HAL
open science

SIMA 2017: Anais do VI Simpósio Internacional de Música na Amazônia

Emanuel Cordeiro, Damián Keller, Marcello Messina, Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva, Gustavo Frosi Benetti

To cite this version:

Emanuel Cordeiro, Damián Keller, Marcello Messina, Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva, Gustavo Frosi Benetti. SIMA 2017: Anais do VI Simpósio Internacional de Música na Amazônia. VI Simpósio Internacional de Música na Amazônia, Nov 2017, Macapá, Brazil. EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA, 2017, SIMA 2017: Anais do VI Simpósio Internacional de Música na Amazônia, (ISSN) 2447-9810. hprints-01985312

HAL Id: hprints-01985312

https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-01985312

Submitted on 17 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

6º
Simpósio Internacional de Música na Amazônia

16 a 18 de novembro de 2017
Macapá - AP

ANAIS

ISSN 2447-9810

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA

Reitor:
Jefferson Fernandes do Nascimento

Vice-Reitor:
Américo Alves de Lyra Júnior

Pró-Reitora de Ensino e Graduação:
Lucianne Braga Oliveira Vilarinho

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis e Extensão:
Vladimir de Souza

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-graduação:
Geyza Alves Pimentel

Diretor
Cezário Paulino Bezerra de Queiroz

Conselho Editorial
Alexander Sibajev
Edlauva Oliveira dos Santos
Cássio Sanguini Sérgio
Guido Nunes Lopes
Gustavo Vargas Cohen
Lourival Novais Néto
Luis Felipe Paes de Almeida
Madalena V. M. do C. Borges
Marisa Barbosa Araújo
Rileuda de Sena Rebouças
Silvana Túlio Fortes
Teresa Cristina E. dos Anjos
Wagner da Silva Dias

Editora da Universidade Federal de Roraima
Campus do Paricarana - Av. Cap . Ene Garcez, 2413
Aeroporto - CEP.: 69.310-000. Boa Vista - RR - Brasil
Fone:+55 (95) 3621-3111 E-mail: editoraufrr@gmail.com

A Editora da UFRR é filiada à:

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

REALIZAÇÃO DO SIMA 2017

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAPÁ

REITOR: PERSEU DA SILVA APARÍCIO

VICE-REITOR: BRENO MARQUES DA SILVA E SILVA

PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO: KELLY CRISTINA NASCIMENTO DAY

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E GRADUAÇÃO: WELLIAM CHAVES MONTEIRO DA SILVA

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO: EDNA DOS SANTOS OLIVEIRA

APOIO: PROGRAMA DE APOIO A EVENTOS NO PAÍS PAEP

PROJETO 88881.140953/2017-01 EDITAL Nº 03/2017 CAPES/PAEP

CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL DE MÚSICA WALKÍRIA LIMA

INSTITUTO DE ENSINO SUPERIOR DO AMAPÁ

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS.

A REPRODUÇÃO NÃO AUTORIZADA DESTA PUBLICAÇÃO, NO TODO OU EM PARTE, CONSTITUI VIOLAÇÃO DOS DIREITOS AUTORAIS (LEI N. 9.610/98) É CRIME ESTABELECIDO PELO ARTIGO 184 DO CÓDIGO PENAL.

ILUSTRAÇÃO DA MARCA DO SIMA © FERNANDO ALVES MATOS

COMISSÃO ORGANIZADORA

GERAL:

EMANUEL LIMA CORDEIRO (UEAP)

LOCAL:

ANA PAULA SILVA DA SILVA AMARAL (UEAP)

BRÍGIDA TICIANE FERREIRA DA SILVA (UEAP)

LAURA VICUNHA PARAENSE GUIMARÃES (UFPA)

EXTERNA:

ADRIANA CLAIREFONT MELO COUCEIRO (EMUFPA)

ANSELMO GUERRA (UFG)

DAMIÁN KELLER (NAP, UFAC/IFAC)

FRANCISCO ZMEKHOL N. DE OLIVEIRA (UNIR)

GUSTAVO FROSI BENETTI (UFRR)

JEFFERSON TIAGO S. MENDES DA SILVA (UFRR)

JOZIELY CARMO DE BRITO (UFPA)

JUCÉLIA ESTUMANO HENDERSON (UFPA)

LILIAM CRISTINA BARROS COHEN (UFPA)

MARCELLO MESSINA (NAP UFAC/IFAC)

MARCUS FACCHIN BONILLA (UFT)

PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL (UEPA)

SONIA MARIA MORAES CHADA (UFPA)

TAINÁ MAGALHÃES FAÇANHA (UFPA)

RICARDO KUBALA (UNESP)

ROSEMARA STAUB BARROS (UFAM)

RUY HENDERSON FILHO (UEPA)

VALÉRIA CRISTINA MARQUES (UFPA)

ISSN 2447-9810

COMITÊ DE PROGRAMA

COORDENAÇÃO GERAL
Brígida Ticiane Ferreira da Silva (UEAP)
Emanuel Lima Cordeiro (UEAP)

COMISSÃO INTERNA
Ana Paula Silva da Silva Amaral (UEAP)
Brígida Ticiane Ferreira da Silva (UEAP)
Emanuel Lima Cordeiro (UEAP)
Laura Vicunha Paraense Guimarães (UFPA)

COMISSÃO EXTERNA
Damián Keller (NAP, UFAC/IFAC)
Francisco Zmekhol N. de Oliveira (UNIR)
Gustavo Frosi Benetti (UFRR)
Jefferson Tiago S. Mendes da Silva (UFRR)
José Ruy Henderson Filho (UEPA)
Jucélia Estumano Henderson (UFPA)
Marcello Messina (UFPB)
Marcus Facchin Bonilla (UFT)
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA)
Rosemara Staub Barros (UFAM)
Sonia Maria Moraes Chada (UFPA)
Tainá Magalhães Façanha (UFPA)

COORDENADORES DE SUBÁREA

APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS
Marcello Messina (UFAC)

EDUCAÇÃO MUSICAL
Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva (UFRR)

ETNOMUSICOLOGIA
Gustavo Frosi Benetti (UFRR)

MUSICOLOGIA HISTÓRICA
Gustavo Frosi Benetti (UFRR)

PERFORMANCE
Emanuel Cordeiro (UEAP)

PRÁTICAS CRIATIVAS
Damián Keller (NAP, UFAC/IFAC)
Emanuel Cordeiro (UEAP)

TEORIA E ANÁLISE MUSICAL
Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira (UNIR)

ISSN 2447-9810

PARECERISTAS

TRABALHOS ARTÍSTICOS
Emanuel Cordeiro, Marcello Messina,
Marcus Facchin Bonilla, Damián Keller

EDUCAÇÃO MUSICAL
Glauber Resende Domingues, Gustavo Frosi Benetti, Ivete Souza da Silva,
Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva, Jéssica de Almeida, José Ruy Henderson
Filho, Jucélia Estumano Henderson, Laura Vicunha Paraense Guimarães,
Lucyanne de Melo Afonso, Marcus Facchin Bonilla, Rosemara Staub Barros,
Sonia Maria Moraes Chada, Tainá Maria Magalhães Façanha

ETNOMUSICOLOGIA
Adriana Clairefont Melo Couceiro, Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva,
Gustavo Frosi Benetti, Katrin Lengwinat, Liliam Barros, Lucyanne de Melo Afonso,
Marcus Facchin Bonilla, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral,
Rosemara Staub Barros, Sonia Maria Moraes Chada, Tainá Maria Magalhães Façanha

MUSICOLOGIA HISTÓRICA
Fernando Lacerda Simões Duarte, Gustavo Frosi Benetti,
Lucyanne de Melo Afonso, Raimundo José Barros Cruz,
Silvia Lazo, Wellington Mendes da Silva Filho

PERFORMANCE
Anselmo Guerra de Almeida, Damián Keller, Emanuel Cordeiro,
Marcello Messina, Marcus Facchin Bonilla, Tadeu Moraes Taffarello

PRÁTICAS CRIATIVAS
Anselmo Guerra de Almeida, Catalina Peralta, Cleber Campos,
Damián Keller, Emanuel Cordeiro, Ernesto Donas,
Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira, Jucélia Estumano Henderson, Julio D'escriván,
Marcello Messina, Maria da Silva, Marcus Facchin Bonilla,
Ricardo Dal Farra, Tadeu Moraes Taffarello

TEORIA E ANÁLISE MUSICAL
Marcelo Messina, Wellington Mendes

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

SIMA 2017

ANAIS DO SEXTO SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA

EMANUEL CORDEIRO

DAMIÁN KELLER

MARCELLO MESSINA

JEFFERSON TIAGO DE SOUZA MENDES DA SILVA

GUSTAVO FROSI BENETTI

(ORGANIZADORES)

ISSN 2447-9810

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
EDITORIAL	11
PALESTRANTE INTERNACIONAL	22
MESA REDONDA - PRÁTICAS CRIATIVAS	39
MESA REDONDA - EDUCAÇÃO MUSICAL	49
EDUCAÇÃO MUSICAL – COMUNICAÇÕES	79
ETNOMUSICOLOGIA – COMUNICAÇÕES	194
MUSICOLOGIA – COMUNICAÇÕES	282
PRÁTICAS CRIATIVAS – COMUNICAÇÕES	362
TRABALHOS ARTÍSTICOS	426
PÔSTERES - RESUMOS	434

ISSN 2447-9810

APRESENTAÇÃO

ISSN 2447-9810

A Universidade do Estado do Amapá (UEAP) sediou nos dias 16 a 18 de novembro a 6ª edição do Simpósio Internacional de Música na Amazônia - SIMA. O Simpósio é uma idealização do Núcleo Amazônico de Pesquisa em Música, coordenado pelo professor Damián Keller (NAP, UFAC-IFAC). Nesta edição, o SIMA contou com comunicações de pesquisas, mesas, minicursos e apresentações artísticas. Os palestrantes convidados vieram de diversas universidades do Brasil, além do ilustre convidado internacional Prof. Apollinaire Anakesa da Université des Antilles (Martinica) que apresentou a conferência no evento.

O Simpósio teve a presença de professores, estudantes e interessados em música do Estado do Amapá, além de uma significativa participação de professores e estudantes de outros estados, que atuaram ativamente no evento.

O evento veio colaborar com a consolidação do Curso de Licenciatura em Música no Amapá, recentemente implantado na Universidade do Estado do Amapá e no Instituto de Ensino Superior do Amapá (IESAP), ajudando para o fortalecimento da pesquisa em Música no Estado. Dentre os tópicos abordados destacaram-se a problemática enfrentada pelos cursos de Licenciatura em música e os avanços na aplicação de ferramentas tecnológicas nas atividades Musicais.

As edições anteriores do evento foram realizadas na Universidade Federal do Acre (UFAC) e no Instituto Federal do Acre em 2010 e 2013, nas Universidades do Estado do Amazonas (UEA) e Federal do Amazonas (UFAM) em 2014, na Universidade Federal de Rondônia em 2015 (UNIR), e na Escola de Música da Universidade Federal do Pará (UFPA) em 2016.

O SIMA obteve financiamento do programa PAEP/CAPES. Para a realização do evento, a UEAP contou também com parcerias locais do Centro de Educação Profissional em Música Walkíria Lima e do Instituto de Ensino Superior do Amapá (IESAP).

Emanuel Cordeiro

Coordenador Geral do SIMA 201

ISSN 2447-9810

EDITORIAL

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

EDITORIAL: SEXTO SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA

EDITORIAL: SIXTH AMAZON INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON MUSIC

Damián Keller
dkeller@ccrma.stanford.edu
NAP - Universidade Federal do Acre / Instituto Federal do Acre

Emanuel Cordeiro
emanuel.cordeiro@ueap.edu.br
Universidade Estadual do Amapá

Marcello Messina
marcellomessina@mail.ru
NAP - Universidade Federal do Acre / Instituto Federal do Acre

Comissão SIMA 2017

Resumo. O VI Simpósio Internacional de Música na Amazônia (VI SIMA) aconteceu em Macapá, entre os dias 16 e 18 de novembro de 2017. Os Simpósios Internacionais de Música na Amazônia (SIMA) vêm sendo realizados desde 2010 por diversas universidades brasileiras da região amazônica. Os eventos ocorreram, respectivamente, na Universidade Federal do Acre (UFAC) e Instituto Federal do Acre em 2010 e 2013, nas Universidades do Estado do Amazonas (UEA) e Federal do Amazonas (UFAM) em 2014, na Universidade Federal de Rondônia em 2015 (UNIR), e na Escola de Música da Universidade Federal do Pará (UFPA) em 2016. O VI SIMA foi sediado pela Universidade do Estado do Amapá (UEAP). Amparado por sua progressiva expansão ao longo das edições anteriores, o SIMA consolida-se duplamente como evento representativo e itinerante.

CONTEXTO REGIONAL

O Estado do Amapá está em franco crescimento socioeconômico e cultural e a sua capital, Macapá, tem vivenciado o surgimento de novos espaços dedicados ao ensino e divulgação da música. Dentre eles, podemos destacar a Universidade do Estado do Amapá (UEAP) e o Instituto de Ensino Superior do Amapá (IESAP) com os recentes cursos de Licenciatura em Música. Outros espaços incluem as bandas militares da Polícia Militar e do Corpo de Bombeiros; as escolas de ensino específico em música como o Centro de Educação Profissional de Música Walkiria Lima, que já atua no Estado do Amapá a mais de 60 anos e possui cerca de 700 alunos distribuídos entre os cursos básicos e profissionalizantes; projetos sociais como o da Associação Educacional e Cultural Essência – AECE, que tem atuado como importante fonte de propagação e ensino da música, ao mesmo tempo em que atua como ferramenta de inclusão social e movimenta o cenário cultural da região; dentre outros. Estes espaços revelam o crescente interesse pela área musical e sob esse aspecto, o SIMA pode contribuir em nível regional ao:

ISSN 2447-9810

- Fortalecer a integração entre as instituições de ensino de música de nível básico, técnico e superior do Estado do Amapá;

- Incentivar a produção acadêmica e artística com temática regional;

- Promover a integração entre professores de música e músicos da comunidade local;

- Enriquecer a formação dos discentes dos cursos de Licenciatura em Música, cursos técnicos e livres do Amapá por meio das discussões, minicursos e apresentação de trabalhos;

- Trazer visibilidade para as instituições de ensino técnico e superior de música do Amapá;

- Complementar a formação dos professores de música por meio das diversas programações do evento que abrangem diferentes áreas do conhecimento musical como a educação musical, performance, musicologia histórica, dentre outras.

- Colocar as Instituições de Ensino Superior do Amapá em posição de destaque dentro da agenda de eventos acadêmicos em música no Brasil, atraindo para o estado do Amapá pesquisadores de diversas localidades;

- Enriquecer a programação cultural de Macapá trazendo práticas musicais diversas à cidade;

- Enriquecer à comunidade de Macapá no sentido de proporcionar o contato com músicos de distintas regiões do Brasil.

IMPACTO REGIONAL

O Amapá é o penúltimo estado da federação e da região Norte a implementar um curso de graduação em música. Visto que se trata de um curso recém implementado (2015), com a realização do VI Simpósio Internacional de Música na Amazônia, espera-se contribuir para a consolidação do Curso de Licenciatura em Música na Universidade do Estado do Amapá (UEAP). A expectativa é de que este evento traga visibilidade para o curso de Licenciatura em Música, para a Universidade do Estado do Amapá. Um dos parceiros do evento, o Instituto de Ensino Superior do Amapá (IESAP) - uma instituição particular de ensino - implementou um curso de Licenciatura em Música em 2016. Portanto, espera-se que este evento ajude a atrair alunos, fomentando a troca com potenciais pesquisadores-colaboradores oriundos de outras instituições.

A implementação do curso de Licenciatura em Música do Amapá foi prevista no Plano de Desenvolvimento Institucional da UEAP (PDI-UEAP, 2006), com o objetivo de atender as demandas surgidas a partir da obrigatoriedade da inserção de conteúdos musicais nas aulas da disciplina Arte (lei 11.769/2008) nas escolas de educação básica no Amapá. O curso tem desenvolvido apenas com atividades de ensino e de extensão, não sendo possível ainda, a realização de atividades voltadas à pesquisa. Neste sentido, o evento não somente proporciona oportunidades aos alunos nas Atividades Acadêmico- Científico-Culturais (AACCs), mas que gere o interesse pela pesquisa em música,

ISSN 2447-9810

abrangendo todas as subáreas do conhecimento musical. Destacam-se como antecedentes a realização de 2 (dois) fóruns da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) na UEAP, o II Encontro do Fórum Permanente de Ensino de Música nas Escolas de Educação Básica, ocorrido nos dias 14 e 15 de maio 2015, e o I Encontro do Fórum Permanente de Ensino de Instrumentos e Escolas Especializadas de Música, realizado nos dias 03 e 04 de novembro de 2016. Essas atividades proporcionaram momentos de discussão entre pesquisadores, acadêmicos e professores de música, não somente do Amapá mas, de outras cidades do Brasil, contribuindo assim com o fortalecimento da área da música no Estado do Amapá.

O VI SIMA tem contribuído para a consolidação da área musical no Amapá e para fomentar a formação musical no sistema público de ensino do estado. O evento incluiu não somente os acadêmicos de música, também participaram professores que atuam no ensino de música nas escolas e na Educação Básica no Amapá. Desta forma, a expectativa é que a realização da 6ª edição do SIMA continue a contribuir com o fortalecimento da área, para a formação do acadêmico do curso de música e para o desenvolvimento da produção científica em música no Amapá.

PROGRAMAÇÃO

O pesquisador etnomusicólogo Professor Apollinaire Anakesa, da Universidade das Antilhas (Université des Antilles - UAG) foi o principal convidado internacional. O Dr. Anakesa tem desenvolvido investigações de campo na região da Guiana Francesa focando as comunidades Black Marrons (Bushinenge), Creoles e Hmong, Ele é o diretor adjunto do CRILLASH (EA 4095) e o diretor do CRILLASH-ADECAm na UAG. A presença de Anakesa no SIMA tem importância por dois motivos. O trabalho de Anakesa é pouco conhecido na comunidade acadêmica brasileira e o intercâmbio das universidades amazônicas com a região do Caribe ainda é limitado.

Também participaram pesquisadores brasileiros com produção vinculada à região Amazônica. Os tópicos abordados incluíram a problemática enfrentada nos cursos de licenciatura em música, os avanços na aplicação de ferramentas tecnológicas nas atividades musicais. Foram programadas duas mesas redondas abrangendo a participação de nove pesquisadores vinculados à região amazônica. Uma sessão foi dedicada aos aspectos educacionais e organizacionais específicos das licenciaturas e bacharelados em música da região Norte. Outra sessão tratou do impacto da tecnologia no fazer musical, enfatizando a pesquisa emergente da região Norte.

Foram realizados minicursos e oficinas para a comunidade local. Um minicurso forneceu um panorama dos enfoques utilizados para lidar com a estruturação harmônica no campo da composição instrumental contemporânea. Outro minicurso abordou aspectos da prática de percussão no contexto

ISSN 2447-9810

do Marabaixo. O terceiro minicurso foi voltado para os aspectos interdisciplinares das práticas artísticas. E o quarto minicurso focou as questões metodológicas do ensino básico.

Minicurso: Acesso à caixa de marabaixo. Segundo o ministrante, "a oficina se propõe auxiliar na busca destes conhecimentos relacionados ao marabaixo, oferecendo aos interessados um caminho para trazer a vivência da musicalidade do povo do Norte Brasileiro. As aulas serão de caráter teórico e prático. Na parte teórica serão abordados, a história do marabaixo, a dança, os ritmos e timbres do instrumento. A parte prática é a execução dos instrumentos utilizando as músicas da cultura popular do extremo norte do Brasil, Macapá-AP. Ao concluir o programa, os participantes terão conhecimento da história, da dança e da música do marabaixo, e participaram de uma simulação de uma festa temática. As aulas seguirão o formato da oralidade como eram e são passadas até os dias de hoje as informações da cultura pelos quilombolas dessa região".

Minicurso: Integração das expressões artísticas. A proposta consiste em "realizar atividades que interagem as quatro linguagens artísticas: artes visuais, dança, música e teatro. Os participantes serão convidados através de atividades da expressão plástica, expressão musical, expressão motora e expressão dramática a desenvolver a expressão, a improvisação e a sensibilização artísticas. Ao fim, espera-se desenvolver um amplo sentido de desenvoltura pessoal e de grupo, além de equipar os participantes com os conhecimentos de novas práticas e atividades musicais que podem ser aplicadas na educação básica".

Minicurso Ensinar e aprender música sob a perspectiva do cotidiano: desafios para uma educação musical contemporânea. De acordo com o ministrante, "o minicurso propõe desafiar os professores a estabelecerem um diálogo entre os estudantes que são sujeitos do processo de ensino e aprendizagem e seus conhecimentos musicais cotidianos. Dessa forma, o foco será estimular discussões que provoquem o interesse do professor em conhecer o estudante como ser sociocultural, buscando mapear os cenários exteriores da música com os quais os estudantes vivenciam no seu tempo, seu espaço e seu mundo, passando a conhecer suas experiências musicais, gostos, olhares com relação à música no espaço escolar. O minicurso propõe pensar o ensinar e aprender a música do cotidiano dos estudantes tanto nos níveis da educação básica como no nível superior, gerando proposições para pensar sobre as dimensões do currículo, conteúdo - forma e ensino - aprendizagem oferecido aos estudantes".

ISSN 2447-9810

SUBÁREAS

Nesta edição do SIMA foram feitas avaliações diferenciadas em sete subáreas da produção musical. Cada subárea teve um coordenador auxiliando no encaminhamento dos trabalhos para o comitê de programa.

- Musicologia Histórica: contempla trabalhos de cunho musicológico e que tenham por objeto compositores ou obras situadas até meados do século XX. Compreende estudos históricos ou historiográficos, teóricos e analíticos, filológicos, arquivísticos, paleográficos, lexicográficos, organológicos, iconográficos, estéticos, filosóficos e afins. Esta subárea não abrange a produção focada em tendências atuais. Excluem-se os trabalhos de cunho etnológico ou que focam o repertório da música popular, devendo ser encaminhados para a subárea Etnomusicologia.

- Teoria e Análise Musical: destina-se a abarcar trabalhos de cunho musicológico que tenham por objeto obras ou compositores da contemporaneidade, ou compositores e obras cuja relevância para a música recente seja explicitada no trabalho. Por "trabalhos de cunho musicológico", entendemos incluírem-se sobretudo – mas não exclusivamente – análises de obras, análises comparativas, contextualizações históricas, discussões teóricas sobre problemas musicais e discussões estéticas. Por "música recente", por sua vez, entendemos as produções musicais realizadas desde o fim da Segunda Guerra Mundial e as produções musicais diretamente relevantes para as práticas musicais desde o pós-guerra.

- Educação Musical: abarca trabalhos que fomentem a descrição, a discussão e a análise de metodologias, processos e métodos de ensino instrumental; de abordagens técnico-interpretativas e pedagógico-musicais; além de discussões sobre aspectos teóricos e práticos de diversas metodologias didáticas aplicadas a faixas-etárias diversas e em espaços formais e não formais. As abordagens tecnológicas são encaminhadas à subárea Práticas Criativas.

- Performance Musical: espera-se que os trabalhos artísticos submetidos à subárea de *performance musical* venham a mostrar resultados, parciais ou finais, frutos de pesquisas que encarem a *performance* e a estudem como meio de transmissão de ideias musicais e estéticas. Essas pesquisas podem ser relacionadas a composições inéditas ou a repertório previamente publicado.

- Práticas Criativas: abrange trabalhos sobre música recente, relacionados à composição instrumental, composição eletroacústica, música ubíqua, computação musical e sonologia, e todas as propostas focadas em aspectos tecnológicos - incluindo trabalhos em musicologia computacional, educação musical ou performance mediada por meios tecnológicos. Trabalhos de cunho musicológico ou analítico sobre obras do repertório pertencem à subárea Teoria e Análise.

ISSN 2447-9810

- Etnomusicologia: os trabalhos cujo interesse primeiro seja de ordem sociológica ou antropológica são encaminhados à subárea Etnomusicologia. Alternativamente, trabalhos focados em manifestações musicais populares podem ser indicados para a subárea Música Popular.

- Música Popular: abrange trabalhos focados em repertórios e/ou produções musicais reconhecidas por seus pares e/ou pelos próprios protagonistas como populares, e que não se adequem, em sua plenitude, às demais subáreas.

PARCERIAS

Nesta edição do SIMA, participam como parceiros o Instituto Superior do Amapá (IESAP), o Centro de Educação Profissional de Música Walkíria Lima (CEPMWL), e o Instituto Federal do Amapá (IFAP). As instituições contribuíram na organização com equipe técnica e de apoio, ampla divulgação e participação no evento, além do fornecimento auxiliar de alimentos, equipamentos e demais materiais utilizados no evento (pastas, estantes, equipamentos de áudio) e ainda grupos musicais que se apresentaram no evento.

RESULTADOS DAS EDIÇÕES ANTERIORES

SIMA I: UFAC, Rio Branco, Acre, 2010

Evento organizado pelo NAP e pela professora Luciana M. Nascimento. Os pesquisadores convidados foram Ernesto Donas (Universidad de la República, Uruguai) e Áureo de Freitas (UFPA). O evento abrangeu três dias de atividades realizadas no SESC-Acre e na Universidade Federal do Acre. Houve apoio financeiro da Fundação Estadual de Cultura Elias Mansour e do SESC-Acre. Foram programadas diversas oficinas e houve comunicações orais e apresentações artísticas.

SIMA II: UFAC e IFAC, Rio Branco, Acre, 2013

A segunda edição do SIMA foi organizado em parceria pelo NAP e por professores do IFAC. Sediada na UFAC, em Rio Branco, entre 11 e 15 de novembro de 2013, foram desenvolvidas atividades no Campus Rio Branco da UFAC, no Campus Xavier Maia do IFAC e no Teatro de Arena do SESC-Acre.

O evento concentrou-se sobre dois temas: 1) a integração entre práticas artísticas e pesquisa tecnológica, com ênfase para a formação de recursos humanos e; 2) a discussão a respeito da pós-graduação em música para os estados do Norte. Em torno de tais núcleos temáticos, foram desenvolvidas as seguintes atividades:

ISSN 2447-9810

Duas mesas redondas constituídas por pesquisadores da região Norte e Nordeste (professores Larissa Martins e Alexandre Casado (UFBA) e Damián Keller (UFAC), tendo como foco o diálogo com as ciências humanas e com as práticas performáticas e criativas, com perspectiva do desenvolvimento da pós-graduação em música na região Norte;

Palestra e concerto com o violonista Ezequias Oliveira Lira (UFRN);

4 oficinas musicais abrangendo os tópicos de interpretação violonística, interpretação em instrumentos de cordas, improvisação e computação musical;

8 apresentações artísticas envolvendo grupos instrumentais (orquestra e música de câmara), emprego de recursos tecnológicos (música eletroacústica e música mista) e uma mostra de música indígena da Amazônia (Ibã Huni Kuin);

4 comunicações apresentando obras de alunos e professores.

No comitê de programa participaram pesquisadores e músicos da região Norte vinculados a institutos técnicos e a universidades federais (UFAC, IFAC, UNIR, UFAM, UFPA e IFPA), bem como pesquisadores da região Norte que lecionam, correntemente, no Nordeste (UFRN e UFPB). Além do perfil de especialização em música ou em computação (decorrente do eixo temático em que se concentrou o evento), foi critério para a formação do comitê a atuação permanente dos pesquisadores envolvidos na região Norte, seja como parceiros ou como líderes em grupos de pesquisa cadastrados no diretório Lattes.

Foram elaboradas, no evento, reflexões sobre a situação da pós-graduação em música e sobre as perspectivas de intercâmbio interdisciplinar para a Região Norte, gerando a primeira iniciativa interinstitucional entre universidades da região Norte na área de música.

SIMA III: UEA e UFAM, Manaus, Amazonas, 2014

A terceira edição do SIMA foi sediada pela UFAM, em Manaus, entre 3 e 7 de novembro de 2014 e teve atividades desenvolvidas no Campus Manaus da UFAM, no prédio da Escola Superior de Artes e Turismo da UEA e no Teatro Amazonas.

Houve notável expansão do evento nessa edição. Primeiramente, no III SIMA houve representação de ao menos cinco subáreas da pesquisa musical: 1) educação musical; 2) musicologia, abrangendo trabalhos de musicologia histórica (tendo por objeto compositores ou obras anteriores ao século XX), bem como trabalhos de musicologia do século XX, enfatizando-se aqui a presença de estudos dedicados à produção musical brasileira recente; 3) etnomusicologia, com ênfase na produção cultural da região Norte; 4) performance musical, abrangendo também aspectos da gestão da produção artística e aplicações educacionais da prática interpretativa e; 5) práticas criativas, incluindo-se estudos em composição musical e na aplicação de recursos tecnológicos no fazer musical.

ISSN 2447-9810

Em segundo lugar, o volume de atividades desenvolvidas e trabalhos apresentados no III SIMA foi significativamente maior do que em edições anteriores. Foram realizadas:

Três mesas redondas, envolvendo 9 pesquisadores, em torno de Cognição Musical, Educação Musical e Práticas Interpretativas;

Três palestras: Adina Izarra (Universidad Simón Bolívar), Damián Keller (UFAC), e Valéria Marques (UFPA);

Dez oficinas com professores de múltiplas subáreas do conhecimento musical;

Cinco apresentações artísticas, incluindo-se música instrumental e música eletroacústica;

47 comunicações científicas e apresentações artísticas, representando um aumento de 1075% de trabalhos com relação à edição anterior do evento.

Em terceiro lugar, o III SIMA teve ampla representatividade nacional e regional (incluindo-se os países vizinhos amazônicos Venezuela, Colômbia e Peru): dentre as submissões de trabalhos, houve submissões e aprovações de pesquisadores de todas as regiões do Brasil; com relação ao comitê de programa, houve neste a participação de pesquisadores da maior parte das instituições públicas de ensino superior da região Norte, incluindo colegas de Acre, Amazonas, Pará, Rondônia e Roraima (de institutos técnicos, universidades federais e universidades estaduais), bem como de pesquisadores internacionais, de Colômbia, Equador, Peru, Venezuela e Uruguai. Com base nos resultados ora expostos, a terceira edição coloca o evento na posição de um dos principais encontros acadêmicos da área de música no Brasil.

SIMA IV: UNIR, Porto Velho, Rondônia, 2015

A quarta edição do SIMA foi sediada pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR), em Porto Velho, entre os dias 11 e 14 de novembro de 2015. As atividades do evento foram desenvolvidas no Campus da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), na Escola de Música Jorge Andrade e no Mercado Cultural de Porto Velho.

No decorrer do IV SIMA foram realizadas as seguintes atividades:

• Duas mesas redondas constituídas por pesquisadores da região norte, centro oeste e da Venezuela (Roberto Pinto Victorio - UFMT, Valéria Cristina Marques - UFPA, Gustavo Frosi Benetti - UFRR), tendo como foco as especificidades da pesquisa em música na região amazônica, com ênfase no desenvolvimento da pós graduação em música na região, e; nas questões da bioacústica (Adina Izarra da Universidade Simón Bolívar, Venezuela, Damián Keller NAP/UFAC e Maria Luisa da Silva da UFPA).

• Recital palestra com Leonardo Vieira Feichas (NAP/UFAC);

ISSN 2447-9810

• Cinco minicursos abrangendo os tópicos relacionados com tecnologia e composição musical, regência instrumental e apreciação da música do século XX;

• Três palestras com os pesquisadores Roberto Pinto Victorio (UFMT), Damián Keller (NAP/UFAC) e Julio d'Escriván (Huddersfield University, Inglaterra);

• Quatro concertos envolvendo distintos grupos instrumentais - orquestras, bandas e música de câmara;

• 42 comunicações orais apresentadas por alunos e pesquisadores das diversas regiões brasileiras;

• Dois grupos de trabalho nas subáreas de Educação Musical e Práticas Criativas.

Foram elaboradas, no evento, reflexões sobre a situação da graduação e pós-graduação em música e sobre as perspectivas de intercâmbio interdisciplinar para a região norte. Além disso, o Grupo de Pesquisa em Educação Musical elaborou a "Carta de Porto Velho" que propõe discussões essenciais sobre a Educação Musical na Amazônia e para a Amazônia, que poderão servir de suporte para futuras iniciativas dessa subárea.

SIMA V: UFPA e UEPA, Belém, Pará, 2016

A quinta edição do SIMA ocorreu na Universidade Federal do Pará (UFPA), em Belém, entre os dias 08 e 11 de novembro de 2016, sendo suas atividades sediadas na Escola de Música da UFPA - EMUFPA. A coordenação geral do evento foi realizada pela professora Adriana Melo Couceiro (EMUFPA). Participaram diversas instituições de ensino de música da cidade, como, a Universidade do Estado do Pará (UEPA), Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG), o Instituto de Ciências da Arte e a Escola de Música da UFPA.

No decorrer do V SIMA houve um número significativo participantes, totalizando 230 inscritos, dos estados e países vizinhos. As seis subáreas abordadas foram as de educação musical; musicologia histórica, etnomusicologia, teoria e análise musical, performance, e; práticas criativas. Houve um número significativo de trabalhos artísticos apresentados por compositores brasileiros.

• Conferência da Profa. Dra. Katrin Lengwinat (UNEARTES/Venezuela). "Etnomusicología en Venezuela: trayectoria y desafíos";

• Seis mesas redondas, envolvendo 18 pesquisadores, com tópicos centrados nas seis subáreas do evento;

• Quatro oficinas abordando aspectos da engenharia de áudio, o ensino da música na educação básica, estruturação harmônica para o estudo de composição, além da preservação e organização de fontes e acervos musicais;

ISSN 2447-9810

• Oito apresentações artísticas dos trabalhos submetidos ao edital do evento e de grupos convidados;

• Um grupo de estudo focado na subárea Educação Musical;

• 83 propostas de comunicações científicas, artísticas e pôsteres, submetidas da seguinte forma: 28 de Educação Musical, 15 de Etnomusicologia, 6 de Práticas Criativas, 6 de Teoria e Análise Musical, 6 de Musicologia Histórica, 16 de Performance e 6 Trabalhos Artísticos;

• Lançamento do livro "Da porteira da Fazenda ao Batuque Mineiro: o violino brasileiro de Flausino Valle" do violinista Leonardo Feichas (UFAC).

Entre os projetos fomentados pelo SIMA, podemos mencionar a formação do Quarteto de Cordas da EMUFPA. O quarteto teve sua estreia como grupo residente dentro da programação do V SIMA. O grupo é formado pelos violinistas Celson Gomes e Joziely Britto, pelo violista Rodrigo Santana e pelo violoncelista Cristian Brandão. Os integrantes do quarteto atuam como docentes na Escola de Música da UFPA.

REFERÊNCIAS

Colares da Silva, J. (2014). Projeto SIMA III. Capes/PAEP 2491/2014 e CNPq 23038.005572/2014-67. Período: 18/08/2014 - 18/02/2015.

I SIMA (2010). I SIMA, Rio Branco, AC: NAP. https://sites.google.com/site/napmusica/sima

Keller, D. e Scarpellini, M. A. (eds.) (2013). Anais do II Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA 2013). Rio Branco, AC: EDUFAC. (ISBN 978-85-8236-020-0).

III SIMA (2014). III SIMA, Manaus, AM: DeArtes, UFAM. http://simamanaus.ufam.edu.br/ (ISBN 978-85-7401-772-3).

IV SIMA (2015). IV SIMA, Porto Velho, RO: DeArtes, UNIR. http://www.simaportovelho.unir.br/ (ISSN 2447-9810)

V SIMA (2016), V SIMA, Belém, PA: LabEtno, EMUFPA, UFPA. http://www.labetno.ufpa.br/sima (ISSN 2447-9810)

Portal SIMA (2017). http://ufrr.br/sima.

ISSN 2447-9810

PALESTRANTE INTERNACIONAL

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

LA CULTURE MUSICALE DES BUSHINENGE: SINGULIERE EPOPEE DE L'ENTRE-DEUX MONDES AFRO-AMAZONIENS EN GUYANE FRANÇAISE

Apollinaire Anakesa
CRILLASH, Université des Antilles
apoanakesa017@gmail.com

C'est une banalité de noter que la musique est présente chez tous les peuples du monde. Elle est de ces singuliers universaux sémiotiques aux signes et symboles, avec des formes, des manifestations et des représentations, complexes. En effet, elle n'est pas uniquement une réalité artistique sous-tendue par toutes sortes de techniques, d'esthétiques, avec des styles et des genres spécifiques, ainsi que des réalisations et des performances de toute nature.

Les manières d'utiliser la musique définissent, en même temps, divers positionnements et démarches couplés, artistiques et non artistiques, qui se construisent en rapport à l'être, à la société et aux environnements naturel et surnaturel. C'est également un processus de mise en œuvre des relations et des stratégies diverses, qui régissent la conception même de la vie et du monde, individuellement et collectivement. Il en résulte une chaine plurielle de connaissances, de savoirs et de savoir-faire spécifiquement significatifs. En cela, la musique est culture, un système de relations et de stratégies de vie. De surcroît, elle est aussi, et même de façon particulière, une substance-corps, une énergie qui régissent et cimentent la culture de vie et de pensée, ainsi que les rapports des individus et des communautés ou groupes de peuple qui la réalisent.

À cet égard, les Bushinengé de la Guyane française, qui nous intéressent ici, ne font pas exception. Culturellement, ils sont réputés être des Africains d'Amérique, amazonienne en l'occurrence. Qui sont-ils réellement ? Quelle part d'africanité portent-ils alors ? Comment la manifestent ou l'expriment-ils ? Pour quels enjeux ? Quelles sont l'essence et la signification de leur culture musicale ?

Ces quelques questionnements de base serviront de fil d'Ariane à la réflexion que je voudrais partager avec vous concernant la réalité culturelle de la pensée musicale *bushinengé* et, avec elle, son ressourcement originel, l'Afrique subsaharienne. Le sujet est par trop vaste. Ainsi, dans le cadre relativement restreint de cette intervention, je ne me limiterai qu'à l'essentiel, nécessaire pour nous permettre de saisir les tenants et les aboutissants, ainsi que l'intérêt et les enjeux qui sous-tendent cette réalité musicale.

Pour répondre aux interrogations soulevées, le sujet a été traité en trois grands axes, sous forme de thème et variations, comportant un prélude thématique. Il introduit et définit le postulat de l'entre-deux mondes de la culture *bushinengé* avec l'Afrique comme ressourcement originel, et l'Amérique lieu de re-contextualisation, de recomposition et de reconstruction. Les variations permettent de développer ma problématique en lien avec des éléments constitutifs de l'essence et de la signification de la pensée musicale africaine d'une part, et de l'autre, l'étude succincte du peuple *bushinengé*, de la pensée, de la conception et de l'intérêt de sa culture musicale. Une coda permet de conclure sur les enjeux de la double culture musicale afro-amazonienne *bushinengé*.

ISSN 2447-9810

PRELUDE. L'ENTRE-DEUX MONDES DE LA CULTURE MUSICALE BUSHINENGE: L'AFRIQUE SUBSAHARIENNE POUR RESSOURCEMENT ORIGINEL ET L'AMERIQUE LIEU DE RECONTEXTUALISATION, DE RECOMPOSITION ET DE RECONSTRUCTION

La culture musicale *bushinengé* ou noire marronne de la Guyane s'inscrit dans un contexte historique et les acquis de l'entre-deux mondes : l'héritage de l'Afrique subsaharienne comme ressourcement originel et l'Amérique, lieu de re-contextualisation, de recomposition et de reconstruction à travers une ambivalente relation entre le maître qui asservi et l'esclave en quête de liberté. Il s'agit d'un contexte plus global de colonisations esclavagistes et postcoloniales. Il fut sous-tendu par le processus de créolisation, fabriquant une altérité bicéphale. Cette dernière introduira simultanément, et de façon paradoxale, connaissance et ignorance, affirmation et dénie, négation et occultation de l'autre, le tout étant souvent cristallisé autour du rapport de (con)descendance naturelle ou réfléchie (« moi/l'autre », « nous/eux »). Il en résultera des logiques issues des conceptions particulières de la réalité humaine et de l'humanité, à travers « l'homme créole » de la période de l'esclavage et du système d'Habitation-Plantation. Ici, le maître se voulant Créole – en tant que seul véritable être humain – chosifiera le "créole" esclave, en tant que l'inhumain, qu'il pense et relègue alors au rang d'objet, et même à la sauvagerie animale, au même titre que les coqs, les poules, les porcs et autres animaux domestiques élevés chez lui. Aussi les rendra-t-il outils d'asservissement et de travail, pour son intérêt.

Il en découlera un ensemble de contextes très variés qui engendreront, dans la continuité-discontinuité, non seulement de nouveaux et complexes comportements de supériorité ou d'infériorité voire de mimétisme entre les protagonistes (maîtres et esclaves), mais également de nouveaux idiomes et rôles sociaux, au travers d'un processus historique oscillant entre l'asservissement et la liberté. Cette succession des contextes inédits produira, en même temps, des nouvelles manières de penser ou de concevoir le monde, de penser la société, ainsi que les rapports très particuliers entre les membres qui la composent, libres ou asservis, maîtres ou esclaves.

Au cours de ces changements, dès le départ, les esclaves subiront une première créolisation culturelle endo-africaine, suite à la recomposition identitaire imposée par les maîtres, en dispersant ceux de mêmes origines, avant de les mélanger au sein des plantations et des habitations différentes, où ils les y soumettront à leur convenance. Cette créolisation se poursuivra pendant les marronnages où, cette fois, les esclaves se fusionneront opportunément pendant leur fuite desdites plantations.

De cette re-contextualisation résultera, successivement, une *re-africanisation* suivie d'une *dé-africanisation* (les esclaves devant s'adapter à leur nouvel environnement de vie), pour aboutir finalement à une *américanisation* par le biais de laquelle les Marrons, Bushinengé, se construiront, en Amazonie, leur nouvelle identité. Par cette dernière, ils affirmeront et affirment encore leur africanité culturelle, comme nous le verrons en détail dans le développement de mon propos.

En conséquence des interactions sous-jacentes, émergeront, non seulement des savoirs et savoir-faire désormais relus, reconfigurés et réappropriés, mais aussi des identités reconstituées et des sociétés reformulées. Ces sociétés se transformeront, ensuite, au cours de la période post-esclavagiste et postcoloniale. À ce propos, concernant les Bushinengé, venus essentiellement de l'ex Guyane hollandaise (actuel Surinam), qui se sont

ISSN 2447-9810

enfuient en Guyane française, ils finiront par se constituer en six groupes ethniques : Boni, N'Djuka, Paamaka, Saamaka, Matawaï et Kwinti. J'y reviendrai dans les détails. Ce sont là, en même temps, des récréations socioculturelles fondées sur la préservation de leur identité et de leur humanité à travers des expressions culturelles, notamment musicales, de leurs origines. Les descendants ont réussi ainsi à intérioriser des cultures de leurs ancêtres esclaves africains, ce qui, par ailleurs, leur a permis de résister à la déculturation par l'adoption de la culture du maître, qui tenait ainsi à leur faire perdre leur identité originelle.

Pour mieux comprendre la réalité qui sous-tend cette recomposition ou reconstitution culturelle *bushinengé*, musicale en l'occurrence, et en saisir l'intérêt et les enjeux, nous devons préalablement appréhender leur fondement africain. Quelles sont la nature, la pensée et la signification qui régissent alors les cultures musicales africaines?

VARIATIONS 1. LA MUSIQUE TRADITIONNELLE AFRICAINE: ESSENCE, PENSEE ET SIGNIFICATION

Dans mon propos préliminaire, j'ai relevé notamment que par la musique se définissent divers positionnements et démarches artistiques et extramusicales, que les individus construisent en rapport à l'être, à la société et aux environnements naturel et surnaturel qui sont les leurs. Cela suppose que chaque univers musical est régit par toutes sortes de réalités singulières par lesquelles il est pensé et conçu spécifiquement, et donc par lesquelles cet univers doit être compris et explicité. Il est donc inadéquat voire erroné de ne le penser essentiellement qu'hors ses référents premiers. Qu'en est-il alors de la musique dans la pensée culturelle subsaharienne ?

