente ficaram no Brasil e trabalharam questões etnomusicológicas a partir de outras áreas acadêmicas, especialmente a antropologia. (LUHNING, 2014, p. 13)

“A etnomusicologia permitiu que se construísse aos poucos uma visão diferente de música” (LUHNING, 2014, p.14). A Etnomusicologia busca estudar a prática musical da

comunidade, produzindo conhecimentos culturais do local/região a partir de um olhar interdisciplinar e contextual. Através destes projetos, são construídos acervos musicais, livros, alguns deles tem a produção de DVD. São materiais que ajudam a manter a cultura daquele local/região viva, evidenciando suas práticas.

2. Projeto Prática do Carimbó no Espaço Cultural Coisas de Negro

O projeto Prática do Carimbó no Espaço Cultural Coisas de Negro, surgiu partir de uma iniciativa do mestre de Carimbó Raimundo Piedade (Negoray), que procurou a Professora Líliam Cohen, para ajudá-lo a escrever um livro sobre sua vida, acompanhando as atividades desenvolvidas no Espaço, o relato de sua história de vida e suas composições, registrando e documentando para a produção de seu livro.

Figura.1 – Mestre Negoray (Foto da entrevista com o mestre)



Fonte: Carina Lima

Este trabalho desenvolve uma etnografia da prática musical e da história do mestre Negoray. “A etnografia se origina prevalentemente na oralidade, e é transposta à escritura.” (MALIGHETTI, 2004, P.111). Devido sua trajetória de vida ligada a

manifestações culturais, surgiu o Espaço Cultural Coisas de Negro local onde se predomina pratica do Carimbó. Está pesquisa descreve como se deu este acontecimento, que será relatado no livro do mestre.

Enquanto tal, a etnografia pode ser pensada como uma “meta narração”, ou uma “narração de segunda ordem”, que possui algum nível de independência em relação ao trabalho de campo sobre que se baseia. Isto não significa autonomizar o texto etnográfico ou abstraí-lo do processo de construção e da intertextualidade - teórica, estética, institucional, ideológica – em que se inscreve. Em certo sentido, as etnografias são documentos que apresentam perguntas e se colocam à margem entre dois mundos ou sistemas de significado: o mundo do etnógrafo e de seus eventuais leitores, e o mundo dos membros da cultura. (MALIGHETTI, 2004, p.110).

Abaixo um trecho da entrevista da fala do mestre Negoray transcrito:

Quando foi no ano de 1992, resolvi aproveitar este local que serviu de fruteira e fiz a princípio o barzinho. Depois que me desliguei do grupo eu usei o esse espaço. Aqui já era minha casa, o terreno da família. Quando fiz o Coisas de Negro eu desmontei a barraquinha. A proposta era trabalhar música, violão e voz. Nós tocávamos muito vinil, depois foi crescendo, a gente foi movimentando, e meus dois irmãos o “Luiz Fernando” e o “Paulo Piedade” estavam envolvido nesse início. (Mestre Negoray, 2015) Entrevista realizada em pesquisa de campo, através do projeto de extensão Arte em Toda Parte. Em janeiro de 2015. (...) Quando foi no período de 1999 para 2000, no ano de 99 mais ou menos, me convidaram para tocar com o grupo “Curuperê”. Começou a rolar o Carimbó aqui e fomos tocar em uma Festividade lá em Outeiro de Nossa Senhora da Conceição. (...). No dia 19 de janeiro no ano de 2000 nós começamos a fazer essa roda aqui no Coisas de Negro, o próprio grupo compunha os Carimbós. (Mestre Negoray, 2015) Entrevista realizada em pesquisa de campo, através do projeto de extensão Arte em Toda Parte. Em janeiro de 2015.

No trabalho de dissertação “Coisas de negro: raízes na tradição, asas na experimentação”. (NEVES, et all 2007), há história do Espaço Coisas de Negro, nas qualidades de tradição, comunidade, cultura e as rodas de carimbó. No Coisas de Negro há mistura de culturas, no qual fica evidente na prática musical, quando os instrumentos tradicionais utilizados no carimbó se misturam com instrumentos utilizados nos ritmos modernos.

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.” (SEEGER, 2008, p. 239). Cada lugar e/ou pessoa tem uma forma diferente de fazer música, devido a sua história vivida. Isso faz com que a música seja diversificada, chamando a atenção das pessoas. “A definição de música como um sistema de comunicação enfatiza suas origens e destinações humanas e sugere que a etnografia não somente é possível, mas é uma abordagem privilegiada no estudo da música.” (SEEGER 2008 P. 239). O Carimbó não apenas uma música, mas sim forma de vida em sociedade.

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

3. Metodologia

As entrevistas foram realizadas no Espaço Cultural Coisas de Negro, localizado em Icoaraci, local onde reside o entrevistado.

Figura. 2 – Espaço Cultural Coisas de Negro.



Fonte: Carina Lima

Foram feitas entrevistas com mestre, descrevendo sua trajetória de vida, o surgimento Espaço Cultural Coisas de Negro, sua prática musical, oficinas. Na primeira entrevista realizada no dia 20-01-2015, ele relata sua infância, fala sobre os grupos culturais dos quais fez parte, e sobre o surgimento do Espaço Cultural Coisas de Negro e a roda de Carimbó no local. Já na segunda entrevista, realizada no dia 03-02-2015, ele fala sobre luteria, as oficinas que realizou nos interiores do Pará.

Figura. 3 – Atelier de Luterias do Mestre Nego Ray.