Avant toute réponse à cette question, notons d'abord que l'Afrique est un vaste continent de 30. 415.873 km^2, couvrant 22% des terres émergées, soit 6 % de la surface terrestre. Si l'on considère l'ensemble des Amériques comme un seul continent, avec ses 32% des terres émergées, occupant la 1ere place, suivie de l'Asie (23%). L'Afrique vient en 3e position. Elle compte plus d'1,2 milliards d'habitants, soit le deuxième continent le plus peuplé du globe après l'Asie, et occupait, en 2016, 16,4% de la population mondiale. Subdivisée en deux grands blocs (Afrique maghrébine ou du Nord et Afrique subsaharienne), l'Afrique est à ce jour constituée de 54 pays au total, dont 4 de l'Afrique maghrébine. Il y existe une diversité des peuples, une pluralité des langues et de nombreuses cultures, notamment musicales.

En Afrique subsaharienne, d'où découle l'essentiel des ancêtres de Bushinengé et comme chez ces derniers, l'homme est au centre de préoccupation de la culture musicale, ainsi que les interactions qui en découlent en relation avec la Nature et la Surnature. L'homme est ainsi tenu pour synthèse et écho de toute la création, son corps physique étant une représentation, mais aussi en lien avec l'univers naturel, son âme et sa raison sont le symbole lié au monde métaphysique. Pour les traditionnalistes subsahariens, la vie est donc un rituel sacré. Il n'en est pas moins de la musique qui en serait l'écho et revêt donc cette essence sacrée. Pourquoi en est-il ainsi ?

Si au sens occidental et quasi universalisé, on entend par musique, « l'art des sons », dans ses formulations techniques et esthétiques, il n'en est pas simplement ainsi chez l'Africain traditionaliste, pour qui

la réponse à cette question est plutôt fondamentalement multiple. À ce propos, notons que dans pratiquement toutes les langues subsahariennes, la musique ne se définit qu'à travers divers substantifs ou groupe d'expressions, qui impliquent de nombreux facteurs interactionnels de l'existence humaine, et indissociables de la vie sociale et spirituelle. C'est au point, qu'ici, la musique est considérée à la fois comme un *art et une culture de conception, de communication et de vécu des sons*. Cette définition tient ainsi compte à la fois des aspects techniques et esthétiques de la composition ou création musicale, en même temps que les facteurs d'ordres philosophiques, identitaires, relationnels et tout ce qui les sous-tend.

C'est pourquoi, pour en traduire la réalité, on utilise généralement un groupe de mots, rarement un seul mot, dont le sens exprime toujours des référents et valeurs divers. Ainsi, par exemple, un simple divertissement par la musique se désigne à travers des expressions comme « allons danser » ou allons jouer aux tambours », tandis que « danser ou chanter le défunt » se réfère à la musique funèbre et aux cérémonies qui leur servent de cadre. D'autres expressions sont ainsi exploitées en association avec des instruments, avec le corps, avec des statuts sociaux ou sacrés, mais aussi en association, et principalement, avec les verbes faire, dire, donner, réciter, parler, telle ou telle activité ou action, pour signifier le concept musical qui lui est rattaché. Ainsi, un instrument musical, par exemple, n'est pas uniquement un objet de production sonore, mais il peut être associé ou peut représenter un être vivant, un ancêtre ou une divinité.

Et, lorsque cette définition se fait à travers un seul mot, celui-ci se traduit souvent par le verbe « danser » ou« chanter », en étant ainsi associé à la parole, le verbe, au corps et à l'être. En d'autres termes, danser ou chanter signifient musique, tout en étant synonymes de Parole, du Verbe, d'une voix extra-musicale ; d'où ce que je nomme le Verbe musical, que certains africanistes qualifient à juste titre, mais de façon limitée, de « langage tambouriné ». Ainsi, dans l'univers culturel subsaharien, musique et danse constituent indissociablement des pendants. Ici, ces deux concepts forment donc un tout cohérent interactionnel, mais aussi un flux d'alliances multiples. Chargées de valeurs traditionnelles, musique et danse sont porteuses de référents et d'archétypes de grande valeur. Elles permettent une diversité d'émotions et sentiments, traduits à travers une mélodie, un timbre subtil et/ou une gestuelle délicate. Un rire, un cri, des appels et d'autres media encore, sont autant de codes et de moyens qui ajoutent aussi bien à la richesse musicale qu'au sens même de la musique alors exécutée. Par ce biais, se matérialisent notamment un plaisir, une douleur, une réjouissance, une exaltation cérémonielle ou rituelle, une relation humaine.

Ce concept musical est donc sous-tendu, à la fois, par des interdépendances techniques, esthétiques et philosophiques, aux interactions étroites, que l'on peut résumer en au moins cinq rapports suivants.

1. *Musique comme phénomène complexe aux facteurs et strates multiples, concrets et conceptuels de l'existence humaine*. Ce phénomène se réalise dans un ensemble culturel et sociétal pluriel.

2. *Lien étroit entre musique, danse, chant et par extension avec la Parole, le verbe*. Musique, danse, parole (chant) sont trois pendants, étroitement en interrelations, interactions et sous-tendus par le son, le mouvement, l'énergie, la substance, le corps. Ici, musique et danse sont conçues comme dotées de « paroles » produites par la voix humaine ou par la sonorité d'un instrument. On notera aussi qu'il n'existe ni diapason, ni échelles sonores prédéfinies dont on se servirait comme modèle d'accordage instrumental voire vocal. Pour leur

ISSN 2447-9810

ajustement, les échelles musicales comme l'accordage instrumental se fondent généralement sur les intonations de la langue, et donc de la parole, en référence avec la destination de l'instrument.

3. *Rapport instrument musical, musique, voix et verbe : sens et représentation*.

La dynamique sonore résultante est porteuse de sens symboliquement significatif. Certains instruments, notamment de formes anthropomorphes ou zoomorphes ou encore portant sur leur corps des signes ou images symboliques, constituent des représentations d'un être quelconque : un héros ou une puissance (divinité, être mythique ou ancêtre).

Ici, un son, et avec lui son timbre, constituent aussi l'image de la « voix » au sens de la parole portée par chaque individu de la communauté. Entre les protagonistes, cette parole est à faire valoir, partager et même opposer ou confronter à d'autres paroles, en vue de faire éclater une vérité ou de suggérer une pensée quelconque (proverbiale, anecdotique, mythique, légendaire, et d'autres encore).

4. *Rapport au son et utilisation technique des matériaux sonores dans les systèmes musicaux africains*.

Si un instrument de musique est bien ici un objet de production sonore, il représente très souvent, et de façon particulière, un « être » unique et typique qui possède sa propre « voix » que lui donne le luthier à l'issue de sa fabrication, et le musicien le "fait parler". À ce titre, il ne produit pas seulement des sons et n'est pas uniquement qu'un objet commun, mais il est aussi un "être culturel". Voilà pourquoi nombre de ces instruments musicaux africains sont souvent assimilés à des individus - mâle et femelle – et/ou associés à différentes classes sociales, et avec elles, à des manières spécifiques de s'exprimer. Quelques-uns ont donc rang d'une autorité, d'un père, d'une mère, d'un oncle, d'un petit, d'un adulte, etc. D'autres sont assimilés ou associés à des ancêtres ou à des divinités.

Parmi les points capitaux à signaler, l'image de la complémentarité homme-femme a une forte incidence sur les systèmes sonores des musiques africaines traditionnelles. L'opposition des principes sonores mâles et femelles est très diversement exploitée à l'intérieur des cultures musicales subsahariennes. Cette opposition peut se faire sur la base de différenciation des intensités, de registres ou de dynamiques. Les Bambara, par exemple, distinguent les sonorités basses et molles (dites *mánga maga*) de celles hautes ou aiguës et dures (les *mánga gele*), tandis que les Dogon et les Peuls parlent respectivement des sonorités « grosses et minces » (*mi po* et *mi usi* ; *mawni holo* et *sevi holo*), pour désigner les sons mâles et femelles. Pour les instruments anthropomorphes et zoomorphes, ce sont leurs silhouette ou formes qui permettent de définir cette différence : ceux de forme virile et mince font des sonorités mâles, tandis que ceux aux formes arrondies en produisent des femelles.

5. *Rapport musique, culture, nature, cosmos*

En Afrique subsaharienne, je le rappelle, la musique comme la vie demeure d'essence sacrée. La matière musicale y est perçue comme la résonnance exceptionnelle des sonorités multiples (humain, naturel et métaphysique), porteuses de substance, de souffle, d'énergie et de force dynamiques pour l'homme. Ici, comme déjà indiqué, la musique n'est plus qu'une activité artistique limitée, mais surtout un débordement de vie. C'est le produit des expressions corrélatives humaines, naturelles et cosmiques, réalisées à travers une dialectique singulière et équilibrée faite d'ordres et de désordres, de dissonances et de consonances, et traduites par des

détails d'éléments techniques (temporels, rythmiques, mélodiques, timbraux, formels, stylistiques, instrumentaux, etc.), mais aussi esthétiques et philosophiques.

L'organisation temporelle, qui en découle, fait écho aux cycles naturels de renouvellement et de développement des phénomènes et des choses. Sur ce plan, deux notions revêtent une importance technique et esthétique symboliques, dans la structuration tant musicale qu'extra-musicale de la matière sonore qui en résulte. Il s'agit de la répétition et de l'improvisation.

La répétition symbolise ici l'unité, l'immuable et l'universel, mais aussi les valeurs durables, les cycles des faits et des phénomènes, ainsi que leur permanence. Elle représente aussi l'assurance et l'éternité. Elle est dynamique et son rôle double : vecteur idéologique par sa valeur symbolique, facteur musical par sa valeur technique et esthétique.

À ce titre, elle souligne et éclaire la portée et la force des éléments mobiles issus notamment de l'improvisation. Elle favorise l'épanouissement d'une vie faite de fluctuations, de coloris sonores et de perturbations de tout ordre. Esthétiquement, son dynamisme stimule l'imaginaire tout en orientant les exécutants dans leur discours. Elle permet en même temps aux éléments mobiles (motifs mélodiques et rythmes changeants) de se fixer et de laisser leurs traces dans la mémoire des auditeurs. Aux nappes sonores périodes et cycliques récurrentes, elle est élément d'unité, de permanence et d'universalité, qui permet également aux identités ponctuelles de se révéler.

Quant à l'improvisation à l'africaine, elle est un élément métabolique qui traduit la mobilité, la dextérité, la virtuosité, mais surtout l'originalité, la maîtrise et l'affirmation de soi, ainsi que le savoir-faire du musicien. Elle est le fruit d'une expérience certaine. Elle relève de l'évolution des choses et de leur transformation dans l'espace et dans le temps. Par elle, l'être s'affirme, et par la répétition, il s'assagit. La maîtrise de ces deux principes permet, symboliquement, à l'humain de progresser sur la voie des Anciens, la tradition, sur la voie des ancêtres et de rentrer *in fine* dans l'éternité, dans l'univers des dieux. La musique est toujours là pour l'y accompagner.

En cela, l'improvisation n'est donc pas ici le fruit d'un acte d'une simple intuition bien ordonnée. Elle reflète plutôt un mode de pensée social, un facteur de manifestations des talents et de la dextérité de l'expression musicale. Elle est aussi motrice d'une "parole musicale" librement exprimée par un exécutant, ce, en cohésion avec les autres parties du groupe. Elle permet à une pensée individuelle de s'extérioriser avec une liberté contrôlée, consentie dans le respect des règles régissant l'organisation d'un fait musical commun. La spontanéité de tissage, d'éléments variés qui en découlent, est fondée sur l'équilibre entre le répétitif et le variant, dont le fonctionnement est sous-tendu par diverses interdépendances sous-jacentes. L'improvisation participe en outre à la théâtralisation du fait musical effervescent.

Qu'en est-il alors chez les Bushinengé? Qui sont-ils?

VARIATIONS 2. LES BUSHINENGE DE GUYANE: SINGULIERE EPOPEE D'UN PEUPLE AFRO-AMAZONIEN

Les Bushinengé sont une des recompositions de divers peuples issus des esclaves africains aux XVIe-XVIIe siècles en Amérique. Leur histoire et leur origine s'inscrivent dans le cadre plus générale du drame qui ébranla le

ISSN 2447-9810

monde esclavagiste d'habitation et plantation, monde qui avait conduit à l'incroyable épopée que le système sous-jacent avait alors entreprit sur le continent américain.

Ce système est à la base des reformulations des identités voire des humanités désormais créolisées. Concernant des milliers et des milliers de Noirs asservis, il a modifié les conditions de leur existence. Alors courbés sous la misère esclavagiste, ici et là, les Marronnés levèrent leur tête et interrogèrent leur destin pour recouvrer la liberté et tout ce qu'elle sous-tend. C'est ce qui se passa notamment pour les Bushinengé en Amazonie, sur les Plateaux des Guyanes.

Avant de marronner des plantations de la Guyane hollandaise (actuelle Surinam), puis de se constituer plus tard en communautés ethniques *bushinengé* dans la forêt de l'intérieur, entre autres, sur les deux rives des fleuves Maroni, Lawa et Tapanahoni, les premiers Marrons étaient des esclaves qui vivaient auprès de leurs maîtres, majoritairement dans les plantations.

Leurs sociétés recomposées et déterritorialisées ont été formées pendant la période de l'esclavage. Ce fut à partir des mélanges ou des hybridations de différents apports (européens, à travers la culture des planteurs esclavagistes, africains par les esclaves et amérindiens, grâce aux autochtones). Ce sont des mélanges et hybridations qui se sont faits à des degrés variés, ce, selon les groupes d'individus concernés et l'ampleur de la colonisation subie, mais aussi selon le territoire qu'ils occupaient, où ils s'épanouissaient, ainsi que l'ampleur de leur inventivité.

La constitution en organisation ethnique se fit progressivement jusqu'à atteindre six groupes majeurs actuellement : Aluku ou Boni, N'Djuka ou Bosches et Paamaka à l'Est, Saamaka, Matawaï et Kwinti à l'Ouest[1] des rives de fleuves précités.

Physiquement et mentalement, les Bushinengé ont conservé davantage des cultures de leurs origines africaines que ceux de leurs maîtres. Voilà, entre autres, pourquoi on les considère depuis longtemps comme étant les dépositaires privilégiés des cultures les plus africaines de l'hémisphère occidental (les Amériques).

Qu'en est-il de leurs cultures musicales ?

VARIATIONS 3. LA CULTURE MUSICALE TRADITIONNELLE BUSHINENGE: PENSEE, CONCEPTS ET ENJEUX

Les cultures musicales bushinengé sont le fruit des fusions et des transformations de divers échanges culturels, faites dans la continuité-discontinuités, à travers un processus historique oscillant entre les soubassements de l'esclavage, les réminiscences culturelles africaines et les fondations nouvelles de leurs sociétés et de leur liberté. En effet, de nouvelles interactions et adaptations, entre esclaves de diverses origines africaines, initialement mélangés par les maîtres dans leurs plantations ou se fusionnant au cours de leur fuite desdites plantations, ont permis de singulières recréations, notamment culturelles. Celles-ci auront pour

[1] Notons aussi que, selon la propre prononciation des peuples concernés, Paamaka et Saamaka correspondent aux dénominations actuellement répandues de Paramaka ou Paramaca et de Saramaka ou Saramaca, traduites dans des ouvrages par les missionnaires et les premiers chercheurs occidentaux. N'djuka s'écrit également Djuka, Ndjuka ou Ndyuka.

ISSN 2447-9810

fondement l'intériorisation des traditions de leurs ancêtres, résistant ainsi à la déculturation par la culture du maître qui visait alors à leur faire perdre ainsi leur identité première.

Dans ce cheminement, la culture musicale sera, non seulement un élément de résistance, mais surtout constituera une énergie de l'homme *bushinengé* dans sa triple réalisation : humaine, sociale et identitaire. Elle contribuera à l'épanouissement de leur identité, de leur humanité et de leur spiritualité. À ce propos, et à l'instar des Subsahariens, les Bushinengé conçoivent la vie, et ce qu'elle sous-tend, comme une somme des choses, des faits et des phénomènes sacrés.

La richesse culturelle des Bushinengé est donc à l'image, à la fois, du fond culturel très varié de leurs ancêtres, issus de différentes régions africaines, et de leur génie propre. Ils ont eu l'habilité à intégrer des éléments de traditions musicales variées et à les adapter aux besoins de nouvelles sociétés qu'ils édifieront au fil de temps en Amazonie.

Comme dans l'Afrique traditionnelle, leurs musiques sont partout tissées dans la trame sociale du quotidien, en rapport avec les univers naturel et surnaturel. La culture qui en découle se rattache au plus près des activités spécifiques pratiquées dans des moments, des circonstances et des contextes sociaux assez bien définis.

Aussi trouve-t-on, chez les Bushinengé, des musiques en lien avec les activités sociales, dont les chants de métiers, rythmant entre autres le travail de la terre, des constructions de maisons, de pirogues, la navigation, la pêche, ou la réalisation des durs labeurs exécutés communément voire individuellement, sans oublier les musiques de divertissement.

Dans le domaine spirituel, diverses musiques cérémonielles et rituelles sont pratiquées, accessibles à tous ou à un nombre restreint de personnes, ce, en fonction des circonstances et des contextes (allant de la naissance au décès ou, notamment, pendant les rites de guérison et les prières journalières, pratiquées par des guérisseurs et des prêtres ou officiants).

Pendant les cérémonies, certains chants de divertissement et de métiers peuvent être exécutés à titre évocateur d'une situation donnée. Il en est ainsi, lors du *puu baaka* par exemple, avec la pratique du *fon ken* ou extraction du jus de la canne à sucre broyée dans une auge de bois, faite tôt le matin ou au coucher du soleil. Tandis que, au petit matin, on réalise le *fon alisi* ou pilage exceptionnel du riz dans un mortier, pilage dédié à la circonstance. Je passe sur les longs détails de ces deux pratiques. Notons toutefois que c'est pendant la cérémonie de levée de deuil *puu baaka* que l'on exécute toutes sortes de musiques et de chants traditionnels, dont ceux relatifs aux abattis ou travaux agricoles et itinérants sur brûlis.

Du reste, les musiques, qui président aux rites funéraires *booko dei* et celles de levée de deuil *puu baaka*, donnent lieu aux manifestations artistiques cérémonielles *bushinengé* par excellence, nommées *pee*. La musique et les danses de ces manifestations sont des résultantes de grandes danses organisées jadis par les esclaves des plantations du Surinam, depuis le XVIIe siècle.

Sur le plan instrumental, de nombreux instruments de musique qui, à l'époque agrémentaient ces manifestations, ne sont plus utilisés de nos jours par les Bushinengé. C'est le cas de certains cordophones, tels

ISSN 2447-9810

que le luth et l'arc musical monocorde[2], ainsi que les aérophones trompes ou le lamellophone sanza. Seuls les tambours ont significativement été préservés, bien que certaines de leurs anciennes variantes ne soient pas non plus d'usage aujourd'hui.

Les instruments majeurs des musiques *bushinengé* traditionnelles sont, actuellement, les membranophones, avec diverses variétés de tambours. S'y ajoutent, entre autres, la planche en bois *kuakua*, les hochets *chacha* et les sonnailles *kawaï*. On utilise de moins en moins la flûte en bambou qui, du reste, est davantage remplacée par la flûte à bec moderne, tandis que le pluriarc et la sanza sont d'usage plutôt rare. Je ne m'attarderai pas non plus sur les détails de chaque instrument, et n'en relèverai que quelques singularités significatives, musicales ou extra-musicales.

Concernant les usages instrumentaux, dans un *pee puu baaka* ou *booko dei*, la cérémonie se structure avec de la musique accompagnée aux tambours. Ces instruments comportent des dénominations souvent évocatrices de leurs rôles et de leurs usages. Chez les Boni, N'Djuka et Paamaka, par exemple, on utilise particulièrement trois membranophones : le *gaan doon*, grand tambour ou tambour-maître, joue techniquement la partie solo, basée sur de l'improvisation. C'est lui qui tient le discours musical à valeur de paroles, et de son langage résulte ce que je nomme le verbe musical, comme c'est le cas en Afrique subsaharienne. Les Bushinengé nomment ce langage *apinti tongo* ou langue *apinti* ; j'y reviendrai. Le *pikin doon*, ou petit tambour, est l'accompagnateur. Il exécute des motifs en ostinatos servant de référent au solo pour son libre expression. Quant au *tun*, il marque la pulsation et le tempo. Il est le référent métronomique de l'ensemble orchestral et sur lequel se cale le jeu des deux autres tambours. Il joue le rôle de chef d'orchestre. Toutefois, le *tun* peut également jouer des rythmes encore plus complexes dans certaines formes de *pee* ou cérémonies, comme dans le *sebikede*, le *pudja* ou l'*atompai*. Dans ce cas, il n'est plus alors le *tun*, tambour métronomique, mais devient plutôt le tambour sacré *adompaï*. Du reste, le tambour *gan doon* connaît aussi ce changement de double statut et rôle à la fois musical et extra-musical. Dans certaines circonstances, lorsqu'il est joué seul, il devient le tambour sacré nommé *apinti doon*.

L'*Apinti* est un langage singulièrement codé, qui rappelle le verbe musical africain. Ici, il est d'essence exclusivement sacrée et rituelle. Par ce vocable, on désigne à la fois la musique et le concept extra-musical sous-jacent. C'est tout autant une double langue musicale. En effet, ses sonorités instrumentalement codées sont assimilées à une voix, à un parler sacré, nommé *apinti tongo* (langue *apinti*). Son langage technique relève, lui, d'une parole instrumentale, expression langagière spécifiquement musicale, produite par l'instrument de musique lui-même, l'*apinti doon*. Ce double langage *apinti* est utilisé dans des contextes et des circonstances très variés, notamment pendant les cérémonies rituelles ou avant toute manifestation culturelle traditionnelle d'envergure. Il perd la dénomination *apinti*, lorsqu'il n'est qu'un ordinaire code musical, destiner à guider les pas de danseuses et de danseurs lors d'un divertissement, par exemple. Il devient alors un des éléments communs du verbe musical.

[2] Le dernier représentant *bushinengé* à pratiquer le pluriarc à 3 cordes, papa ANELI est décédé en 2016.

ISSN 2447-9810

La technique musicale *apinti* est, en outre, un procédé particulier de communication entre l'homme, les divinités, les forces de la nature et les Ancêtres. Aussi est-elle un langage de prière qui, souvent, sert de prélude nécessaire notamment à la pratique de certaines cérémonies.

Pour l'Apinti Man, le pratiquant, il nécessite un long et ardu apprentissage, pendant lequel doivent être mémorisés de longs textes et formules rythmiques spécifiques, reçus des esprits ou inspirés par eux.

Quant à l'idiophone *kuakua*, c'est une longue planche en bois que percutent, en même temps, plusieurs musiciens (jusqu'à six voire plus quelquefois), munis de deux baguettes à l'aide desquelles chacun jouent un rythme différent des autres, et l'ensemble produit une polyrythmie référente du *songé* [lire songué], seul genre musical *bushinengé* dans lequel est utilisé cet instrument.

Les sonnailles *kawaï* (*kaway*), portés autour des chevilles par les danseuses et danseurs, soulignent la rythmique de leurs pas de danse marqués de façon cadencée sur le sol. Leurs tempos servent de repères aux mouvements du corps, dont l'élégance gestuelle des bustes et des bras ajoutent à la richesse de l'ensemble chorégraphique, mais aussi à l'esthétique générale de la performance.

Quant aux genres et styles musicaux *bushinengé*, ils sont divers et variés. Dans le cadre de grandes cérémonies, comme le *puu baaka*, quelques genres sont structurés en une suite de danses, de chants et de contes.

Pendant cette cérémonie, le conte *mato*, constitué de récits et de chants, parfois ponctués des tapements de mains et des cris de toutes sortes, est un ensemble des récits d'histoires souvent humoristiques. Ils aboutissent à des chants et des interventions des tambourinaires alliés à la foule pour répondre au propos précédemment conté. C'est un moment de très forte ambiance, outre les récits et la musique, fusent de toute part cris et rires. Le tout peut être ponctué de coup de feu tirés en l'air en l'honneur du défunt, puis la musique reprenant le droit, monte jusqu'au paroxysme, avant que les tambours ne se taisent temporairement et laissent place à de nouveaux contes qui conduiront à d'autres chants et danses, toujours dans une ambiance dynamique.

En scène des conteurs traditionnels talentueux rivalisent au milieu d'une foule des gens de tout âge, hommes et femmes, rassemblés sous l'abri mortuaire, à la lueur d'une lanterne. Les *mato* sont aussi pratiqués par des membres d'une famille : Anciens et jeunes partageant alors des leçons de vie et des moments de convivialité autour d'un feu de bois et autres friandises.

C'est par un conte spécial, que je nomme *mato-prélude*, de style rigoureux dans le principe, mais de forme libre dans sa réalisation, une création riche en originalité et en nouveauté, que débute tout *puu baaka* ou *booko dei pee*, toujours tard, la nuit.

Dans la suite musico-chorégraphique cérémonielle, le *mato* est toujours suivi de *susa*. Cette danse acrobatique met aux prises un danseur à un autre rival. Ils entrent en compétition, chacun essayant le bon mouvement, le bon geste chorégraphique, qui doit être produit au moment opportun, pour triomphé de son adversaire. À l'origine, *susa* fut une danse guerrière ou de repérage des futures guerriers. Actuellement, elle présage également le combat de vie que mèneront les membres de la communauté pendant leur existence dans ce bas monde.

À la suite du *susa*, vient le *songé* [songué], également nommé *agankoï*, dans sa forme strictement sacrée. Le *songé* est un genre musical dansé à la fois par les hommes et par les femmes, nouant des sonnailles

ISSN 2447-9810

kaway autour de leurs chevilles. Ici, un chanteur principal stimule la foule par quelques formules mélodico-rythmiques virtuoses, auxquelles répond le chœur par un thème simple et répétitif. Le changement ou le maintien de mêmes pas de danses sont dirigés à l'aide du langage codé ou du verbe musical du tambourinaire principal, langage musicalement codé que j'ai précédemment explicité.

Selon la cérémonie pratiquée, le *songé* peut être précédé ou suivi d'une séance des chants originellement consacrés aux femmes, séance à laquelle participe également les hommes aujourd'hui. Il s'agit d'*awawa*, initialement une spécificité des femmes *aluku*, *n'djuka* et *paamaka*. Par ces chants, sans accompagnement instrumental, on exprime ou évoque des tensions qui existent entre femmes et hommes dans la société. On y exprime aussi toutes sortes de sentiments et d'émotions. En une joute musicale, les protagonistes rivalisent d'imagination, pour chanter une critique, une insulte ou clamer sa révolte ou encore proférer tout autre propos humoristique, etc. Tout le monde a droit à la parole et aux répliques, faites dans une ambiance artistiquement bonne enfant, en toute jovialité.

Après le *songé*, la danse *awasa* clôture ordinairement cette suite des danses, chants et contes cérémoniels de *booko dei* et de *puu baaka*. Art traditionnel de chants et de danses *n'djuka*, *paamaka* et *aluku*, l'*awasa* consiste en une démonstration chorégraphique virtuose et stylisée. Ici les danses sont rythmées aux tambours ponctués de bruissements des sonnailles *kaway* que font résonner les pas des danseurs.

Bien que mixte, la pratique de l'*awasa* relève, en principe, du ressort des femmes. En revanche, une communication particulière sous-tend le jeu musico-chorégraphique de différents protagonistes en présence : musiciens (tous hommes) et danseurs (hommes et femmes par ailleurs chanteuses majoritairement).

Sur scène, s'instaurent deux dialogues entre les musiciens, les danseurs et les danseuses et/ou chanteuses. Le premier débute par un chant responsorial. Par un jeu de question-réponse, la chanteuse principale, portée souvent par d'exceptionnels vibratos du gosier ponctués de glissandos, interagit avec le chœur des chanteurs-danseurs qui lui répondent sur le même ton. Ce chœur, souvent homophone (même voix), est parfois hétérophone (même mélodie exécutée par des voix de registres différents). Le second dialogue se déroule entre les danseurs des deux sexes (en alternance ou simultanément) et les tambourinaires Doon Man, à travers le jeu d'échange doublement codé : musical d'une part, et gestuel chorégraphique de l'autre. Aux sons des tambours, danseuses et danseurs s'exécutent en scandant la musique, tout en demeurant attentifs au discours du tambour-parleur, qu'est le *gan doon*. En prélude, celui-ci, énonce une formule rythmique codée, qui leur est intelligible, leur demandant : « êtes-vous prêts ? ». Eux lui répondent, également en code, plutôt par de la gestuelle chorégraphique, *boli wata* ou secouement des pieds exécuté bien à propos. Les danses font en position accroupie (*tiotio* ou *diokoti*). Pour la pratique d'*awasa*, les corps des danseurs s'orientant le plus près possible du sol, d'où l'expression consacrée : *paata awasa*, se baisser pour danser l'*awasa*.

C'est donc par diverses formules rythmiques codées que le tambour principal appelle, spécifiquement, le ou les danseurs à entrer ou à sortir de la scène. Il guide également ainsi les différents pas de leurs danses ainsi que leurs mouvements sur scène.

Outre les *puu baaka* et *booko dei pee*, il existe un certain nombre d'autres *pee* ou cérémonies strictement rituelles. Leurs pratiques sont dites *obia pee*. J'en relève ici uniquement des éléments substantiels. Chacune des *pee* donnent lieu aux musiques et danses associées à sa dénomination et à son caractère. Ces usages

ISSN 2447-9810

rituels sont directement liés aux pratiques magico-religieuses, en rapport avec la nature et le monde des dieux. Cela implique une communication particulière, avec des divinités et autres forces spirituelles, dont les ancêtres, à travers toutes sortes de prières, de chants et de danses bien appropriés.

Parmi les principes de base à retenir, notons que les *obia* sont des expressions et phénomènes de l'univers supra-humain avec lequel l'homme *bushinengé* demeure sans cesse en adéquation, et dont il lui convient de se concilier les puissances. Ces expressions ont pour vecteurs, notamment des divinités, dont les Obia Man ou pratiquants d'*obia* se servent la puissance. Celle-ci leur permet, entre autres, d'agir ou d'avoir une certaine emprise sur leurs semblables. En même temps, par ces puissances spirituelles, ils vivent aussi en osmose avec la nature, afin de mieux la connaître, mieux agir sur elle, et donc mieux l'exploiter au profit des hommes dans la société, sous forme de remèdes notamment. En vue de ces rapports et interactions, entre les Obia Man et les êtres de l'univers supra-humain, diverses danses et musiques sont nécessaires. Elles accompagnent toutes sortes de cérémonies et de pratiques essentiellement rituelles.

Dans le cadre du marronnage des Bushinengé, *obia* fait aussi référence à tout geste qui libère l'individu asservi. Pour eux, c'est ce geste-puissance divine, qui les libérait du mal et de l'adversité qu'engendrait alors la servitude. Au sens large du terme, *obia* serait une énergie qui délivre tout être humain de chacune de ses douleurs et de ses tracas de la vie. C'est, en somme, une force de restitution ou de reconstruction des choses bonnes. Elle porte réparation aux causes des faits et aux maux subis par l'homme dans sa vie.

Les Anciens *bushinengé* disent que, par l'*obia*, l'homme est censé amplifier sa dimension intégrale d'être-dieu, le rendant résistant aux défaillances humaines, tout en donnant du sens à son existence. Par ce biais, « l'Obia Man est relié à la plante et à la terre ». Ces propos soulignent qu'il est en osmose avec la Nature, dans l'exercice de sa « science » sacrée, dont il est le garant vis-à-vis de son peuple.

Parmi les *obia pee* ou cérémonies rituelles, *Papa gadu pee* ou *Kodu gadu pee* (parfois dit *vodu* [vodou] *pee*) honore les divinités serpents. Pour l'agrémentation de sa musique, on ajoute aux résonances des tambours déjà indiqués (*gan doon*, *pikin doon* et *tun*), le grondement retentissant de l'*agida*, long tambour de deux mètres et demi de longueur ou plus. Les Saamaka utilisent deux tambours, mâle-femelle, nommés *maa doon* et *paa doon* (tambours mère de moyenne taille et père, on ne peut plus long que le précédent, leur taille pouvant respectivement atteindre 1m50 et 2m). Sacré, l'*agida* est le tambour-maître, doté d'une forte symbolique en tant "qu'être culturel". À ce titre, il représente soit une divinité, soit un ancêtre, soit encore un héros de la communauté. Voilà pourquoi on confère à ce tambour une identité et une voix avec tout ce que cela comporte. Il exécute ici la partie principale, aux formules spécifiquement codées, pour communiquer avec les esprits des divinités qui viennent, pendant la performance, posséder quelques danseurs.

Quant aux *Apuku*, esprits de la forêt, ils sont célébrés à travers des danses et des musiques, avec des tambours autres que ceux de *Papa gadu pee*, tambours moyennement longs, auxquels on ajoute le hochet *chacha* sacré qui, selon la circonstance, peut être utilisé seul, accompagnant alors chants et danses, ponctués des frappements de mains. Il importe de noter aussi que, chez les Bushinengé traditionnalistes, le *chacha* accompagne pratiquement tous les chants rituels.

L'*obia pee Kumanti* est dédié aux forces et divinités spécialistes de la guérison et de la protection contre toutes les formes de blessures physiques, en particulier celles pouvant être causées par des armes blanches ou

des armes à feu. Ce seraient ces divinités et forces de la nature qui auraient fourni pareille protection aux Marrons, pendant l'esclavage, dans leurs différents combats guerrières contre leurs différents ennemis, après leurs évasions des plantations. Les trois fameux tambours *gaan doon*, *pikin doon* et *tun*), auxquels on adjoint le hochet *chacha*, ainsi que la cloche métallique *gengen* sont nécessaires pour la pratique du *kumanti*. Des survivances instrumentales africaines, jadis utilisés dans le *Kumanti* et le *Kwadjo pee*, on compte le pluriarc *agwado* (souvent à 3 cordes), qui était encore pratiqué jusqu'il y a peu (en 2016), par Monsieur ANELI, depuis décédé, à Maripasoula. Lors de ces deux cérémonies rituelles, cet instrument se pratique en solo.

Quant au *Wenti pee*, il concerne les divinités de l'eau, porteuses de richesses et de protection contre les dangers des eaux, tandis que l'*Amanfu* est le rituel sur les divinités de feu, à l'occasion duquel on pratique la danse du feu.

Outre les *obia pee* traités, il existe d'autres genres sacrés, comme le *tuka*, danse rituelle pour le divertissement et de contrôle de l'esprit du ou de la défunt(e). Ce genre n'est pratiqué qu'au cimetière, avant la pose du cercueil en terre. Cette musique permettrait de les maîtriser, en les accompagnant avec des réjouissances, l'esprit de mort étant ici jugé comme potentiellement dangereux. C'est pourquoi le *tuka* n'est jamais pratiqué hors contexte. Il l'est toujours en situation. Il en est de même du *sanga* qui n'est pratiqué que lors de l'enterrement d'un meurtrier. Ici c'est une sorte de prière musico-chorégraphique adressée aux esprits pour leur demander d'éloigner définitivement du monde des vivants l'âme du meurtrier ou de la meurtrière en question. En tant que prière musicale, le *sanga* est, en outre, la prière adressée aux esprits qui prennent possession les corps humains et les conduisent à la transe. Outre le *tuka* et le *sanga*, *kwadjo* est le genre qui sert également pour les rites de la mort, pendant le *booko dei*, ce depuis le décès, jusqu'à la veillée et l'enterrement du défunt ou de la défunte.

Pour conclure sur les musiques et danses cérémonielles et rituelles, retenons qu'actuellement, les genres alors pratiqués dépendent davantage des circonstances, comme les obsèques ou la levée de deuil, avec le *booko dei pee* et le *puu baaka pee*, cérémonies pendant lesquelles se pratiquent également des rituels spécifiques. Leur célébration donne lieu à la manifestation artistique par excellence des *Bushinengé*.

Dans le domaine du divertissement musical traditionnel, outre le *songé*, l'*awasa*, déjà évoqué, il existe la musique de flûte *tutu* des Aluku notamment. De nos jours, ils ne fabriquent quasiment plus cette traditionnelle flûte en bambou, mais utilisent davantage la flûte à bec de fabrication occidentale, pour y jouer des airs de leur goût musical. Initialement, les jeunes gens *bushinengé* jouaient à la flûte *tutu* pour courtiser les jeunes filles, ou alors elle était utilisée pour communiquer entre les navigants de deux embarcations sur le fleuve.

Chez les Saamaka, Matawaï et Kwinti, le *seketi* est l'un des divertissements musicaux les plus prisés. Le vocable désigne à la fois les chants prosodiques et la danse qui traitent principalement des sujets sur l'amour et l'amitié, chants à travers lesquels on exprime divers sentiments et émotions, une relation particulièrement passionnée entre les individus de la société. Par ce moyen, les chanteuses peuvent aussi insidieusement attaquer une personne considérée comme leur ennemie spécifique, ou faire part du désespoir personnel ou encore aborder une quelconque difficulté de la vie quotidienne. En outre, on y traite aussi bien la solitude que la pauvreté. D'une façon générale, les chants *seketi* sont souvent improvisés. Aussi les compose-t-on instantanément, en étant adaptés aux circonstances, à l'état émotionnel ou sentimental des personnes qui les

ISSN 2447-9810

réalisent. Bon nombre de ces chants sont créés pendant des moments solitaires (en pagayant une pirogue, en récoltant du riz ou le manioc ou en s'affairant à une tâche ménagère, par exemple).

De style responsorial, un(e) soliste dialogue avec le reste de la foule qui constitue le chœur, dont les membres se tiennent alignés en demi-cercle, le buste du corps penché vers le sol. Les frappements des mains, aux battements réguliers, servent d'appui d'accompagnement à chaque chant. *Seketi* est une pratique essentiellement féminine, même si des hommes s'y adonnent partiellement.

L'équivalent de *seketi* est le *lonsé* ou *lonseï*. Ce sont des chants et danse de divertissement, également pratiqués pendant les moments des détentes de grandes cérémonies (rituelles ou non). Originellement, le *lonsé* est une ancienne danse récréative des N'Djuka. Elle s'exécute en couple, homme et femme se tenant face à face. Musicalement, le chant *lonsé* peut être de rythme libre et comporter de grandes envolées mélodiques ornementées des vibratos du gosier, avec de longs glissandos en tremolo d'une grande expressivité à la fin. Ici des passages rythmés librement alternent avec ceux rythmés régulièrement en différentes carrures répétitives, tenues par l'accompagnement des tambours *pikin doon* et *tun*, dialoguant avec les improvisations solos du *gaan doon*. La partie rythmée métronomiquement peut ne pas comporter ou alterner avec des passages de libre exécution.

Du *lonsé* est né l'actuel *aleké*, un genre tradi-moderne de divertissement pratiqué initialement par les jeunes Aluku, N'djuka et Paamaka. Le chant *aleké* est instrumentalement rythmé à l'aide de trois grands tambours (de près 70 cm à 1 m voire un peu plus) conçus sur le modèle des *gaan doon*, *pikin doon* et *tun*, auxquels s'ajoutent une grosse-caisse, le *djaz*, à double membrane plutôt en tissu, et sur lequel on frappe à l'aide d'une mailloche en bois rembourrée. Le *djaz* sert harmoniquement de partie basse à l'orchestre. Une cymbale et des hochets *chacha* complètent la panoplie de l'instrumentarium de l'*aleké*. La version la plus moderne de l'*aleké* est nommée *bigi poku*. À l'orchestre de base, on ajoute des guitares électriques, ainsi que le synthétiseur ou le piano électrique.

Dans l'*aleké*, les jeunes Bushinengé parlent des changements de la vie moderne à l'occidentale que subit leur société et ce qu'il en découle en bien ou en mal. Ils y traitent, en outre et de façon singulière, l'amour, mais aussi divers sujets se rapportant à leurs traditions. D'autres jeunes s'en servent pour exprimer et témoigner de leur foi chrétienne.

Outre *l'aleké* des jeunes Aluku, N'djuka et Pammaka, les jeunes Saamaka, Kwinti et Matawaï pratique plutôt le *kawina*.

En langue *saamaka*, le mot *kawina* signifie vibration, ce qui vibre ou fait tressaillir ou encore frémir l'être. Musicalement cela se résume à « ça va vibrer », au sens large de l'expression. On désigne ainsi un divertissement musical animé et d'essence traditionnelle. Il a pour origine l'un des anciens divertissements d'adultes *saamaka*, le *djansi*. Cette danse traditionnelle encore rarement pratiquée aujourd'hui, agrémente les festivités, comme le mariage, mais surtout les moments particuliers des *booko dei* tenus pendant la première semaine du décès d'un(e) membre de la communauté et pendant la fameuse levée de deuil *puu baka*. Pour inventer leur *kawina*, les jeunes imitero le *djansi*, puis l'ont fait évoluer et y ont introduit des éléments de styles d'influences extérieures, en particulier du *kasékò* surinamais, à ne pas confondre avec le *kasékò* des Créoles Guyanais.

ISSN 2447-9810

La version moderne du *kawina* est appelé *Kaskawi*, dont l'orchestre traditionnel est enrichi d'une guitare et d'une basse électriques, ainsi que d'une batterie, d'un synthétiseur et même d'un orgue électrique. Comme pour l'*aleké*, les sujets abordés dans le *kawina* sont divers et concernent particulièrement les faits de société, le thème d'amour ainsi que les sujets liés aux conséquences de la vie occupent une place de choix.

Que conclure sur la culture musicale afro-amazonienne des Bushinengé de la Guyane française, que je viens de traiter ?

CODA: ENJEU ET INTERET DE LA CULTURE MUSICALE BUSHINENGE

L'examen attentif de la culture musicale *bushinengé* démontre que cette culture est surtout écho et miroir de l'homme dans sa triple réalisation : humaine, sociale et identitaire, à travers des connaissances et des savoir-faire, pour l'épanouissement de son humanité et de sa spiritualité. Elle participe aux formations identitaires et sociétales. Elle est tout autant élément de résistance, contre les maux de la vie. Nous l'avons vu, de l'ensemble des pratiques rituelles et magiques évoquées résulte une double culture, matérielle et immatérielle intimement liées et qui, par ailleurs, offre un grand intérêt pour l'approche des relations historiques et symboliques entre différentes ethnies composant les Bushinengé guyanais, en l'occurrence, Aluku, Djuka, Paamaka, Saamaka, Kwinti, Matawaï et très récemment Kotika, ainsi que le ressourcement culturel africain qui en fonde l'héritage.

La pratique de leurs musiques (chants et de danses) est adaptée à toutes sortes de contextes et de circonstances de vie ; en s'inscrivant dans le temps et les espaces sociaux par ailleurs assez bien définis. Ici, comme en Afrique subsaharienne, la musique est art et culture de vie. Elle est donc partout tissée dans la trame sociale du quotidien. C'est un élément moteur qui régule un ensemble de relations complexes, riches en symboles autant qu'en significations, concernant les rapports des vivants entre eux, entre les vivants et les ancêtres, entre les humains et les divinités, entre les humains et l'environnement naturel. Ici, la musique participe à l'expérience humaine, traduisant l'ordre de vie intérieure, mais également au processus de la construction de l'être et de la vie humaine, tant sur le plan physique que moral ou métaphysique.

Sur la base de cette conception, des instruments musicaux (voix comprise) ne sont nullement pensés ici que dans leur simple nature organologique, acoustique et technique. Ils le sont aussi dans des relations de représentations ou de symbolisation multiples. Ceux de musique sacrés sont même relevés au rang d'"êtres culturels", équivalents symboliques des humains et des esprits d'ancêtres ou de divinités. Dans les faits, certains de ces instruments musicaux sont mâles ou femelles, petits, grands ou père, mère, ou porte la dénomination d'un rituel sacré. Comme en Afrique subsaharienne, leur sonorité vaut donc la "voix", la "parole", des personnages qu'ils symbolisent, et ont une double valeur réelle et symbolique.

Si l'héritage africain demeure dans leur principe de base, les cultures *bushinengé* résultent surtout du génie créateur des esclaves Marrons et de leurs descendants qui, au fil des siècles, et dans leur nouvel environnement, ont su re-contextualiser, recomposer et produire, tout en la vitalisant, une culture musicale originale, fondamentalement amazonienne d'essence africaine ; une culture exprimant l'âme de chacun de leurs groupes ethniques, une culture-chant de l'humanité partagée.

ISSN 2447-9810

ISSN 2447-9810

MESA REDONDA - PRÁTICAS CRIATIVAS

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

MESA REDONDA

O impacto tecnológico nas práticas criativas musicais: Perspectivas para a Amazônia

Damián Keller
dkeller@ccrma.stanford.edu
NAP - Universidade Federal do Acre / Instituto Federal do Acre

Marcello Messina
marcellomessina@mail.ru
NAP - Universidade Federal do Acre / Instituto Federal do Acre

Emanuel Cordeiro
emanuelcordeiro0@gmail.com
Universidade Estadual do Amapá

Resumo: No presente painel abordamos o impacto dos desenvolvimentos recentes no campo da tecnologia da informação nas práticas criativas musicais na Amazônia. A discussão abrange tanto as novas aplicações no cotidiano do fazer musical dentro dos ambientes institucionais, quanto o aproveitamento de espaços previamente não explorados para o fazer criativo-musical. Entre as iniciativas originadas na Amazônia com potencial de ampliação para uso em diversos campos do conhecimento musical, destacamos os conceitos de atraso e a criatividade musical cotidiana, propondo o design oportunista como uma das estratégias viáveis para enfrentar os desafios do fazer musical no contexto amazônico.

Palavras-chave: Práticas criativas. Tecnologia musical. Música ubíqua. Amazônia.

Abstract: We discuss the impact of recent developments of information technology on creative music practices in the Amazon region. The discussion encompasses the new applications in everyday music making within institutional contexts and the creative usage of previously unexplored venues. Among the initiatives originated in the Amazon with potential for expansion to other fields, we highlight the concepts of slowness and everyday musical creativity, proposing opportunistic design as one of the viable strategies to face the Amazonian challenges for creative music practices.

Keywords: Creative practice. Music technology. Ubiquitous music. Amazon.

1. INTRODUÇÃO

A aplicação de tecnologia nas práticas musicais na Amazônia é usualmente vinculada ao campo da música comercial. Como fenômeno social, as práticas musicais comerciais contribuem para a divulgação de avanços científicos e tecnológicos que têm origem em outros âmbitos da produção de conhecimento musical. Existe, portanto, uma defasagem entre a produção de ponta em pesquisa musical sustentada por tecnologia e o que o público leigo entende por aplicação musical das ferramentas tecnológicas. Um dos objetivos da proposta articulada no presente painel é fornecer um panorama das contribuições recentes da pesquisa musical para as práticas criativas, na tentativa de

reduzir a brecha entre a produção de conhecimento nas práticas criativas na Amazônia e a divulgação e popularização do uso de tecnologia musical.

Outro aspecto problemático é a carência na troca e na articulação permanente entre os pesquisadores vinculados à região Amazônica. Observamos, por um lado, a falta de citações e de integração das pesquisas realizadas por grupos lusófonos por parte dos acadêmicos vinculados a instituições hispano-falantes e vice-versa. Por outro lado, com exceção do Congresso da ANPPOM, são poucos os espaços no Brasil que incentivam a troca entre as subáreas da pesquisa musical. Portanto, apesar da crescente demanda de apoio tecnológico nas propostas educacionais, etnomusicológicas, musicoterapêuticas e na cognição musical, a aplicação do conhecimento gerado pelas práticas criativas ainda é insuficiente. As discussões iniciadas no âmbito do SIMA 2015 e do SIMA 2016 podem eventualmente fomentar desdobramentos em projetos de colaboração e troca entre as instituições amazônicas de pesquisa. Nossa proposta é dar continuidade a essas discussões, focando as contribuições decorrentes da pesquisa nas práticas criativas.

Será que existe demanda para aplicações da pesquisa produzida no âmbito das práticas criativas na região Amazônica? Numa revisão da produção etnomusicológica no Pará, Barros (2011) indica o aspecto tecnológico como sendo um dos principais eixos desse campo. As "práticas musicais em situações de transformações e [a] utilização de novos canais de difusão, transmissão, criação e recepção musical" envolvem abordagens que impulsionam a inovação através do desenvolvimento da pesquisa tecnológica (BARROS, 2016, p. 43). Um aspecto a ser destacado é o fomento a práticas culturais sustentáveis ou a práticas que ajudem na redução do impacto negativo da utilização dos recursos naturais locais. As propostas de reaproveitamento de hardware (FLORES et al., 2010; VIEIRA et al., 2012), de adoção de padrões abertos de desenvolvimento de software (Lazzarini et al. 2014), e de reutilização de tecnologias existentes (BESSA et al., 2015; KELLER et al., 2011) - como é o caso do uso dos navegadores web como ferramentas musicais - podem contribuir no estabelecimento de estratégias sustentáveis de suporte para a prática musical. A discussão de Barros (2011: 43) aponta uma "oferta tímida de ações focalizando a pesquisa em música e maiores projeções em temas como sustentabilidade, desenvolvimento e afins". Ao colocar a sustentabilidade tecnológica como objetivo a ser atingido através da pesquisa musical, abre-se um leque de possibilidades de interação com outras áreas do conhecimento que podem trazer respostas para problemas de amplo impacto social: a falta de incentivo para atividades criativas na educação básica; o aumento do consumo (e do posterior descarte) de dispositivos eletrônicos sem medir as consequências negativas na fauna e na flora local; ou a falta de apoio para o desenvolvimento de atividades criativas por parte da população com necessidades especiais.

Apesar do potencial do suporte tecnológico para incentivar a criatividade, existem ainda barreiras de cunho conceitual e ideológico. Essas barreiras não têm origem no âmbito amazônico,

porém limitam severamente as possibilidades de expansão das práticas musicais na região. Fiel da Costa (2013) fornece um relato de atividades educacionais dentro do campo das práticas criativas, dando destaque para a aplicação de técnicas rápidas (ou de curto prazo, como ele define) na EMUFPA. Partindo das propostas delineadas pelos compositores da escola de Nova Iorque nos anos 1950 (NYMAN, 1974), Fiel da Costa (2013: 82) propõe "não apelar para soluções como improvisação usando um referencial harmônico-melódico tradicional, [ou] instrumentos convencionais executados de forma meramente idiomática, [ou a] elaboração de partituras convencionais, [ou a adoção] acrítica do par hierárquico 'compositor-intérprete'". Ele convida os alunos a "inventar não apenas novas combinações de materiais rítmicos, melódicos e harmônicos, mas novos territórios sonoros dentro dos quais esses elementos [podem adquirir] um comportamento único e original". É interessante observar os paralelos da proposta de Fiel da Costa (2013: 83) com os conceitos e métodos desenvolvidos no campo da pesquisa em música ubíqua (KELLER et al., 2014). Ele sugere que através da utilização de técnicas rápidas de apoio à criatividade, "há uma chance de que surja algo novo e original. Não o original que se espera dos grandes mestres da composição universal, com sua tarefa de atualização das premissas da arte, mas o original 'local', porém não gregário, que se determina por uma atitude obstinada e pessoal de construir seu próprio caminho e trabalhá-lo sem realizar concessões" (FIEL DA COSTA, 2013: 83). A originalidade local, somada ao fator relevância, é uma das características principais da criatividade musical cotidiana (KELLER; LIMA, 2016; PINHEIRO DA SILVA et al., 2013). Como mostram os múltiplos trabalhos experimentais realizados no NAP nos últimos anos, é possível incentivar o potencial criativo cotidiano através do suporte tecnológico (KELLER et al., 2013; PINHEIRO DA SILVA et al., 2013). As propostas desenvolvidas no NAP têm enfatizado a inclusão de leigos nas atividades criativas. No entanto, é possível aplicar estratégias de apoio - agrupadas no conceito de *metáforas para a ação criativa* (KELLER, 2017) - para integrar leigos no contexto das atividades dos músicos profissionais (FERREIRA et al., 2015; MELO; KELLER, 2013) ou para viabilizar a troca entre participantes com formação artística diversa (KELLER et al., 2014). Uma das visões do impacto tecnológico nas práticas criativas abordada no presente painel foca a implementação, a disponibilização e a coleta de resultados criativos cotidianos a partir do uso de metáforas para a ação criativa.

Vemos, portanto, que existe demanda e potencial de aplicação da pesquisa embasada em tecnologia em práticas musicais diversas desenvolvidas na região amazônica. A proposta central deste painel é discutir propostas alternativas que viabilizem a ampliação do uso de recursos tecnológicos como estratégia para resolver ou para minimizar problemas de alto impacto social, tanto dentro do âmbito musical quanto em outros contextos de aplicação. Com esse intuito, apresentamos estratégias de suporte para o fazer musical estreitamente vinculadas à realidade atual amazônica. As propostas abrangem iniciativas implementadas em contextos variados, dando destaque ao papel das instituições

ISSN 2447-9810

públicas que fornecem espaços para o trabalho em pesquisa musical. Discutimos as implicações do conceito de atraso, dentro do contexto da produção acadêmica amazônica. E apresentamos iniciativas surgidas no Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical, que podem ter aplicação em outros campos da pesquisa musical. Como resumo da produção do grupo, indicamos projetos financiados e colaborações com outros pesquisadores. Destacamos a inserção do grupo a nível nacional e internacional através de trabalhos conjuntos que abrangem múltiplos grupos de pesquisa, desenvolvidos ao longo dos 15 anos de existência do grupo.

2. Estratégias de resistência na pesquisa musical na região Norte

O que normalmente espera-se do ensino de música (professores, estruturas e alunos) na nossa região pode ser resumido sob o significante genérico de "atraso". Esse termo não é tanto a descrição duma situação factual, quanto um discurso pré-formulado, que entre outras coisas serve para justificar a imposição objetiva de carências ou a rejeição de intervenções indesejadas. Contra isso, como exemplo de resistência à marginalização, indicamos o sucesso do ensino e da aprendizagem no âmbito das disciplinas de Tecnologia Musical e Criação Musical da Licenciatura em Música da Universidade Federal do Acre (UFAC) e das disciplinas Tecnologia e Informática na Música e Práticas Criativas da Universidade do Estado do Amapá. As disciplinas ministradas na UFAC foram criadas no ano 2006 e têm viabilizado resultados efetivos por parte de um número crescente de alunos de nível de graduação. Vários desses trabalhos foram apresentados em eventos realizados na cidade de Rio Branco e em alguns casos houve participações em congressos especializados - como o Congresso da ANPPOM e o Simpósio Internacional de Música na Amazônia. As matérias fornecidas no curso de música da UEAP são a primeira oferta na educação formal nas práticas criativas no estado do Amapá. Sendo que a graduação em música existe desde o ano 2015, a perspectiva é que haja um aumento considerável na demanda e na diversidade de atividades vinculadas à formação de compositores, técnicos de áudio e praticantes em tecnologia da informação com perfil de aplicação nas artes.

Quanto à situação no estado do Acre, o NAP é o único grupo da grande área de Linguística, Letras e Artes que obteve produtividade em pesquisa ou projetos aprovados no CNPq sem interrupção desde o ano de 2008. Entre os projetos aprovados, podemos mencionar: Ecolab (Edital PQ 2008), Música Ubíqua (Edital Jovens Pesquisadores 2009), Sistemas Musicais Ubíquos (Edital Universal 2009), Plataforma Xap.uri (Edital Novos Campi 2010 / PQ 2010), Ecologias da Criatividade (Edital Ciências Humanas 2012), Design Criativo em Música Ubíqua (Edital de Pesquisa UFAC 6/2013), Aferição do Fluxo de Recursos (Edital 80/2013) e Práticas Criativas Ecológicas em Música Ubíqua (Edital Universal 2014). Esses projetos foram executados em parceria com o Laboratório de Computação Musical, UFRGS e mais recentemente com o grupo de pesquisa em tecnologia musical da Maynooth University

e com o grupo do Centro de Mídia e Tecnologias da Educação da Universidade Linnaeus. Também houve colaborações nos projetos de pesquisadores do Colégio de Aplicação da UFRGS, da Unicamp (Edital Universal 2010 – CNPq) e da USP (Edital Eventos 2012 – Fapesp: III Workshop em Música Ubíqua) e da Universidade Federal do Espírito Santo.

A equipe do NAP projetou e participou na realização de três ciclos de eventos acadêmicos dando destaque para a produção tecnológica-musical: AC.Música&Tech (2007-2016), Workshop em Música Ubíqua (2010-2016, Brasil-Suécia), e o Simpósio Internacional de Música na Amazônia - SIMA (2010-2017). O ciclo AC.Música&Tech foi o primeiro ciclo de eventos artísticos focado na aplicação de tecnologia musical na Amazônia Ocidental. O evento serviu para divulgar a produção do NAP junto à comunidade de Rio Branco. As apresentações incluíram obras para suporte fixo, interação em tempo real, obras audiovisuais e formatos mistos - envolvendo instrumentos acústicos e eletrônicos. Vários desses trabalhos foram documentados em publicações (BARBOSA; KELLER, 2010; FERREIRA et al., 2015; MELO; KELLER, 2012; PEREIRA et al., 2016). Os resultados do Workshop em Música Ubíqua foram divulgados em múltiplas publicações internacionais. Atualmente, a música ubíqua constitui uma área de pesquisa consolidada, com grupos ativos em diversas universidades do Brasil (UFRGS, UFES, USP e outras) e em universidades de outros continentes, incluindo Irlanda, Suécia, Grécia, Austrália e Hong Kong.

Entre as contribuições para a pesquisa musical e para o design de interação, destaca-se a implementação de sistemas de suporte para atividades criativas - EcoLab (2007-2009), mixDroid 1G e mixDroid 2G (2008-2015), SoundSphere (2015-2017), a Plataforma Móvel Csound (LAZZARINI et al., 2012) - e o desenvolvimento de técnicas de coleta de dados e de validação de resultados criativos - CSI-NAP (2011-2017), CrePP (2010-2017), ícones faciais (2016-2017). Essas técnicas têm fomentado novos conceitos e estratégias de pesquisa, abrangendo os enfoques ecológicos nas práticas criativas, a inclusão de crianças, de idosos e de pessoas com necessidades especiais nas atividades musicais criativas, e a conceituação de um novo campo de estudo - a criatividade musical cotidiana (KELLER; LIMA, 2016; PINHEIRO DA SILVA et al., 2013).

Keller e Lima (2016) definem o conceito de criatividade musical cotidiana nos seguintes termos. A criatividade musical cotidiana[1] está vinculada às atividades musicais desenvolvidas por leigos fora dos espaços profissionais para o fazer musical. Frequentemente, ela demanda suporte tecnológico para fornecer acesso a recursos disponíveis em ambientes públicos ou domésticos por parte de músicos e não músicos. Sendo um campo de pesquisa em construção, o estudo da criatividade musical cotidiana (ou pequena) ainda não proporciona procedimentos, modelos ou enfoques teóricos

[1] "The concept of everyday musical creativity is related to non-professional musical activities carried out in venues not intended for artistic practice. Everyday musical creativity demands technological support to provide access to musical resources by non-musicians and by musicians doing activities in domestic and public spaces" (KELLER; LIMA, 2016).

nitidamente delineados. Uma pergunta em aberto é se as atividades criativas cotidianas demandam um perfil específico dos participantes. As explorações iniciais indicam que é possível incluir músicos profissionais em atividades conjuntas com participantes casuais (FERREIRA et al., 2015). No entanto, o tipo de suporte utilizado por leigos pode não preencher as demandas dos músicos profissionais. A estratégia empregada por Fiel da Costa (2013) parece promissora. Ao invés de focar no desenvolvimento do suporte, ele propõe restrições que empurram os participantes a procurar estratégias ad hoc para aproveitar os recursos disponíveis no local da atividade. Esse procedimento forma parte do leque de possibilidades disponibilizado nas estratégias de design ubimus oportunista (KELLER et al., 2013). Outro aspecto a ser investigado é a relação entre a disponibilidade do suporte tecnológico e o nível de proficiência musical dos participantes. A capacidade de projeção cognitiva musical (*musical imagery*[2]) dos compositores do período clássico tem gerado relatos inexatos e em alguns casos prejudiciais para o avanço científico. O caso mais divulgado é o "efeito Mozart." Supostamente, após a audição da música de Mozart os sujeitos ampliam sua capacidade cognitiva. Esse suposto resultado nunca foi replicado. No entanto, a capacidade de imaginar combinações sonoras sem necessidade de utilizar recursos materiais forma parte das estratégias cognitivas desenvolvidas durante o fazer musical - tanto por parte de compositores quanto de técnicos de áudio e de instrumentistas. É possível que a utilização de recursos tecnológicos em alguns casos amplie a capacidade de projeção de participantes sem treinamento musical. Porém, também existe a possibilidade de que a presença de recursos tecnológicos tenha impacto negativo em algumas funções cognitivas (MAY, 2017).

Apesar das contribuições do NAP para o avanço da pesquisa musical na região Norte, o apoio institucional para as atividades do grupo tem sido limitado. A UFAC não tem fornecido um espaço exclusivo para desenvolver experimentos e para produzir material audiovisual[3]. A pesquisa em desenvolvimento tecnológico voltada para a produção de áudio demanda instalações com tratamento acústico, pessoal técnico qualificado e manutenção permanente dos equipamentos. Nenhuma dessas condições foi preenchida pelas diversas administrações da universidade ao longo da última década.

3. Propostas e perspectivas para a ampliação das práticas criativas na Amazônia

No presente painel discutimos a situação atual da pesquisa voltada para as práticas criativas em espaços institucionais da região Amazônica. As propostas discutidas podem servir como ponto de partida para ampliar a divulgação do trabalho sendo desenvolvido na Amazônia e como forma de

[2] Imagética musical ou projeção cognitiva.

[3] Essa situação acaba de mudar. O grupo, após 15 anos de atividade, agora tem um espaço próprio para a produção de áudio [Nota do editor, julho 2018].

procurar soluções conjuntas para os graves problemas que enfrenta a pesquisa musical na região. Sem dúvida, os trabalhos documentados neste painel não esgotam a diversidade de iniciativas existentes. Fora do âmbito institucional existe um amplo potencial que pode vir a integrar-se dentro do âmbito da extensão universitária. Nesse contexto podemos mencionar os estúdios caseiros, as iniciativas DIY (faça-você-mesmo) e os múltiplos espaços que oferecem potencial para o uso criativo de tecnologia, como os telecentros, as bibliotecas e os laboratórios disponíveis em praticamente toda a rede de escolas públicas.

Entre os conceitos com potencial de aplicação nas práticas musicais destacamos o atraso, o design oportunista e as práticas criativas cotidianas. O atraso constitui uma herança ideológica vinculada às relações de poder entre centro e periferia. Essa visão coloca a região amazônica numa situação de dependência permanente dos recursos fornecidos pelos centros urbanos localizados no sudeste do Brasil ou pelos conglomerados econômicos norte-americanos e europeus. Como estratégia de resistência propomos a inversão dessa relação através da geração de conhecimento relevante para solucionar ou minimizar os problemas sociais locais. Dois enfoques promissores são o design oportunista e as práticas criativas centradas nas manifestações cotidianas. As estratégias de design oportunista abrangem o reaproveitamento da infraestrutura existente e a utilização dos recursos locais. Um estudo recente realizado pela equipe do NAP nas escolas públicas de Rio Branco que fornecem ensino musical aponta que 85% dos estudantes utiliza ferramentas tecnológicas em atividades musicais informais. No entanto – apesar da disponibilidade de infraestrutura nos espaços educacionais – a utilização de dispositivos tecnológicos cai drasticamente quando o objetivo são as atividades musicais formais. Um caminho para superar esse impasse é a aplicação de estratégias de prototipagem rápida dentro do leque de abordagens oportunistas. Fiel da Costa (2013) propõe técnicas composicionais de curto prazo que não demandam suporte tecnológico. A abrangência dessa proposta pode ampliar-se através da aplicação de metáforas para a ação criativa. Essas metáforas envolvem o uso de ferramentas de desenvolvimento rápido como suporte para atividades diversas dentro do ciclo criativo – abrangendo compartilhamento remoto (KELLER et al., 2014), atividades síncronas em contextos cotidianos (PINHEIRO DA SILVA et al., 2013), atividades assíncronas em ambientes educacionais (Bessa et al. 2015), e colaborações entre músicos e participantes casuais (FERREIRA et al., 2015). Um fenômeno criativo particularmente interessante inclui uma conjunção de fatores que previamente ficavam excluídos do campo das práticas criativas. As atividades musicais que envolvem a participação de sujeitos sem treinamento musical ou de leigos e de músicos em ambientes domésticos, de trânsito, de lazer ou de trabalho não estruturados para o fazer musical constituem exemplos de manifestações criativas cotidianas. A criatividade cotidiana exige estratégias de suporte inovadoras, colocando em xeque os paradigmas tradicionais de produção e transferência de conhecimento musical. Acreditamos que os avanços nessa frente de investigação podem trazer

contribuições úteis para as aplicações educacionais, etnomusicológicas e artísticas da pesquisa produzida na Amazônia.

4. Referências

BARBOSA, R. B.; LIMA, M. H.; QUEIROZ, M.; PIMENTA, M. S.; KELLER, D. Validação de procedimentos composicionais: Estudo exploratório. In: *Anais do 6 Encontro de Música e Mídia (MusiMid 6)*, 2010.

BARROS, L. Pontos sobre a pesquisa em música no Pará. *Música e Cultura* 6, 2011, 37-44.

BESSA, W. R. B.; KELLER, D.; FARIAS, F. M.; FERREIRA, E.; PINHEIRO DA SILVA, F.; PEREIRA DA SILVA, V.: SoundSphere v.1.0: Documentação e análise dos primeiros testes. In: Keller, D.; Silva, J. T.; Benetti, G. F.; Oliveira, F. Z. N. (eds.), *Anais do Simpósio Internacional de Música na Amazônia (IV SIMA)*. Porto Velho, RO: UNIR, 2015.

FERREIRA, E.; KELLER, D.; LIMA, M. H. Esboços sonoros em música ubíqua: Perspectivas educacionais. *Sonic Ideas* 15, 2015.

FIEL DA COSTA, V. O Plano B da música paraense: Estratégias composicionais de curto prazo. *Claves* 9, 2013, 81-102.

FLORES, L. V.; PIMENTA, M. S.; MIRANDA, E. R.; RADANOVITSCK, E. A. A.; KELLER, D. Patterns for the design of musical interaction with everyday mobile devices. In: *Proceedings of the IX Symposium on Human Factors in Computing Systems*. Belo Horizonte, MG: SBC, 2010, 121-128.

KELLER, D. Challenges for a second decade of ubimus research: Metaphors for creative action (part 1 - Keynote). In: *Proceedings of the Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM 2017)*, 2017.

KELLER, D.; Ferreira da Silva, E.; Pinheiro da Silva, F.; Lima, M. H.; Pimenta, M. S.; Lazzarini, V. Criatividade musical cotidiana: Um estudo exploratório com sons vocais percussivos. In: *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*, 2013.

KELLER, D.; FLORES, L. V.; PIMENTA, M. S.; CAPASSO, A.; TINAJERO, P. Convergent trends toward ubiquitous music. *Journal of New Music Research* 40(3), 2011, 265-276.

KELLER, D.; LAZZARINI, V.: Ecologically grounded creative practices in Ubiquitous Music. *Organised Sound* 22(1), 2017, 61–72.

KELLER, D.; LAZZARINI, V.; PIMENTA, M. S. *Ubiquitous Music*. Vol. XXVIII. Berlin and Heidelberg: Springer International Publishing, 2014.

KELLER, D.; LIMA, M. H. Supporting everyday creativity in ubiquitous music making. In: Kostagiolas, P.; Martzoukou, K.; Lavranos, C. (eds.), *Trends in Music Information Seeking, Behavior, and Retrieval for Creativity*. Vancouver, BC: IGI Global Press, 2016.

LAZZARINI, V.; KELLER, D.; PIMENTA, M.; TIMONEY, J. Ubiquitous music ecosystems: Faust programs in Csound. In: Keller, D.; Lazzarini, V.; Pimenta, M. S. (eds.), *Ubiquitous Music.* Berlin and Heidelberg: Springer International Publishing, 2014, 129-150.

LAZZARINI, V.; Yi, S.; TIMONEY, J.; KELLER, D. ; PIMENTA, M. S. The Mobile Csound Platform. In: *Proceedings of the International Computer Music Conference.* Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2012, 163-167.

MAY, C. Students are better off without a laptop in the classroom. *Scientific American*, 2017.

MELO, M. T. S.; KELLER, D. Tocaflor: Exploração da marcação procedimental-gráfica em uma obra mista. In: Keller, D.; Scarpellini, M. A. (eds.), *Anais do II Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA 2013).* Rio Branco, AC: EDUFAC, 2013.

NYMAN, M. *Experimental music: Cage and beyond*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1974.

PEREIRA, V. S., KELLER, D., VALENTIN, F., KELLY, M. A. R., SILVA, S. L. Música, musicoterapia, criatividade e uso de recursos tecnológicos no desenvolvimento de pessoas com deficiência intelectual. In: *Anais do Congresso Latino Americano de Musicoterapia (CLAM 2016)*, 2016.

PINHEIRO DA SILVA, F.; KELLER, D.; FERREIRA DA SILVA, E.; PIMENTA, M. S.; LAZZARINI, V. Criatividade musical cotidiana: Estudo exploratório de atividades musicais ubíquas. *Música Hodie* 13, 2013, 64-79.

VIEIRA, V. A.; FARIAS, F. M.; KELLER, D.; LAZZARINI, V.; PIMENTA, M. S. Reaproveitamento de dispositivos legados em práticas criativas: o caso Keyboard Hero. In: *Anais da Escola de Informática da Região Norte 3 (ERIN3)*. Porto Velho, RO: SBC*,* 2012.

ISSN 2447-9810

MESA REDONDA - EDUCAÇÃO MUSICAL

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

Mesa Redonda:

Licenciaturas em Música na Amazônia

Gustavo Frosi Benetti
gustavo.benetti@outllook.com
Universidade Federal de Roraima

Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva
jtamancio@gmail.com
Universidade Federal de Roraima (Brasil) / Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Portugal)

Tainá Maria Magalhães Façanha
magalhaesfacanha@gmail.com
Universidade Federal do Pará

Resumo: Um dos resultados do IV SIMA (2015) é a Carta Porto Velho, um documento base que objetiva que Sistemas de Ensino, Associações de Classe, Instituições de Ensino Superior discutem a formação de professores em música interligados com uma Educação musical na Amazônia e para a Amazônia. Um dos objetivos da Carta, é a de reiterar a importância da formação de professores de música e demais profissionais da educação básica conscientes com a diversidade local, respeitando a música nas instituições de ensino como área de conhecimento e não só uma ferramenta de aprendizagem e entretenimento. A Mesa Redonda "Licenciatura em Música na Amazônia" objetiva que estudantes e professores possam discutir práticas e experiências de ensino, além de perspectivas para o fortalecimento das Licenciaturas em Música na Amazônia. Jefferson Mendes (UFRR-UTAD), propõe a discussão da formação de professores para atuarem com música na educação básica, com análise dos documentos legais da área de música e das diretrizes da educação nacional, e um panorama dos cursos de licenciatura em música na Amazônia Legal. Tainá Façanha (UFPA), apresenta a necessidade de preservar as histórias e memórias das práticas dos professores do Instituto Carlos Gomes (PA), o terceiro estabelecimento de ensino em música criado no Brasil, além das experiências do ensino de música nas escolas estaduais de Belém. Já Gustavo Benetti (UFRR), traz um panorama dos grupos de pesquisa em música na Amazônia, o texto ainda consiste em um apoio escrito para o que foi discutido em relação à atividade de pesquisa musical no contexto amazônico e, em particular, da produção local de Roraima.

Palavras-chave: Licenciatura em Música. Currículo. Instituto Carlos Gomes do Pará. Pesquisa em música. Formação de professores. Memória. História oral. Música em Roraima. Música na Amazônia.

Abstract: A of the results of IV SIMA (2015) is the Porto Velho Charter, a basic document that aims that Teaching Systems, Class Associations, and Higher Education Institutions discuss the formation of teachers in music interconnected with a Music Education in the Amazon and for the Amazon. One of the objectives of the Charter is to reiterate the importance of formation teachers of music and other basic education professionals aware of local diversity, respecting music in educational institutions as an area of knowledge and not only a tool for learning and entertainment. The panel discussion "Degree in Music in the Amazon" aims at students and teachers to discuss teaching practices and experiences, as well as perspectives for the strengthening of Music Licensing

in the Amazon. Jefferson Mendes (UFRR-UTAD), proposes the discussion for formation of teachers in music for basic education, with analysis of legal documents in music and national education guidelines, and a panorama of undergraduate courses in music in the Brazilian Amazon. Tainá Façanha (UFPA), presents the need to preserve the stories and memories of the practices of the teachers of the Carlos Gomes Institute (PA), the third music education institution created in Brazil, as well as the teaching of music in state schools in Belem. Gustavo Benetti (UFRR), brings the panorama the music researches groups in Amazon, being is a written support for what was discussed about musical research in the Amazon context and the local production of Roraima.

Keywords: Degree in music. Curriculum. Carlos Gomes do Pará Institute. Music research. Teacher formation. Memory. Oral history. Music in Roraima. Music in Amazon.

UMA CONVERSA SOBRE A FORMAÇÃO DE PROFESSORES EM MÚSICA NA AMAZÔNIA BRASILEIRA

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva
jtamancio@gmail.com
Universidade Federal de Roraima

Resumo: Este texto é um suporte escrito de uma das discussões sobre a formação de professores em música, que irão atuar na educação básica, com análise dos documentos legais da área de música e das diretrizes da educação nacional, e um panorama dos cursos de licenciatura em música na Amazônia Legal.

Palavras-chave: Licenciatura em Música. Currículo. Formação de professors.

Abstract: This paper it is a written support for what was discussed about of the formation of teachers in music for basic education, with analysis of legal documents in music and national education guidelines, and a panorama of undergraduate courses in music in the Brazilian Amazon.

Keywords: Degree in music. Curriculum. Teacher formation.

INTRODUÇÃO

Este texto é dividido em três partes: uma discussão a respeito da formação de professores no Brasil, tendo como base as legislações vigentes até novembro de 2017; a apresentação de um panorama sobre os cursos de licenciatura e bacharelado, nas modalidades presenciais e a distância, na Amazônia legal brasileira; por fim, pequenas considerações e reflexões do nosso papel, no meu caso como professor universitário, como um formador de formadores na área de música.

Espero que seja um texto tranquilo e de fácil compreensão para o leitor, ao escrevê-lo imaginava um diálogo como já tive em diversos eventos ou salas de aula, quando sou questionado sobre a formação na licenciatura em música. Como próprio título diz, essa seria “uma conversa sobre a formação de professores em música na Amazônia Brasileira”, espero que venha a ter o retorno de ti, o(a) leitor(a), para essa conversa, e assim ampliarmos uma rede de discussões sobre políticas públicas para a formação de professores em música.

FORMAÇÃO DE PROFESSORES

A premissa de um curso de graduação brasileiro no grau de licenciatura é a de habilitar o cidadão para atuar na educação básica, quando nos referimos na educação básica é necessário estarmos cientes que ela compreende os níveis de educação infantil, ensino fundamental e o ensino médio.

Nos últimos anos venho a discutir com alunos, professores e colegas que é necessário compreender os documentos legais que regem a educação, uma vez que eles são os alicerces da nossa sociedade contemporânea, desta forma busco nas Diretrizes de Formação Inicial e Continuada

ISSN 2447-9810

regulamentadas na Resolução 02/2015 do Conselho Nacional de Educação (CNE) o subsídio para "entender" o que o governo federal espera ser os profissionais do magistério.

> Os profissionais do magistério da educação básica compreendem aqueles que exercem atividades de docência e de gestão educacional dos sistemas de ensino e das unidades escolares de educação básica, nas diversas etapas e modalidades de educação (educação infantil, ensino fundamental, ensino médio, educação de jovens e adultos, educação especial, educação profissional e técnica de nível médio, educação escolar indígena, educação do campo, educação escolar quilombola e educação a distância), e possuem a formação mínima exigida pela legislação federal das Diretrizes e Bases da Educação Nacional (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2015, p. 4)

Ou seja, formar alunos em cursos de licenciatura é buscar habilitá-los para atuarem numa gama de espaços do ensino no Brasil, por isso essa formação necessita ser rica de experiências e construída pelo próprio aluno, como descrito por Antonio Nóvoa em entrevista a *Nova Escola*.

> A formação é algo que pertence ao próprio sujeito e se inscreve num processo de ser (nossas vidas e experiências, nosso passado etc) e num processo de ir sendo (nossos projetos, nossa idéia de futuro). Paulo Freire explica-nos que ela nunca se dá por mera acumulação. É uma conquista feita com muitas ajudas: dos mestres, dos livros, das aulas, dos computadores. Mas depende sempre de um trabalho pessoal. Ninguém forma ninguém. Cada um forma-se a si próprio. (GENTILE, 2001).

A formação mínima é ofertada pelas instituições de ensino superior nas licenciaturas, mas as grades curriculares obrigatórias apresentam uma oportunidade pequena e modesta para formação de um professor, depende de cada aluno buscar tua formação em detrimento de suas ambições e necessidades de ampliação do conhecimento, teorias e práticas do ensino-aprendizagem que se predispôs estudar e que gostaria de atuar.

VELHOS E NOVOS DOCUMENTOS

Em março de 2017 no I Simpósio Internacional de Investigação em Artes da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Portugal), onde estou a cursar o doutoramento em Ciências da Educação, apresentei e publiquei juntamente com um dos meus orientadores o texto "*O processo de formação de um professor em música no Brasil*", que objetiva discutir os principais documentos legais brasileiros para a formação de professores em música. Achei pertinente resgatar e apresentar essas informações nesta Mesa Redonda, em virtude do processo de formação para os ouvintes do SIMA 2017 e até mesmo para "relembrar" os leitores mais experientes quais são as bases da nossa casa "as licenciaturas" de formação em artes, pois como cantava Vinicius de Moraes: *Era uma casa / Muito engraçada / Não tinha teto / Não tinha nada / Ninguém podia / Entrar nela, não / Porque na casa / Não tinha chão...* Entendo que um curso de licenciatura onde os professores e alunos desconhecem a sua organização legal seria essa licenciatura uma casa sem chão.

ISSN 2447-9810

> A organização da educação brasileira é operante através da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira, Lei 9.394/1996, popularmente conhecida por LDB/96 - que rege o sistema educacional do Brasil.
> Art. 26. Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos. (Redação dada pela Lei nº. 12.796, de 2013).
> (...)
> § 2º O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica. (Redação dada pela Lei nº. 13.415, de 2017).
> (...)
> § 6º As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2o deste artigo (Redação dada pela Lei nº. 13.278, de 2016). (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA DO BRASIL apud SILVA J.; SILVA L., 2017).

A formação de licenciaturas específicas em artes está assegurada na LDB sendo um componente obrigatório para todos os estudantes brasileiros desde 1996. Cabe as licenciaturas específicas formar professores para atuaram a partir do ensino fundamental II, como no nosso caso a licenciatura em música. Já as etapas anteriores são de responsabilidade dos cursos de licenciatura em pedagogia. Não estou a afirmar que não possam ter a colaboração de licenciados com habilitações especificas nas etapas iniciais, tal como de pedagogos nas etapas intermediárias e finais, pois quando estes dois profissionais dialogam para a melhoria da formação do estudante os processos de constructos cognitivos pedagógicos são muito maiores e com milhares de possibilidades.

Apresentei de forma superficial informações sobre a LDB/96, quero tocar em outro ponto no momento que são os documentos para organização de uma graduação no Brasil. A graduação é regida por uma ou mais diretrizes curriculares, no caso da licenciatura em música temos a diretrizes curriculares em música (2004) e as diretrizes curriculares para formação inicial e continuada (2015).

> Neste seguimento, a legislação vigente sobre os cursos de graduação ou superior em música é de 2004, anterior as modificações realizadas na LDB/96 e na atual Diretriz curricular para a formação de professores. A Resolução 02/2004-CES/CNE prevê que: Art. 3º O curso de graduação em Música deve ensejar, como perfil desejado do formando, capacitação para apropriação do pensamento reflexivo, da sensibilidade artística, da utilização de técnicas composicionais, do domínio dos conhecimentos relativos à manipulação composicional de meios acústicos, eletro-acústicos e de outros meios experimentais, e da sensibilidade estética através do conhecimento de estilos, repertórios, obras e outras criações musicais, revelando habilidades e aptidões indispensáveis à atuação profissional na sociedade, nas dimensões artísticas, culturais, sociais, científicas e tecnológicas, inerentes à área da Música.
>
> Além de assegurar durante o ensino superior em música conteúdos relacionados com cultura, práticas e teorias inerentes à música e das artes de forma geral, questões das áreas de ciências humanas e sociais devem ser inseridas nas disciplinas ministradas, além de “estudos que permitam a integração teoria/prática relacionada com o exercício da arte musical e do desempenho profissional incluindo também Estágio Curricular Supervisionado, Prática de Ensino, Iniciação Científica e utilização

ISSN 2447-9810

> de novas Tecnologias" (CÂMARA DE EDUCAÇÃO SUPERIOR apud SILVA, J.; SILVA, L, 2017).

Podemos observar que os perfis de profissional presente nas Diretrizes curriculares para os cursos de graduação em música são amplos. Como não há regulamentações específicas para as licenciaturas em música os cursos necessitam seguir este documento. A ausência de regulamentação específica permite a criação de projetos pedagógicos de licenciaturas com vários perfis e propostas, além da presença significativa de conteúdos de bacharelado em cursos de licenciatura, assunto bastante discutido por Marcus Medeiros (2014) sobre os *habitus conservatoriais* dos cursos de licenciatura no Brasil.

Os cursos de licenciatura tinham como marco regulamentador a Resolução 01/2002-CNE, no qual a formação docente deveria ter o mínimo de 2.800 horas, com o desenvolvimento de conteúdos específicos para as áreas do saber, teórico e práticos da área pedagógica. Em 2015, foi alterado as Diretrizes curriculares para formação docente através da Resolução 02/2015-CNE,

> o documento ratifica a necessidade de integração e interdisciplinaridade curricular, de respeitar as diversidades culturais brasileira e assegurando o mínimo de 3.200 horas de efetivo trabalho acadêmico, em no mínimo 4 anos de estudo nas instituições de educação superior, conforme o Art. 13 da supracitada Resolução, destaca-se que:
> § 2º Os cursos de formação deverão garantir nos currículos conteúdos específicos da respectiva área de conhecimento ou interdisciplinares, seus fundamentos e metodologias, bem como conteúdos relacionados aos fundamentos da educação, formação na área de políticas públicas e gestão da educação, seus fundamentos e metodologias, direitos humanos, diversidades étnico-racial, de gênero, sexual, religiosa, de faixa geracional, Língua Brasileira de Sinais (Libras), educação especial e direitos educacionais de adolescentes e jovens em cumprimento de medidas socioeducativas. (CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO apud SILVA, J.; SILVA, L, 2017).

Os cursos de licenciatura tinham até 2017 para realizarem as alterações necessárias nos seus projetos pedagógicos, como a ampliação da carga horária, desenvolvimento de disciplinas interdisciplinares, oferta de disciplinas de libras, uma maior diversidade de conteúdos nas áreas de conhecimento de educação especial, étnico-racial, porém a pedido de diversas instituições e associações das áreas da educação o prazo foi alargado pelo CNE, "os cursos de formação de professores, que se encontram em funcionamento, deverão se adaptar [...] no prazo de 3 (três) anos, a contar da data de sua publicação [Resolução 02/2015-CNE]" (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2017a), com isso os cursos que ainda não se adaptaram para a nova realidade têm alguns meses para o fazerem. É importante frisar que a construção de projeto pedagógico de um curso não é feita somente pelos professores, mas sim por todo o corpo acadêmico, sendo imprescindível a contribuição dos alunos.

Outro documento bastante falado no meio da educação musical é a Lei 11.769/2008, que dispunha a obrigatoriedade do ensino de conteúdos musicais nas escolas de educação básica, inclusive

ISSN 2447-9810

muitos cursos de licenciatura em música foram criados com respaldos para atender a Lei. A sanção da Lei estimulou que professores, artistas e associações de classe das outras linguagens artísticas buscassem também a obrigatoriedade em lei das práticas e ensinos das Artes Visuais, Dança e Teatro nas escolas de educação básica. Essa mudança inicia por meio da Lei 13.278/2016, que altera o §6º do art. 26, "as artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o §2º deste artigo" (BRASIL, 2016). Friso que os sistemas de ensino necessitam realizar as devidas adequações e prover a sociedade de professores capacitados para atuarem nas linguagens artísticas até o ano de 2021, conforme indicado na própria Lei 13.278/2016.

Em maio de 2016, tivemos a regulamentação da operacionalização do ensino de música na educação básica,

> ... é aprovado pela Câmara de Educação Básica do CNE a Resolução nº. 02/2016-CEB/CNE, que trata das questões da operacionalização do ensino de música na Educação Básica, porém este documento é uma ferramenta para auxiliar os gestores dos sistemas de ensino e não um "norteador" com conteúdos programáticos que poderia ajudar os professores que desenvolvem o ensino de música na Educação Básica. A falta de uma normatização de conteúdos cria dificuldades para os professores da área de música se imporem perante áreas já consolidas e tidas tradicionais como português, matemática, história e assim por diante. Nem todos os gestores de escolas e colegas de profissão entende a importância social e cognitiva de se ter o ensino de música na Educação Básica (SILVA, J; SILVA, L., 2017).

Algumas mudanças que a Resolução 02/2016-CEB/CNE trás é a necessidade de os cursos de pedagogia incluírem a oferta do ensino de música em suas matrizes curriculares, a fim de dotar os professores que irão atuar na educação infantil e anos iniciais do ensino fundamental com conteúdos e práticas pedagógicas musicais. Estimular a formação continuada, ampliar os espaços de atuação com a criação de escolas de música que promovam atuação do profissional na área, além da viabilização de concursos específicos para contratação de licenciados em música.

Os anos de 2016 e 2017 serão anos marcados na educação brasileira como de mudanças, em razão da crise política e das movimentações geradas pelo impeachment da então Presidente Dilma Rousseff e a ascensão do governo de Michel Temer. Posso citar o congelamento dos gastos públicos com saúde e educação pelos próximos 20 anos, alterações nas carreiras do magistério superior federal, Base Nacional Comum Curricular, alterações no Programa de Iniciação a Docência, tentativa de criação de uma residência pedagógica durante a graduação em licenciatura e a própria Reforma do Ensino Médio.

> A Reforma do Ensino Médio através da Medida Provisória nº. 748/2016 que alterou a estrutura dos últimos anos da educação básica "para que o aluno tenha autonomia da escolha do que deseja aprender", a "retirada do ensino de artes, educação física, filosofia e sociologia" destes últimos anos...

ISSN 2447-9810

[1] (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA DO BRASIL apud SILVA, J.; SILVA, L., 2017).

A Base Comum Curricular já era uma sistematização dos conteúdos a serem discutidos nas escolas de educação básica na LDB/96, porém a Base nunca foi operacionalizada, existe os parâmetros curriculares e outros documentos importantes que sistematizam os sistemas de ensino nestes 20 anos. Durante o governo de Dilma Rousseff foi iniciado o processo de construção de uma base através de consultas públicas nos mais diversos espaços, a "base... [será um dos] germines das referências de conteúdos que deverão ser tratados e desenvolvidos nos cursos de formação de professores e na Educação Básica" (SILVA, J.; SILVA, L, 2017). A versão de 2016 da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) destacava que:

> Dado seu caráter de construção participativa, espera-se que a BNCC seja balizadora do direito dos/as estudantes da Educação Básica, numa perspectiva inclusiva, de aprender e de se desenvolver. Uma base comum curricular, documento de caráter normativo, e referência para que as escolas e os sistemas de ensino elaborem seus currículos, constituindo-se instrumento de gestão pedagógica das redes. Para tal, precisa estar articulada a um conjunto de outras políticas e ações, em âmbito federal, estadual e municipal, que permitam a efetivação de princípios, metas e objetivos em torno dos quais se organiza (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2016, p. 25).

Atualmente a BNCC encontra-se em uma 3ª versão, está última não passou por um processo de consulta e é considerada pelo governo de Michel Temer como a versão definitiva da base que será aplicada nos sistemas de ensino, o documento foi aprovado em 15 de dezembro de 2017 e está a espera de homologação do Ministério da Educação.

Na última década uma das grandes mudanças e avanços nas licenciaturas no Brasil foi o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid) que fomentou o aperfeiçoamento e valorização do magistério por meio de um processo de inserção dos alunos nas escolas de educação básica, por meio de atividades orientadas pelos professores da licenciatura e supervisores das escolas. O Pibid sofreu diversos cortes financeiros entre 2015 a 2017, uma das justificativas apresentas pela Capes é o do encurtamento orçamentaria para a área de Educação.