Fonte: Carina Lima

Para a construção de dados, foram feitas fotos, gravações de vídeo e de áudio. Com este material, foi desenvolvido o texto do primeiro e do segundo capítulo do livro nos meses de fevereiro e março de 2015. Em busca de uma linguagem adequada para o leitor no mês de abril, foram feitas as transcrições dos textos, no qual proporcionou uma escrita mais elaborada e de melhor entendimento para o público. Para elaboração desta transcrição, foi pesquisada a bibliografia sobre história oral, como o texto de Verena Alberti (2013) “Manual de História Oral” explica o processo de como gravar e fazer uma entrevista, procurando saber mais sobre o mesmo, para melhor desenvolvimento em campo. E o artigo de Júlia

Matos e Adriana Senna (2011) “História Oral como Fonte: problemas e métodos” que fala sobre a questão do que seria uma história oral. Relatos de vida do entrevistado, lembranças que serão passadas para o papel, como escrever a transcrição para uma agradável leitura. Todo esse processo foi feito em conjunto com o mestre Ray.

Nos meses de maio a julho foram feitas várias revisões de textos junto com o mestre Negoray, complementando-o com lembranças importantes de vários acontecimentos vividos. Além de mais coletas de fotos e matérias de jornais.

Demos início ao capítulo 3, este falará sobre as composições, que foram feitas no decorrer de sua trajetória, momentos que foram importante e marcaram sua vida. Neste capítulo constam apenas as letras da música, algumas delas com relato do processo composicional. No dia 20-08-2015, foram gravados o áudio e vídeos de 17 composições. E no dia 22-09-2015, foram gravadas o áudio e vídeos de mais 4 composições. O entrevistado encontra-se satisfeito com o resultado do progresso desta pesquisa que pretende publicar seu livro.

O material encontra-se no Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LabEtno).

No LabEtno é desenvolvido um trabalho de catalogação de acervos, são várias pesquisas desenvolvidas por alunos e bolsista, além de conter também livros, CDs e DVDs. Na área de Etnomusicologia, Antropologia e Educação musical. Este material poderá ser consultado no site do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA, além de visita física ao local. O LabEtno fica localizado no Prédio do PPGARTES, na Av. Magalhães Barata, nº 611 (entre 9 de Janeiro e Travessa 3 de maio).

4. Resultados e Discussões

A pesquisa está completa, contém o primeiro, o segundo e o terceiro capítulo do livro em texto elaborado a partir de transcrições das entrevistas. Material de gravação de

áudio e imagem das entrevistas. Fotos de oficinas realizadas pelo mestre no interior do Estado e no Espaço Cultural Coisas de Negro, informações de jornais sobre as manifestações musicais e atividades culturais no local, letra das composições do mestre, gravação de áudio e vídeos das músicas do mestre.

A questão colocada pelo presente projeto é o desenvolvimento de uma pesquisa etnomusicológica que gere novos conhecimentos sobre uma prática musical paraense e seja de relevância para a comunidade ou grupo estudado, no caso, o Espaço Cultural Coisas de Negro, em consonância com a proposta do LabEtno.

5. Considerações finais

Através deste trabalho de Etnomusicologia colaborativa, conseguiu-se reunir materiais que proporcionaram maior conhecimento sobre a vida do mestre Negoray, o Espaço Cultural Coisas de Negro e as atividades desenvolvidas no local. Conteúdo que estará na autobiografia do mestre, que brevemente será lançado como mais uma fonte de conhecimento da cultural paraense, evidenciando sua prática com uma visão diferente. Não apenas como música, mas como surgiu tudo até o momento que se deu prática musical do carimbó.

Referências

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Edição 3, FGV. 2013. Disponível em: <<http://arpa.ucv.cl/articulos/manualdehistoriaoral.pdf>>. Acesso em: 04/05/2015.

CAMBRIA, Vincenzo. Etnomusicologia Aplicada e Pesquisa ação participativa. Reflexões Teóricas Iniciais para uma Experiência de Pesquisa Comunitária no Rio de Janeiro. In: V CONGRESSO LATINO-AMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR: **Anais...** 2004. Pp. 1-9.

CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Cabloco nos Candomblés Baianos. In. III SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MÚSICAIS, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2007, pp.137-144.

LUHNING, Angela. Temas emergentes da Etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. In: **Música em Perspectiva**, v.7, n. 2, dezembro 2014, pp.7-25.

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, pp. 109 – 122.

MARQUES, Francisca. Educação comunitária como prática de Etnomusicologia aplicada: reflexões sobre uma experiência no Recôncavo baiano. In: **Revista USP**. São Paulo, n 78, junho/agosto 2008. Pp. 130-138.

MATOS, Júlia; SENNA, Adriana. História Oral como fonte: problemas e métodos. In: **História**, Rio Grande, 2(1), 2011, pp. 95–108.

NEVES, Alan; FAUSTO, Antônio; CAMPOS, Fernanda; LOPES, Timóteo; MALCHER, Maria. Coisas de negro: raízes na tradição, asas na experimentação. In: VI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORTE, 20 a 22 de junho de 2007, Belém/PA. **Anais...** GT 5. Belém: 2007, pp. 1-15.

NOGUEIRA, Júlia. Etnomusicologia participativa: alguns pontos sobre conceitos e possibilidades. In: XVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (ANPPOM). Salvador. **Anais...** Salvador, 2008. P 240-244.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In: **Cadernos de Campo**. São Paulo, nº 17. 2008, pp.237-259.

STEIN, Marília; SILVA, Vherá. Refletindo sobre experiência em Etnomusicologia Colaborativa no Extremo Sul do Brasil. In: 29ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, Natal/RS – 03 a 06 de agosto de 2014. **Anais...** pp. 1–11

TYGEL, Júlia. Etnomusicologia Aplicada: Uma reflexão crítica sobre as metodologias de dois projetos de pesquisa e ação. In: **Anais...** ANPPOM. 2005. Pp. 731- 738.





GPMIA

GEMAM

GEMPA