Em outubro de 2017, em audiência pública o Ministério da Educação indica mudanças no Pibid através de uma residência pedagógica, que seria desenvolvida durante a graduação dos futuros professores.

> A Residência Pedagógica faz parte da modernização do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid) e traz novidades, como a formação do estudante do curso de graduação, que terá estágio supervisionado, com ingresso a partir do terceiro ano da licenciatura, ao longo do curso, na escola de educação básica. O objetivo principal é a melhoria da qualidade da formação inicial e uma

[1] A Medida Provisória foi aprovada no Congresso Brasileiro com a inclusão das Artes no ensino médio, com o número de Lei 13.415/2017.

ISSN 2447-9810

> melhor avaliação dos futuros professores, que contarão com acompanhamento periódico (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2017b).

Mas o que seria essa residência pedagógica? O que o governo se refere a estágio supervisionado a partir do terceiro ano da licenciatura? Já que o estágio eventualmente inicia-se no terceiro ano da licenciatura. Residência é entendido como um programa de pós-graduação e não uma atividade/ação realizada durante a graduação. A residência pedagógica irá substituir o Pibid? A residência pedagógica será diferente da residência docente? Uma vez que existe um projeto de lei em tramitação no congresso brasileiro sobre uma residência docente que irá alterar o artigo 65-A da LDB/96.

> Art. 65-A A formação docente para a educação básica incluirá a residência docente como etapa ulterior à formação inicial, de 2.000 (duas mil) horas, divididas em dois períodos com duração mínima de 1.000 (mil) horas.
> § 1º A residência docente deverá contemplar todas as etapas e modalidades da educação básica e será desenvolvida mediante parcerias entre os sistemas de ensino e as instituições de ensino superior formadoras de docentes. (…) (Senado do Brasil, 2016).
> Caso aprovado os cursos de Licenciatura e as instituições de ensino superior deverão se adequar à nova modificação na LDB e ofertar a "Residência Docente" em pareceria com as escolas de Educação Básica, promovendo assim uma maior capacitação dos novos professores e o aumento de competências docentes para lidar com o dia-a-dia da sala de aula. O professor que concluir a "Residência Docente" receberá um "Certificado de Especialista em Docência da Educação Básica, que será considerado equivalente a título de pós-graduação *lato sensu* para fins de enquadramento em planos de carreira do magistério público" (SENADO DO BRASIL apud SILVA, J.; SILVA, L, 2017).

Essa apresentação pública do Ministério da Educação não traz nada de concreto, mas sim muitas dúvidas sobre mais essa alteração na educação brasileira e nos cursos de formação de professores.

Como relatei no início, estes são alguns documentos e textos importantes para se ler e discutir, uma vez que nossa vida como professores depende destes documentos, suas alterações implicam em mudanças nas rotinas e atividades em desenvolvimento da formação de professores no Brasil, alguns são importantes e necessários, temos documentos construídos com diálogo com a sociedade e a classe de professores, outros já são sem diálogo, e claro, existem aqueles que nem nós professores ainda compreendemos como serão viabilizados, uma vez que não existem muitas explicações por conta do governo federal.

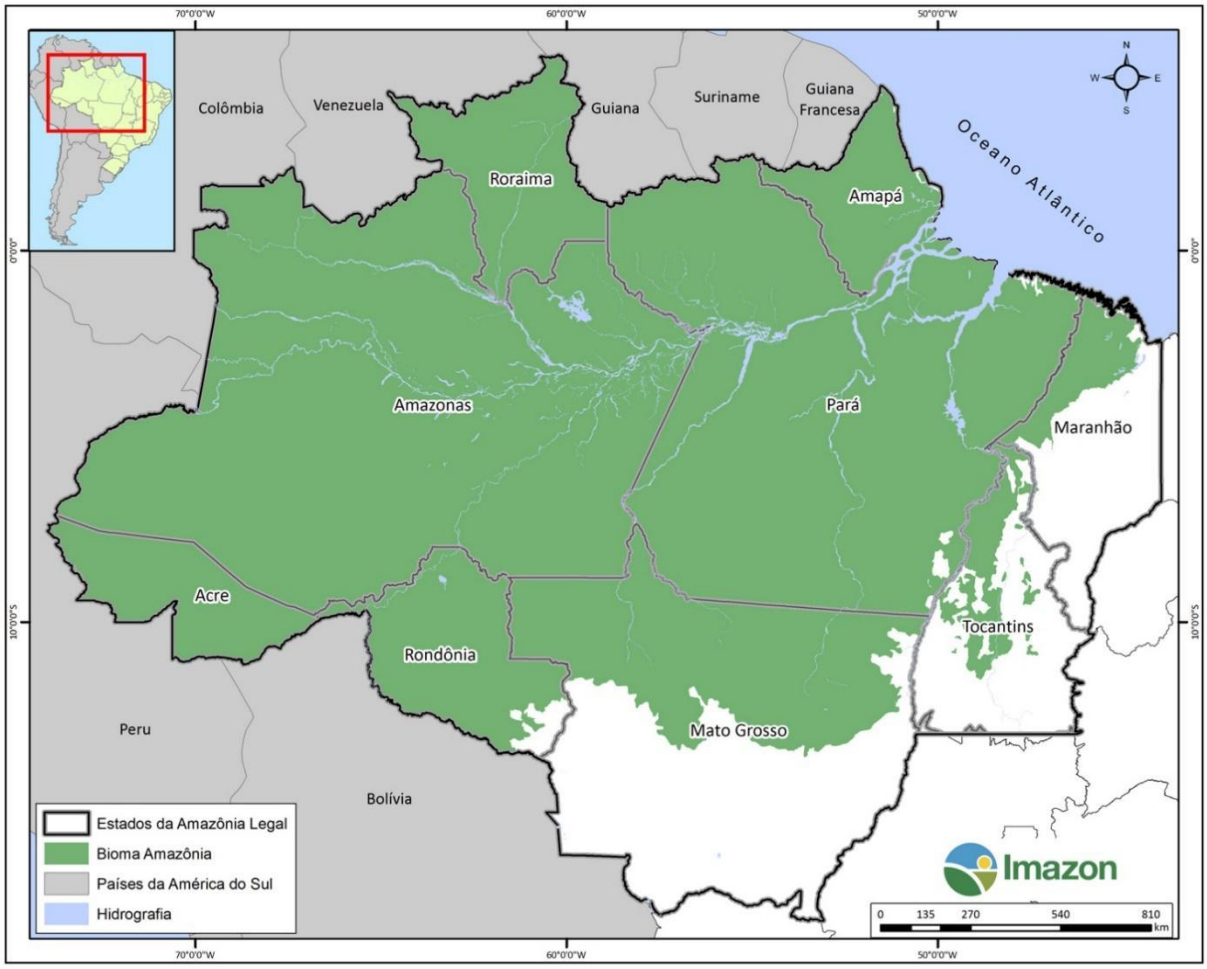
AMAZÔNIA LEGAL

Quando pensamos em Amazônia a maioria de nós brasileiros e até mesmo o restante do mundo a primeira coisa que vêm em nosso pensamento é que a Amazônia seria a região que compreende o Pará, o Amazonas e o Acre, mas não, a Amazônia Legal compreende o nosso país e

ISSN 2447-9810

alguns de fronteira - Bolívia, Peru, Colômbia, Venezuela, Guiana, Suriname e o departamento ultramarino Guiana Francesa da França. Já no Brasil temos os estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Roraima, parte dos estados de Rondônia, Mato Grosso, Tocantins e Maranhão. Esta região é caracterizada pela sua biodiversidade de fauna e flora, compreende mais de 50% do território brasileiro, com características culturais únicas em cada estado.

Figura 1: Amazônia Legal Brasileira em 2014

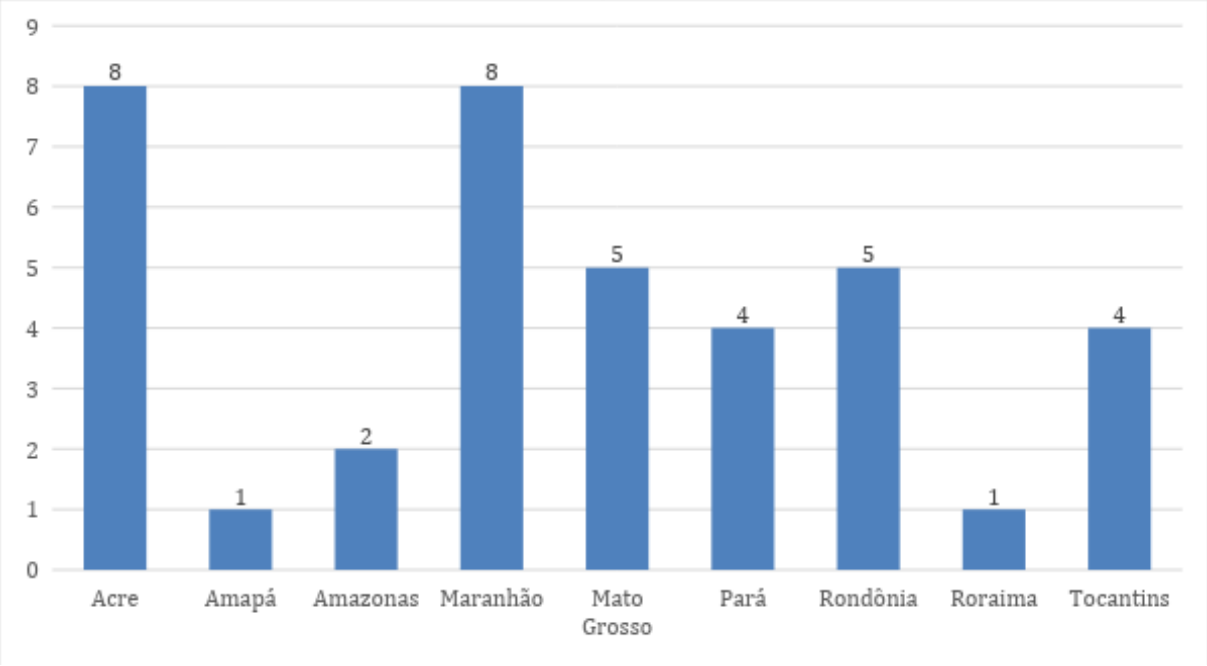


Fonte: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas

Apresento um levantamento realizado em novembro de 2017 no Sistema E-MEC do Ministério da Educação que indica quais cursos de licenciatura em funcionamento na Amazônia legal Brasileira, os números são significativos, mas ainda pequenos quando pesamos no tamanho da região.

Gráfico 1: Estados com oferta de licenciaturas em música na Amazônia legal Brasileira

ISSN 2447-9810



Fonte: Elaboração do autor, 2017

No gráfico 1 são apresentados o quantitativo de munícipios por oferta de licenciatura em música nos 9 estados que compreende a Amazônia legal Brasileira, os municípios considerados são os indicados pelo IBGE em 2014.

A seguir apresento as Instituições de Ensino Superior que ofertam estas licenciaturas, nas modalidades presenciais e a distância, além dos cursos de bacharelado em música, visto que muitas das vezes os bacharéis acabam por atuar na área de ensino por falta de espaços próprios para atuação técnica e performática da área.

Licenciaturas em música no Estado do Acre (3 IES - 8 municípios)

- Universidade Federal do Acre – Educação presencial
  1) Rio Branco
- Centro Universitário Claretiano – Educação a distância
  1) Cruzeiro do Sul
  2) Rio Branco
- Universidade de Brasília – Educação a distância
  1) Acrelândia
  2) Brasiléia
  3) Cruzeiro do Sul
  4) Feijó
  5) Rio Branco
  6) Sena Madureira
  7) Tarauacá
  8) Xapuri

Licenciaturas em música no estado do Amapá (2 IES - 1 município)

ISSN 2447-9810

- Universidade Estadual do Amapá – Educação presencial
  1) Macapá
- Instituto de Ensino Superior do Amapá – Educação presencial
  1) Macapá

Licenciaturas e bacharelado em música no Estado do Amazonas (3 IES - 2 municípios)

- Universidade Federal do Amazonas – Educação presencial
  1) Manaus
- Centro Universitário Claretiano – Educação a distância
  1) Manaus
  2) Parintins
- Universidade do Estado do Amazonas – Educação presencial
  1) Manaus
- *(Bacharelado) Universidade do Estado do Amazonas – Educação presencial*
  1) Manaus

Licenciaturas em música no Estado do Maranhão (3 IES - 8 municípios)

- Universidade Federal do Maranhão – Educação presencial
  1) São Bernardo – Não faz parte da Amazônia Legal brasileira
  2) São Luís
- Centro Universitário Claretiano – Educação a distância
  1) Imperatriz
  2) Santa Inês
  3) São Luís
- Universidade Estadual do Maranhão – Educação a distância
  1) Açailândia
  2) Arari
  3) Caxias – Não faz parte da Amazônia Legal brasileira
  4) Codó
  5) Coelho Neto – Não faz parte da Amazônia Legal brasileira
  6) Fortaleza dos Nogueiras
  7) Grajaú
  8) Humberto de Campos – Não faz parte da Amazônia Legal brasileira
  9) Imperatriz
  10) Santa Inês
  11) São Luís
- Universidade Estadual do Maranhão – Educação presencial
  1) São Luís

Licenciaturas e bacharelado em música no Estado do Mato Grosso (3 IES - 5 municípios)

- Universidade Federal do Mato Grosso – Educação presencial
  1) Cuiabá
- Universidade de Brasília – Educação a distância
  1) Primavera do Leste
- Centro Universitário Claretiano – Educação a distância

ISSN 2447-9810

1) Água Boa
2) Cuiabá
3) Rondonópolis
4) Sinop

- *(Bacharelado) Universidade Federal do Mato Grosso – Educação presencial*
  1) Cuiabá

Licenciaturas e bacharelado em música no Estado do Pará (3 IES - 4 municípios)

- Universidade do Estado do Pará – Educação presencial
  1) Belém
  2) Santarém
  3) Vigia
- Centro Universitário Claretiano – Educação a distância
  1) Belém
  2) Marabá
  3) Santarém
- Universidade Federal do Pará – Educação presencial
  1) Belém
- *(Bacharelado) Universidade do Estado do Pará – Educação presencial*
  1) Belém

Licenciaturas e bacharelados em música no Estado de Rondônia (3 IES - 5 municípios)

- Centro Universitário Claretiano – Educação a distância
  1) Buritis
  2) Ji-Paraná
  3) Porto Velho
  4) São Miguel do Guaporé
  5) Vilhena
- Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Educação a distância
  1) Porto Velho
- Universidade Federal de Rondônia – Educação presencial
  1) Porto Velho
- *(Bacharelado) Faculdade Metropolitana – Educação presencial*
  1) Porto Velho

Licenciaturas em música no Estado de Roraima (3 IES - 1 município)

- Universidade Federal de Roraima - Educação presencial
  1) Boa Vista
- Universidade de Brasília – Educação a distância
  1) Boa Vista
- Centro Universitário Claretiano – Educação a distância
  1) Boa Vista

Licenciaturas em música ou área de concentração em música no Estado de Tocantins (3 IES - 4 municípios)

- Universidade Federal do Tocantins – Educação presencial

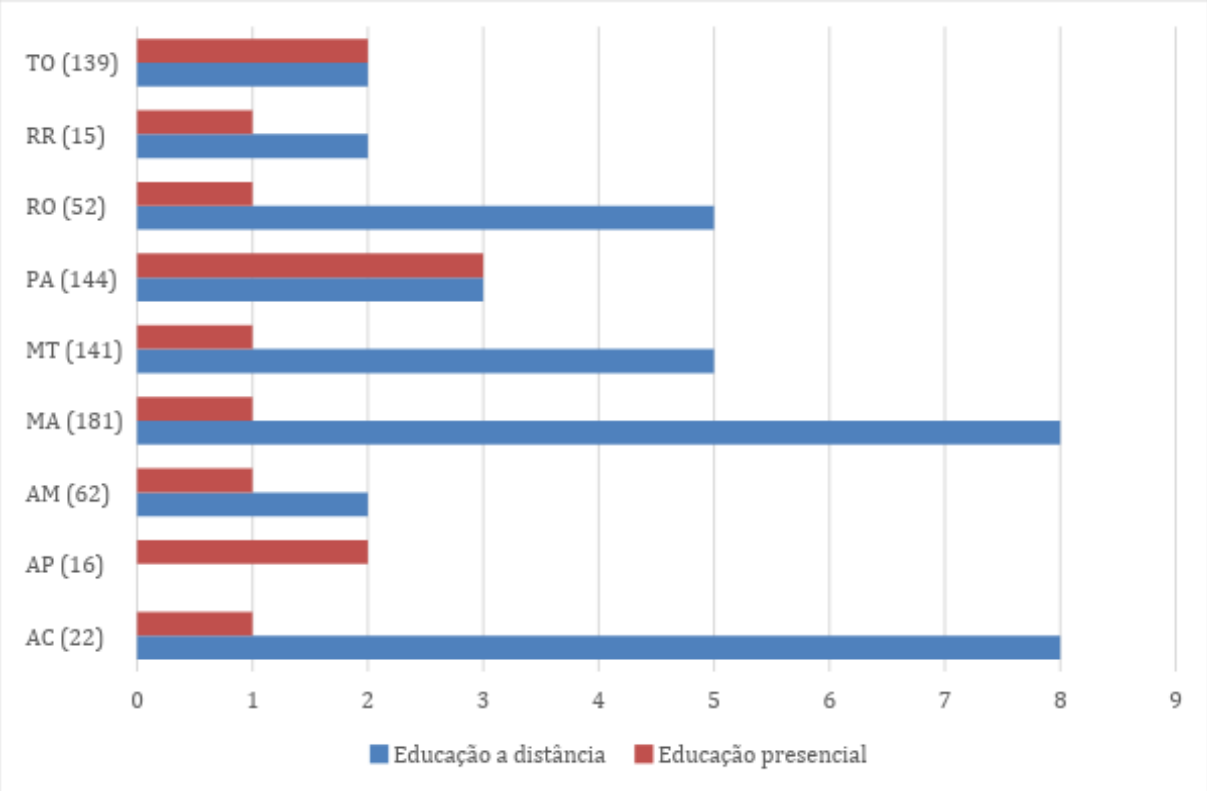
ISSN 2447-9810

1) Arraias [Licenciatura em Educação do Campo - Habilitação em Linguagens e códigos (Artes e Música)]
2) Tocantinópolis [Licenciatura em Educação do Campo - Habilitação em Linguagens e códigos (Artes e Música)]

- Universidade de Brasília – Educação a distância
  1) Porto Nacional
- Centro Universitário Claretiano – Educação a distância
  1) Palmas

De forma sistematizada apresento os dados no gráfico 2 para a melhor compreensão e visão de como está sendo trabalhado a formação de professores nestes municípios.

Gráfico 2: Municípios com oferta de licenciaturas em música na Amazônia legal Brasileira



Fonte: Elaboração do autor, 2017

No quadro geral podemos observar que o estado do Tocantins não tem licenciaturas presenciais em música, mas sim duas licenciaturas a distância e dois cursos de licenciatura em música com habilitações na área de música. Existe uma grande oferta de cursos de ensino a distância, como no Acre e Maranhão, onde cada estado tem 8 cursos sendo ofertados. A Universidade de Brasília oferta o ensino público da licenciatura em música, modalidade a distância, em 4 estados por meio dos sistemas da Universidade Aberta do Brasil. O Centro Universitário Claretiano oferta o ensino particular da licenciatura em música, modalidade a distância, em 8 estados da Amazônia legal Brasileira. Nestes quadros não foram indicados os cursos de formação continuada do Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR).

ISSN 2447-9810

PARA REFLETIR

Apresento agora para vocês 3 perguntas que venho a refletir para a minha formação e a formação dos meus alunos.

1. Que tipo de Licenciatura em Música queremos?
2. Que professores nossa comunidade precisa?
3. O que podemos fazer para mudar as velhas práticas?

Para finalizar, Nóvoa comentou em um Congresso em Salvador em 2003 da necessidade refletirmos sobre a formação de professores no século XXI e de realizarmos uma transposição destas práticas de ensino,

> – o trabalho pedagógico não está apenas impregnado de "saberes" e de uma "decisão-em-situação", mas implica uma *deliberação*, isto é, uma resposta do professor a partir de fronteiras éticas e de um esforço para enfrentar dilemas pessoais, sociais e culturais cada vez mais complexos
> – a consciência não existe separada das emoções e dos sentimentos (António Damásio) e o acto de ensinar envolve sempre a integralidade da pessoa, implica a totalidade do *ser professor* e do *ser aluno*. (NÓVOA, 2003).

Como seria os espaços de formação educacionais brasileiros se fosse possível a realização da transposição apontada por Nóvoa? Acredito que seria outras e bem melhores, mas não é possível pensar em transposições deliberativas quanto temos graves problemas no sistema educacional como os de cortes financeiros, sucateamento, instabilidade profissional e do próprio sistema de ensino, a falta de motivação por parte de cidadãos para escolherem com consciência a carreira do magistério, entre muitas outras. A fala do Nóvoa é utópica, mas não podemos esquecer da pedagogia da esperança de Paulo Freire, é através da utopia que é possível alcançar o então inalcançável, afinal sem a esperança deixamos de lutar para a melhoria da formação educacional no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. **Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016**. Altera o § 6o do art. 26 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm>. Acesso em: 20 out. 2017.

FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DO AMAZONAS. **Amazônia Legal.** 2015. Disponível em: <http://www.fapeam.am.gov.br/wp-content/uploads/2015/04/amazonia-legal-g.jpg>. Acesso em: 15 nov. 2017.

GENTILE, P. Antonio Nóvoa: "professor se forma na escola". **Nova Escola,** São Paulo, 01 de maio de 2001. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/179/entrevista-formacao-antonio-novoa>. Acesso em: 16 nov. 2017.

ISSN 2447-9810

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Base Nacional Comum Curricular** - 2ª Versão Revista. 2016. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/documentos/bncc-2versao.revista.pdf>. Acesso em 15 ago. 2016.

_____. Conselho Nacional da Educação. **Resolução nº 2, de 1º de julho de 2015.** 2015. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/docman/agosto-2017-pdf/70431-res-cne-cp-002-03072015-pdf/file>. Acesso em: 10 jan. 2017.

_____. Conselho Nacional da Educação. **Resolução nº 1, de 9 de agosto de 2017.** 2017. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/docman/agosto-2017-pdf/70431-res-cne-cp-002-03072015-pdf/file>. Acesso em: 10 out. 2017. 2017a.

_____. **MEC lança Política Nacional de Formação de Professores com Residência Pedagógica.** 2017. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/ultimas-noticias/211-218175739/55921-mec-lanca-politica-nacional-de-formacao-de-professores-com-80-mil-vagas-para-residencia-pedagogica-em-2018>. Acesso em: 18 out. 2017. 2017b.

_____. **Sistema e-MEC**. Disponível em: <http://emec.mec.gov.br/>. Acesso em: 15 nov. 2017. 2017c.

NÓVOA, A. Novas disposições dos professores: A escola como lugar de formação. In: **Congresso de Educação do Marista de Salvador**, 2., 2003, Salvador. **Conferência.** 2003. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/685/1/21205_ce.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2017.

SILVA, J. T. S. M.; SILVA, L. F.. O processo de formação de um professor em música no Brasil. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES, 1., 2017, Vila Real e Lamego. **Livro de Actas.** Vila Real: Eras Edições, 2017. p. 67 - 77. Disponível em: <http://www.eras.utad.pt/docs/LIVRO DE ATAS 1 SIIA.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2017.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

Algumas notas sobre memória e a formação do professor de música na Amazônia

Tainá Maria Magalhães Façanha
magalhaesfacanha@gmail.com
Universidade Federal do Pará

Resumo: Este texto foi construído a partir da mesa redonda sobre as Licenciaturas em Música na Amazônia Brasileira, tendo como principal objetivo problematizar algumas inquietações acerca da formação do professor de música no contexto da Região Norte brasileira, com enfoque principal no Estado Pará. Para tanto, discutiu-se a importância da reflexão sobre as memórias que constituem nossas identidades docentes, pontuando pesquisas que têm sido desenvolvidas no contexto da cidade de Belém-Pa. Por fim, esta escrita se delineia na tentativa de constante reavaliação docente, em busca uma em conhecer um passado tão presente, que nos marca e modela, e em aspirar por um futuro de possibilidades educacionais.

Ao tecer algumas notas sobre a formação do professor de música na Amazônia é imprescindível que se fale sobre a história da educação musical nessa região. Atualmente, a região Norte é composta por pelos Estados de Rondônia, Acre, Amazonas, Roraima, Amapá e Pará; estes concentram 21 cursos de graduação em música, destes 11 são presenciais, 10 são na modalidade de ensino a distância (EAD), sendo 3 bacharelados e 18 licenciaturas[1].

Focando esse olhar no estado do Pará, podemos observar um longo percurso de formação musical na cidade de Belém, desde fins do século XIX quando se ergueu um conservatório de música, que ainda hoje, passados mais de 120 anos, se constitui como importante casa musical no local. Juntamente a esse estabelecimento evidencia-se também a Escola de Música da UFPA, que se constitui como importante instituição de ensino de música na cidade na atualidade. Além desses estabelecimentos, outros espaços de formação não-escolar e redes particulares de ensino têm promovido o ensino e aprendizagem musical no referido contexto.

Mais especificamente acerca formação superior em música, pode-se a Universidade do Estado do Pará – UEPA sendo a primeira universidade a ofertar o curso de superior em música (1989), conferindo o grau de licenciatura, seguido da Universidade Federal do Pará - UFPA (1990), conferido o mesmo grau ao profissional. Alguns anos mais tarde, em 1997, a UEPA começou a ofertar o curso de Bacharelado em Música em parceria com o Instituto Estadual Carlos Gomes – IECG.

Esse histórico é interessante de ser analisado, pois, no que consiste a construção dos currículos, este estava em grande parte alinhado aos modelos disciplinares dos cursos técnicos, acrescidos apenas de disciplinas voltadas às práticas pedagógicas. (VIEIRA, 2001)

[1] Segundo dados da plataforma e-mec 2017.

ISSN 2447-9810

Nesse contexto, percebe-se a forte influência de um modelo de ensino das escolas especializadas em música na formação do docente. Influência que perpassa muito mais do que a estrutura curricular desses cursos, mas que delineia concepções, modos e objetivos do ensino de música na cidade, assim como uma característica que não se difere de muitos cursos de licenciatura no Brasil como evidenciado por Pereira (2012)[2]

Compreender, nesse sentido, essa memória de formação e construção do ensino de música em Belém é perceber de que formas as práticas musicais de ensino de música "do passado" são resignificadas no hoje, determinando ou não como se forma e atua o professor de música.

Assim sendo, entende-se neste texto que "[...] a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo." (CANDAU, 2016, p. 9)"

E, ao refletir na afirmativa do Antropólogo Joel Candau, podemos entender que a memória é um olhar do passado sempre realizado a partir do tempo presente. Ou seja, nos remetemos ao passado sempre por meio de nossas concepções atuais, que nos moldam e por nós são moldadas.

O autor afirma ainda que memória e identidade estão indissociavelmente ligadas, sendo a identidade formulada por meio da memória e, de outro, a memória forjada por meio das relações identitárias que constituímos nas relações sociais ao longo da vida.

Nesse mesmo sentido, sem adentrar nas definições a respeito do conceito de identidade, convido todos a pensarmos a identidade como uma "construção social, de certa maneira, sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o Outro". Ou seja, a memória

> ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento. (CANDAU, 2016, p. 16)

Ao mesmo tempo em que selecionamos lembranças, deixamos de lado outras. Justamente nessas escolhas, construímos e nos conservamos através do tempo (Ricouer, 1985).

Quando relacionamos essas afirmativas à formação dos professores de música podemos nos indagar 1) como professores de música, de que nos serve olhar o passado? 2) Que identidade tem o professor de música? e, 3) Que identidade tem o professor de música na Amazônia?

De certo, que estas respostas não são fechadas e engessadas, necessitam de reflexões densas, mas são possibilidades que nos permitem pensar em aspectos que norteiam sobre como se constitui a formação de professores de música no Brasil.

---

[2] Ver PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros. Ensino Superior e as Licenciatura em Música (Pós Diretrizes Curriculares Nacionais 2004): um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares. (Tese de Doutorado). Campo Grande, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2012.

ISSN 2447-9810

Quando pensamos, por exemplo, na construção das primeiras escolas no país podemos observar a estreita relação das políticas econômicas delineando as diretrizes educacionais, tornando a escolarização um privilégio dos filhos homens das classes dominantes. Ou seja, desde os primórdios a escola no Brasil é um espaço excludente, classistas, machista, racista e preconceituoso.

Nessa perspectiva, o ensino das artes desse cenário não poderia prescindir e ao visitarmos o passado percebemos que essas experiências estão presentes no cotidiano, é um passado que não se distancia de correntes que impedem um alargamento de olhares para um futuro.

Fomos colonizados não somente territorialmente, mas socialmente, politicamente, simbolicamente e culturalmente. Aprendemos a almejar um "eu" que não é o "nosso", e nesse contexto o sistema educacional brasileiro foi construído aos moldes "profundamente relacionados aos modelos político-econômicos acionados no país, bem como aos distintos projetos de sociedade almejados, a herança cultural, valores e concepções dos diferentes atores sociais nas relações que estabelecem entre si e com o mundo em diversas épocas" (LARA,2012, p. 73).

Romanelli, evidencia que "cada fase da história do ensino brasileiro vai refletir a interligação desses fatores: a herança cultural, atuando sobre valores procurados na escola pela demanda social de educação, e o poder político, refletindo o jogo antagônico de forças conservadoras e modernizadoras [...] (1991, p. 19) No ensino construção do ensino de arte não é diferente, pode-se ver claramente com a presença desse aspectos, que legitimam a partir das concepções de governo o ensino das artes como ou das elites que detinham o poder.

E, exatamente, por essas concepções percorrerem "toda a história da educação e, ainda hoje, [ecoarem] nas salas de aulas. Elas marcam certamente a relação do aprendiz e do mestre com o saber, com as formas de ensinar, avaliar, aprender, resolver conflitos, baseados em relações hierarquizadas e seletivas" aprendemos também a ser "colonizadores" sociais e culturais.

Dessa forma, precisamos, como evidência Queiroz (2015, p.199), quebrando esses paradigmas e essas verdades nutridas como absolutas,

> [...] que por muito tempo conduziram nossas formas de agir, pensar e educar a sociedade, derrubaram muros, explodiram fronteiras, misturaram insolúveis, remixaram vozes, deram visibilidade a invisíveis, nós [farão] perceber que o "outro" pode e deve ser diferente do "eu", e que na e pela diferença podemos redefinir o "nós".

Assim sendo, fomentando um ensino para e com a sociedade, "o ensino de Artes no Brasil nasceu divorciado da arte brasileira que era produzida antes da institucionalização do ensino de Arte." Lara, afirma que o afastamento da Arte do contato popular, fomentou o pensamento que arte seria algo supérfluo, assim "será que, de certo modo, não colonizamos nosso aluno com padrões estéticos que são nossos, sem que haja ao menos uma reflexão sobre a diversidade de padrões estéticos, culturais da comunidade escolar?" (2012, p 75-76).

ISSN 2447-9810

Por esses, motivos, com enfoque específico no ensino da música é que tem se pensado e repensado no ensino da música na educação básica, vivemos momento delicado aonde vemos ressurgir na legislação que regulamenta a educação nacional, como a Medida Provisória nº 746, 3/11 de 22 de setembro de 2016 (convertida na Lei Federal nº 13.415/2017) que excluiria a obrigatoriedade do componente arte e outras disciplinas do ensino médio, que depois de certo alvoroço da população a manteve; e também em nível mais amplo aprovação da PEC 55 (fim do mundo), que trará grande impacto na educação.

Com intuito de analisar a efetivação do ensino na música na educação básica, a partir da Lei nº 11.769/2008 (atualmente alterada e substituída pela Lei nº 13.278/2016), em pesquisa realizada no final do ano de 2013 realizei pesquisa em 4 estabelecimentos de ensino da rede estadual do Pará investigando qual a estrutura disponível para o ensino da música, quantos professores de artes haviam nessas escolas e quais deles eram professores de música.

Pode-se verificar que não há estrutura adequada para o do ensino de música e, de maneira geral, de arte; percebeu-se que existe certa dificuldade de articulação entre a gestão escolar e os professores (FAÇANHA, 2014). Muitas vezes não há conhecimento do corpo docente e quais trabalhos são desenvolvidos pelos professores.

Ainda nesse sentido, esta pesquisa evidenciou 6 perfis de professores que atuam no ensino de música na educação básica (FAÇANHA, 2014) que variam entre professores com licenciatura específica em música que atuam ministrando aula de música a professores com licenciatura específica que não atuam ministrando aulas de música, assim como professores de outras linguagens artísticas que tentam articular o ensino de música ao seu conteúdo.

Ao constatar que essa variedade de perfis de professores configura dado importante nas características do ensino da música na escola, buscou-se em pesquisa iniciada em 2015 compreender qual o sentido do ensino da música em escolas estaduais de educação básica na SEDUC-PA, a partir das memórias de professores licenciados em música. (FAÇANHA, 2015).

Constatou-se que a formação e atuação do professor de música se constitui a partir de aspecto diversos, relacionados não só a sua formação institucional e curricular, mas, principalmente, à suas concepções de vida (valores morais, éticos, culturais, religiosos, artísticos, etc.).

Dessa forma, há uma autopoiesis entendendo que “o conceito de autopoiesis – autoformação ou autoconstituição – sugere que o ser vivo é autogerativo e auto-regenerativo, no sentido que possui dinâmica autônoma que o faz construir e constantemente reconstruir sua trajetória de vida” (DEMO, 2002, p 01) ou seja, a construção profissional do professor de música, ou seja, existe uma autoconstrução/autoformação do professor.

Assim, na sua formação e atuação docente, como o professor de arte tem dialogado com a diversidade que permeia as vivências musicais de seus alunos. Quem é este “Outro” que determina

quem ou o que é bom e ruim, por meio de relações de poder, no ensino de música, na formação e atuação dos professores?

Como pensar na construção de identidade(s), a partir de uma memória legitimada por determinadas classes sociais, possibilitando uma educação musical emancipatória e dialógica com a pluralidade de saberes musicais com as quais estabelecemos contato ao longo da atuação docente?

HISTÓRIA ORAL E A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE MÚSICA

Pensando nessas problemáticas, buscou-se com algumas pesquisas compreender essa formação do professor de música na cidade de Belém, usando como metodologia de pesquisa a História Oral. Essa tem se mostrado uma eficiente aliada quando se propõe investigar as memórias formativas desses profissionais.

A pesquisa em história oral privilegia a realização de entrevistas, sendo "os procedimentos [...] feitos no presente, com gravações, que envolvem expressões orais emitidas com intenção de articular ideias orientadas a registrar ou explicar aspectos de interesses planejados em projetos" (MEIHY e HOLANDA, 2014, p. 14).

Assim, evidencia-se que "história oral é um conjunto de procedimentos" sendo fundamental para sua realização responder três perguntas "a) de quem?, b) como?, e c) por quê?", para que os procedimentos não se restrinjam à realização de entrevistas "comuns", desvirtuando assim o propósito da história oral (idem, p. 15).

Surgiu com mais notoriedade no Brasil em meados dos anos 90, compreendida por autores como disciplina, ferramenta de pesquisa, metodologia [2], mas assumida a história oral aqui como com "forma de saber" que segundo Meihy e Holanda:

Como forma de saber, a história oral é um recurso atento ao uso do conhecimento da experiência alheia, que se organiza com nítida vocação para essência de trajetórias humanas. Muito menos preocupada com os enquadramentos técnicos, metodológicos ou científicos em geral, a aquisição de entrevistas como maneira de registrar, contar ou narrar, entender ou considerar casos se aproxima mais das estratégias ficcionais do que propriamente ao registro metódico exigido pelos demais procedimentos acadêmicos. (2014, p. 73)

Com esse intuito de registrar essas narrativas de professores de música é que destaco duas pesquisas desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará: o "projeto 120 anos do Instituto Estadual Carlos Gomes" e a pesquisa de mestrado "MEMÓRIAS DE PROFESSORES DE ARTES/MÚSICA: concepções, objetivos e 'estratégias' na educação musical em escolas estaduais de educação básica em Belém – PA." Que trazem como ponto comum o

ISSN 2447-9810

registro em história oral de vida as narrativas de professores de música, sendo essas disponibilizadas no acervo do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA – LabEtno.

A importância desse registro diz ao fato que essas narrativas são potências de formas de saber no desenvolvimento da formação de professores no Pará, trazendo consigo nessas histórias de vida concepções de ensino da música em ambientes especializados de música e no contexto da educação básica. Revela em si, de onde emergem as práticas pedagógicas e o porquê das escolhas de tais estratégias de ensino. Ainda, mostra um quadro histórico-social-cultural como o ensino de música vem sendo desenvolvido no estado.

A possibilidade da história oral como forma de saber faz emergir memórias de formação musical que trazem a revelar especificidades que pesquisas puramente qualitativas ou quantitativas atingiram. Como identidades e heranças musicais que advém do convívio familiar do professor de música ou mesmo os processos de atualização de concepções de aluno para professor de música.

CONSIDERAÇÕES

Esta pequena reflexão não abrange uma discussão que é ampla e que e necessita de um debruçar mais denso sobre o tema. Mas buscou trazer a relevo algumas questões intrigantes a pesquisadora em formação que vos escreve. Alguns questionamentos internos, que permeiam minha formação musical e atuação docente, permeados, principalmente, por uma busca constante em reavaliar a profissional que sou; por buscar conhecer cada vez mais a professora de música que quero ser na América Latina, no Brasil, na Amazônia; por buscar construir uma identidade que não faz parte de minhas memórias formativas, saberes musicais que não fizeram parte de minha formação, mas que são a raiz cultural de muito de meus alunos.

No mais, este texto se configura como um anseio a busca de muitas inquietações acerca de uma memória que nos modela, que nos forja a identidade profissional. Nesses anseios, se buscam encontrar caminhos de compreensão e ações para uma educação musical emancipatória e diversa, que contribua para formação humana. Uma educação musical que esteja cada dia mais engajada com lutas que cada dia mais nos são caras socialmente, que nos modelam e remodelam as práticas musicais excludentes.

Uma escrita que se delineia na tentativa de constante reavaliação docente, em busca em conhecer um passado tão presente e em aspirar por um futuro de possibilidades educacionais.

Dessa forma, concluo esse pequeno texto pensando em perguntas e possíveis caminhos para achar as repostas:

"O espírito é a memória mesma"
Santo Agostinho

O espírito somos nós, nossa essência, tanto no pensar como no agir. E, se o espírito é, como diz Santo Agostinho, a memória mesma e se memória gera identidade, pergunto:

Quem somos nós?

E, nesse mesmo sentido transponho esta pergunta:

Que professor de música, no contexto amazônico, somos nós?

Quais saberes permeiam as tramas de nossa formação, nos meios institucionais, de experiência de vida e profissional?

Quais desses saberes nos permitem construir uma identidade docente em música na e para a Amazônia?

REFERÊNCIAS

BRASIL. Presidência da Republica. *Lei nº 11.769 de agosto de 2008. Altera a Lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996,* Lei de diretrizes e bases da educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do da música na educação básica. Brasília, 2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/lei/L11769.htm>

_____. Presidência da Republica. *LEI Nº 13.278, DE 2 DE MAIO DE 2016*. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015- 2018/2016/Lei/L13278.htm

_____. Presidência da Republica*. LEI Nº 13.415, DE 16 DE FEVEREIRO DE 2017*.. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015- 2018/2017/Lei/L13415.htm#art2

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo. Editora Contexto, 2012.

DEMO, P. Desafios modernos da educação. Petrópolis, RS: Vozes, 2002.

HISSA, Cássio (Org.). *Conversações de Arte e Ciência*. Editora da UFMG. Belo Horizonte, 2011.

LARA, Rosangela de Souza Bittencourt*. Avaliação e aprendizagem em arte: o lugar do aluno como sujeito a avaliação*. Editora SESI-SP. São Paulo, 2012

FAÇANHA, Tainá Maria Magalhães. *Pesquisa em música: metodologia em história oral.* In: II Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia - ABET, Belém, 2016.

ISSN 2447-9810

FAÇANHA, Tainá Maria Magalhães. *O Sistema de Ensino Paraense e o Ensino de Música.* In: Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2015, Natal-RN.

FAÇANHA, Tainá Maria Magalhães. *Memórias de Professores de Arte/Música: concepções, objetivos e "estratégias" na educação musical em escolas estaduais de educação básica em Belém - PA*. In: VII Fórum Bienal de Pesquisa em Artes, 2015.

FAÇANHA, Tainá Maria Magalhães. *A implantação da Lei nº 11.769/2008: uma análise em quatro estabelecimentos da Segunda Unidade SEDUC na Escola, em Belém-Pa.* In: Encontro Regional da ABEM Norte, 2014.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. História da Educação no Brasil. 13.ª edição - Petrópolis: Vozes, 1991.

SANTO AGOSTINHO. Confissões: Livro XI. Tradução: SANTOS, J. O. e PINA, A. A. São Paulo: Abril, 1973.

VIEIRA, Lia. A Construção do Professor de Música: o modelo conservatorial na formação e atuação do professore de música em Belém do Pará. Belém: Cejup, 2001.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

Sobre pesquisa e música na Amazônia: subsídios para a formação

Gustavo Frosi Benetti
gustavo.benetti@outlook.com
Universidade Federal de Roraima

Resumo: Este texto, apresentado como parte da mesa-redonda *Licenciaturas em música na Amazônia*, consiste em apoio escrito para o que foi discutido em relação à atividade de pesquisa musical no contexto amazônico e, em particular, da produção local de Roraima.

Palavras-chave: Música. Pesquisa. UFRR.

Abstract: This paper was presented as part of the conference about Music Courses in the Amazon. It is a written support for what was discussed about musical research in the Amazon context and the local production of Roraima.

Keywords: Music. Research. UFRR.

Sou professor do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Roraima (UFRR), no qual ministro os conteúdos ligados à performance vocal, à musicologia, como as disciplinas de História da Música, Estética e Filosofia da Música e, também, as disciplinas voltadas à orientação de pesquisa. Tenho atuado em todos os tipos de atribuições previstas a um professor universitário: ensino, gestão, extensão e pesquisa. É para a última que direciono minha fala de hoje, pois, acredito que é atividade fundamental que favorece a capacidade de reflexão, de crítica e, que leva à autonomia, característica importante não só para o profissional, mas para o cidadão.

1. Pesquisa em música na Região Norte: o caso da UFRR

Durante um evento interno da UFRR, ainda em 2014, foi demonstrado que as principais áreas de pesquisa do curso seriam: Educação Musical, Performance e Musicologia. Na época, a proposta do corpo docente era de implantar projetos de pesquisa nas três áreas – ressalto que todos já tinham nome, descrição, objetivos e algumas possíveis projeções.

Outra ação importante de 2014 foi a inclusão de um subprojeto de música no Pibid da UFRR. O Pibid é o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência, iniciativa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) que contempla nos objetivos, entre outros, a "articulação entre teoria e prática" e a "reflexão sobre instrumentos, saberes e peculiaridades do trabalho docente" (CAPES, 2013), atividades diretamente relacionadas à pesquisa. A participação da música no projeto iniciou-se em março de 2014 e tem trazido resultados importantes no âmbito da formação crítica e reflexiva.

A participação no Pibid incentiva, seja através de orientações, de reflexões a partir da prática, ou até mesmo de recursos financeiros, a atividade de pesquisa. Foi assim que muitos alunos

ISSN 2447-9810

começaram não somente a escrever textos e participar de congressos, mas de avaliar conscientemente a própria formação.

Daqueles projetos de pesquisa nas três áreas, citados anteriormente, os quais já possuíam nome, descrição, objetivos e a indicação de algumas ações, somente as áreas de Educação Musical e Musicologia encontram-se contempladas atualmente. A performance ainda segue sem atuação efetiva como proposta de pesquisa estruturada. Há algumas ações de pesquisa que dialogam com a performance, mas são iniciativas proporcionadas pelas duas áreas de pesquisa já ativas, não por iniciativa direta. Dentre as ações que viabilizam a pesquisa, destacamos:

2014: Pibid Música
2015: Laboratório de Musicologia (LaM)
2015: Grupo de Pesquisa Musicologia na Amazônia (MusA)
2016: Música e história em Roraima: bibliografia, documentação e eventos musicais
2017: Inter-relação e aplicabilidade entre ensino, pesquisa e extensão universitária em RR
2017: Caminhos entre memórias com a música e formação docente: um estudo com acadêmicos do Curso de Licenciatura em Música da UFRR

Devido à atividade de pesquisa, desde o início o curso tem tido projeção no cenário regional, mas também articulações importantes em nível nacional e internacional. Contribuem para essas articulações alguns professores que se dedicam à atividade e também alunos que por uma série de oportunidades se envolvem com ações de pesquisa.

Pela atuação de professores ligados ao grupo de pesquisa Musicologia na Amazônia (MusA), bem como dos alunos orientados por estes e também participantes do grupo, o curso de música já participou de eventos importantes no Brasil e no exterior, divulgando as propostas aqui realizadas e, principalmente, trazendo conhecimento a partir de ações realizadas em outros contextos. Entre os inúmeros eventos com participação da UFRR nesses quatro anos, destacamos os promovidos pela Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e, especialmente, o Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA).

2. O NORTE CONECTADO: EVENTOS E GRUPOS DE PESQUISA

O SIMA, atualmente o principal evento de pesquisa em música na Região Norte, vem cumprindo a função de estabelecer uma rede de pesquisa em música. Iniciou-se em 2010 e atualmente encontra-se na 6ª edição:

2010: 1º (Rio Branco)
2013: 2º (Rio Branco)
2014: 3º (Manaus)
2015: 4º (Porto Velho)
2016: 5º (Belém)
2017: 6º (Macapá)

ISSN 2447-9810

Destas, a UFRR vem sendo representada desde 2014. Infelizmente ainda não houve participação de alunos, mas dois professores integram a comissão organizadora desde 2015 e, atualmente, a UFRR hospeda o site do evento e os anais, que em breve serão disponibilizados em revista eletrônica (OJS) pelo portal de revistas da UFRR.

Todos os estados da Região Norte do Brasil já se integraram de alguma forma nessa rede de pesquisa decorrente do SIMA: Acre (UFAC, IFAC), Amapá (UEAP, IESAP), Amazonas (UFAM, UEA), Pará (UFPA, UEPA, IFPA, IECG), Rondônia (UNIR, IFRO), Roraima (UFRR), Tocantins (UFT). O Mato Grosso (UFMT), que também compõe a Amazônia Legal, foi representado no 4º SIMA. Também já houve participação de pesquisadores ligados à Venezuela e à Guiana Francesa, países que integram a Amazônia Internacional. Além destes, inseridos no território amazônico, há articulações com pesquisadores de outros estados brasileiros e de outros países.

Durante mesa redonda realizada no 4º SIMA, no ano de 2015, constatou-se que havia sete grupos de pesquisa em música registrados no âmbito do Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil (DGP). Passados dois anos, esse número elevou-se a 11:

Acre:
- UFAC: Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP)

Amazonas:
- UEA: Cognição, Educação e Práticas Interpretativas em Música
- UEA: Grupo de Pesquisa e Práticas Musicais da Amazônia
- UFAM: Grupo de Estudos e Pesquisas em Música na Amazônia

Pará:
- UEPA: Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM)
- UEPA: Grupo de Estudo e Pesquisa em Música
- UFPA: Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia
- UFPA: Grupo de Pesquisa em Educação Musical na Amazônia
- UFPA: O Trompete na Amazônia
- UFPA: Programa Cordas da Amazônia: cordas friccionadas

Roraima:
- UFRR: Musicologia na Amazônia (MusA)

O resultado do trabalho dos grupos evidencia-se durante o SIMA, que tem sido um momento de exposição, trocas e articulações entre os pesquisadores, sejam professores ou alunos das licenciaturas.

3. UMA REFLEXÃO

Tudo isso nos traz uma reflexão pertinente: essas trocas proporcionadas pelas ações já descritas, tanto internamente quanto as relações com pesquisadores de outros lugares, proporcionaram que eu percebesse que os cursos de licenciatura em música parecem ter encontrado um caminho viável, não só viável, mas, necessário. O caminho da educação não só do músico, mas do

ISSN 2447-9810

músico que faz parte de um contexto, que é cidadão, que pensa. Tenho a convicção de que o Curso de Licenciatura em Música da UFRR está tentando cumprir seu papel.

Seguidamente surge a ideia por aqui de se estabelecer um bacharelado (o que ocorre em analogamente por outros cantos). Então, vamos a algumas breves considerações: 1) a área de performance, na UFRR, tem atuação restrita, conforme constatado. 2) a concepção mais recorrente dos cursos de bacharelado no Brasil é bastante restritiva – somente preconiza a técnica instrumental como meio e fim e, usualmente, deixa em segundo plano o aspecto crítico e reflexivo, condição imprescindível do conceito de Universidade.

Pois bem, em um contexto em que a reflexão e a crítica são inconsistentes, qual seria a razão de se estabelecer um curso universitário? Questiono com a experiência de quem é somente bacharel de formação, não licenciado e, de quantas lacunas isso provoca. Lembremos que um curso universitário difere em sua essência de um curso técnico. Ambos são válidos, têm seus méritos e seus espaços. E a universidade, como já vimos, não é o espaço da técnica exclusiva, mas também da reflexão, da crítica.

A performance, como qualquer outra área do conhecimento, desenvolve-se também pela pesquisa. Para que se pense um curso, é imprescindível que se faça também pela via da investigação. Há iniciativas de pesquisa em performance bem-sucedidas, como exemplo, em outras universidades da Região Norte, a do prof. Leonardo Feichas, da UFAC e, do prof. João Gustavo Kienen, da UFAM, entre outras. Um bacharelado em música que leve em conta esses aspectos certamente é válido e de grande utilidade.

Por favor, não reproduzam o discurso de músicos irresponsáveis de que a licenciatura é o lugar para quem não conseguiu entrar por ser um músico medíocre, ou, por falta de opção. O que vemos usualmente é justamente o oposto: músicos medíocres, que se julgam grandes performers, dando aula como única opção por não conseguir viver da performance. Músicos que não sabem fazer satisfatoriamente o que sonharam um dia, que tampouco sabem ensinar, pois muitas vezes, julgam, na sua ignorância, uma atividade menor. Em última análise, pessoas com condutas profissionais questionáveis e que, infelizmente, reproduzem isso no ambiente de ensino. Qualquer curso universitário, seja bacharelado, licenciatura ou o que for, não pode ser lugar de simples repetição, mas de reflexão, de pesquisa.

REFERÊNCIAS

DIRETÓRIO DOS GRUPOS DE PESQUISA NO BRASIL. **Consulta parametrizada.** Disponível em: <dgp.cnpq.br>. Acesso em: 15 nov. 2017.

ISSN 2447-9810

SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA, 4, 2015, Porto Velho. **Anais...** Boa Vista: EDUFRR, 2016.

SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA, 5, 2016, Belém. **Anais...** Boa Vista: EDUFRR, 2017.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA. **Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Música.** Boa Vista, 2017. Disponível em: <ufrr.br/musica>. Acesso em: 15 nov. 2017.

ISSN 2447-9810

EDUCAÇÃO MUSICAL – COMUNICAÇÕES

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

GUITARREANDO:

Estudo sobre o grau de dificuldade, preferências e distorção perceptiva da performance musical no ensino de violão mediado por tecnologia

Ana Elisa Bonifácio Barros
anaelisa@ufac.br
NAP - Universidade Federal do Acre / Instituto Federal do Acre

Damián Keller
dkeller@ccrma.stanford.edu
NAP - Universidade Federal do Acre / Instituto Federal do Acre

Leandro Costalonga
leandro.costalonga@ufes.br
Núcleo Espírito-Santense de Computação Musical - NESCoM/CEUNES/Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: O projeto Guitarreando foca o estudo da efetividade da modelagem e da tablatura no ensino do violão mediado por tecnologia, utilizando procedimentos experimentais com o objetivo de subsidiar a eleição, o design e o desenvolvimento de ambientes musicais educativos. Dentro deste contexto, 41 participantes realizaram exercícios musicais através de três meios digitais - vídeo, áudio e tablatura - visando responder às seguintes perguntas: Quais modelos digitais - vídeo e áudio ou tablatura - são mais efetivos para o ensino inicial de violão? Quais materiais sonoros (acorde, melodia com cordas presas ou melodia com cordas soltas) são mais adequados? Os resultados indicam que a tablatura é mais efetiva que os modelos digitais disponibilizados em formatos visuais ou sonoros. Quanto aos materiais musicais, os resultados sugerem o uso de atividades empregando cordas soltas nas fases iniciais são mais efetivos. Neste artigo discutimos as preferências, o grau de dificuldade e a distorção perceptiva da performance musical (DPPM - Diferença entre o que o usuário/estudante acredita ter executado e o que ele efetivamente executou) com o intuito de compreender as implicações do ensino a distância de violão na ausência de um professor ou tutor.

Palavras-chave: Tecnologia Educacional; Tecnologia Musical, Transferência de Conhecimento, Prática Instrumental.

Abstract: We focus on the effectiveness of modeling and tablature as strategies for knowledge sharing in technologically based guitar-training techniques. We adopt experimental procedures with the purpose of subsidizing election, design and development of educational musical environments. Forty-one participants performed musical excerpts furnished through three digital media: video, audio and tablature. Activities featured chords using open strings, melodies with open strings, and melodies using pressed strings that require coordination between hands. The study proposes the following questions: What digital models - video and audio or tablature - are the most effective for initial guitar methods? What sonic materials (chord, melody with pressed strings or melody with open strings) are more suitable? Regarding the number of errors and the execution time, the results indicate that tablature is more effective than audiovisual and

sonic models. Concerning musical materials, the results suggest the use of activities using open strings during the initial training phases.

Keywords: Educational technology; Music technology; Knowledge transfer; Performance practice.

INTRODUÇÃO

O projeto Guitarreando foi iniciado com o suporte do programa de Iniciação Científica da UFAC - Universidade Federal do Acre. Guitarreando é um projeto que busca conhecer o impacto da modelagem e da tablatura no ensino de violão (guitarra em espanhol) mediado por tecnologia. Investigamos qual suporte para transmissão do conhecimento musical - modelo digitalizado (vídeo e áudio) ou de representação simbólica (tablatura) - é mais efetivo, utilizando o número de acertos e o tempo de execução para a aferição da sua efetividade no contexto de atividades musicais com participantes iniciantes. A primeira versão do projeto foi realizada em 2014. A segunda versão é relatada no presente artigo, e inclui estudos com o objetivo de replicar e analisar novos resultados experimentais.

No campo da música, vários autores vêm realizando estudos sobre a teoria das células espelho aplicada a execução instrumental (Hallett et al. 1994; Sirigu et al. 1995; Stephan et al. 1995; Lotze et al. 1999; Gerardin et al. 2000; Grezes e Decety 2001; Jeannerod 2001; Kimberlee et al. 2006). A descoberta do Sistema de Neurônios Espelho (SNE) reforça a proposta de uso da imitação como ferramenta no processo de ensino instrumental musical. Os experimentos indicam que as áreas do cérebro ativadas durante a performance também são ativadas durante a visualização motriz (Viegas, 2012). Como o cérebro exercita a ação por observação, se deduz que a prática musical pode ser feita através da observação de exemplos musicais. As pesquisas de Haslinger (2005) e Lahav et al. (2007) sobre o SNE – ambas com execução musical com pianistas – chegaram a conclusões muito importantes para o ensino instrumental: 1 – existia uma ativação significativa da zona temporal pré-frontal quando os sujeitos observavam outros pianistas tocando. 2 – Ao observar vídeos sem áudio de execução de pianistas, se ativam as áreas do cérebro responsáveis pela audição.

As pesquisas de Lahav (2007), Helding (2010) e Overe e Molnar-Szakacs (2009) indicam que a imitação e a sincronização dentro da experiência musical promovem a aprendizagem em música. Diversos estudos sugerem que a modelagem é uma estratégia efetiva de ensino musical (Davidson, 1989; Dickey, 1991; Rosenthal, 1984; Rosenthal, 1988; Sang, 1987; Davidson, 1989; Dickey, 1991; Linklater, 1997; Lisboa et al. 2005; Frewen, 2010; Madsen, 2000). A modelagem ativa o SNE ajudando aos estudantes de música com a execução instrumental inclusive quando não estão executando instrumentos.

ISSN 2447-9810

A primeira fase da análise dos resultados obtidos em Guitarreando nos permitiu conhecer qual material musical (acorde, melodia cordas soltas e presas) e quais meios de transmissão (vídeo, áudio e tablatura) são efetivos no ensino de violão apoiado por tecnologia. Os dados foram obtidos por meio de análise de vídeo e de entrevistas com os sujeitos pesquisados. A segunda fase apontou a preferência e o grau de dificuldade encontrados em distintas tarefas como indicadores da DPPM. Esta segunda parte é detalhada no presente trabalho.

1. METODOLOGIA

Foram coletados dados no período de fevereiro de 2017 até abril do mesmo ano. Os lugares de coleta foram: Universidade Federal do Acre (UFAC), a Escola Acreana de Música (EMAC), e em alguns casos a residência dos sujeitos. Participaram quarenta e um (41) sujeitos divididos em três grupos. 15 que receberam as informações por vídeo, 12 por áudio e 14 por tablatura. Foram utilizados os procedimentos abaixo relacionados.

- Entrega, leitura e assinatura do TCLE (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido) exigido pela pró-reitoria de pesquisa da UFAC.
- Orientações sobre: procedimentos de estudo, recursos tecnológicos, e no caso do protótipo 3 se realizou também orientações resumidas sobre leitura da tablatura
- Coleta de dados do perfil dos participantes por meio de formulários.
- Execução das tarefas.
- Registro do tempo cronometrando durante a execução.
- Gravação em vídeo do produto final da execução musical.
- Preenchimento dos formulários com respostas sobre níveis de dificuldade de cada tarefa e sobre as preferências dos sujeitos.

Duração do experimento: 1 (um) encontro com duração variável para cada sujeito, dependendo do tempo necessário para executar as tarefas. Cada sujeito pôde utilizar o material quantas vezes quisesse.

1.1 PERFIL DOS SUJEITOS

Os sujeitos de Guitarreando tem duas características principais: 1. São maiores de 18 anos. Focamos no público adulto, já que a maioria dos cursos de violão mediados pela tecnologia contempla esse público. 2. Não possuem nenhum conhecimento de música ou de execução de violão. O conhecimento violonístico anterior do sujeito poderia demandar atividades muito diversas com difícil mensuração dos resultados. Não ter conhecimento foi a estratégia adotada para controlar esta variável.

ISSN 2447-9810

Os sujeitos foram distribuídos em três grupos e cada grupo foi vinculado a um protótipo. O grupo 1 trata da aprendizagem por vídeo, o grupo 2 da aprendizagem por áudio e o grupo 3 da aprendizagem por tablatura. Cada grupo tem três tarefas: acorde, melodia com cordas soltas e melodia com cordas presas ou presas (tabela 1). Cada sujeito realiza as atividades em apenas uma seção, utilizando somente um protótipo.

Quantidade de sujeitos por grupo			
Vídeo	Áudio	Tablatura	Total
15	12	14	41

Idade:

A idade dos sujeitos varia de 18 até 58 anos. Com uma média de 28,7 anos, e desvio padrão de 9,71.

Gênero:

O sexo dos sujeitos é predominantemente feminino em todos os protótipos. A média total do experimento foi de 63,24% de participação feminina e 36,76% masculina.

Grau de instrução:

A média geral dos sujeitos é: grau superior incompleto (49,30%), ensino médio completo (31,3%), superior completo (14,6%), e pós-graduação (4,8%). Tal fato pode se derivar Sendo que parte do experimento foi realizada dentro da universidade, predominam os sujeitos com grau superior incompleto.

Ocupação:

Os sujeitos do experimento apresentam ocupações diversas, sendo a maioria estudantes universitários.

2. Resultados

Os resultados da primeira parte do estudo indicaram as cordas soltas como o material com maior número de acertos (81%) e com menor tempo de execução da tarefa (0,84 minutos). O segundo material melhor avaliado foi o acorde, com uma média de 69% de acertos, e um tempo médio de execução de 1,09 minuto. O material considerado menos eficiente foi a melodia com cordas presas com uma média de 48% de acertos e com 1,4 minuto de duração.

A classificação dos meios de transmissão de conhecimento indicou que a tablatura é o melhor suporte em relação ao número de acertos (81,53%) e ao tempo necessário para a realização das tarefas (0,73 minuto). O vídeo é o segundo melhor em porcentagem de acertos 47,91% contra 68,22% do

áudio. No entanto, o áudio demandou menos tempo para execução de tarefas (0,99 minuto) do que o vídeo (2,4 minutos).

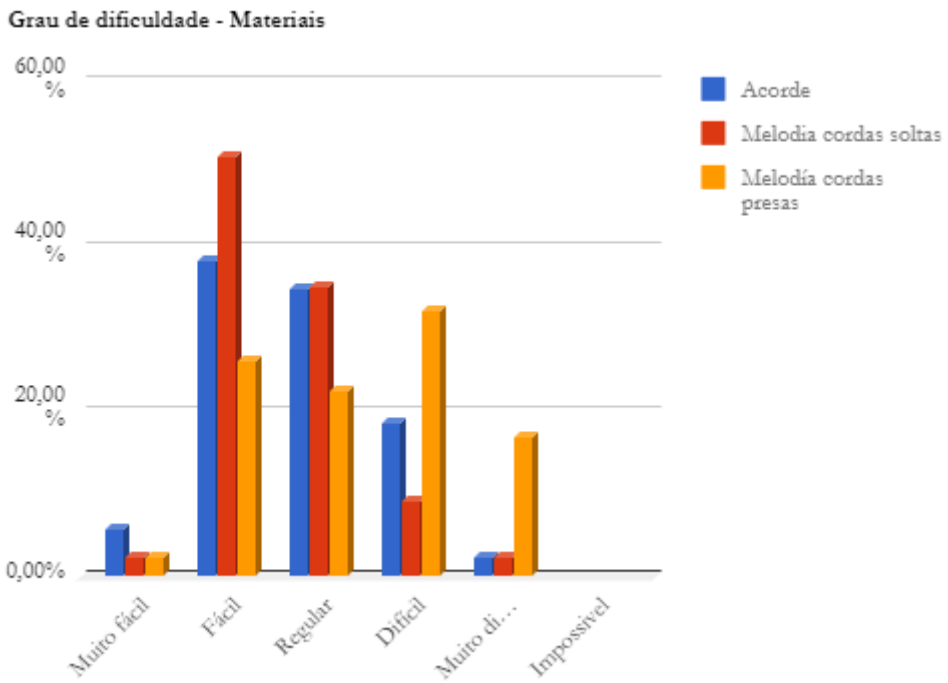
3. Grau de dificuldade

Ao finalizar cada tarefa (acorde, melodia cordas soltas e melodia cordas presas), o sujeito era questionado sobre o grau de dificuldade da atividade executada. As opções de resposta eram: muito fácil, fácil, regular, difícil, muito difícil e impossível. Através da análise da opinião dos sujeitos procura-se conhecer o nível de dificuldade dos materiais musicais e o nível de dificuldade dos protótipos.

3.1 Grau de dificuldade - Materiais:

Depois de obtido o resultado do grau de dificuldade do material musical de cada protótipo, se obteve a média geral do material.

- Acorde: 5,76% muito fácil, 38,23% fácil, 35% regular, 18,5% difícil, e 2,23% muito difícil.
- Melodia cordas soltas: 2,36% muito fácil, 51% fácil, 35,13% regular, 9,03% difícil, e 2,23% muito difícil.
- Melodia cordas presas: 2,36% muito fácil, 26,10% fácil, 22,53% regular, 32,13% difícil, e 16,83% muito difícil.



3.2. Análise

ISSN 2447-9810

Para classificar os materiais se realizou a soma dos conceitos “muito fácil e fácil”, o material que obteve a maior porcentagem na soma é considerado o “mais fácil de executar”. Em contrapartida o material com maior número de conceito “difícil e muito difícil” é o material mais difícil de executar. O conceito regular é neutro e não é usado na presente análise.

Materiais considerados mais fáceis:

1. Melodias cordas soltas: 2,36% + 51% = 53,36%.
2. Acorde: 5,76% + 38,23% = 43,99%.
3. Melodia cordas presas: 2,36% + 26,10% = 28,46%.

Materiais considerados mais difíceis:

1. Melodia cordas presas: 32,13% + 16,83% =48,96%.
2. Acorde: 18,5% + 2,23% = 20,28%.
3. Melodia cordas soltas: 9,03% + 2,23% = 10,26%.

Se conclui portanto que melodia cordas soltas é considerado (pelos sujeitos) de mais fácil execução em todos os protótipos pesquisados (vídeo, áudio e tablatura). O material de maior dificuldade de execução em todos os protótipos foi melodia com cordas presas. Acorde se apresentou em segundo lugar em ambas as classificações.

3.3. Grau de dificuldade - Meios de transmissão

Aplicamos o mesmo procedimento usado na análise de grau de dificuldade dos materiais para conhecer o grau de dificuldade dos protótipos, utilizando a soma dos conceitos muito fácil e fácil, e muito difícil e difícil.

Meio de transmissão com maior número de opinião “fácil e muito fácil”:

Tablatura (protótipo 3): 7,73% + 54,43% = 62,16%.

Áudio (protótipo 2): 2,76 + 32,3 = 35,06%

Vídeo (protótipo 1): 28,9%

Meio de transmissão com maior número de opinião “difícil e muito difícil”:

Vídeo (protótipo 1): 24,43% + 13,36% = 37,79%

Áudio (protótipo 2): 16,66% + 5,56% = 22,22%

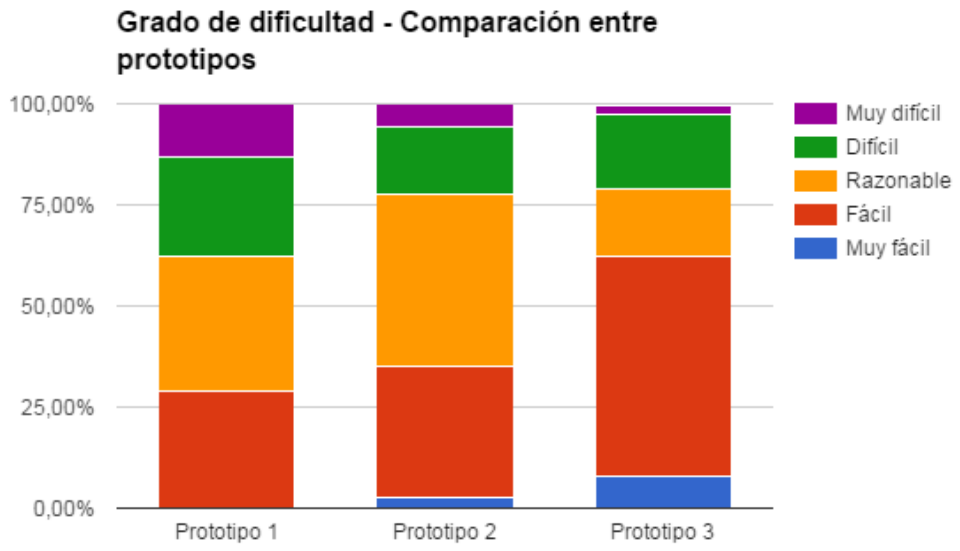
Tablatura (protótipo 3): 18,56% + 2,36% = 20,92%

3.4 Análise

ISSN 2447-9810

Se percebe uma discordância em relação aos parâmetros nível de dificuldade e número de acertos. A hipótese inicial é que um maior o número de acertos estaria correlacionado à facilidade da tarefa. Porém apesar desta relação ser verdadeira em relação ao suporte tablatura em ambos os casos (a tablatura teve o maior número de acertos em comparação com o vídeo e o áudio), tal hipótese não se confirma em relação ao áudio e ao vídeo. Segundo o critério número de acertos, o vídeo deveria ficar segundo no no quesito dificuldade, seguido pelo áudio. Por que a hipótese inicial não se aplica no caso do vídeo e do áudio?

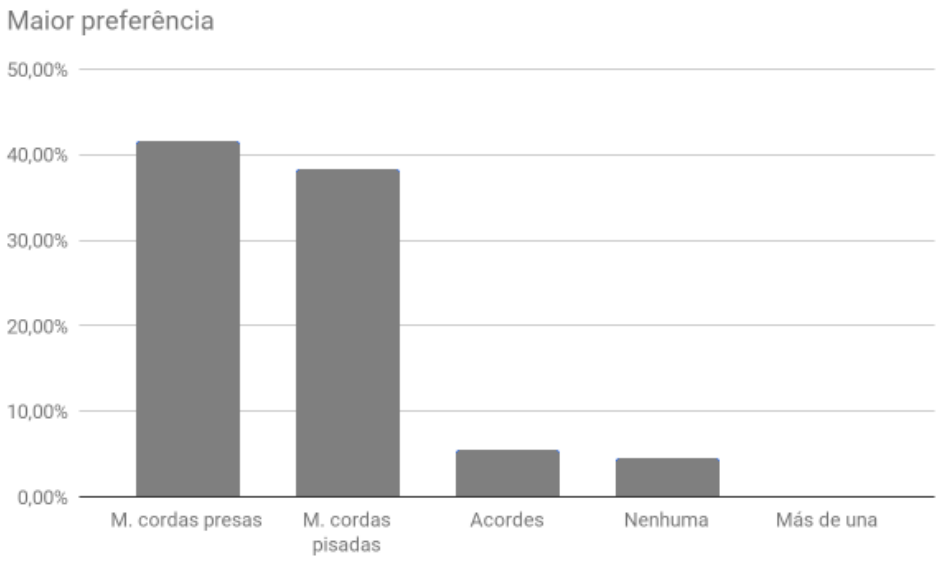
Uma nova hipótese surge: As respostas dos sujeitos que utilizaram o meio áudio podem estar distorcidas, uma vez que a análise de DPPM deste grupo foi o que obteve o maior nível de distorção (detalhado no próximo tópico). Em resumo, apesar que o meio áudio teve o pior índice de acertos, os sujeitos acreditavam ter realizado corretamente a atividade, gerando também uma avaliação enviesada do nível de dificuldade das tarefas. Entretanto é necessário realizar mais estudos para aprofundar o tema e confirmar ou negar as hipóteses sugeridas.



4. Preferências gerais:

Quanto às preferências dos sujeitos, se observa que a maioria preferiram realizar a tarefa melodia cordas presas (41,66%) contra 38,36% das cordas soltas, 5,56% de acorde, 7,5% gostaram mais de uma atividade, e 4,6% não gostaram de nenhuma atividade. Se supunha que a tarefa preferida (como no caso do protótipo 1) sería a tarefa com maior número de acertos. Entretanto nos protótipos 2 e 3 tal hipótese se provou incorreta, apesar do baixo número geral de acertos (48,13% contra 80,83% de cordas soltas, e 68,69% acorde) a tarefa cordas presas é a que teve o maior índice de preferência dos sujeitos.

ISSN 2447-9810



4.1. Motivos das preferências:

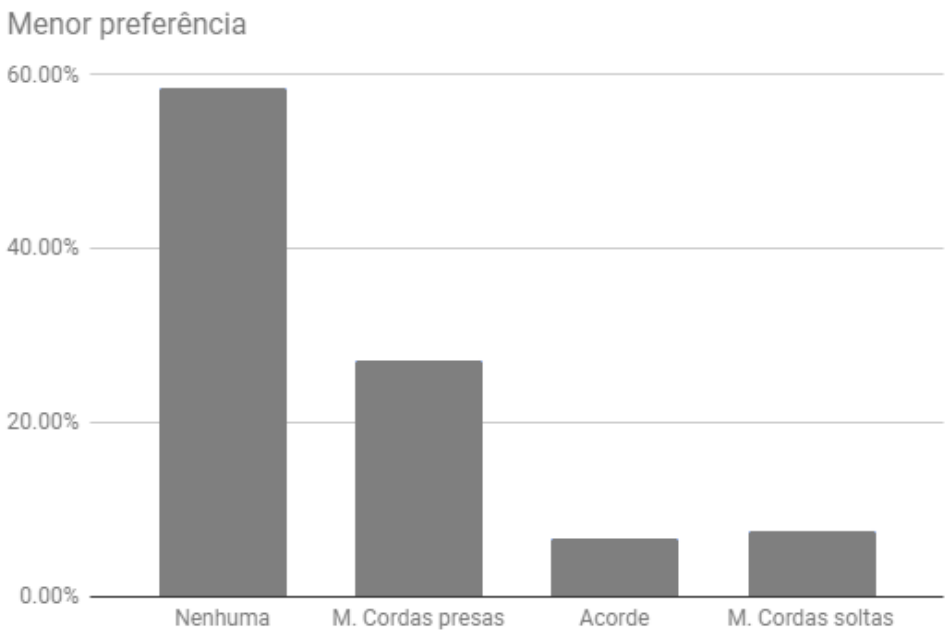
Os sujeitos justificaram sua predileção em diversos motivos. Alguns sujeitos deram mais de um motivo para suas predileções e outros não souberam responder. Motivos citados:

- Facilidade da tarefa.
- Sonoridade.
- Diversão.
- Dificuldade.
- A atividade é “legal”.
- Uso de ambas as mãos.
- Variedade da tarefa.
- Sentir-se capaz de tocar.
- Maior movimentação dos dedos.

Os resultados mostram que a facilidade (26,02%) foi o motivo mais citado pelos sujeitos que preferiram melodia cordas soltas e acorde. Sonoridade (17,29%) e dificuldade (13,33%), são os principais motivos citados pelos sujeitos que preferiram o material melodia cordas presas.

Quando se perguntou “qual atividade vocês menos gostaram de executar?”, 58,46% dos sujeitos responderam nenhuma (monstrando que gostaram de todas as atividades), seguido de 27,13% que responderam cordas presas, 7,5% melodia com cordas soltas e 6,8% acorde.

ISSN 2447-9810



Como a maioria dos sujeitos preferiram todas as atividades por igual, então parte da justificativa foi em relação ao porque gostaram das atividades e a outra parte que escolheu o material de menor preferência justificaram también sua escolha em por que não gostaram. A justificativa portanto foi dividida entre respostas pró-tarefas e contra-tarefas:

1. Pro-tarefa: 22.69% dos sujeitos consideraram a tarefa "legal" e 6,98% consideraram divertido.
2. Contra-tarefa: 30,07% das pessoas mencionaram como motivo o fator dificuldade, 4,76% responderam que a atividade acorde e melodia cordas soltas eram "muito fáceis", uma pessoa (2,22%) justificou que a assimilação de dois vídeos de forma síncrona era difícil, e o mesmo número de pessoas opinaram que a tarefa acorde não era divertida.
3. Isentas: 28,8% que não sabem ou não quiseram responder.

5. Compreensão e distorção perceptiva da performance musical – Materiais

Depois de finalizar cada tarefa foi perguntado a cada sujeito "Você considera ter realizado corretamente a atividade?", o formulário tinha duas opções de resposta: Sim e Não. Realizamos a análise do que chamamos "distorção ou compreensão da percepção da performance musical", ou seja se tentou saber o nível de consciência do sujeito sobre a sua execução da tarefa sem a presença de um professor ou tutor. Para a avaliação da compreensão ou distorção da percepção da performance musical se levou em consideração:

1. Considera-se que o sujeito conseguiu realizar a tarefa quando executou as quatro notas propostas na atividade.

ISSN 2447-9810

2. Considera-se que o sujeito não executou corretamente a tarefa quando tocou de zero até três notas da tarefa, o que inclui desde não realizar a atividade até realizá-la parcialmente.

Os dados obtidos explicitam que o material musical que obteve maior índice de DPPM foi a melodia com cordas presas, com 55,3%. Os materiais acorde e melodia com cordas soltas tiveram um resultado parecido 30,53% e 32,01% respectivamente, ficando em segundo lugar.

5.1 Compreensão e distorção perceptiva da performance musical – Meios de transmissão:

Observa-se que o meio digital de transmissão que promove a maior DPPM é o áudio com 61,13% de diferença entre conceito e realidade. Em segundo lugar ficou o vídeo com 37,45%, seguido da tablatura com 19,33% em terceiro lugar.

Nos resultados se observa que existe uma expressiva diferença entre o que os participantes do experimento pensam ter executado e o que realmente executaram, o que sugere que o ensino músico-instrumental a distância, sem o acompanhamento adequado do professor ou tutor de forma online ou presencial, pode promover nos estudantes sérias distorções sobre a percepção de realização de tarefas, podendo continuar progredindo no curso ou material didático com sérios problemas de compreensão sobre a execução musical.

Na ordem de maior distorção para menor distorção, classificamos os materiais musicais:

1. Melodia com cordas presas
2. Melodia com cordas soltas
3. Acorde

Na mesma ordem, classificamos os meios de transmissão:

1. Áudio
2. Vídeo
3. Tablatura

A hipótese gerada é: Quanto maior o nível de dificuldade (menor número de acertos) maior a DPPM. Tanto o áudio como o material melodia cordas presas foram considerados menos eficientes nas avaliações no critério número de acertos. Entretanto os materiais acorde e melodia cordas soltas estão em ordem invertida segundo o mesmo critério, mas os resultados de ambos os materiais são próximos 30,53% e 31,01% respectivamente, ficando ambos materiais em segundo lugar no critério DPPM. São necessários mais estudos e pesquisas para comprovar a relação entre os níveis de dificuldade e a DPPM.

Conclusão

ISSN 2447-9810

Guitarreando é um experimento exploratório que objetiva contribuir com a área de ensino instrumental mediado por tecnologia e na compreensão das estratégias de transmissão do conhecimento musical. O presente projeto teve como objetivo avaliar a eficiência da transmissão de conhecimento musical através de modelos em suporte digital (vídeo e áudio, e tablatura) dentro do contexto de ensino de violão mediado por tecnologia. Guitarreando aplicou tarefas introdutórias e pontuais de violão, com coleta de dados imediatamente depois de cada execução. Portanto não foi analisado o desenho instrucional de um curso extenso e/ou de nível mais avançado de violão.

Os resultados foram diferentes dos obtidos em pesquisas anteriores sobre modelagem no ensino instrumental. Esperava-se que na comparação entre modelos transmitidos por vídeo, áudio e grupos de controle (sem uso de modelos), o ensino por vídeo com áudio fosse o mais efetivo (Zurcher 1975; Rosenthal, 1984; Linklater, 1997). O presente estudo indicou entretanto a tablatura como o meio de transmissão mais efetivo.

Os resultados mostram que os sujeitos consideraram a corda solta como o material de mais fácil execução. A tablatura teve o maior número de respostas favoráveis em relação a facilidade. O material de maior dificuldade de execução na opinião dos sujeitos foi a melodia com cordas presas. Já o meio de transmissão considerado mais difícil foi o vídeo. Entretanto a análise dos resultados indica que o conceito de grau de dificuldade dos estudantes/usuários pode estar relacionado a DPPM, o que pode levar os sujeitos a pensar que estão executando algo fácil quando na prática não estão conseguindo executar a tarefa proposta.

Sobre o fator compreensão e distorção da percepção (DPPM), os resultados apontam que é necessário o acompanhamento adequado dos estudantes por parte de professores e/ou tutores. De outra forma, existe a possibilidade de que os alunos pensem que estão realizando bem as atividades quando a realidade não é essa. Tal situação ocorre principalmente com o ensino por meio de vídeo e áudio.

As preferências dos sujeitos iniciantes indicam que os materiais de mais difícil execução e, portanto, com maior número de erros podem ser estimulantes, fazendo os estudantes sentirem que "estão tocando música de verdade". O fator sonoridade é um fator relevante em relação a preferência dos estudantes, inclusive muitas vezes mais relevante do que o fator dificuldade. Os resultados indicam que é necessário que os designers de cursos de violão por meios tecnológicos mantenham um equilíbrio entre sonoridade e dificuldade. As atividades não devem ser monótonas (com um número excessivo de atividades de cordas soltas), nem devem ser muito complexas.

REFERÊNCIAS

DAVIDSON, Lyle. Observing a yang ch'in lesson: Learning by modeling and metaphor. *Journal of Aesthetic Education* 23 (1), 85-99, 1989.

DICKEY, Marc R. A comparison of verbal instruction and nonverbal teacher-student modeling in instrumental ensembles. *Journal of Research in Music Education* 39 (2), 132-142, 1991.

DICKEY, Marc R. A review of research on modeling in music teaching and learning. *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 113, 27-40, 1992.

FREWEN, K. G. Effects of Familiarity with a Melody Prior to Instruction on Children's Piano Performance Accuracy. *Journal of Research in Music Educatio*n 57 (4), 320-333, 2010.

GREZES, Julie; DECETY, Jean. Functional anatomy of execution, mental simulation, observation, and verb generation of actions: A meta-analysis. *Human Brain Mapping* 12 (1), 1-19, 2001.

GERARDIN, E. A. SIRIGU; S. LEHERICE; J. B. POLINE; B. GAYMARD; C. MARSAULT; e. AGID, e D. LE BIHAN. Partially overlapping neural networks for real and imagined hand movements. *Cerebral Cortex* 10 (11), 1093-1104, 2000.

HALLETT, M.; J. FILDMAN; L. G. COHEN; N. SADATO; e A. PASCUAL-LEONE. Involvement of primary motor cortex in motor imagery and mental practice. *Behavioral and Brain Sciences* 17 (2), 210-210, 1994.

HASLINGER, B.; ERHARD, P., ALTENMÜLLER, E.; SCHROEDER, U.; BOECKER, H.; e CEBALLOS-BAUMANN, A. O. Transmodal sensorimotor networks during action observation in professional pianists. *Journal of Cognitive Neuroscience* 17 (2), 282-293, 2005.

JEANNEROD, Marc. Neural simulation of action: a unifying mechanism for motor cognition. *Neuroimage* 14 (1), S103-S109, 2001.

KIMBERLEY, T. J.; KHANDEKAR, G.; SKRABA, L. L.; SPENCER, J. A;, VAN GORP, E. A.; WALKER, S. R. Neural substrates for motor imagery in severe hemiparesis. *Neurorehabilitation and Neural Repair* 20 (2), 268-277, 2006.

LAHAV, Amir; SALTZMAN, Elliot; SCHLAUG, Gottfried. Action representation of sound: audiomotor recognition network while listening to newly acquired actions. *Journal of Neuroscience* 27 (2), 308-314, 2007.

LINKLATER, Fraser. Effects of audio-and videotape models on performance achievement of beginning clarinetists. *Journal of Research in Music Education* 45 (3), 402-414, 1997.

LISBOA, T.; WILLIAMSON, A.; ZICARI, M. e EIHOLZER, H. Master through imitation: A preliminary study. *Musicae Scientiae* 9 (1), 75-110, 2005.

LOTZE, M., P.; MONTOYA, M.; ERB, E; HULSMANN, H.; FLOR, U.; KLOSE, N.; BIRBAUMER, W. GRODD. Activation of cortical and cerebellar motor areas during executed and imagined hand movements: An fMRI study. *Journal of Cognitive Neuroscience* 11 (5), 491-501, 1999.

MADSEN, C., GREER, R. e MADSEN, C. H. *Research in music behavior: Modifying music behavior in the classroom*. New York: Teachers College Press, 1975.

MADSEN, C. K. Research in music teaching and learning. *Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación* 5, 1-7. 2000

OVERY, Katie; MOLNAR-SZAKACS, Istvan. Being together in time: Musical experience and the mirror neuron system. *Music Perception* 26 (5), 489-504, 2009.

PINTO, H. *Iniciação ao violão*, Vol. 1. São Paulo: Ed. Ricordi, 1978.

ROCHA FILHO O. G. R. *Minhas Primeiras Notas ao Violão*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.

ROSENTHAL, Roseanne Kelly. The relative effects of guided model, model only, guide only, and practice only treatments on the accuracy of advanced instrumentalists' musical performance. *Journal of Research in Music Education* 32 (4), 265-273, 1984.

ROSENTHAL, R. K., M. WILSON, M. EVANS, e L. GREENWALT. Effects of Different Practice Conditions on Advanced Instrumentalists Performance Accuracy. *Journal of Research in Music Education* 36 (4), 250-257, 1988.

SAGRERAS, Julio S. *Las primeras lecciones de guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1936.

SANG, Richard Charles. Modified path analysis of a skills-based instrumental effectiveness model for beginning teachers in instrumental music education. *Tese de Doutorado em Música em Música*. Ann Arbor, MI: University of Michigan, 1982.

SIRIGU, A.; COHEN, L.; DUHAMEL, J. R.; PILLON, B.; DUBOIS, B.; AGID, Y., & PIERROT-DESEILLIGNY, C. Congruent Unilateral Impairments for Real and Imagined Hand Movements. *Neuroreport* 6 (7), 997-1001, 1995.

STEPHAN, K. M., G. R. FINK, R. E. PASSINGHAM, D. SILBERSWEIG, A. O. CEBALLOS-BAUMANN, C. D. FRITH, e R. S. J. FRACKOWIAK. Functional Anatomy of the Mental Representation of Upper Extremity Movements in Healthy Subjects. *Journal of Neurophysiology* 73 (1), 373-386, 1995.

ZURCHER, Zean William. The effect of model-supportive practice on beginning brass instrumentalists. *Tese de Doutorado em Música*. New York, NY: Columbia University, 1972.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

OS EFEITOS DO PIBID NA FORMAÇÃO DO FUTURO PROFESSOR DE MÚSICA

Lucian José de Souza Costa e Costa
luciancosta51@yahoo.com.br
Universidade Federal do Pará

Resumo: A presente pesquisa tem como objeto de estudo o PIBID – UEPA, no âmbito do subprojeto Música em Belém do Pará no período de 2012 – 2014. O objetivo geral consistiu em investigar os efeitos do PIBID – UEPA/Música 2012 – 2014 na formação de futuros professores de música, enquanto os objetivos específicos desdobraram-se em: descrever experiências dos bolsistas PIBID – UEPA/Música e analisar os efeitos dessas experiências na formação desses bolsistas quanto ao preparo para o exercício profissional. A importância da presente pesquisa emergiu da necessidade de compreender de que forma esse programa pode interferir na formação de professores. Esta pesquisa foi desenvolvida por meio de um estudo exploratório, em que foram aplicados questionários a bolsistas do PIBID – UEPA/ 2012 – 2014. Os resultados da investigação apontaram que este Programa tem contribuído para o incremento da formação do futuro professor de música por meio das experiências de ensino em escolas públicas de educação básica e de reuniões de estudo, planejamento, preparação de materiais didáticos e de elaboração de artigos científicos.

Palavras-chave: Formação de Professor de Música. Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência. Universidade do Estado do Pará.

Abstract: The present study has as its object the study of PIBID - UEPA, within the scope of the Music subproject in Belém do Pará in the period of 2012-2014. The general objective was to investigate the effects of PIBID - UEPA / Música 2012 - 2014 in the formation of futures music teachers, while the specific objectives were: to describe the experiences of the PIBID - UEPA / Música grantees and to analyze the effects of these experiences on the training of these fellows in preparation for professional practice. The importance of the present research emerged from the need to understand how this program can interfere in the formation of teachers. This research was developed through an exploratory study, in which questionnaires were applied to PIBID scholarship holders - UEPA / 2012 - 2014. The results of the investigation indicated that this Program has contributed to the increase of the formation of the future teacher of music through the teaching experiences in public schools of basic education and study meetings, planning, preparation of didactic materials and elaboration of scientific articles.

Keywords: Music Teacher Training. Institutional Scholarship Initiation Program. University of the State of Pará.

1. INTRODUÇÃO

Segundo o que vem sendo observado, na área da educação musical no contexto das escolas regulares de educação básica, uma das bases para a educação básica está relacionada com a formação

ISSN 2447-9810

de professores, pois se considera de suma importância o aperfeiçoamento e experiência do educador, priorizando o local de atuação que muitas vezes se inicia através de estágios supervisionados pela IES e principalmente por programas destinados ao treinamento do futuro professor ainda como graduando, oferecidos pelo Governo Federal através do Ministério da Educação. Um desses programas é o PIBID vinculado à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

A importância do PIBID no contexto de formação revela-se no seu objetivo de incrementar a formação de professores para atuar na educação básica, assim como valorizar o magistério. Através desse laboratório educacional que é o campo onde o futuro docente atuará, é realizada uma ponte entre o Ensino Superior e a Educação Básica, mantendo o contado entre escola e universidade, assumindo o papel de responsabilidade pela IES e trabalhando na formação inicial que é o ponto de largada do profissional. Além de tudo, o discente é levado a refletir a partir do contexto escolar em que está inserido e sobre como pode colaborar para manter o ensino-aprendizagem nesse ambiente. Com isso, tendem a surgir inovações metodológicas além de práticas interdisciplinares que possibilitam ao futuro professor identificar problemas para serem superados a partir de sua atuação e inquietações.

Fazer uma ligação entre teoria aprendida na universidade com a prática executada na escola encaminha a uma melhor qualidade nas ações desenvolvidas tanto para o professor quanto para o curso de licenciatura, pois contribui na inserção de estudantes de licenciatura na cultura escolar ao mesmo tempo em que oportuniza um *feedback* à licenciatura por meio de reflexões e apropriação de saberes no trabalho docente.

Toda estrutura possui uma base ou pilares que sustentam a estrutura, e a base do futuro docente é a sua formação inicial. Somos levados a refletir de maneira objetiva sobre que suporte se pode ter fora dos estágios supervisionados oferecidos como disciplina nos cursos de licenciatura e a respeito de como o PIBID pode ser um desses suportes.

Face ao texto acima exposto, emergiu a seguinte pergunta: quais os efeitos do PIBID – UEPA na formação dos futuros professores de música – hoje estudantes do curso de Licenciatura em Música dessa universidade, e como tais efeitos se desenvolvem?

Para o estudo ora proposto tracei como objetivo geral: investigar os efeitos do PIBID – UEPA na formação dos futuros professores de música, e como eles se desenvolvem.

Os objetivos específicos consistiram em: descrever experiências dos bolsistas PIBID – UEPA no subprojeto música em Belém do Pará no período de 2012 – 2014 e analisar os efeitos dessas experiências na formação desses bolsistas quanto ao preparo para o exercício profissional.

A importância da presente pesquisa emergiu da necessidade de compreender a formação de professores por meio do PIBID, de que forma esse programa pode interferir na formação docente do licenciando e seus efeitos para a formação continuada.

ISSN 2447-9810

Assim, os resultados desta pesquisa permitiram conhecer fatores para compreender os efeitos do programa tanto para o aluno da graduação que está iniciando o curso, a sua vida acadêmica, quanto para o estudante que está no término do curso, que por sua vez, já passou por estágios supervisionados.

METODOLOGIA

Esta pesquisa foi desenvolvida por meio de um estudo bibliográfico e de investigação exploratória. Fundamentada a partir de Severino (2007, p. 122),

> A pesquisa bibliográfica é aquela que se realiza a partir do registro disponível, decorrente de pesquisas anteriores, em documentos impressos, como livros, artigos, teses etc. Utiliza-se de dados ou de categorias teóricas já trabalhados por outros pesquisadores e devidamente registrados. Os textos tornam-se fontes dos temas a serem pesquisados. O pesquisador trabalha a partir das contribuições dos autores dos estudos analíticos constantes dos textos.

O levantamento bibliográfico preliminar sobre os assuntos envolvendo o tema desta pesquisa foi realizado em fontes infográficas, das quais destaco o *site* da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Aí, busquei artigos nas revistas e anais da ABEM. Também realizei a seleção dos artigos a partir da leitura dos respectivos resumos e palavras-chave.

Posteriormente, iniciei a leitura dos textos, com base nas orientações de Severino (2007), quais sejam: definição das unidades de leitura dos textos selecionados, análise textual (leitura panorâmica, identificação e esclarecimentos de termos desconhecidos e esquematização da unidade de leitura), análise temática (apreensão do conteúdo principal e dos conteúdos secundários, das problematizações, do posicionamento do autor e elaboração do organograma do raciocínio do texto), análise interpretativa (reflexão crítica sobre o conteúdo da unidade de leitura), problematização (levantamentos de problemas do texto relativos a: vocabulário, estrutura do texto, raciocínio lógico, posicionamentos e argumentações do autor etc.) e síntese pessoal (resumo crítico e de contribuição reflexiva). A síntese pessoal de cada leitura será uma forma de documentação do estudo bibliográfico, uma espécie de fichamento dos textos que fundamentam a pesquisa.

A pesquisa exploratória, que também fez parte deste trabalho investigativo, segundo Severino (2007, p.123) consiste em “levantar informações sobre um determinado objeto, delimitando assim um campo de trabalho, mapeando as condições de manifestação desse objeto”.

A técnica utilizada nesta pesquisa será a aplicação de questionário apresentando estrutura fechada, isto é, o respondente apenas marcou a resposta que considerou correspondente à sua realidade. Essas questões compreenderam os seguintes indicadores:

1. Contribuições do PIBID para a formação (inicial) dos licenciandos em música;
2. PIBID – UEPA

ISSN 2447-9810

3. Experiência em campo
4. Contribuições para a educação musical
5. Prática docente como aluno da graduação
6. Práticas educativas observadas na escola
7. Benefícios do programa para a atuação profissional
8. Aprendizagem como discente para atuar no mercado de trabalho

Nesta pesquisa, foram analisados os seguintes documentos: o Projeto Político Pedagógico (PPP) do curso de Licenciatura Plena em Música da UEPA, editais do PIBID 2012 a 2014 e do PIBID/UEPA 2012 a 2014, projetos e subprojetos, artigos publicados, relatórios, fotos, vídeos entre outros. Estes documentos foram coletados junto à coordenação da Licenciatura em Música da UEPA e junto aos estudantes que responderem ao questionário.

Nestes documentos, foram analisados os seguintes aspectos ou o que esses documentos indicam sobre:

1. Objetivos quanto à formação do futuro professor;
2. Contribuições com o conteúdo curricular do curso de Licenciatura em Música;
3. Práticas pedagógico-musicais aplicadas na escola por meio do PIBID;
4. Desenvolvimento de objetivos, benefícios e estratégias educacionais;
5. Resultados alcançados durante o programa nas escolas atuantes;
6. Desenvolvimento da experiência do futuro profissional atuando na escola.

A pesquisa abrangeu o PIBID/UEPA – Belém, com a participação de bolsistas dos anos de 2012 a 2014.

O tratamento e análise dos dados foram quantitativos (tabelas com números absolutos e percentuais), definidos por Lakatos e Marconi (2003, p.169) como “um método estatístico sistemático de aprender dados em colunas verticais ou fileiras horizontais, que obedece à classificação dos objetos ou materiais da pesquisa”. O propósito desta representação por meio de tabelas consistiu em ajudar quem investiga na distinção, semelhanças e relações por meio de uma clareza quantitativa.

2. Experiências dos Bolsistas PIBID – UEPA Subprojeto Música em Belém do Pará no período de 2012 a 2014

Este Tópico do trabalho apresenta os resultados dos questionários aplicados a participantes e ex-participantes do PIBID – Música UEPA Belém. São tratadas temáticas sobre: Contribuições do PIBID para a formação (inicial) dos licenciandos em música; PIBID – UEPA; experiência em campo; contribuições para a educação musical; prática docente como aluno da graduação; práticas educativas

ISSN 2447-9810

observadas na escola; benefícios do programa para a atuação como profissional; aprendizagem como discente para atuar no mercado de trabalho, entre outros aspectos.

A primeira pergunta do questionário permite saber a opinião dos respondentes sobre se este programa contribuiu ou não para suas formações como professores. A totalidade das respostas (100%) indicou que sim.

Tabela 1: O PIBID prepara o futuro docente para ingressar na área profissional do ensino da música?

Respostas	Nº	%
Sim	19	100,0
Não	0	0,0
Total	19	100,0

A segunda pergunta do questionário trata das especificidades das contribuições do PIBID para a formação do futuro professor. A maioria (78%) dos respondentes assinalou que essas contribuições se dão por meio de práticas vivenciadas em sala de aula e quando o próprio bolsista está à frente da aula, realizando a regência de classe. Observamos que no primeiro caso, é o professor de Arte da turma que está na regência da aula, sendo possível ao bolsista observá-lo e às reações da turma, aprendendo, desse modo, procedimentos de manejo de classe.

Tabela 2: Em caso afirmativo, o PIBID prepara o futuro docente para ingressar na área profissional por meio de:

Respostas	Nº	%
Práticas vivenciadas em sala	15	78,9
Leitura de textos sobre temáticas especificas	07	36,8
Atuação do bolsista em sala	15	78,9
Reuniões e planejamentos do grupo participante	11	57,8

Total de respondentes: 19 = 100%

A terceira pergunta remete a perceber as vantagens que o PIBID tem em relação ao estágio supervisionado que é uma das disciplinas do curso de música e que tem algumas diferenças e também semelhanças comparando-se ao programa.

Os dois são em campo (escola), mas um é remunerado (bolsa) e o outro não; ambos têm duração diferente, carga horária diferente e o aluno tem um olhar diferenciado um do outro por que muitas vezes o PIBID dá a liberdade ao discente para fazer a regência de classe; ou seja, ele não só

ISSN 2447-9810

observa mas atua junto ao professor, enquanto o estágio tem um processo para o aluno poder fazer a regência de classe. A princípio ele só observa.

Na pesquisa, 94,7% assinalaram que sim, existem vantagens, enquanto apenas 5,2% responderam que não.

Tabela 3: Há vantagens do PIBID em relação aos estágios supervisionados do curso de Licenciatura em Música da UEPA?

Respostas	Nº	%
Sim	18	94,7
Não	01	5,2
Total	19	100,0

Na quarta pergunta da pesquisa, observamos o detalhamento das vantagens que o PIBID tem em relação ao estágio supervisionado, uma vez que na terceira pergunta da pesquisa a maioria respondeu que existem vantagens. Percebemos que os alunos bolsistas entrevistados em sua maioria (63,1%) assinalaram que o programa deixa o discente livre para atuar em sala junto ao supervisor, 57,8% apontam que o programa desenvolve materiais de apoio para trabalhar em sala, outros 52,6% assinalaram que o programa visa à formação inicial e continuada enquanto o estágio é inicial e avaliativo.

Tabela 4: Em caso afirmativo, quais as vantagens do PIBID em relação aos estágios supervisionados do curso de Licenciatura em Música da UEPA?

Respostas	Nº	%
O programa dispõe de mais tempo no local de atuação para se trabalhar de forma coerente	08	42,1
O programa deixa o discente livre para atuar em sala junto ao supervisor	12	63,1
O programa deixa o discente livre para atuar em sala sem o supervisor	01	5,2
O programa desenvolve materiais de apoio para trabalhar em sala	11	57,8
O programa visa a formação inicial e continuada enquanto o estágio é inicial e avaliativo.	10	52,6

Total de respondentes: 19 = 100%

ISSN 2447-9810

Essas são algumas das vantagens que podemos observar mediante a pesquisa. Analisamos que o programa é bem ativo e dinâmico, desenvolve constantemente materiais e suporte para os bolsistas além de deixar "à vontade" o futuro profissional para atuar na escola e acompanhar de perto todo o processo educativo e o contexto escolar.

Na quinta pergunta do questionário é mencionada a impressão do bolsista sobre o programa, ou seja, a sua postura, o que pensa sobre essa valorização na formação inicial. A maioria (73,6%) apontou que a atuação como bolsista na escola se torna fácil quando se tem encontros de estudos e planejamentos e a minoria (5,2%) assinalou que as leituras do PIBID muito se diferem do que acontece na prática.

Ressaltamos o quanto são importantes os encontros semanais ou mensais fora do período em que o bolsista se encontra atuando na escola. Nesses encontros, são discutidas as melhorias do que se vem trabalhando e textos sobre o cotidiano escolar, materiais e pesquisa para se ter um incremento na formação desse futuro professor.

Tabela 5: Qual a sua principal impressão sobre o PIBID?

Respostas	Nº	%
Não estou apto para atuar no PIBID	0	0,0
As leituras sobre o PIBID muito se diferem do que acontece na prática	01	5,2
A atuação como bolsista PIBID na escola se torna fácil quando se tem encontros de estudo e planejamento.	14	73,6
A prática e teoria não são semelhantes, porém a teoria pode ser adaptada à prática.	09	47,3

Total de respondentes: 19 = 100%

Na sexta pergunta do questionário, temos como base o PIBID que é um programa que visa o magistério e por sua vez abrange diversas áreas do conhecimento. Uma delas é a música que está inserida na disciplina Artes. Observamos que o PIBID, segundo a totalidade (100%), pode ser considerado um fio condutor para a contribuição na educação musical na escola de educação básica.

Tabela 6: O PIBID pode ser um fio condutor para a contribuição na educação musical na escola de educação básica?

Respostas	Nº	%
Sim	19	100,0
Não	0	0,0

ISSN 2447-9810

Total	19	100,0

Na sétima pergunta do questionário vemos algumas dessas formas em que o PIBID pode ser um fio condutor na contribuição para a educação musical na escola de educação básica. De modo claro e objetivo a forma mais assinalada (89,4%) foi a agregação de novas estratégias interdisciplinares na escola para um desenvolvimento qualitativo, além de 84,2% das respostas que apontaram para o Incentivo à formação de professores de música.

Tabela 7: De que forma o PIBID pode ser um fio condutor para a contribuição na educação musical na escola de educação básica?

Respostas	Nº	%
Na criação de novos materiais de apoio	12	63,1
Elaboração de artigos (resultados de experiência no campo)	13	68,4
Incentivo à formação de professores de música	16	84,2
Na agregação de novas estratégias interdisciplinares na escola para um desenvolvimento qualitativo	17	89,4

Total de respondentes: 19 = 100%

A oitava pergunta do questionário relaciona-se à questão do local de trabalho – a escola: sobre como o PIBID pode colaborar para que o licenciando se inteire sobre a realidade desse espaço educacional. A maioria (94,7%) assinalou que o PIBID levou a refletir sobre a educação musical de forma a contribuir por meio de planejamentos e estratégias condizentes com o público atendido; ou seja, é de suma importância não apenas estar na escola, mas conviver com diversas situações no contexto escolar para compreender a realidade escolar do aluno que fará com que o licenciando reflita e cresça profissionalmente sabendo lidar com isso.

ISSN 2447-9810

Tabela 8: Ter conhecimento sobre o futuro local de trabalho (a escola) é de suma importância para ganhar experiência quanto à formação profissional. Nesse âmbito, você avalia o PIBID como:

Respostas	Nº	%
Pouco produtivo	0	0,0
Ampliou sua visão de profissionalismo	11	57,8
Não adicionou nada em sua carreira acadêmica	0	0,0
Levou você a refletir sobre a educação musical de forma a contribuir por meio de planejamentos e estratégias condizentes com o público atendido.	18	94,7

Total de respondentes: 19 = 100%

A nona pergunta do questionário trata de como o PIBID incentiva o bolsista a pensar na elaboração de materiais e até mesmo estratégias para colocar em prática na escola. A maioria (78,9%) apontou que esse incentivo se dá através de planejamento feito nas reuniões junto aos coordenadores de area. Outros (52,6%) assinalaram que esse incentivo se dá durante a atuação na escola, por meio da observação, da criação de atividades e sua execução, que a partir do público e ambiente sofre adaptações.

Tabela 9: A partir de necessidades observadas na escola criam-se estratégias de ensino para desenvolver determinado aprendizado musical com os alunos. De que forma o programa incentiva o bolsista a pensar sobre esse aspecto?

Respostas	Nº	%
Através de planejamento feito nas reuniões junto aos coordenadores de área	15	78,9
Durante a atuação na escola observada pelo bolsista	10	52,6
Fazendo criações de atividades e executando no campo e a partir do público e ambiente sofre adaptações	10	52,6
A partir de leituras	03	15,7

Total de respondentes: 19 = 100%

Na décima pergunta do questionário verificamos de que forma o PIBID pode contribuir para a formação. A totalidade (100%) dos entrevistados apontou que essa contribuição se dá a partir de atividades que levam o bolsista a pensar e executar de forma coerente como efeito de sua experiência em campo. Tudo isso gera crescimento profissional, pois o bolsista se encontra diante de suas experiências: ganha confiança e reflete a partir delas para construir atividades que proporcionem

ISSN 2447-9810

desenvolvimento e compreensão para todos, ou seja, tudo por causa da experiência no campo. A minoria (26,3%) assinalou que o programa contribui por meio de fatores econômicos.

Tabela 10: De que forma o programa tem contribuído para a sua formação profissional?

Respostas	Nº	%
Através de publicações cientificas com assuntos da área	07	36,8
Por meio de fatores econômicos	05	26,3
A partir de atividades que levam o bolsista a pensar e executar de forma coerente por causa de sua experiência em campo	19	100,0
Com o auxílio de profissionais capacitados que planejam e fazem reuniões de capacitação para os bolsistas	10	52,6

Total de respondentes: 19 = 100%

Na décima primeira pergunta do questionário temos uma avaliação sobre o programa em que a maioria (84,2%) avalia como de grande importância, pois incentiva a priorizar a sua área de conhecimento que é a música inserida na disciplina Artes. A minoria (10,5%) aponta ser razoável para a formação acadêmica e profissional.

Tabela 11: Como você avalia o PIBID para a sua formação acadêmica e profissional?

Respostas	Nº	%
Pouco relevante	0	0,0
Razoável	02	10,5
Insuficiente	0	0,0
De grande importância, pois me incentiva a priorizar minha área	16	84,2

Total de respondentes: 19 = 100%

Na décima segunda pergunta do questionário temos uma análise em relação ao programa: se realmente se tem um suporte, ou seja, se é oferecido esse atendimento para ajudar na formação profissional ou se não é possível. Temos que grande parte das respostas (47,3%) assinalou que sim e a minoria (5,2%) dos participantes desta pesquisa não respondeu a essa questão.

A partir deste olhar podemos perceber a importância que tem o programa, pois de alguma forma ele implica na formação acadêmica de modo positivo incentivando a formação inicial. Podemos considerar, porém, que a queda do percentual em relação a outras respostas que apontam a importância do PIBID se relaciona ao suporte (em vários âmbitos seja ele econômico, material,

estratégias, pesquisa e experiências que é de real valor para se ter êxito na vida profissional) – este parece não ser satisfatório.

Tabela 12: O programa PIBID é um dos incentivadores da formação inicial e continuada do profissional, dando suporte para lhe oferecer meios que servirão de grande benefício dentro do campo de atuação. Você concorda que o programa mencionado tem suporte suficiente para ajudar na formação profissional além de outros suportes oferecidos pelo curso de música?

Respostas	Nº	%
Sim	09	47,3
Não	04	21,0
Tenho dúvidas	05	26,3
Sem respostas	01	5,2

Total de respondentes: 19 = 100%

Na décima terceira pergunta do questionário temos como resultado da pesquisa que a maioria dos alunos da academia (84%) soube do programa (PIBID) na sala de aula, ou seja, de maneira formal, com explicação sobre o mesmo e informações bem mais claras, sendo que a minoria (15,7%) teve a informação pelo *site* da UEPA de maneira informal, tendo um contato um pouco distante de informações necessárias, mas que alcançou de certa forma esses alunos para o programa.

Tabela 13: Por meio de que fonte você soube do programa PIBID – UEPA?

Respostas	Nº	%
Sala de aula	16	84,0
Site da UEPA	03	15,7
Site da CAPES	0	0,0
Jornal	0	0,0

Total de respondentes: 19 = 100%

3. Efeitos do PIBID – Música / UEPA na formação dos bolsistas quanto ao preparo para o exercício profissional

ISSN 2447-9810

CONTRIBUIÇÕES

Não há dúvidas entre os bolsistas e ex-bolsistas do PIBID/ UEPA – Música de que este programa contribui para formação do futuro docente, até mais do que os estágios supervisionados do curso de Licenciatura em Música desta IES. A maioria das respostas ratifica que o PIBID prepara o futuro docente para ingressar na área profissional por meio das diversas atividades que proporciona.

As respostas destacam que uma das vantagens do PIBID é que o programa deixa o discente livre para atuar em sala junto ao supervisor. Importante ressaltar que esta atuação se torna fácil devido aos encontros de estudo e planejamento. Embora o Estágio Supervisionado também proporcione tais momentos de estudo e planejamento, isto não se dá como no PIBID.

Neste, o grupo é em menor número de participantes que têm procedimentos indistintos em termos de rotina de trabalho mesmo que não atuem nas mesmas escolas. Acrescentamos que isto acontece devido ao fato de haver uma coordenação de cada subprojeto, neste caso, o subprojeto Música. Além do mais, as reuniões de estudo e planejamento integram as professoras de Artes, que têm o papel de supervisoras no PIBID.

Desse modo, o PIBID integra os professores de Arte que ministram aulas de música, e pode, assim, tornar-se um fio condutor para na efetivação do ensino da música na escola de educação básica na agregação de novas estratégias.

O planejamento e as estratégias elaborados nas reuniões junto aos coordenadores de área condizentes com o público atendido nas escolas levaram a maioria dos alunos bolsistas a refletirem sobre a educação musical de forma a contribuir para esse contexto.

É indispensável ter uma organização de tudo o que vai ser executado em campo, pois dependendo do público são alteradas as estratégias a serem colocadas em prática para um melhor atendimento. Observamos a importância das reuniões semanais ou mensais, pois colaboram para um crescimento na formação e na atuação dos participantes.

Interessante ressaltar que os coordenadores são a peça fundamental desse ambiente na observação e ajuda para com o bolsista em formação. Na realidade, temos um aprendizado que é repassado de coordenador para bolsista de forma direta e objetiva.

O coordenador avalia o bolsista pela sua experiência relatada nas reuniões e por sua vez por meio das discussões orienta de que forma pode ser aplicada tal estratégia na escola para aquele bolsista executar e, além disso, torna-se indispensável esse acompanhamento por parte dos coordenadores.

O programa incentiva a priorizar a área do ensino de música a partir de atividades que levam o bolsista a pensar e executar de forma coerente por causa de sua experiência em campo. Há a

ISSN 2447-9810

“liberdade” que o bolsista tem em campo de ficar “a vontade” para expressar suas ideias e, mediante a permissão do professor supervisor, colocá-las em prática em suas aulas.

A partir de atividades musicais aplicadas em sala durante o programa são analisados muitos fatores como: de que maneira o aluno executa, como recebeu essa educação musical, se percebeu os comandos e a intenção da atividade. Feito tudo isso é válido notar como é importante obter resultados com essas atividades pois elas são a ponte do futuro professor para abordar seu conteúdo musical e fazer com que todos participem e além disso fixar o conteúdo de maneira prática.

O programa incentiva o magistério e por sua vez o curso de licenciatura por estar inserido no programa, fazendo com que os próprios bolsistas atuem em campo como se fossem os professores daquele campo, dando oportunidades de conduzirem uma aula e aplicarem atividades. Isso gera uma valorização dentro desse âmbito porque incentiva a criatividade e a demanda de outros bolsistas que observam e notam o crescimento por meio deste programa.

Interessante de ser observado é que poucos dos envolvidos no PIBID consideram os fatores econômicos como ponto principal para sua formação. Analisamos que em sua maioria buscam a formação inicial e se interessam em aplicar tudo o que aprenderam na academia mostrando o aperfeiçoamento de práticas que valorizam esse magistério e não procuram apenas o subsídio financeiro, uma vez que este se torna importante para custear os gastos pessoais necessários durante todo o percurso no programa.

Percebemos que o programa, através de avaliações feitas na academia por meio de questionário tem um papel importantíssimo na formação acadêmica e profissional – a maioria dos entrevistados considera de grande importância para uma formação profissional valorizada.

Acrescento que os meios pelos quais se conquista uma carreira de sucesso são os passos iniciais dados pelo discente da academia.

Vale ressaltar que nem sempre temos em mãos suportes, materiais ou subsídios financeiros para custear e manter o trajeto educacional. Mas a experiência prévia do campo de atuação onde um professor trabalha se torna importante para as anotações, análises, estratégias e até mesmo a produção de textos científicos como a elaboração de materiais que servem de suporte talvez para uma vida toda na jornada educacional.

O PIBID tem suporte (mas não o suficiente) para ajudar na formação profissional. Mas pode ser considerado como um programa completo sob um olhar bem amplo, uma vez que faz a ponte entre o ensino básico e a Universidade, uma vez que também tem suas contribuições e fragilidades.

Quando se trata de música nas escolas não necessariamente estamos falando de educar para formar futuros músicos, mas para tornar os outros sensíveis à vida cotidiana fazendo dessa arte uma disciplina que também poderá dar suporte para outras fases da vida e darão auxílio em outras disciplinas.

ISSN 2447-9810

A partir desse contexto observamos a importância do suporte deste programa, pois além das reuniões, planejamentos, produção científica, elaboração de materiais e atuação em sala de aula, temos por base que tudo isso facilita a vida profissional dando artifícios necessários e como complemento o curso de música vem para relacionar essa forma de educar musicalmente.

Uma das formas pela qual o programa PIBID – UEPA foi apresentado e anunciado aos bolsistas atuantes, foi por meio da sala de aula. Muitos dos alunos observaram nos quadros do curso a chamada do edital e mostraram o interesse pelo programa. Uma das formas de comunicação usada foi a de aviso em sala de aula, pois muitos ouviram e procuram pesquisar e investigar do que se tratava e a partir desse momento inscreveram e participaram na seletiva onde um número significativo de alunos foram aprovados e atualmente são bolsistas atuantes.

FRAGILIDADES

Os menores percentuais de respostas a determinadas questões são reveladores de fragilidades do PIBID – Música da UEPA.

Assim, observo que um dos desafios desse programa está na necessidade de leituras de textos sobre temáticas específicas. Isto porque este indicador de contribuição do PIBID na formação do futuro professor foi pouco referenciado. Ora, se os documentos orientadores desse programa indicam a pesquisa como um de seus focos, a leitura deveria ser um aspecto relevante como contribuição.

A falta de profissional no mercado em se tratando de práticas no campo dá-se pelo fato de muitos não estarem habituados com a leitura, que em sua essência dá suporte primordial para uma boa aula e leva a uma reflexão de vida e como educador, tanto nas melhorias que precisam ser feitas como nas contribuições que por sua vez ainda devem ser manifestadas.

Uma das carências percebidas no programa por ser considerado como um fio condutor para a contribuição na educação musical na escola de educação básica é a falta de criação de novos materiais de apoio. Partindo desse princípio educacional, é válido refletir que, por exemplo, uma casa não pode ser erguida se não tiver materiais e uma base para sustentar sua estrutura.

A mesma funcionalidade se dá nesse contexto no programa, pois se temos o campo de atuação, a sala de aula, conteúdos e não temos matérias de apoio para uma melhor compreensão por parte dos alunos torna-se dificultoso o aprendizado por não se ter dentro das atividades esses matérias que dão suporte físico, mental e até mesmo comparativo em se tratando da área de música, que abrange conteúdos não tão difíceis mas com ajuda de materiais a compreensão é mais visível.

Ter conhecimento sobre o futuro local de trabalho (a escola) é de suma importância para ganhar experiência quanto à formação profissional. Nesse âmbito, só uma minoria avalia o PIBID ratificando que o programa ampliou sua visão de profissionalismo. Este resultado nos leva a pensar em uma problemática a ser solucionada.

ISSN 2447-9810

Existe um índice muito grande de alunos bolsistas que olham para o programa e não notam sua importância no âmbito profissional, pois quando estão ainda na graduação em processo de formação, têm em mente muitas dúvidas sobre o mercado profissional, dificuldades financeiras e muitas vezes pouca produção científica. E o PIBID tem esse papel de ampliar a visão de profissionalismo a partir de práticas, experiências e atuação no contexto escolar dando uma capacitação inicial ao futuro professor.

Temos por fim, contribuições e fragilidades que nos remetem a pensarmos sobre como é grande o processo educativo e que o PIBID tem suas limitações e vantagens. Cabe ressaltar que o mesmo abrange e contempla várias áreas de ensino e a música é uma dessas contempladas. Observamos que é indispensável o aperfeiçoamento deste programa superando suas fragilidades com melhorias para a comunidade escolar e acadêmica, além de suas contribuições para o incremento na formação do profissional na área de música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve seus objetivos alcançados. O primeiro deles consistiu em descrever experiências dos bolsistas PIBID – UEPA no subprojeto Música em Belém do Pará no período de 2012 – 2014. Estas experiências consistiram em atividades desenvolvidas em sala de aula em escolas de educação básica e em reuniões de estudo e planejamento, bem como na elaboração de materiais didáticos e de artigos científicos.

O segundo objetivo desta pesquisa foi analisar os efeitos dessas experiências na formação desses bolsistas quanto ao preparo para o exercício profissional. Os resultados da pesquisa revelaram, em relação a este objetivo, que houve contribuições e fragilidades observadas mediante a pesquisa.

As contribuições do programa mediante os dados da pesquisa que foram recolhidos são de que o mesmo traz consigo muitas atribuições a começar pela formação inicial do futuro profissional, a atuação do bolsista em sala junto ao supervisor, criação e elaboração de materiais, reuniões de planejamento que servem para a criação de novas estratégias a serem usadas no campo de atuação, traz uma reflexão da educação musical em que o bolsista tem a oportunidade de pensar e colocar em prática suas ideias.

Além desses fatores primordiais para se obter uma educação de base, o programa dá suporte para os envolvidos. Tratando-se de fragilidades, encontramos no programa alguns obstáculos que precisam de melhorias, porém, não são impossíveis de ser solucionados, mas que vêm para mostrar de que forma o crescimento pode ser conquistado, começando por esses fatores que são ainda muito constantes dentro do campo de atuação analisado pelos próprios bolsistas.

Essas fragilidades mencionadas são: necessidade de leituras de textos sobre temáticas específica, que servem para colaborar para formação inicial do discente; falta de criação de novos materiais de apoio e o PIBID para a minoria ratifica que o programa ampliou sua visão de profissionalismo, esse índice mostra o quanto há uma necessidade de mostrar aos outros o comprometimento que o programa tem em formar e valorizar o magistério.

Em face do alcance dos objetivos desta investigação, foi possível responder à pergunta norteadora da pesquisa, qual seja: quais os efeitos do PIBID – UEPA na formação dos estudantes do curso de Licenciatura em Música dessa universidade, e como tais efeitos se desenvolvem?

Os efeitos do PIBID-UEPA na formação dos estudantes do curso de Licenciatura em Música dessa universidade vêm consistindo no favorecimento do preparo do futuro docente para ingressar na área profissional do ensino da música. A totalidade dos bolsistas assinala essa afirmativa, remetendo às experiências no campo de atuação: a escola de educação básica pública.

Não podemos deixar de mencionar os meios que colaboram para o incremento da formação como os planejamentos, elaboração de materiais, produção científica e estratégias eficazes para serem postas em ação com o objetivo de alcançar uma educação plena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Anderson H. A prática de pesquisa na formação de professores de música: experiências de licenciandos no grupo de estudos e pesquisas em música-GRUMU/UFRN. **Revista da ABEM,** Londrina, v.22, n.33, p.155-163, jul.dez 2014.

ARAÚJO, Juliana Pereira de. O Programa Institucional De Bolsas De Iniciação À Docência (Pibid) Na Uepa: Reflexões Iniciais. **Revista Cocar**. Belém, vol. 7, n.41, p. 43-52**,** ago-dez 2013.

ARRUDA, Eduardo Airton; *et al.* Estado do conhecimento sobre o Pibid na área da educação musical: os anais dos Congressos Nacionais da ABEM (2008 – 2013). In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ABEM, 16. 2014. **Anais...** Blumenau, set. 2014. p. 1-13.

BARBOSA, João Paulo Nascimento Frazão. **Educação musical escolar**: por uma formação humana crítica e reflexiva para a vida musical em sociedade. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Música, Centro de ciências Sociais e Educação, Universidade do Estado do Pará. Belém, 2014.

BEINEKE, Viviane. As práticas de ensino no contexto do núcleo de educação musical da UDESC: formando professores para a escola pública. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 13. 2004. **Anais...** Rio de Janeiro, out. 2004. p. 1099-1105.

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. Escola-licenciatura em música-pedagogia: investigação e ação na formação inicial de professores. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 10. 2001. **Anais...** Uberlândia, out. 2001. p. 50-59.

BULHÕES, Leonardo Assis de. Dinâmicas do PIBID: uma análise de conteúdo de textos do XX Congresso Anual da ABEM. In: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE, 11. 2013 **Anais...** Fortaleza, Ago. 2013. p. 538-545.

CERESER, Cristina Mie Ito. A formação de professores de música sob a ótica dos alunos de licenciatura. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 11. 2002. **Anais...** Natal, out. 2002. p. 135-143.

COSTA, Emerson de Paula da silva. **Música na Educação Básica**: experiências por meio do PIBID/UEPA numa escola pública em Belém-PA. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Música, Centro de ciências Sociais e Educação, Universidade do Estado do Pará. Belém, 2014.

COSTA, Lucian José de Souza Costa e; NASCIMENTO, Nandara Ribeiro; REIS, Alex**.** Prática Educativa Musical: um relato acerca da experiência com alunos do 9º ano do ensino fundamental público pelo Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID). In: ENCONTRO REGIONAL NORTE DA ABEM, 8. 2014. **Anais...** Rio Branco, Nov. 2014. p. 1-11.

COSTA, Lucian José de Souza Costa e; RIBEIRO ,Nandara Kyany; RODRIGUES, Társilla Castro; SILVA, Handel Alcântara da. **SAINDO DO QUADRO**: Trabalhando a autoaprendizagem musical no 8º ano do ensino fundamental. In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO À DOCÊNCIA PIBID-UEPA, 1. 2015. Belém, Set. 2015. p. 1-8.

DEL-BEN, Luciana. Sobre ensinar música na educação básica: ideias de licenciandos em música. **Revista da ABEM**, Londrina, v.20, n.29, p.51-6, jul. dez 2012.

FARIAS, Isabel Maria Sabino de; ROCHA, Cláudio César Torquato. PIBID: Uma política de Formação Docente Inovadora? **Revista Cocar**, Belém, vol. 6, n.11, p. 41-49, jan-jul 2012.

GARBOSA, Luciane Wilke Freitas; ROSSATO, Ana Carla Simonetti. O PIBID na formação docente de alunos do curso de Licenciatura em Música da UFSM. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ABEM, 16. 2014. **Anais...** Blumenau, Set. 2014. p. 1-7.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2008.

HENDERSON FILHO, José Ruy; SILVA, Darielson Nascimento da. A EDUCAÇÃO MUSICAL NAS ESCOLAS PÚBLICAS DE ENSINO BÁSICO: uma análise do PIBID na Universidade do Estado do Pará. In: ENCONTRO REGIONAL NORTE DA ABEM, 8. 2014. **Anais...** Rio Branco, Nov. 2014. p. 1-8.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas 2003.

LEAL, Claudia Maria Freitas; TORRES, Maria Cecilia de Araujo Rodrigues. Aprendizagens de professoras supervisoras de um Subprojeto de Música do PIBID. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ABEM, 16. 2014. **Anais...** Blumenau, Set. 2014. p. 1-4.

LÊONIDAS, Rodrigo Cohen. **Educação Musical para Surdos:** algumas reflexões**.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Música, Centro de ciências Sociais e Educação, Universidade do Estado do Pará. Belém, 2013.

MACHADO, Daniela Dotto. Competências docentes para a prática pedagógica-musical nos Ensino Fundamental e Médio: visão dos professores de música. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 12. 2003. **Anais...** Florianópolis, out. 2003. p. 257-263.

MARINHO, Vanildo Mousinho; QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Formação continuada de professores do ensino fundamental: perspectivas para a educação musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 15. 2006. **Anais...** João Pessoa, out. 2006. p.374-380.

MATA, Joyce Dayane dos Santos da; SILVA, Vanessa Andrade da. Música, copos e mãos: práticas significativas no PIBID Música/2014. In: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DA ABEM, 12. 2014. **Anais...** São Luís, Out. 2014. p. 1-6.

NASCIMENTO, Jéssica Cisne do; SILVA, Francisco Joelk Santos da; SOUSA, João Marcos Silva. A apreciação dos alunos como base do planejamento pedagógico das aulas de Música: um relato de experiência docente no PIBID Música Sobral. In: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DA ABEM, 12. 2014. **Anais...** São Luis, Out. 2014. p. 1-7.

OLIVEIRA, Fernanda de Assis. Materiais didáticos nas aulas de música do ensino fundamental: um mapeamento das concepções dos professores de música da rede municipal de ensino de Porto Alegre. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 17, p.77-85, set. 2007.

SAGICA, frank de lima. **A Influência Da Cultura Midiática no Gosto Musical dos Estudantes de uma Escola Pública Estadual de Educação Básica.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Música, Centro de ciências Sociais e Educação, Universidade do Estado do Pará. Belém, 2013.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2007.

WAZLAWICK, Patrícia; PORTELA, Viviane Elias; CARVALHO, Glauber Benetti; SCHUTEL, Soraia. Educação estética e processos de ensinar e aprender na formação continuada de professores em música. In: **Revista da ABEM**. Londrina, v.21, n.30 , p.77-90 ,jan- jun 2013.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

DIVERARTES – BELÉM:

Uma Proposta de Integração entre a Música, Artes e o Patrimônio Cultural Edificado da Capital Paraense

Fernando Lacerda Simões Duarte

Adriane Kis Santos Perdigão

Dayse Maria Pamplona Puget

Eurico Geraldo Lobato Ramos

Frank De Lima Sagica

José Jacinto Da Costa Kahwage

Jucélia Estumano Henderson

Laura Vicunha Paraense Guimarães

Leonardo Vieira Venturieri

Maria Madalena Felinto Pinho

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

Resumo: O presente trabalho discute a experiência do *DiverArtes – Belém*, roteiro cultural que visou à educação patrimonial, envolvendo a música do passado nos ambientes para os quais foi produzida e a composição de novas obras musicais. Neste sentido, o roteiro se apresenta também como atividade voltada ao ensino da história da música produzida localmente. São aqui abordadas as relações entre a elaboração do roteiro e referenciais teóricos acerca do patrimônio cultural e musical, memórias e identidades: Joël Candau, Pierre Bourdieu, Michael Pollak, Ezquerro-Esteban, Cecília Londres Fonseca e outros autores. Os resultados apontam para integração possível entre história da música, arte educação, educação patrimonial, patrimônio edificado e cultura, de modo a contemplar memórias e silêncios.

Palavras-chave: Educação patrimonial. Memória, identidade e pesquisa em Artes. Patrimônio imaterial. História da música em Belém-PA. Música e cultura.

Abstract: This paper discusses the experience of *DiverArtes - Belém*, cultural tour that aimed at heritage education, involving the music of the past in the places for which it was produced and the composition of new musical works. Therefore, the tour is also an activity focused on teaching the history of locally produced music. Here we discuss the relationships between the elaboration of the tour and the theoretical framework on cultural and musical heritage, memories and identities: Joël Candau, Pierre Bourdieu, Michael Pollak, Ezquerro-Esteban, Cecilia London Fonseca and other authors. The results point to a possible integration between the history of music, art education, heritage education, built heritage and culture, so that it contemplates memories and silences.

Keywords: Heritage education. Memory, identity and research in Arts. Intangible heritage. Music history in Belém-PA. Music and culture.

ISSN 2447-9810

INTRODUÇÃO

A relação entre memória e identidade se revela indissociável, tanto no plano individual, quanto no coletivo. Se por um lado os indivíduos realizam opções no sentido de construírem suas identidades no presente, por outro, determinadas estruturas sociais são dadas *a priori* e compartilhadas por determinadas coletividades, condicionando, de certa maneira, tais escolhas. Esta mediação entre as dimensões objetiva e subjetiva do mundo foi definida por Pierre Bourdieu como *habitus*, ou seja, a estruturação das práticas sociais, que "não é um processo que se faça mecanicamente, de fora para dentro, de acordo com as condições objetivas presentes em determinado espaço ou situação social" (NOGUEIRA, 2006, p. 29).

A noção de *habitus* se aproxima do que Joël Candau (2011) denominou memória de baixo nível ou protomemória. Trata-se da evocação de um passado que foi assimilado pela via da repetição. Esta memória de baixo nível é aquela que possibilita ao cavaleiro lutar sem pensar na montaria, ou seja, é muito mais uma presentificação do passado que uma evocação deliberada dele. É possível pensar o compartilhamento deste tipo de memória, por exemplo, no sotaque, que é assimilado no processo de aprendizagem da comunicação e se perpetua no modo de falar sem que os indivíduos se apercebam dele, ou na memória da terra natal quando o indivíduo é exposto a determinadas sonoridades que marcaram o cotidiano de sua cidade – cascos de cavalo no chão, o apito dos trens e outros – e que integram as memórias individuais mais profundas de seus moradores.

Ainda de acordo com a taxonomia da memória de Candau (2011), é possível falar no compartilhamento de evocações deliberadas do passado, fenômeno que opera pela via da narratividade, ou seja, uma metamemória que deriva do processo de transmissão e recepção de narrativas. Nesta categoria se inserem, por exemplo, os mitos de fundação, que reforçam a origem comum dos indivíduos de determinada sociedade e, por conseguinte, a sensação de pertencimento àquele grupo. O patrimônio desponta neste cenário como suporte da memória coletiva e elemento agregador dos indivíduos em torno desta memória.[1]

O estudo das memórias coletivas e do patrimônio cultural que lhes serve de suporte implica lidar com grandes identidades coletivas, mas também com as memórias de pequenos grupos, donde se pensa a diversidade: "se a diversidade é o direito à diferença cultural, isto é, o direito de manifestar identidades, estilos de viver e pensar, o patrimônio cultural é a representação política desse direito"

---

1 "A memória é assim guardada e solidificada nas pedras: as pirâmides, os vestígios arqueológicos, as catedrais da Idade Média, os grandes teatros, as óperas da época burguesa do século XIX e, atualmente, os edifícios dos grandes bancos. Quando vemos esses pontos de referência de uma época longínqua, freqüentemente os integramos em nossos próprios sentimentos de filiação e de origem, de modo que certos elementos são progressivamente integrados num fundo cultural comum a toda a humanidade" (POLLAK, 1989, p. 11).

ISSN 2447-9810

(FERREIRA, DOMANSKI, 2012, p. 32). No paradigma da diversidade e no *habitus* residem pontos que caracterizam a crise do ensino tradicional de história da música.[2] Do mesmo modo, o estudo do patrimônio cultural tende a uma visão que privilegia as memórias das classes dominantes, especialmente quando se pensa no patrimônio edificado:

> É necessário pensar na produção de patrimônios culturais não apenas como a seleção de edificações, sítios ou obras de arte que passam a ter proteção especial do Estado, mas [...] como "narrativas", ou, como sugere Mariza Veloso Motta Santos (1992), tomando de empréstimo a formulação de Foucault, como uma "formação discursiva", que permite "mapear" conteúdos simbólicos, visando a descrever a "formação da nação" e constituir uma "identidade cultural brasileira". [...] Reduzir o patrimônio cultural de uma sociedade às expressões de apenas algumas de suas matrizes culturais – no caso brasileiro, as de origem européia, predominantemente a portuguesa – é tão problemático quanto reduzir a função do patrimônio à proteção física do bem. [...] É, portanto, a partir de uma reflexão sobre a função social de patrimônio e da crítica à noção de patrimônio histórico e artístico, que se passou a adotar – não só no Brasil – uma concepção mais ampla de patrimônio cultural, não mais centrada em determinados objetos – como, por exemplo, os monumentos –, e sim numa relação da sociedade com a cultura (FONSECA, 2001, p. 64-67).

Semelhantemente à citação de Maria Cecília Londres Fonseca, Paulo Castagna (2015) propôs como alternativa ao título História da Música, a criação de uma disciplina de título *Música, História, Cultura e Sociedade*, cujo enfoque seria retirado da música enquanto objeto isolado e se voltaria às relações desta com o contexto de sua produção e difusão, revelando-se, portanto, uma alternativa ao positivismo musicológico (KERMAN, 1987). O presente trabalho traz questionamentos comuns às vertentes de estudos da música histórica e do patrimônio cultural, e decorre das discussões que ocorreram na disciplina *Artes, patrimônio cultural e memória: da salvaguarda à produção de narratividades*, ofertada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Dentre os principais problemas formulados estão: como estabelecer conexões entre o patrimônio musical e o patrimônio cultural? Quais memórias são expressas pelo patrimônio edificado e quais silêncios ou esquecimentos foram percebidos? Do mesmo modo, quais são fontes musicais relativas às práticas musicais do passado em Belém? Como dar voz aos silêncios observados? Como integrar o repertório do passado e as novas composições num trabalho de transmissão, mediação e ressignificação de memórias? A partir destes questionamentos foi desenvolvido o *DiverArtes – Belém*, roteiro cultural pelo bairro do Comércio, no centro histórico da cidade de Belém.

---

2 "O choque entre o título totalizante [da disciplina História da Música], mas ao mesmo tempo sua base no repertório europeu de concerto do passado, frequentemente acarreta, nas prioridades e bibliografia desses cursos, a exclusão da música de outras regiões do planeta, da música popular ou tradicional, de quase toda a música ligada ao universo digital ou midiático, e dos repertórios que não se enquadram no fluxo linear geralmente adotado pela bibliografia sobre o assunto. *A questão, aqui, não é a importância da música europeia de concerto em si, mas sim a importância que a literatura em questão atribui exclusivamente ou predominantemente a esse repertório, o que gera um inevitável estranhamento por parte de quem não nasceu ou não se formou em um meio social que cultiva exclusivamente ou predominantemente os clássicos*" (CASTAGNA, 2015, p. 149, itálico nosso).

ISSN 2447-9810

Longe de ser uma via inédita, a educação patrimonial de caráter interdisciplinar por meio de roteiros tem sido há algum tempo explorada por pesquisadores da História, Geografia, Turismo e outras. É possível citar como exemplo o roteiro geoturístico de Porto Nacional – TO, coordenado pela professora doutora Rosane Balsan, as caminhadas pelo centro histórico da capital paulista que integram as disciplinas de pós-graduação do professor doutor Eduardo Yázigi e nos níveis fundamental e médio, diversos trabalhos na área de História, que têm gerado inclusive reflexões sobre o papel do historiador (OLIVEIRA, 2009; ZARBATO, 2015). Já na área da música, cita-se o projeto *DiverSampa*, desenvolvido pelo Núcleo de Musicologia Social da UNESP (NOMOS), iniciativa que inspirou o *DiverArtes – Belém*. Ambos têm em comum a busca pela integração entre a música e o patrimônio cultural material. A versão paulistana se originou nas ações de um grupo de pesquisa, ao passo que o roteiro belenense foi fruto de discussões e leituras de uma disciplina específica de pós-graduação. Enquanto em São Paulo a diversidade se observava nos aspectos arquitetônico, religioso, musical e até mesmo ecológico, em Belém a diversidade marcou os próprios discentes da disciplina, oriundos de formações diversas – Música, Artes, Turismo, Museologia, Letras, Medicina, Direito e Sociologia – o que tornou a discussão ainda mais rica. Em todas as iniciativas acima listadas, busca-se estabelecer relações entre os participantes do roteiro e os lugares, ou seja, a intenção de que se criem vontades de memória. Neste sentido, torna-se aplicável o conceito de lugar de memória de Pierre Nora:

> O que os constitui é um jogo de memória e história, uma interação dos dois fatores que leva à sua determinação recíproca. Inicialmente, é preciso ter vontade de memória. Se o princípio dessa prioridade fosse abandonado, rapidamente derivar-se-ia uma definição estreita, a mais rica em potencialidades, para uma definição possível, mais maleável, susceptível de admitir na categoria todo objeto digno de uma lembrança (NORA, 1993, p. 21-22).

Este alcance amplo em relação aos objetos se observou no roteiro, uma vez que não apenas os suntuosos edifícios foram objeto de estudos e mediação, mas também alguns monumentos, instrumentos musicais, estatuária sacra, pinturas e espaços onde saberes-fazeres tradicionais revelam a dimensão imaterial do patrimônio cultural (mercado Ver-o-Peso). Ademais, os tipos de pesquisa e memórias evocadas que viabilizaram o processo de mediação do patrimônio foram os mais diversos: pesquisa arquivística sobre o edifício anexo ao Palácio dos Cabanos – hoje utilizado pela presidência da Assembleia Legislativa do Pará – e de fontes musicais contendo obras a serem utilizadas no roteiro, pesquisa bibliográfica (em livros e trabalhos acadêmicos), pesquisa na internet, projetos de investigação individuais (do docente e de alguns discentes), criação musical e histórias de vida, aproximando o roteiro dos estudos acerca da História Oral (MEIHY, HOLANDA, 2011; SANTHIAGO, 2016) realizados na disciplina. Outro aspecto bastante discutido no curso de pós-graduação diz respeito aos esquecimentos, silêncios e memórias subterrâneas, e como estes refletem relações de poder que se perpetuam na sociedade até o presente. Questionou-se: onde estão as memórias dos

negros no roteiro adotado? Em quais pontos é possível conectá-las com alguma obra musical que remeta a esta memória? Igualmente, quais as memórias preservadas de indígenas e como trazê-las para esta caminhada histórica. Além destas matrizes étnicas, outras tantas que compõem a capital paraense de longa data ainda são desafios para edições futuras do *DiverArtes – Belém*.

A apresentação deste trabalho na subárea de Educação musical se justifica por alguns aspectos. Inicialmente, pelo fato de mesmo no nível de pós-graduação *stricto sensu*, ainda se trata do ensino e, na contemporaneidade, discussões sobre aprendizagem e ensino permeiam quase todos os níveis e setores da sociedade e têm um lugar seguro tanto nas conversas diárias como nos debates científicos (SOUZA, 2008). Portanto, a intenção deste artigo também foi fortalecer o laço entre teoria e prática relacionando diálogos e experiências possíveis de serem adaptados tanto na educação superior como na educação básica.

A educação patrimonial de caráter interdisciplinar por meio de roteiros é um dispositivo eficiente para desenvolver ações educativas, visando à construção coletiva e socialização de saberes relativos à articulação de iniciativas ancoradas no âmbito da educação do patrimônio cultural, artístico, musical, uma vez que o contato "com os bens originais proporciona uma experiência ímpar, a qual possibilita ao indivíduo entender as informações que recebe sobre tais bens, assim como compreender e contextualizar os atributos culturais relativos à origem destes bens" (BUENO, GUIMARÃES E SILVA, 2012, p. 50). Após a leitura do texto de Bueno, Guimarães e Silva, os discentes da disciplina buscaram trazer tais reflexões para área de Arte, questionando que representações do patrimônio os livros de arte carregam e como são representados os conteúdos musicais nos livros didáticos: quais gostos, valores e tradições condicionam tais representações? Que valores estéticos e simbólicos esses livros transmitem? De acordo com Maura Penna:

> Se a escola reproduz a estrutura de classes, mantendo e legitimando o acesso diferenciado à cultura, à arte e à música, ela também é um lugar de conflito, passível de ser transformada (ou mesmo conquistada). [...]. Assim, enquanto a escola, como instituição social, não se transforma em seu caráter seletivo, cada educador não pode se eximir da responsabilidade de agir, dentro de todos os limites e contra eles, no espaço do dia a dia escolar [...]. Através da análise do ensino de arte e de música, [...], procurar conhecer os mecanismos de exclusão; entender como se reproduz uma competência musical para poucos, para poder pensar a música na escola como um processo pedagógico orientado que busque democratizá-la (PENNA, 2010, p. 42-43).

Tratando-se de um projeto voltado para a educação patrimonial, o roteiro surge ainda como resposta a uma questão levantada pelo docente nas aulas, acerca da noção de *habitus*, cunhada por Pierre Bourdieu: a estrutura na qual se desenvolveu a educação de um discente o condiciona de tal maneira que este nunca se apropriará da herança cultural (SINGLY, 2009) – neste caso, a música do passado e o universo simbólico inerente ao patrimônio cultural – ou existiriam meios de possibilitar a apropriação da herança por este herdeiro? Ao longo do trabalho, busca-se demonstrar os caminhos

ISSN 2447-9810

pensados para responder esta e outras questões levantadas até o momento. Inicialmente, o *DiverArtes – Belém* será abordado a partir do patrimônio material e imaterial compreendido no roteiro e suas relações com os referenciais teóricos. Em um segundo momento, terão enfoque a música do passado e as composições recentes integradas ao *DiverArtes – Belém*. Serão discutidas as memórias e silêncios das práticas musicais e como se buscou contemplá-los. Finalmente, apresenta-se um balanço dos êxitos e desafios, visando ao desenvolvimento de um projeto regular.

1. Do patrimônio material ao imaterial: estratégias para a educação patrimonial

O projeto inicial do roteiro pelo centro histórico de Belém partiu de um prévio mapeamento pelo docente e pelos discentes da disciplina *Artes, patrimônio cultural e memória: da salvaguarda à produção de narratividades*, considerando o patrimônio edificado e das ruas a serem percorridas. Uma pesquisa prévia acerca da região revelou a recorrência do nome do arquiteto bolonhês Antonio Giuseppe Landi (1713-1791), mais conhecido no mundo lusófono como Antônio José Landi. A vinda de Landi para a região da Amazônia se deu em razão da necessidade de uma revisão dos limites entre o território americano pertencente às coroas portuguesa e espanhola, determinada pelo Tratado de Madri, de 1750: os dois reinos nomeariam comissões para realizar a demarcação *in loco*. Não havendo em Portugal pessoal habilitado, o monarca lusitano mandou vir de outros países profissionais, dentre os quais, Landi, que, quando contratado como desenhador pela Coroa Portuguesa, lecionava na Academia Clementina, em Bolonha e que, após quase três anos de espera em Portugal, chegava a Belém em 1753 (NUNES, 2005).

A atuação de Landi no estado do Pará foi bastante vasta, tendo projetado igrejas, o traçado urbanístico de uma vila, além de altares, retábulos e outros. Na capital, diversas foram as obras civis e religiosas em cuja construção atuou e até mesmo projetou. Dentre as que integraram o roteiro do *DiverArtes – Belém* estão: 1) Sé de Belém, concluída por Landi; 2) Museu Casa das Onze Janelas, sobrado construído em inícios do século XVIII, adaptado pelo arquiteto para servir de Hospital Militar; 3) Palácio Lauro Sodré (Palácio dos Governadores), em estilo barroco tardio; 4) Capela de São João Batista, na qual foram descobertas as chamadas pinturas de "quadratura", do próprio Landi, que apesar de terem sido abundantemente utilizadas em suas construções, somente foram redescobertas nesta igreja; 5) Conjunto arquitetônico do Carmo – igrejas das ordens primeira e terceira, das quais somente as fachadas foram visualizadas, pois se encontravam fechadas no horário do roteiro; 6) Igreja das Mercês, na qual não se conhece o grau de intervenção realizada pelo arquiteto (NUNES, 2005).

O roteiro incluiu ainda o Forte do Presépio, ligado diretamente às narrativas de fundação da cidade de Belém. Seu nome remete à data de partida da expedição de Francisco Caldeira Castelo Branco do Maranhão, que resultou na fundação da cidade. A expedição chegou ao local onde viria a ser erguido o forte em 12 de janeiro de 1616. No forte havia, desde o início, uma capela dedicada a

ISSN 2447-9810

Nossa Senhora da Graça, que passou após algum tempo para o atual largo da Sé e posteriormente tornou-se o orago da catedral da cidade. A capela do Forte serviu também à irmandade de Santa Cruz dos Militares. Esta irmandade passou a ocupar a Igreja das Mercês após a expulsão das ordens religiosas no século XVIII.

Funciona hoje no Forte do Presépio um museu, que abriga vestígios de cultura material de ameríndios, europeus e dos primeiros contatos entre estas culturas. Na parte externa ao Forte está o sítio histórico de fundação da cidade, sendo que a rua que o ladeia – atual Travessa Siqueira Mendes – foi a primeira via da cidade, a Rua do Norte. Ao se observar a edificação do Forte no presente, parece impossível imaginar que este tenha passado por uma profunda intervenção corretiva, que retirou de suas estruturas um restaurante, uma boate, casas de militares e até mesmo quadras de futebol. Graças à história de vida de José Jacinto e Geraldo os demais participantes puderam conhecer a utilização deste lugar de memória no cotidiano dos moradores da capital há algumas décadas. A possibilidade de os participantes trazerem para o roteiro suas histórias de vida dialoga diretamente com as discussões da disciplina de pós-graduação acerca das contribuições das narrativas memoriais resgatadas por meio da História oral. Algo semelhante ocorreu com as narrativas de Jacinto sobre prédios comerciais que pertenceram ao seu pai e funcionaram no fundo da Igreja de Santo Alexandre (complexo arquitetônico dos jesuítas) e no atual prédio da presidência da Assembleia Legislativa do Pará (ALEPA), sem que hoje se tenha qualquer vestígio deles. A pesquisa documental empreendida por Laura Paraense no arquivo da ALEPA revelou poucas informações sobre este edifício, que se supunha ter finalidade residencial. Graças a estas memórias pessoais – tão caras à História oral – foi possível, portanto, conhecer mais a fundo as diferentes destinações deste patrimônio edificado.

Destaca-se ainda a mediação realizada por Márcia Pontes, coordenadora de Educação do Sistema Integrado de Museus (SIM), da Secretaria de Estado de Cultura do Pará, no complexo jesuítico de Santo Alexandre, que hoje abriga o Museu de Arte Sacra de Belém. Além de contar detalhes sobre a edificação e as atividades dos religiosos no passado, Márcia traçou um panorama das atividades de educação patrimonial desenvolvidas pelo SIM junto a escolas. Além das edificações mencionadas até o momento, foram visitados ainda os seguintes pontos: Praça Dom Pedro II; Solar Barão de Guajará, sede do Instituto Histórico e Geográfico do Pará; Palácio Antônio Lemos (Museu de Arte de Belém); Praça do Relógio; Rua João Alfredo; Mercado Ver-o-Peso. Foram observados ainda os monumentos ao General Gurjão, ao Almirante Tamandaré e ao Duque de Caxias, na Praça Dom Pedro II, além da apresentação de explicações acerca do Relógio e dos postes, da Praça do Relógio, cartão postal da capital paraense. Nos diversos pontos visitados, os discentes da disciplina apresentaram pequenas explicações daquele ponto, a partir das pesquisas que previamente realizaram.

Na realização do roteiro ficou evidente que as memórias a ele concernentes se relacionavam, em sua maior parte, com uma cultura erudita de matriz europeia, algo semelhante ao que observaram

ISSN 2447-9810

Bueno, Guimarães e Silva (2012, p. 54) em relação às ilustrações "canônicas" contidas em livros didáticos de história, especialmente "obras de arte acadêmicas produzidas no final do século XIX e início do século XX, sobretudo, as pinturas ditas históricas, obras arquitetônicas de estilo barroco, eclético ou modernista, e ainda imagens representando as belezas naturais do Brasil". A partir de 1998, com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) – foram formuladas novas propostas curriculares, a ampliação do conceito de cultura, perspectiva do reconhecimento da história singular que toda cultura tem, abertura de espaço para produções culturais das minorias étnico-sociais como negras e indígenas. Dentre as pinturas ditas históricas relativas ao Pará, a obra mais conhecida é seguramente *A Fundação da cidade de Belém*, do pintor paraense Theodoro Braga (1872-1953), de 1908. Braga se alinha à tradição de pintores brasileiros que se formavam pela Escola Nacional de Belas Artes e prosseguiam estudos na Europa. A tradição das pinturas históricas, que eram produzidas desde os tempos do Império – *O grito do Ipiranga* (1888), *A primeira missa do Brasil* (1860), dentre outras – aponta para interesses bastante claros: "A pintura de história forneceria os símbolos iconográficos da nação e a Academia Imperial [posteriormente, Escola Nacional] forneceria os profissionais habilitados para a construção desses símbolos" (CHAVES, 2016, p. 121). A pintura integra o acervo do Museu de Arte de Belém. Apesar de o Palácio Antônio Lemos integrar o roteiro, este não foi visitado, em razão da duração do roteiro. No Forte do Presépio foi possível apreciar, entretanto, *A conquista do Amazonas*, de Antônio Parreiras (1860-1937), narrativa visual que também remete aos mitos de fundação:

> Esta tela, em certa medida uma obra "aparentada" daquela produzida por Theodoro Braga, foi confeccionada pelo artista fluminense Antônio Diogo da Silva Parreiras e entregue alguns meses antes da exposição d'*A Fundação*, em 18 de janeiro de 1908. O que chama a atenção para a relação entre uma iconografia e outra, além da própria temática em comum, é o fato de A *Conquista do Amazonas* ter sido feita sob a encomenda do governador do Estado do Pará, Augusto Montenegro, praticamente no mesmo período da encomenda do intendente Lemos. [...] Na tela *A Conquista do Amazonas* os conquistadores portugueses ocupam o protagonismo e a centralidade da iconografia, demonstrando – tal como na *Fundação* – o lugar privilegiado do europeu lusitano enquanto portador e construtor da civilidade. [...] Em *A Conquista* a narrativa visual preza pelo simbolismo de uma origem gloriosa, a gênese do Pará que seria inventada pela arte tal como a gênese de Belém na *Fundação* de 1908. Ambos os trabalhos artísticos buscam uma apropriação da história de modo a construir uma memória para a sociedade amazônica, uma memória afinada com certas perspectivas do presente. Desse modo percebemos que o retrato de acontecimentos históricos e sua elevação a postos privilegiados para a demarcação das origens da civilização amazônica configuram um ponto de interesse do poder público paraense, no momento em que as lideranças estadual e municipal se preocupam em elaborar versões do passado (CHAVES, 2016, p. 124-126).

Do mesmo modo como se observou nas leituras da disciplina acerca da obra de Debret (LIMA, 2007), buscou-se compreender as memórias evocadas e as intenções de tal evocação na observação da tela *A Conquista do Amazonas*. Mais do que um dado objetivo e totalizante, a memória é sempre um enquadramento, uma seleção de determinados passados em razão dos interesses do presente

ISSN 2447-9810

(POLLAK, 1989). Neste caso, as pinturas históricas buscavam dar ênfase às grandes memórias organizadoras, capazes de sustentar uma identidade coletiva forte (CANDAU, 2011, p. 77-78). Tais memórias fortes raramente contemplam grupos minoritários e tendem a relegar a um segundo plano as violentas relações de poder sobre as quais se assentam. Neste sentido, se revela válida a busca pelos esquecimentos, silêncios, bem como por aquelas memórias chamadas por Michael Pollak (1989) de subterrâneas e traumáticas. Neste sentido, as memórias dos negros, índios, judeus sefaraditas, protestantes e outros tantos grupos não foi evidenciada no patrimônio edificado. Uma exceção foi o mercado Ver-o-Peso, onde os saberes-fazeres tradicionais dos erveiros e as religiões de matriz africana remetiam às memórias silenciadas de negros e índios. Desta maneira, a maior feira aberta da América Latina foi escolhida como ponto de encerramento para que os esquecimentos e silêncios também tivessem destaque no roteiro. Diante deste olhar panorâmico acerca do roteiro e do patrimônio contemplado, passa-se agora ao repertório e às memórias das práticas musicais do passado que se integraram a ele.

2. EDUCAÇÃO MUSICAL, A MÚSICA DO PASSADO E AS COMPOSIÇÕES DO PRESENTE

O patrimônio edificado e a produção musical no Pará são diferentes num aspecto fundamental: se ambos são passíveis de pesquisa em documentos literários, no caso dos edifícios restaram os produtos da atividade arquitetônica, o que não ocorreu com a música. Diz-se isto não apenas pelo aspecto evanescente da música, patrimônio imaterial por excelência, mas pelo perecimento de traços de materialidade a ela relativos: partituras, instrumentos e outras fontes que serviriam diretamente ao estudo da música do passado. Não são poucas as biografias, listagens de músicos atuantes no estado do Pará e até mesmo títulos de obras mencionados em crônicas e outros documentos de cunho literário. Sabe-se, por exemplo, o valor das canções devotas nos processos de missionação dos religiosos europeus entre os ameríndios da região amazônica, graças a trabalhos como a *Crônica da missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*, do jesuíta João Felipe Bettendorff (1625-1698) e *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*, de João Daniel (1722-1776). Sobre fontes propriamente musicais que remetessem aos primeiros contatos entre europeus e ameríndios na região amazônica:

> A única documentação desse tempo, escrita em notas musicais, que conseguimos localizar, é a coleção de registros de algumas danças indígenas – Danças dos Muras, Dança dos Juris-Tabocas, Danças dos Maranhas, Dança do Peixe, dos Índios do Rio Negro – e um canto dos índios remadores do Rio Negro, pautados pelos viajantes germânicos Spix e Martius. Uma dezena de melodias que constituem não apenas curiosidade, mas documentos de alto valor étnico-musical (SALLES, 1980, p. 106).

Sabe-se ainda que em 1786, o bispo de Belém determinou a criação de uma cadeira de Música vocal e outra de Canto gregoriano no Seminário diocesano, além disto, “mandou vir de Portugal uma

coleção de música dos melhores autores", dentre as quais uma *Ave Maria*, trazida de Lisboa, que ficou conhecida como a "Ave Maria do Bispo" (SALLES, 1980, p. 80-81). Já no ambiente secular, existiu a possibilidade de terem sido representadas na Casa de Ópera de Belém obras de António José da Silva, o judeu, e de Alexandre António, segundo notícias de D. João de São José Queiroz, mas o próprio Vicente Salles (1980, p. 92) que a mencionou, limitou-a ao plano das conjecturas. Assim, não são conhecidas com algum grau de certeza as obras musicais executadas na Belém colonial, quais suas características estilísticas, seus compositores etc. Assim, a única exceção é aquela que se considera a primeira obra de música litúrgica sistematizada no Brasil, o *Ritual da Sagrada e Real Ordem Militar de N. S. das Mercês* para o uso do convento do Grão-Pará, impresso em Lisboa em 1780, cujo exemplar foi localizado e adquirido por Vicente Salles em Portugal. Fotocópias desta fonte se encontram no Acervo Vicente Salles, na Biblioteca do Museu da UFPA e puderam ser consultados pelo primeiro autor deste trabalho. Ademais, uma edição realizada por Silvério Maia em 1995 apresenta diversos cantos do *Rituale* em notação moderna. Destas, foram selecionadas duas obras, *Tota pulchra est Maria* e *Dei Mater Virgo*, que se intentava apresentar no interior da Igreja das Mercês, mas atividades paroquiais nas Mercês inviabilizaram tal possibilidade. Assim, a primeira foi executada na Sé de Belém, acompanhada de órgão, e a segunda, em Santo Alexandre, inclusive com a participação de visitantes do Museu de Arte Sacra, que responderam cantando o "*Amen*", ao final de cada estrofe. Restava o desafio de lidar com as memórias e silêncios do tempo da fundação da cidade e integrá-las a determinados pontos do *DiverArtes – Belém*, tais como o Forte do Presépio ou o complexo jesuítico de Santo Alexandre.

Ademais, merecia destaque o patrimônio musical de tipo organológico (EZQUERRO-ESTEBAN, 2016), ou seja, os instrumentos musicais que não somente permitem que se conheça a música do passado, como, em alguns casos, continuam a integrar as práticas musicais no presente. É este o caso do grande órgão da Catedral de Belém, o maior dos doze instrumentos fabricados pelo organeiro francês Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) no Brasil, possuindo vinte registros, dispostos em dois teclados manuais e pedaleira (KERR, 2001, p. 102). Os participantes puderam observá-lo de perto e serem acompanhados por ele, quando da execução de *Tota Pulchra est Maria*, do Ritual dos Mercedários. Além desta obra, o docente da disciplina executou ainda duas versões de *Verbum caro factum est*, uma gregoriana e outra polifônica, um *villancico* presente no *Cancionero de Uppsala*, publicado em 1556. A seleção de tais obras buscou demonstrar como uma memória musical se transforma ao longo dos séculos, por meio de apropriações que sempre se dão em razão das necessidades do presente, conforme afirmou Joël Candau (2011). Neste mesmo processo de recriação e adaptação das memórias, a obra *Martaxatram*, de Leonardo Venturieri, composta em 2017, a partir de fragmentos de poemas de Max Martins, dialogando, portanto, com o patrimônio literário paraense. Transforma o universo do sagrado da poesia de Martins em música secular, de linguagem

contemporânea, evocando em um *ostinato* final, o canto dos primeiros moradores da terra. Esta criação musical a partir de memórias diversas foi apresentada em primeira audição na Igreja de Santo Alexandre. Além de *Martaxatram*, integrou o programa musical neste ponto o canto processional em língua quíchua *Hanacpachap cussicuinin*, que integra o *Ritual, formulario, e institución de curas* (Cuzco, 1631). Não existindo no Brasil fontes musicais que remetam aos primeiros contatos entre os autóctones e os colonizadores, a escolha desta obra busca demonstrar o resultado deste encontro na América Espanhola. Antes da chegada a Santo Alexandre, Leonardo interpretou com canto solista e *charango*, *Marinícolas*, no Forte do Presépio. Trata-se de uma paródia da canção *Marizapalos*, feita por Gregório de Matos Guerra (1636-1696), cuja melodia foi preservada em fontes musicais recolhidas a acervos de outros países, tendo sido reconstituída no Brasil graças ao trabalho musicológico de Rogério Budasz.

Uma vez que as várias lacunas da memória musical de matriz europeia, bem como dos primeiros contatos entre ameríndios e colonizadores haviam sido supridas, por meio de obras do passado e de uma nova composição, restava integrar ao roteiro a memória de matriz africana. Assim, no Mercado Ver-O-Peso, buscou-se, por meio da inclusão do Ponto do Caboclo Guerreiro e da visita às barracas de ervas, contemplar tais memórias. A integração de tal memória musical foi bastante simbólica, uma vez que tendo Laura cantado o ponto, os erveiros das barracas se colocaram de pé em sinal de reverência à divindade. Note-se que a seleção deste ponto especificamente remete à investigação de mestrado da intérprete, ressaltando o caráter de divulgação científica das pesquisas individuais dos integrantes da atividade. Igualmente, a pesquisa arquivística em acervos paraenses integra o plano de trabalho e pesquisa do primeiro autor. Desta maneira, buscou-se integrar patrimônio edificado ao imaterial, memórias e esquecimentos, criação e restauração, memórias individuais e coletivas, passado e presente, em um roteiro que buscou divulgar resultados das leituras e discussões da disciplina que lhe deu origem.

As relações entre a experiência do *DiverArtes-Belém* e a Educação Musical podem ser percebidas em vários aspectos. Inicialmente, os possíveis desdobramentos do projeto como recurso didático para o ensino regular de artes, sobretudo, no Ensino Médio justificam tal aproximação. “Conhecer arte no Ensino Médio significa os alunos apropriarem-se de saberes culturais e estéticos inseridos nas práticas de produção e apreciação artísticas, fundamentais para a formação e desempenho social do cidadão” (BRASIL, 2000, p. 46). Neste sentido, *DiverArtes-Belém* possibilita a aquisição de conhecimentos musicais e artísticos no contexto histórico de sua produção e mais, o permite de maneira sinestésica, uma vez que as artes visuais e a arquitetura se integram às práticas musicais. Ademais, a articulação de conhecimentos propostas no Parâmetros Curriculares Nacionais entre as artes e línguas portuguesa e estrangeira se percebem na exploração de repertórios nas línguas latina e quíchua. Ainda nas recomendações do documento, tem-se:

ISSN 2447-9810

> Realizar produções artísticas, individuais e/ou coletivas, nas linguagens da arte (música, artes visuais, dança, teatro, artes audiovisuais) analisando, refletindo e *compreendendo os diferentes processos produtivos, com seus diferentes instrumentos de ordem material e ideal, como manifestações socioculturais e históricas* (BRASIL, 2000, p. 51, itálico nosso).

O roteiro do *DiverArtes-Belém* possibilitou, por meio do fazer artístico individual (composições dos discentes) e coletivo (execução musical) a compreensão do processo de produção da música, artes visuais (escultura e pintura) e vestígios materiais ameríndios pré-colombianos no contexto histórico e sociocultural de tais produções. Ademais, o projeto articulou as distintas dimensões do modelo C(L)A(S)P proposto pelo educador musical Keith Swanwick: composição de novas obras, apreciação musical, pelos integrantes do roteiro e pelo público que assistiu as execuções, mesmo na academia, como foi o caso do cantochão dos mercedários, execução musical, literatura (estudo histórico e musicológico do repertório) e técnica ou habilidades para esta execução (FRANÇA, 2002). Desta maneira, o roteiro *Diverartes-Belém* revela não apenas o potencial integrador da educação patrimonial às disciplinas do ensino regular ou mesmo dos estudos pós-graduados na área de Artes, mas possibilitou ainda a realização de um trabalho de educação musical de seus participantes. Assim, a realização de novas edições do Diverartes-Belém dirigido a públicos específicos de estudantes – do Ensino Médio ou mesmo do Fundamental – pode trazer grande colaboração para as disciplinas de arte das escolas de Belém e de municípios próximos.

3. Desafios e Êxitos

Ao final deste trabalho, resta abordar os pontos positivos encontrados na realização do *DiverArtes-Belém*, bem como os problemas enfrentados e as possíveis soluções encontradas. Vários foram os pontos positivos observados. Inicialmente, merece destaque a ampla colaboração do Sistema Integrado de Museus (SIM), especialmente na figura da coordenadora Márcia Pontes, que fez a mediação do espaço do Museu de Arte Sacra, além de compartilhar com os participantes as experiências de educação patrimonial realizadas pelo SIM. Igualmente fundamental foi a colaboração do cura da catedral, padre Roberto Cavalli Junior, que permitiu o acesso do grupo à galeria onde se encontra o órgão, bem como a execução musical neste instrumento.[3] Destaca-se ainda o atendimento no Arquivo da Assembleia Legislativa do Estado do Pará para a realização de pesquisa documental. Interessantes e positivos foram o acolhimento do grupo pelos erveiros no mercado Ver-O-Peso e a participação dos visitantes do Museu de Arte Sacra na execução musical na igreja de Santo Alexandre. A qualidade do registro visual em filmagens e fotografia realizado por Geraldo Ramos também merece destaque como um ponto positivo do *DiverArtes – Belém*.

---

3 Registre-se ao padre Roberto e à professora Márcia nosso especial agradecimento.

ISSN 2447-9810

Alguns pontos demandaram maior atenção ou a elaboração de soluções bastante específicas para que o trajeto fosse realizado em segurança. Inicialmente, se observa que o espaço urbano tem usos diversos pelas pessoas, inclusive o de moradia. Desta maneira, a aproximação destes moradores foi realizada com respeito e não gerou maiores problemas. Já um trecho da Travessa Mendes – antiga Rua do Norte – onde se sabia haver certo risco para ser percorrido foi visto de cima, a partir das muralhas do Forte do Presépio. O fato de o grupo caminhar de maneira compacta, sem grandes dispersões foi também um dos fatores que colaborou para a segurança dos participantes.

As maiores dificuldades observadas disseram respeito à baixa frequência do público externo à disciplina: somente dois participantes, mas que de algum modo já haviam se engajado previamente às atividades da mesma. Por se tratar de um roteiro experimental e por limitações inerentes à estrutura do Museu de Arte Sacra – que comporta grupos de até trinta participantes em sua parte superior –, foi realizada uma divulgação restrita. Em edições futuras do evento, divulgações podem ser realizadas mais previamente e junto a públicos específicos, tais como estudantes de graduação e do nível técnico das universidades Federal e Estadual do Pará, turmas do ensino fundamental e outras. Assim, seria possível não só garantir a participação deste público, como adequar a linguagem à sua realidade, integrá-lo de maneira mais eficiente às atividades musicais e até mesmo realizar atividades preparatórias para o contato com o patrimônio histórico, como já tem sido realizado pelo Sistema Integrado de Museus com turmas do ensino fundamental. Outros dois aspectos que podem ser adequados em futuras edições são a duração do roteiro, que teve aproximadamente quatro horas e meia, e o horário de sua realização, uma vez que o início às oito horas da manhã no sábado não se mostrou tão atrativo para o público externo. Considerados tais aspectos, novas edições do *DiverArtes – Belém* poderão ser realizadas futuramente, com vistas a um maior público, inclusive direcionando-o às disciplinas de Artes do ensino formal, já que se revelou tão adequado aos Parâmetros Curriculares Nacionais deste nível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste relato de experiência pedagógica realizado em nível de pós-graduação e sua análise, busca-se responder aos questionamentos inicialmente formulados neste trabalho. Foi possível estabelecer conexões entre os patrimônios musical e cultural, ainda que diante de uma lacuna representada pela ausência quase total de papéis de música do período da fundação de Belém e do século XVIII. Nos acervos, as fontes musicais recolhidas datam, sobretudo, da segunda metade do século XIX em diante. Recorreu-se à principal fonte de música religiosa, o *Rituale* dos frades mercedários e também à reconstituição de *Marinícolas*, a partir do trabalho musicológico de Budasz. Para suprir a lacuna do contato inicial entre ameríndios e religiosos europeus, a obra *Hanacpachap*

cussicuinin representou a convergência de aspectos da cultura autóctone – língua quíchua – e estrangeiros – música polifônica – no Peru. Ademais, novas composições sobre o tema memória ou ligadas ao patrimônio cultural (literário) paraense expressaram o caráter de constante recriação da memória em razão das necessidades do presente. Em relação ao patrimônio edificado e ao patrimônio arquivístico-musical, é bastante evidente a prevalência da matriz europeia sobre a indígena, a negra e outras. Observou-se ainda a proeminência do catolicismo em relação às demais tradições religiosas, salvo no mercado Ver-O-Peso. Por meio da seleção de repertórios de outras localidades, como foi o caso de Cuzco, de tradições diversas do catolicismo romano – Ponto do Caboclo Guerreiro – e de novas composições foi possível dar algum destaque aos silêncios observados ao longo do trajeto. Residiram, desta maneira, no patrimônio imaterial, as alternativas aos silêncios observados, com vistas a integrar uma atividade pedagógica e de divulgação científica voltada à integração da história da música, artes, patrimônio edificado e cultura, contemplando as memórias hegemônicas, mas também esquecimentos, memórias subterrâneas e silêncios.

REFERÊNCIAS

BUENO, J. B. G.; GUIMARÃES, M. F., SILVA, K. C. M. Educação patrimonial: potencialidades da leitura de imagens visuais de patrimônios culturais em livros didáticos de história. In: PAIM, E. A.; GUIMARÃES, M. F. *História, memória e patrimônio*: possibilidades educativas. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2012. p. 47-64.

BRASIL. Ministério da Educação. Parâmetros curriculares nacionais: Ensino Médio. 2000. 71 p. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf>. Acesso em 10 jan. 2017.

CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011. 291 p.

CASTAGNA, P. Dificuldades, reflexões e possibilidades no ensino da história da música no Brasil do nosso tempo. *Arteriais*, Belém-PA, n.1, p. 147-157, 2015.

CHAVES, I. G. A Fundação da cidade de Belém inventada pelos pinceis artísticos. *Hydra*: Revista discente eletrônica da pós-graduação em História da Universidade Federal de São Paulo [online], v.1, n.1, p. 118-130, 2016.

EZQUERRO-ESTEBAN, A. Desafios da Musicologia Panhispanica na atualidade: uma reflexão. In: ROCHA, E.; ZILLE, J. A. B. (Org.). *Musicologia[s]*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. p. 25-40.

FERREIRA, L. M.; DOMANSKI, A. Do reino de Macbeth à construção de Kafka: abordagem arqueológica sobre patrimônio cultural e diversidade. In: PAIM, E. A.; GUIMARÃES, M. F. *História, memória e patrimônio*: possibilidades educativas. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2012. p. 31-46.

FONSECA, M. C. L. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 147, p. 23-27, 2001.

FRANÇA, C. C. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 5-22, dez. 2002.

KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 331 p.

KERR, D. *Catálogo de órgãos da cidade de São Paulo*. São Paulo: Annablume; Hosmil; Fapesp, 2001. 318 p.

LIMA, V. *J.-B. Debret, historiador e pintor*: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839). Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007. 328 p.

MEIHY, J. C. S. B.; HOLANDA, F. *História Oral*: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2011. 176 p.

NOGUEIRA, M. A. *Bourdieu & a educação*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 128 p.

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

NUNES, L. C. A. *Estruturas de cobertura na arquitetura religiosa de Landi em Belém – PA*: avaliação de tipologia, comportamento estrutural e identificação das espécies vegetais. 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

OLIVEIRA, M. A. D. O ensino de História, a memória e o patrimônio cultural. *História & ensino*, Londrina, v.15, p.119-130, 2009.

PENNA, M. *Música e seu ensino*. 2.ed. rev. ampl. Porto Alegre: Sulina, 2010. 247 p.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

SALLES, V. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém-PA: Conselho Estadual de Cultura, 1980. 426 p.

SANTHIAGO, R. (org.). *História oral e arte*: narração e criatividade. São Paulo: Letra e Voz, 2016. 192 p.

SINGLY, F. Apropriação da herança cultural. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v.34, n.1, p. 9-32, 2009.

SOUZA, J. *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008. 287 p.

ZARBATO, J. A. M. Ensino de história, patrimônio cultural e currículo: reflexões sobre ações educativas em educação patrimonial. *Revista Labirinto*, Porto Velho-RO, a.15, v. 22, p. 77-90, 2015.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

A CONSTRUÇÃO DO GOSTO MUSICAL EM NARRATIVAS DE MEMÓRIA DE DISCENTES DA MODALIDADE DE EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS (EJA)

Jucélia Estumano Henderson
henderson1405@gmail.com
Universidade Federal do Pará

Sonia Maria Moraes Chada
sonchada@gamil.com
Universidade Federal do Pará

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

Resumo: Este artigo apresenta um recorte da dissertação "Música na EJA: Considerações sobre o gosto musical" e da interdisciplinaridade dos textos lidos na disciplina "artes patrimônio cultural e memória da salvaguarda à produção de narratividades" cursada no mestrado da UFPA. O objetivo principal da pesquisa foi investigar como é construído o gosto musical dos discentes da modalidade EJA, da Escola Estadual de Ensino Fundamental Professor Waldemar Ribeiro. Neste recorte relacionaremos o objetivo da pesquisa com autores estudados na disciplina mencionada, que escrevem sobre memória. A pesquisa considera as orientações teóricas da Sociologia, em conexão com o campo da Educação Musical, relacionando-se com as teorias do cotidiano, habitus híbrido e da memória. A literatura utilizada nesse recorte recorreu aos autores: Setton (2002a, 2002b e 2012), Cancline (2015), Monteiro (2008), Penna (2010), Souza (2004), Candau (1996) e Le Goff (2013). Os dados apresentados foram coletados por meio de entrevista com estudantes da EJA de quatro turmas diferentes, sendo duas turmas de Ensino fundamental e duas do ensino médio. A pretensão da pesquisa não foi avaliar as escolhas dos alunos como boas ou ruins, porém identificar as experiências musicais e os dispositivos que atravessaram a construção do gosto musical percebidos nas narrativas dos discentes, por meio da operação da memória. Os dados apontaram a família, escola, mídia, religião/igreja e bairros foram dispositivos potentes na construção do gosto musical.

Palavras-chave: Gosto musical. Educação musical na EJA. Memória e música.

Abstract: This article presents a cut of the dissertation "Music in the EJA: Considerations on musical taste" and is the fruit of the interdisciplinarity of the texts worked in the discipline "arts cultural heritage and memory of the safeguard to the narrative production" studied in the masters of UFPA. The main objective of the research was to understand how the musical taste of the students of the EJA (Youth and Adult Education) modality of a public primary school is built. In this section we will cover the musical memories of some students of the EJA modality. Data were collected through semi-structured interviews with students from the 3rd stage of Elementary School, 4th stage of Elementary School, 1st stage of Secondary School and 2nd stage of Secondary School. The research considers the theoretical orientations of Sociology, in connection with the field of Musical Education, relating to the theories of daily life, hybrid habitus and memory. The literature used in this

cut used the authors: Setton (2002a, 2002b and 2012), Cancline (2015), Monteiro (2008), Penna (2010), Souza (2004 and 2008), Candau Le Goff (2013). The aim of the research was not to evaluate the students' choices as good or bad, but to identify the musical experiences and the devices that crossed the construction of the musical taste perceived in the narratives of the students, through the operation of memory. The data pointed out that the family, school, media, religion / church and neighborhoods were powerful devices in the construction of musical taste.

Keywords: 1. Musical taste 2. Music education in the EJA. 3. Memory and music.

INTRODUÇÃO

O artigo apresenta o recorte da dissertação "A Música na Educação de Jovens e Adultos - EJA: considerações sobre a construção do gosto musical", cujo objetivo principal foi: Compreender como é construído o gosto musical dos estudantes da modalidade EJA, da Escola Estadual de Ensino Fundamental Professor Waldemar Ribeiro.

Este recorte apresentará um diálogo entre o referencial teórico da pesquisa: Setton (2002a 2002b e 2012), Cancline (2015), Monteiro (2008), Penna (2010), Souza (2004) e os autores estudados na disciplina "Artes, patrimônio cultural e memória da salvaguarda à produção de narratividades", ofertada no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA. Entre esses autores estão: Candau (1996), Le Goff (2013), Halbwachs (1990), que atravessaram as discussões apresentadas na pesquisa. Ressaltamos que os autores sobre memória não fizeram parte do referencial teórico da dissertação, mas emergiram como possiblidade de atravessamentos.

1. QUESTÕES SOBRE O GOSTO MUSICAL

A expressão "gosto não se discute" é utilizada corriqueiramente em nosso cotidiano. Em vários contextos e situações alguém já deve ter falado ou escutado: "Eras, tenho vontade de esganar meu vizinho todo final de semana, ele escuta música com o volume no máximo! Se pelo menos ele tivesse um bom gosto!". Mas, o que seria o gosto?

Em consulta ao dicionário online de língua portuguesa, a palavra remete à satisfação, gozo, prazer, agrado, moda, maneira. É relacionada a um sentido que permite distinguir os sabores das substâncias - salgado, açucarado, amargo, ácido, ao paladar e, também remete a faculdade de julgar valores estéticos, sentimento do belo, predileção, inclinação, vocação, tendência e interesse. Geralmente o bom gosto associa-se ao elegante, ao moderno, normalmente quem diz ter bom gosto é quem caracteriza o outro como de mau gosto.

ISSN 2447-9810

A literatura científica, incluindo-se pesquisas das áreas da Sociologia, da Antropologia e da Psicologia, vem ao longo dos anos demonstrando interesse em discutir o gosto e os fatores que interferem em sua formação.

Monteiro (2008) afirma que é possível discutir sobre gosto, mas uma observação particular geraria discussões muito subjetivas e vazias de argumentação, porém se olhássemos o gosto pelo viés do coletivo, poderíamos perceber as diferenças dentro de uma sociedade, o comportamento, o gosto adquirido ou imitado, entre muitos outros fatores.

Outros autores como (QUADROS JR; LORENZO, 2010; RUSSELL, 2000) sugerem que o gosto corresponde a uma preferência estável e de longo prazo, o que significa que, quando a preferência por algo se torna frequente, ela passa a se caracterizar como gosto. Os autores complementam dizendo que a preferência musical é identificada nas pessoas pela música que decidem ouvir, pelos álbuns que optam por comprar e/ou pelos concertos que costumam assistir.

Quadros Junior e Lonrezo (2013) mostram que existem pesquisadores que concebem esses termos de maneiras diferentes, destacando que a diferença fundamental entre gosto e preferência musical está na duração, isto é, por quanto tempo o indivíduo permanece preferindo uma determinada música frente às outras, definindo, assim, gosto musical como o conjunto de preferências que afetam positivamente o indivíduo ao longo da sua vida, enquanto que preferência musical se refere a decisões instantâneas, de curta duração. Portanto, enfatizam que quando a preferência por algo se torna frequente, ela se transforma em gosto, ou seja, uma preferência estável e de longo prazo. Os discentes da EJA, principalmente os adultos, demonstraram ter uma preferência frequente, ou seja, mesmo sabendo que ao longo da vida seus gostos podem sofrer mudanças, ainda assim, permanecem revisitando as músicas apreendidas no passado, é o caso do estudante Jó que diz:

> **Gosto de rock**, de algumas músicas românticas, gosto de alguns pagodes também, mas não são todos, gosto do Raça negra, de algumas músicas antigas. **Gosto bastante de Rock Nacional**, como do Capital Inicial, Jota Quest, Engenheiros do Havaí, Legião Urbana, Titãs, do A-Ha, um pouco, das músicas do Kid Abelha. Eu gosto dessas músicas porque sempre escutei, sempre gostei. Tem uma da **banda Legião Urbana** chamada "Vento no Litoral" que fala sobre amor, que ele está encontrando uma pessoa na praia eu **escutei essa música numa época que eu era jovem**, **tinha uns 18 anos.** Eu gostava de uma menina aqui de Belém! O nome dela era Rafaela, essa menina faleceu, ela fez uma cirurgia pegou uma infecção hospitalar, e morreu. Na época ela tinha 22 anos, era muito nova. **Isso faz muito tempo, mas até hoje eu lembro. Eu não tenho mais o CD,** é difícil eu escutar o CD**, mas ficou na mente mesmo, ficou na memória**, a música diz: "De tarde quero descansar, chegar até a praia e ver, se o vento ainda está forte. Vai ser bom subir nas pedras. Sei que faço isso para esquecer. Eu deixo a onda me acertar. E o vento vai levando tudo embora". Eu gostava de escutar música no celular, mas como agora estou sem celular, passei a usar um rádio que tem lá em casa, **fico escutando a rádio e procurando as músicas**

ISSN 2447-9810

> **que eu gosto.** [...]. **Eu procuro muito a Jovem Pam, o Mix, às vezes alguma rádio que toque Legião Urbana.** (Jó[1], 37 anos, 3ª Etapa Fundamental).[2]

O aluno Jó revela que começou a escutar e gostar da Banda Legião Urbana aos 18 anos e que mesmo passados 19 anos, ele ainda continua gostando da música e a memória dele remete sempre a lembrança da música à história vivida com a moça que gostava. A memória do Jó, traz à tona a sua história de vida, deixando aparecer a ligação do gosto musical pela música "O vento no litoral". Mesmo depois de terem se passado muitos anos a preferência pelas bandas se tornou algo frequente, transformando em gosto e memória.

Outra discente diz:

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

A estudante Gilda cita vários tipos de música que gosta de ouvir, mas destaca aquelas, que a fazem voltar no tempo, músicas que a fazem lembrar de coisas vividas no passado. É certo que o seu gosto passou a ampliar-se na experimentação e no diálogo com outras sonoridades, como por exemplo, com as músicas que a filha escuta, contudo, o gosto musical daquelas músicas do passado, ainda permanece sendo as músicas que mais gosta de ouvir. São as músicas que estão na memória.

As definições de memória para os autores Le Goff (2013) e Candau (1996) se convergem, no sentido de considerarem a memória um passado reconstruído, compartilhado no tempo e no espaço presente, sendo passível de constante mutação.

Le Goff (2013) diz que: "A memória, como prioridade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas" (p.387). Para Candau (1996), a memória é "acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstrução fiel do mesmo [...]" (p.9).

O gosto musical dos estudantes da EJA é a reconstrução de um passado atualizado que envolve as repercussões psíquicas do vivido no passado e no presente, os rumos das trajetórias de vida musical percorridos pelos discentes são permeados pela presença de várias instâncias socializadoras como a família, religião, escola, bairro e mídia. Esses dispositivos nos conduzem a afirmar que o gosto musical perpassa por uma construção individual e coletiva, permeada pela memória.

---

1 O nome atribuído aos estudantes é fictício

2 Todos as partes em negrito são grifos nossos.

ISSN 2447-9810

Halbwachs (1990) diz que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, portanto essa memória é construída a partir de lembranças relacionadas a um ou vários grupos. O autor diz que:

> Outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo. Muito mais, eles me ajudam a lembrá-las: para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muito das idéias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles. (HALBWACHS, 1990, p. 27)

Esse pensamento dialoga com o pensamento de Monteiro (2008) que considera que existe um gosto particular e um gosto coletivo, o gosto particular caracterizado por uma discussão mais subjetiva e o gosto coletivo configurado por meio de questões que enquadram as relações sociais, culturais e históricas. Conforme o autor

Ao perceber que os dados emergidos na entrevista apontavam que os estudantes da EJA, mesmo a sós (individual), teciam lembranças apoiadas nas lembranças de outras pessoas (coletivo), ficou possível criar atravessamentos com os autores que escrevem sobre memória.

Candau (1996), em uma abordagem antropológica da memória, estabelece uma classificação da dimensão individual em três níveis:

1) memória de baixo nível ou protomemória, composta pelo saber e pela experiência mais profundos e mais compartilhados pelos membros de uma sociedade que é socialmente compartilhada e fruto das primeiras socializações; seria a memória social incorporada, tal como se expressa, por exemplo, nos gestos, nas práticas e na linguagem, cujo exercício é realizado quase automaticamente, sem um julgamento prévio "quase sem tomada de consciência" (p. 23). A Protomemória é a memória pela repetição; é aquela que acaba "vindo na cabeça" até sem pensar, como a música que a gente gosta.

2) memória de alto nível ou memória de lembranças (ou de reconhecimento), é a memória propriamente dita que incorpora vivências, saberes, crenças, sentimentos e sensações, podendo contar com extensões artificiais ou suportes de memória;

3) a metamemória, que é a representação que fazemos das próprias lembranças, o conhecimento que temos delas, ou seja, tanto a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, quanto aquilo que fala sobre ela, em uma dinâmica de ligação entre o indivíduo e seu passado, como uma memória reivindicada.

Os estudantes recorrem à memória para justificar os seus gostos musicais e essas memórias estão emotivamente ligada às histórias singulares de suas vidas enquadrando-se nas classificações da dimensão da memória apresentada por Candau (1996).

ISSN 2447-9810

Através das memórias se revelaram a história, as ações, visões, sentidos, que envolvem as repercussões do vivido no passado e no presente.

2. A FAMÍLIA, A ESCOLA, A MÍDIA: NARRATIVAS DE MEMÓRIAS SOBRE A CONSTRUÇÃO DO GOSTO MUSICAL DOS ESTUDANTES DA EJA

A questão do gosto também está intimamente atrelada à teoria do *habitus,* em Pierre Bourdieu, ao qual Setton (2002a, 2002b) apresenta uma abordagem contemporânea.

O conceito de *habitus* surge da necessidade empírica de apreender as relações de afinidade entre o comportamento dos agentes e as estruturas e condicionamentos sociais. Bourdieu, observou a situação de desamparo de indivíduos arrancados de um universo rural e submetidos a um ambiente urbano e capitalista. Nesse sentido, o autor propõe um problema sociológico para o *habitus*.

A obra de Bourdieu é objeto de grande controvérsia, a maior parte de seus críticos classifica-o como um teórico da reprodução da ordem, já Setton (2002a, 2002b), considera que a originalidade da reflexão do autor consiste precisamente em sua abordagem dialética do social.

Para Setton a sociologia de Bourdieu é mais que uma sociologia da reprodução. É uma sociologia das práticas de cultura. Por prática de cultura se entende todo tipo de comportamento cotidiano, toda prática de rotina que explicita um modo de ser e fazer dos agrupamentos humanos. São ações como as maneiras de se alimentar, de vestir, de arrumar a casa; de escolher a religião, a política ou a arte. Prática de cultura é a ação de escolher um livro para ler, é a tendência por uma expressão estética e tantas outras coisas. Então prática de cultura são todas as ações, ora conscientes ora inconscientes, que se expressam em um movimento corporal quase instintivo, como o andar, o sentar, o falar, o gesticular com as mãos.

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

Para Setton, (2002a):

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

ISSN 2447-9810

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

Optei por analisar os dados da pesquisa utilizando o conceito de *habitus* híbrido por constatar que os dados emergidos no campo de coleta apontaram para as instâncias que Setton aponta dentro do conceito de *habitus* híbrido, a família, a escola, a religião e a mídia que se constituem agentes específicos da socialização no mundo contemporâneo. Essas instâncias socializadoras coexistem numa relação de interdependência. Não são estruturas que existam acima e por cima dos indivíduos, não podem ser vistas como estruturas que pressionam umas às outras, mas instâncias constituídas por agentes que se pressionam mutuamente no jogo simbólico da socialização (SETTON, 2002b).

A seguir vamos conhecer alguns dos fatores sociais que estimularam a construção do gosto musical dos discentes, partindo da teoria da lente da teoria do *habitus* híbrido, por meio das diversas instâncias socializadoras.

Sobre a instância família, é considerado um fenômeno universal que se transforma conforme as conjunturas socioculturais, sendo um agente social ativo. Podemos considerar a família a partir de dois enfoques - o primeiro por uma abordagem psicológica, ou seja, "a família como espaço de relações identitárias e de identificação afetiva e moral" (SETTON, 2002b, p. 111), onde ocorre a modelação da subjetividade, onde são construídos os valores familiares mais duradouros no processo de socialização. Seria o contato com as primeiras formas simbólicas de integração social. No segundo enfoque a família pode também ser considerada como responsável pela transmissão de um patrimônio econômico e cultural que também forja a identidade social do indivíduo. De origem privilegiada ou não, a família transmite para seus descendentes um nome, uma cultura, um estilo de vida moral, ético e religioso.

Partindo da visão dos enfoques de família e sobre a construção do gosto musical, apresento a narrativa dos estudantes da EJA:

> Eu não fui criada com a minha mãe, minha tia me pegou quando tinha uns quatro meses e me levou para casa dela, [...]. **O gosto musical é meu mesmo, acho que foi despertando no ambiente onde eu sempre vivi, com minha irmã, com minha mãe,** elas são pessoas muito legais, sabe! [...] **aí eu fui pegando a influência delas.** (Gilda, 42 anos, 4º etapa fundamental.).
> **Eu aprendi a gostar de todo tipo de música porque eu convivi no meio de música, meu avô** tinha uma caixa de som, uma aparelhagem como se diz hoje em dia, aí eu sempre escutava música. **Meu padrasto também escuta bastante música**, meus vizinhos têm caixa de som, [...], **aí tudo isso foi ajudando a gostar de todo tipo de música**. (Rael,22 anos, 1º etapa do ensino médio).
> Eu escuto mais música internacional e no momento o grupo K-pop que é uma música coreana, **conheci através da minha mãe**, porque ela gosta desse negócio também. **Ela que me apresentou acho que foi uns dois anos atrás**, mas eu não me liguei muito. **Aí minha irmã mais nova começou a escutar e de tanto escutar a música em**

ISSN 2447-9810

> **casa ficou na cabeça.** Eu gostei do grupo, porque os meninos não só cantam, eles fazem as coreografias também é muito legal! Lá em casa agora toca mais o K-pop por causa de mim e de minha irmã! **Também escutamos muita música paraense e o papai gosta muito** especialmente de escutar reggae. (Daiane, 18 anos, 3ª etapa do fundamental).

Sendo o primeiro meio de socialização do indivíduo, a família atua como mediadora das influências culturais transmitindo crenças, valores e costumes presentes na cultura local. Bourdieu (2007) pressupõe que a ideologia do "gosto natural", da aquisição da cultura, se forma a partir do seio familiar, que é um aprendizado precoce, efetuado desde a primeira infância.

Sobre a instância escola, Setton (2002b) menciona que "a escola sempre foi vista como responsável pela transmissão de um saber consagrado, útil para a manutenção de uma ordem baseada na divisão do trabalho social" (p. 112). Essa visão ainda permanece, mas também a escola foi e é vista como a responsável pela expansão do acesso ao conhecimento, principalmente de um saber restrito a poucos, aquele ligado à esfera social do âmbito não cotidiano[3].

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

A massificação escolar modificou a forma de distribuição das qualificações. Embora, oficialmente, todos tenham acesso a ela, as trajetórias estudantis, os usos do saber escolar variam de acordo com as experiências de vida – familiar, escolar, religiosa e midiática, dos indivíduos.

Na contemporaneidade, as discussões sobre a valorização da esfera cotidiana nos espaços escolares direcionados à Educação Musical têm conquistado um espaço significativo e importante nas pesquisas acadêmicas[4]. As práticas dos professores em conhecer e mapear os cenários musicais exteriores dos discentes têm ampliado as reflexões sobre as dimensões do ensino-aprendizagem oferecido aos mesmos, assim como têm estabelecido diálogos mútuos entre educador e educando.

---

3 Agnes Heller, 2004.

4 Arroyo (2009); Bozzetto (2008); Benedetti e Kerr (2008 e 2010); Constantino (2012); Dantas (2001); Mota (2003); Green (1997); Penna (1999, 2003, 2010); Prazeres (2011); Quadros Júnior e Lorenzo (2013); Quiles (2009); Queiroz (2005); Ribas (2006); Souza (2004, 2008 e 2013); Louro e Souza (2013); Seren (2011); Silva (2008); Silva (2012); Setton (2012); Santos (2012).

ISSN 2447-9810

Segundo Ramos (2002), “falar sobre a prática musical cotidiana se baseia em suas próprias vivências musicais, significa falar as músicas que sabe cantar, as que não gostam, falar sobre as letras que falam de tema próximo de sua realidade social” (p.89).

Sobre essa premissa leremos a seguir a fala dos estudantes que ratifica esse pensamento:

> Gosto mesmo é de ouvir os Racionais, tem aquela música “Jesus chorou” que a letra fala sobre a realidade do que está acontecendo, sobre o que aconteceu, essa música fala sobre várias coisas, quem ouve muito, entende. Muita gente fala que eles só cantam apologia ao crime, só que pelo que escutei não é isso não, gosto muito dessas músicas e as ouço estando triste ou feliz. (Diogo, 16 anos, 3ª etapa do fundamental).
>
> Com a música eu consigo ficar pensativo, minha cabeça clareia. Muitas músicas fizeram eu repensar minhas atitudes. Teve uma música que eu escutei, era de um MC, e falava sobre o roubo de uma família muito humilde que estava com muitas dívidas e o menino se voltou para o caminho do assalto a fim de trazer dinheiro para casa, mas no final da história ele morre, aí depois de ouvir fiquei pensando que podia acontecer a mesma coisa comigo, se me envolvesse nesse mundo do crime, então eu já deixei esse pensamento de lado. Nessas horas de tentação, se você ouve, a música acaba dando um alívio. (Lucian, 17 anos, 4ª etapa Fundamental).
>
> Gosto da música do grupo K-Pop porque a letra da música fala sobre romance, combate contra o suicídio e conscientiza a pessoa de deixar esse negócio de tomar remédio, de ferir a si mesma, de ficar se cortando e essas coisas. (Daiane, 18 anos, 4ª etapa do fundamental).
>
> Tem uma música do Anderson, chamado Raridade que diz: “Você é um espelho que reflete a imagem do Senhor, não chore se o mundo ainda não notou, já é o bastante Deus reconhecer o seu valor, você é precioso, mais raro que o ouro puro de Ofir, se você desistiu, Deus não vai desistir, Ele está aqui para te levantar se o mundo te fizer cair”. Essa música, muitas vezes em que estava triste, quando queria sair da igreja, ela tocava, parece que a música me seguia, ou ela tocava ou eu lembrava mesmo dela, às vezes passava um carro tocando, e então dizia: Eu sou um espelho, eu sou um espelho de Deus, eu vou fazer as coisas que ele me manda, vou cumprir os seus mandamentos e aí eu não desistia da igreja. (Moacir, 16 anos, 4ª etapa do fundamental).

Ao realizar a revisão de literatura na área da educação musical, nos deparamos com um fragmento do artigo de Souza (2004) em que a autora desafia o professor a conhecer os alunos como ser sociocultural, a mapear os cenários exteriores da música com os quais vivenciam seu tempo, espaço, a pensar a disciplina a partir do conhecimento do cotidiano, ampliando as reflexões sobre as dimensões do currículo, conteúdo-forma e o ensino – aprendizagem.

Fomos desafiados, a partir dessa leitura, a abrir os ouvidos para esse universo musical cotidiano dos discentes da EJA e a seguir apresentamos o gosto dos 21 dos entrevistados que perpassaram pelos seguintes gêneros musicais: Brega, Melody, Tecnobrega, Reggae, Música eletrônica, Dance, Flash Back, Pop internacional, Rap, Funk, Forró, Pagode, Gospel, Sertanejo, Carimbó, Axé, Rock nacional e internacional.

As bandas e cantores do Rock citados foram: Capital Inicial, Jota Quest, Engenheiros do Havaí, Legião Urbana, Titãs, Evanescence, A-ha e Linkin Park (rock internacional). Os cantores de funk foram:

ISSN 2447-9810

Biolo, MC Kevinho (funk), MC Pedrinho (funk), MC Livinho (funk) e Anitta. A banda de Reggae: Maskavo. Os cantores sertanejos foram: Jorge e Matheus, Maira e Maraisa, Simone e Simaria, Henrique & Juliano, Vitor & Leo, Matheus e Kauan, Marilia Mendonça, Luan Santana e Daniel. Os pagodeiros foram: Raça negra, Exaltasamba, Ferrugem e Thiaguinho. Os cantores regionais paraenses: Lucinha Bastos, Nilson chaves, Pinduca, Dona Onete e Joelma do Calypso. Os Cantores da música gospel: Anderson Freire, Aline Barros, Fernanda Brum, Paulo Fernandes, Fernandinho, Eyshyla, Damares, Bruna Carla, Thales Roberto, Elaine de Jesus, Lauriete, Cassiane, Cristina Mel, Jamily, Pregador Lu, André Valadão, Oséias de Paula e Vitorino. Cantores internacionais: Justin Bieber, Selena Gomez, Rihanna, Beyonce e K-pop (grupo coreano) e Cantores Nacionais: Marisa Monte, Caetano Veloso e Roberto Carlos e Kid abelha.

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

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

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

Conhecer as inovações e músicas de diferentes países e a possibilidade de misturá-las requeria, há alguns anos, viagens frequentes, assinaturas de revistas estrangeiras e pagar avultadas contas telefônicas. Agora se trata de renovar periodicamente o equipamento de computador e ter um bom servidor de internet.

ISSN 2447-9810

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

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

> Os alunos estabelecem relações sociais e culturais em diferentes espaços e meios de socialização [...] principalmente, se relacionam de diferentes formas com as tecnologias modernas com seus fluxos de informação e consumo, por meio dos produtos ou objetos da mídia permeados por relações pedagógicas não institucionais: televisão, rádio, cinema, revistas e computador. [...] A compreensão das práticas sociais dos alunos e suas interações [...] são importantes referências para analisar como vivenciam, experimentam e assimilam a música e a compreendem de algum modo. (SOUZA, 2004, p. 10).

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

Os discentes entrevistados, ao serem perguntados sobre o ambiente em que escutavam música e como tinham acesso a ela, revelaram forte ligação com os aparelhos tecnológicos:

> Escuto música em todo lugar, para onde saio levo meu fone de ouvido, tipo no ônibus quando venho para escola e volto para casa e também quando paro para fazer as minhas tarefas. Consigo muita música na internet, assistindo o You Tube. A minha escuta é feita mais no celular mesmo, a televisão não assisto muito, é mais pela internet mesmo. (Daiane, 18 anos, 3ª etapa do Fundamental).

> Eu gostava e gosto de escutar música no celular, como agora estou sem celular, passei a usar um rádio que tem lá em casa, fico escutando a rádio e procurando as músicas que eu gosto. Eu procuro muito a Jovem Pan, o Mix, às vezes alguma rádio que toque Legião Urbana. (Jó, 37 anos, 3ª etapa do Fundamental).

ISSN 2447-9810

> Escuto música em casa, na sala coloco o som super alto, eu já acordo de manhã ouvindo música, cedo, seis, sete horas da manhã, e tem uma coisa que eu gosto de ouvir de manhã cedo é o Roberto Carlos. Em casa tenho um notebook, caixa de som, celular, também acesso a internet, o Wifi, vou no YouTube e baixo músicas. Algumas eu baixo e já ficam guardadas. Escutar a rádio e tem duas emissoras que eu gosto bastante de ouvir é a 99 e a Jovem Pan, com as músicas que tocam na Jovem Pan, gosto de malhar de manhã porque canta muito dance e acho bem legal, na 99 FM, toca vários outros tipos de músicas. Na televisão assisto bastante filme, quando passava The Voice eu assistia e gostava. (Jane, 30 anos 4ª etapa do Fundamental).

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

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

Bernard Lahire (2006) chama a atenção para as novas condições culturais vividas na atualidade com o surgimento de outras matrizes culturais que agem como instâncias legitimadoras. Segundo o autor, a própria produção de cultura no mundo contemporâneo oferece cada vez mais misturas de estilos e gêneros que, até então, não se comunicavam como, por exemplo, a apresentação conjunta de um cantor de rock, Fred Mercury, com uma cantora de ópera, Montserrat Caballé.

É como se a nova estrutura de oferta de bens simbólicos, caracterizada pela mistura de gêneros, dos mais nobres aos mais comuns, fosse ao mesmo tempo reflexo de novas estruturas de percepção que, por conseguinte, contribuiria, para forjar hábitos mentais e um gosto variado. Para Bernard Lahire (2006), a mistura seria verdadeiramente uma fórmula geradora de práticas e de representações, isto é, "uma disposição ou um hábito cultural que põe em questão a separação, as divisões, em outras palavras, que põe em questão as fronteiras entre as várias instâncias produtoras e legitimadoras de sentidos" (p. 31).

Como nos lembra Faraco (2001):

> [...] Nunca é demais lembrar que Shakespeare escrevia suas peças para serem apresentadas como entretenimento num teatro popular; ou que Memórias de um Sargento de Milícias, hoje um clássico da literatura brasileira, foi escrito na forma de folhetim (isto é, capítulos semanalmente no jornal para consumo imediato), muito semelhante, nesse sentido, às novelas de televisão de hoje; ou que compositores como Bach ou Mozart (para citar só dois) escreveram muitas de suas peças sob encomenda direta de seus mecenas para ornamentar festas, eventos do cotidiano ou preencher horas de ócio. (p. 128).

ISSN 2447-9810

Penna (2003) sugere que o educador deve considerar a música que permeia os ambientes midiáticos, pois em maior ou menor frequência faz parte, praticamente, do cotidiano de todos os cidadãos. A autora aponta que nem tudo o que é produzido pela indústria cultural significa que seja ruim e que qualquer polarização entre ela e uma Arte concebida como "superior" termina por ser reducionista ou mecânica, e até falsa. Propõe para a prática pedagógica nas escolas uma concepção que enfoque na diversidade de manifestações musicais de modo a superar a dicotomia entre música erudita e popular, afirmando que uma das grandes dificuldades para a concretização de uma educação musical desse tipo é a própria formação do professor, corretamente centrada em um ensino tradicional, moldado pelo conservatório e pelo padrão da música erudita e da música notada

Boa parte do gosto musical dos discentes perpassa pelas experiências de vida cotidiana, onde as músicas aproximam-se de temas da realidade social e das suas próprias vivências. Há sempre uma história por trás das escolhas musicais dos estudantes e essas histórias ligam-se as suas memórias conectadas com diversas instâncias socializadoras.

CONSIDERAÇÕES

Os dados da pesquisa revelam que o gosto foi construído no meio sócio-histórico-cultural de cada estudante, mediada pelas instâncias: família, escola, religião, bairro e mídia entre outros lugares de valores culturais e referências identitárias. (SETTON, 2002a e 2002b) e (CANCLINI, 2015).

Memórias fundam identidades e o gosto do aluno integra a identidade dele. Finalmente, os gostos musicais dos estudantes da EJA tratados nesta pesquisa fizeram e fazem parte de experiências cotidianas, por isso acreditamos que uma educação musical formal organizada em torno das práticas sociais e musicais dos discentes da EJA, ofereceria um núcleo de temas e focos de desenvolvimento de habilidades mais próximos de suas realidades, sendo importante cultivar a prática social como ponto de partida e chegada na prática pedagógica, cultivando, sobretudo, a prática da escuta das memórias musicais, construídas no cotidiano dos discentes.

REFERÊNCIAS

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

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

CANDAU, Joel. ***Anthropologie de la Mémoire***. Paris: PUF, 1996.

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

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

FARACO, Carlos Alberto. Área de linguagem: algumas contribuições para sua organização. In: KUENZER, Acácia (Org.). **Ensino médio:** construindo uma proposta para os que vivem do trabalho. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2001. p. 97-131.

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

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva.** Tradução de Laurent Léon Schaffter.

São Paulo: Vértice, 1990.

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

JÓ. Entrevista concedida a Jucélia Estumano Henderson. Belém- Pará, abr. 2017. 1 arquivo mp3 (20 min.).

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

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. 7º ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

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

MOACIR. Entrevista concedida Jucélia Estumano Henderson. Belém- Pará, abr. 2017. 1 arquivo .mp3 (9:58 min.).

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

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

PENNA, Maura. Apre(e)ndendo músicas: na vida e nas escolas. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V.9, 71-79, set. 2003.

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

QUADROS JÚNIOR, João Fortunato Soares de; LORENZO, Oswaldo. Preferência musical e classe social: um estudo com estudantes de ensino médio de Vitória, Espírito Santo. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 21, n. 31, p. 35-50, jul./dez. 2013.

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

RAEL. Entrevista concedida a Jucélia Estumano Henderson. Belém- Pará, mai. 2017. 1 arquivo .mp3 (11:05 min.).

RAMOS, Sílvia Nunes. **Música da televisão no cotidiano de crianças**: um estudo de caso com um grupo de 9 e 10 anos de idade. 2003. [189 f.].Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

SETTON, Maria da G. J. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. Universidade de São Paulo. Revista Brasileira de Educação, São Paulo: Autores Associados, n. 20, p. 60-70, 2002. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n20/n20a05. P 60 – 70 >. Acesso em: 06 Out. 2016.

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

_____. Experiências de socialização e disposições híbridas de habitus. In: DAYRELL, Juarez [et al.]org. **Família, escola e juventude**: olhares cruzados Brasil-Portugal. Belo Horizonte: UFMG, 2012. P.38-55

_____. Reflexões sobre a dimensão social da música entre os jovens. Comunicação & Educação. Ano XIV, n. 1, p. 15-22, Jan/abr 2009.

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

_____. Um estudo sobre a importância das matrizes de cultura, família e religião, em Santarém, Pará. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.15, n.28, p.19-35, 2010.

_____. e VALENTE, Gabriela. Religião e educação no Brasil: uma leitura em periódicos (2003-2013). 410 **Cadernos de Pesquisa** v.46 n.160 p.410-440 abr./jun. 2016

SOUZA, Jusamara. Práticas musicais sociais. In: **Revista da ABEM**, v. 12, n.10, p. 7-12, mar. 2004.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

ARRAIAL DO PAVULAGEM:

potências pedagógico-musicais em contextos culturais

Tainá Maria Magalhães Façanha
magalhaesfacanha@gmail.com
Bolsista CNPq/LabEtno, Universidade Federal do Pará

Alice Alves
alivealves12@gmail.com
PPG Música, Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Este artigo trata de uma reflexão sobre as potências pedagógico-musicais que são desenvolvidas no contexto do Instituto Arraial do Pavulagem, a partir de experiências vividas no contexto dos processos de oficinas realizadas no mês de maio – que culminam em quatro cortejos nos meses de junho e julho. Para tanto, foram descritas brevemente o contexto de criação do instituto e como são desenvolvidas as práticas de ensino de música e os demais fatores que contribuem significativamente para a construção deste contexto. O objetivo da reflexão aqui proposta é produzir um relato de experiência que promova o diálogo entre Educação Musical e Etnomusicologia, para fomentar uma discussão que aproximem essas áreas de conhecimento na percepção de uma educação musical intercultural. Valorizando as vivências do contexto sociocultural do Instituto Arraial do Pavulagem em Belém, capital paraense, que se constitui como potência para discutir o objetivo aqui traçado. Por fim, compreendemos que o trabalho desenvolvido pelo instituto é um exemplo de contexto complexo, que relaciona práticas musicais "tradicionais" e urbanas, onde se estabelecem relações dialógicas de educação musical, práticas que são fundamentais para se pensar em novas formas de conceber os currículos do ensino de música em ambientes institucionalizados de ensino.

Palavras-chave: Educação Musical intercultural. Práticas pedagógicos-musicais. Instituto Arraial do Pavulagem.

Abstract: This article deals with a reflection on the pedagogical-musical potentials that are developed in the context of the Arraial Institute of Pavulagem, from experiences lived in the context of the processes of workshops held in May, culminating in four processions in the months of June And July. For that, the context of creation of the institute and how music teaching practices are developed and the other factors that contribute significantly to the construction of this context were briefly described. The objective of the reflection proposed here is to produce an experience report that promotes the dialogue between Music Education and Ethnomusicology, to foment a discussion that brings these areas of knowledge closer together in the perception of an intercultural musical education. Valuing the experiences of the socio-cultural context of the Arraial do Pavulagem Institute in Belém, Pará state, which constitutes a power to discuss the objective outlined here. Finally, we understand that the work developed by the institute is an example of a complex context that relates "traditional" and urban musical practices, where dialogic relations of musical education are established, practices that are fundamental to think of new ways of designing curricula of teaching music in institutionalized educational environments.

Keywords: Intercultural Music Education. Pedagogical-musical practices. Arraial do Pavulagem Institute.

1. NOTAS INTRODUTÓRIAS SOBRE O TEMA

Batalhão da Estrela
Abre os olhos morena vem ver meu boi, tá vindo da estrela,
Traz batalhão afiado e o couro bordado pro contrário ver...
Sei que ele ainda sente saudade quando vê a bandeira azulada passar pela praça
Modelo de graça do meu são João.
Do arraial que é do sol, do arraial que é da lua, do povo na rua, do meu guarnicê.
Canta, Vardé! Vardé das cuieiras, que eu estrondo lá fora
E quando eu for embora, contrário, nesse adeus é que tu choras.
(Toni Soares e Ronaldo Silva)

Do Arraial do sol e da lua, mas principalmente do povo na rua é que este texto emerge, construído a partir das vivências e observações sobre o Arrastão do Pavulagem que há trinta anos vem trazendo às ruas de Belém do Pará, o Batalhão da Estrela. Batalhão que é formado por brincantes, dos mais variados contextos sociais e culturais, que se unem em quatro cortejos para trazer batalhão afiado para celebrar o boizinho azul, como é carinhosamente chamado por muitos.

Em Belém é assim, durante os três últimos domingos de junho e o primeiro do domingo de julho acontecem os cortejos do Arraial do Pavulagem, conhecidos como arrastões. Esses são iniciados na escadaria da Estação das Docas e recebidos e reverenciados pela bela arquitetura, do período da belle époque, do Theatro da Paz; uma união simbólica entre a arte "popular" e "erudita".

Figura 1: chegada, em frente ao Theatro da Paz, do cortejo do Arrastão do Pavulagem à Praça da República

Fonte: Página do Facebook do Instituto Arraial do Pavulagem – fotografia de Dah

ISSN 2447-9810

Os cortejos começam a ser preparados desde o mês de maio, onde são desenvolvidas as oficinas de percussão, de dança e de perna-de-pau. Posteriormente, são realizados os ensaios que unem os novos brincantes aos que já participam do Batalhão da Estrela.

Esse nome "Batalhão da Estrela" é dado para a formação dos grupos da dança, da percussão e dos pernas-de-pau. Cada um desses grupos é coordenado por um instrutor que guia os participantes durantes as oficinas, ensaios e cortejo.

Figura 2: Batalhão da Estrela durante ensaio.

Fonte: Página do Facebook do Instituto Arraial do Pavulagem – fotografia de Dah Passos.

Assim, neste artigo será desenvolvida uma proposta de reflexão breve sobre a trajetória e importância do Arraial do Pavulagem no contexto da cidade de Belém do Pará, a descrição das oficinas de percussão e a reflexão sobre a prática da educação musical no contexto da oficina de percussão. Através deste relato de experiência pretendemos produzir um diálogo entre Educação Musical e Etnomusicologia a partir da experiência de valorização do contexto sociocultural da capital paraense, agregando elementos das manifestações da cultura popular e cotidiana da cidade. Acreditamos que o trabalho feito pelo instituto é um ótimo exemplo para se pensar a possibilidade da educação básica associada aos saberes tradicionais, suas práticas e manifestações culturais.

2. "Boi Pavulagem do teu coração": breve trajetória

Tudo começou com um grupo de amigos músicos que se reunia na Praça da República, localizada no centro da cidade; onde estão localizados o Theatro da Paz, o Teatro Waldemar Henrique e o Instituto de Ciências da Arte – ICA. O lugar recebe muitos eventos dos mais variados tipos,

ISSN 2447-9810

acolhendo uma tradicional feira de artesanato que acontece aos domingos, reuniões familiares, grupos de jovens e muitos outros.

A Praça é palco de contextos complexos, que fazem emergir singularidades da cultura paraense, perpetuando e ressignificando vivências, lugar de diálogos sociais que recebe distintos grupos sociais, assim como turistas que transitam na cidade. "Os lugares são também lugares de confronto, onde as contradições podem emergir e onde se fazem conviver dialeticamente os elementos de que tece a vida. Portanto, quando entendemos os lugares, entendemos a nós." (HISSA, 2011, p. 48). São esses lugares que nos permitem compreender a relação do Arrastão do Pavulagem com a cidade e os processos educativos que, por meio dele, ocorrem.

O arrastão começou há 30 anos como uma manifestação cultural pequena que reunia o grupo de músicos fundador junto ao público, guiados por músicas da quadra junina (como boi bumbá, quadrilha, carimbó, sairé, retumbão, marujada) e por um singelo boizinho colado em um pedaço de madeira que ficou conhecido como "Boi Pavulagem do teu coração", hoje conhecido como Boi Pavulagem.

Com o tempo esse arrastão, que rodeava a Praça da República e terminava com um pequeno show do grupo Arraial do Pavulagem no Teatro Waldemar Henrique, tomou grandes proporções chegando a ser acompanhado por aproximadamente 20 mil pessoas atualmente. Hoje o arrastão alcançou dimensões que ultrapassam o território da Praça, se espalhou pelas ruas da cidade de Belém, trazendo o colorido do figurino dos brincantes, uma percussão desenvolvida para se adequar às ruas, acompanhado das danças e da arte circense com os pernas-de-pau.

No ano de 2003 foi criado o Instituto Arraial do Pavulagem que permite a melhor administração e captação de recursos para desenvolver as atividades referente aos cortejos. Consiste em uma organização sem fins lucrativos e autônoma da sociedade civil. Ainda cabe mencionar que em 2009 o Instituto passou a ser um ponto de cultura, isso significa dizer

> as atividades do Instituto Arraial do Pavulagem também são potencializadas pelo Governo Federal com o Ponto de Cultura Arraial do Saber, projeto do Instituto Arraial do Pavulagem em parceria com o Ministério da Cultura, através do Programa Cultura Viva. (http://pavulagem.org/instituto acesso em 27 de jun de 2017)

Durante o ano o Instituto promove três cortejos, o Cordão de Peixe-Boi, o arrastão do Pavulagem e o arrastão do Círio. O Cordão de Peixe-Boi não acontece desde o ano de 2014, a ausência de financiamentos inviabilizou a realização desse cortejo; geralmente acontecia no mês de março e tinha uma proposta ecológica que priorizava a participação de crianças, sendo um arrastão curto, com uma semana de oficina, uma de ensaio e a culminância de um cortejo.

ISSN 2447-9810

Figura 3: Logo da camisa do Cordão do Peixe-Boi

Fonte: acervo pessoal das autoras.

Figura 4: Logo da camisa do Arrastão do Pavulagem

Fonte: acervo pessoal das autoras.

Figura 5: Logo da camisa do Arrastão do Círio

Fonte: acervo pessoal das autoras.

O arrastão do Pavulagem, foco principal deste artigo, é o maior. Acontece durante os meses de maio, junho e o primeiro domingo de julho; são duas semanas de oficinas, uma semana e meia de ensaios e quatro cortejos que celebram os santos católicos: Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal.

E, o último, o arrastão do Círio que acontece no sábado que antecede o círio – umas das maiores festividades religiosas do Brasil – sendo precedido de uma semana de ensaios, especificamente neste arrastão não há oficinas por adequação ao tempo de preparação do cortejo.

3.“BATE O TAMBOR BATALHÃO RUFA NA CAIXA E O TEMPO [...]”: PROCESSOS DE OFICINAS.

As oficinas são organizadas em quatro modalidades, ministradas por profissionais e artistas que atuam na cidade nas áreas que desenvolve as oficinas. Sendo essas de canto conjunto, de dança, de percussão e de perna-de-pau. A única oficina comum a todos os brincantes é a oficina de canto conjunto, momento em que os brincantes aprendem as músicas que serão cantadas no início do cortejo. As músicas são em sua grande maioria composições da Banda Arraial do Pavulagem e de artistas da região, nesse ano foi lançado um livro de música que contém a maioria das músicas que são cantadas e tocadas durante os arrastões.

Além das oficinas de canto conjunto, nas oficinas de percussão (mais especificamente) são desenvolvidas as práticas de ensino da música. As oficinas de percussão são o coração do batalhão da estrela, é ministrada por dois professores e um auxiliar; esses professores são músicos percussionistas da Banda e o professor auxiliar é um dos componentes mais antigos do batalhão, já fez parte como membro do batalhão e atualmente ajuda na organização do cortejo e nos processos de ensaio.

Os instrumentos que compõem o grupo da percussão são organizados respectivamente em:

ISSN 2447-9810

Matracas: são dois pequenos pedaços de madeiras que são acoplados nas mãos e percutidos um no outro. Localizado na primeira fila do grupo da percussão.

Reco-reco: é feito de bambu com várias elevações no centro e friccionada com uma pequena vareta que auxilia na produção do som.

Barrica: pequeno tambor, tocado com um talabar e é a divisão entre os instrumentos agudos e graves no batalhão.

ISSN 2447-9810

Onça: a onça é um pequeno tambor que tem uma vareta anexada ao coro e tocada com a fricção de um pano úmido. Semelhante a uma cuíca em estrutura, mas com o som grave que remete ao rugido de uma onça. Assim como as barricas, é um instrumento de altura mediana.

Marabaixo: tambor de duas peles, sendo a inferior composta com uma rede de miçangas.

Alfaia: tambor de duas peles, compõe a base musical do batalhão da estrela.

Primeiramente os professores comentam sobre cada instrumento musical, apresentam o som de cada um e ensinam os "toques[1]" dos instrumentos, após esse momento os professores incentivam os alunos a experimentar cada instrumento. Após essa experiência os brincantes escolhem o instrumento de sua preferência e que mais se identificaram, no qual permanecem caso consigam tocar com certa segurança. Os instrutores ensinam em constante diálogo com os gêneros musicais, não há exercícios fixos as práticas são sempre em conjunto e com as frases rítmicas nas músicas.

4. Processos educativos no contexto do Arraial do Pavulagem: por uma abordagem intercultural para educação musical

Quando se propôs o diálogo nesta parceria, o que nos uniu primeiro foi uma compreensão da Música e da sua produção, também, como processo de transmissão de conhecimento. Sendo assim, acreditamos que as práticas musicais estão permeadas de fatores sociais, políticos, econômicos,

1 Modo de nomear a maneira como se toca o instrumento.

ISSN 2447-9810

históricos e culturais que são fundamentados tanto por vivências coletivas quanto por vivências individuais.

A música é influenciadora e influenciada pela realidade social de uma cultura, visão que toma forma recorrente durante os anos 1970 e 1980. Os mecanismos mais internos de uma forma musical podem surgir dentro de uma mesma base social, em uma visão mais geral. Entretanto, cada grupo pertencente a ela pode criar meios de identificação e de aceitação com os gêneros musicais de formas distintas. (SHEPHERD, 2003) Entendemos a importância da Educação Musical na produção e na reprodução de certos pressupostos ideológicos e de condições humanas que podem ser apresentados e, juntos, contribuir para padrões globais da vida musical nas sociedades em geral. (GREEN, 2003)

Esmiuçando um pouco mais o debate, adentrando no ensino formal do país, o modelo curricular nacional, tanto no ensino superior quanto na educação básica. Seguindo um padrão ocidental de estruturação, acaba por não dialogar com diferentes modos de conhecimentos das tradições musicais de povos indígenas e afro-brasileiros e de quaisquer outros povos tradicionais. Nesse sentido,

> Temos no campo dos estudos musicais uma tarefa hercúlea pela frente, pois, como mostram as novas levas de estudos históricos e antropológicos da música (de base interdisciplinar expandida e tendo passado por levas críticas a partir de perspectivas feministas, “gueis”, marxistas e outras), a tradição conservatorial ainda possui papel referencial e autorreprodutor dos mitos de dominação aqui referidos, presentes em boa parte, senão na totalidade, das nossas instituições de ensino superior, quer no que tange aos bacharelados (incluídos os de música popular) quer às licenciaturas, algo que se reflete também o modo mais ou menos intenso em abordagens da música em outros campos de saber, redundando numa espécie de interdisciplinaridade conservadora. (ARAÚJO, 2016, P. 14)

Como destaca o autor, a presença predominante de práticas conservatoriais de ensino se configuram como substância principal na produção de conhecimento e na base formadora de profissionais em música no Brasil, modo que se mostra singular no contexto do Instituto Arraial do Pavulagem, pois nos processos de pedagógicos-musicais une, conflita e dialoga modos de ensino de ambientes tradicionais de ensino, mas principalmente os saberes “tradicionais” dos mestres da cultura popular das rodas de boi e carimbó. Assim, os modos como se configuram esses processos se mostram como potência para se pensar em currículos de ensino baseados nesses exemplos da cultura popular, modelos que não hierarquizam práticas de ensino, mas que dialogicamente desencadeiam práticas de ensino intercultural.

Nesse ambiente os saberes “tradicionais” são fundamentais na vivência dos processos, entretanto comumente essas formas de conhecimento essas que são muitas vezes menosprezados por estarem ligadas à transmissão oral no ensino-aprendizagem e à informalidade. E, também, por muitas vezes não ter sua legitimidade levada em conta enquanto saber por ser transmitida em meios

ISSN 2447-9810

de altos índices de analfabetismo, onde a tradição oral e a memória marcam fortemente todos os processos de ensino, de aprendizado. Como evidência Carvalho et al. (2016, p. 202-203):

> Diante desse modelo acadêmico, os saberes populares e tradicionais foram excluídos dos currículos formais supostamente pelo de não comportarem possibilidade de verificação científica no sentido positivista, ainda hegemônico, do termo. Como explicar, por exemplo, rituais de benzimento e simpatias? Como muitos dos saberes tradicionais são acionados para orientar procedimentos de caráter prático, o rigorismo academicista acaba por criar a oposição entre os conhecimentos intelectuais e pragmáticos. Esse antagonismo teórico⁄prático esconde, na verdade, hierarquias seculares de tipo racista e colonialista. Mascarado no alegado rigor da ciência, por vezes encontra-se o ajuizamento de valor que relega o saber tradicional justamente pelo motivo dele ser proveniente dos povos que sofreram a violência das estruturas de poder colonial, seguidas do Estado Republicano: vítimas crônicas do genocídio nacional, e as comunidades negras, vítimas da escravidão e do racismo pós-escravista. (CARVALHO; COHEN; CORRÊA; CHADA, 2016, p. 202-203)

Como abordam os autores, a dificuldade de inclusão desses saberes nas instituições formais de ensino deriva dos moldes europeizados e americanizados em que foram construídos os conhecimentos no Brasil.

Nesse sentido, percebemos o contexto do Instituto do Arraial do Pavulagem local singular que possibilita diálogos de uma Ecologia de Saberes (SANTOS, 2007), lugar onde o conhecimento científico e conhecimento comum são vivenciados cotidianamente e sem hierarquias na produção de atividades culturais. No caso específico dos processos educativos, são desenvolvidas práticas pedagógico-musicais que advém concepções e estratégias de instrutores que apresentam formação popular com mestres de carimbó e licenciados em música pela UFPA. Estes instrutores ressignificam suas práticas pedagógico-musicais a partir dos brincantes, trazendo saberes populares e conteúdos musicais tidos como “tradicionais” ao processo de oficinas durante a preparação para os cortejos.

A contribuição do fluxo em que acontecem as atividades no contexto do Arraial do Pavulagem é uma potência para se pensar na educação musical na contemporaneidade, principalmente se pensarmos que a escola e as práticas educativas que permeiam a formação do professor de música é também influenciada pelo contexto histórico-social-cultural em que estão inseridos. Dessa forma, como afirma Penna (2012, p. 42) “[...] a escola, como instituição social, não se transforma em seu caráter seletivo, cada educador não pode se eximir da responsabilidade de agir, dentro de todos os limites e contra eles, no espaço do dia a dia escolar.”

Ou seja, nesse atual momento em que a escola tem se mostrado cada vez mais distanciada do cotidiano dos alunos repensar no ensino de música - uma prática social que estabelece diversas pontes simbólicas e significativas - é essencial para que se reestruture as formas de aprender e ensinar música. Principalmente, por acreditarmos que o Brasil é um país rico em saberes e que esses precisam ser fonte de destaque na construção do conhecimento na base de formação humana das escolas de educação básica.

ISSN 2447-9810

5. Alguns apontamentos

Recado
Não Balancei meu maracá, só soltei a voz no vento querendo te avisar
Amor, ai meu amor, tu que tens cheiro de rosa
És de toda perfumosa, me banha com teu olhar
Eu não vou lembrar um amor antigo, nem vivo triste a chorar
Lamento, não o sofrimento, me lembro do teu falar
Que tem a força da água batendo na beira-mar
No coração de quem ama sempre tem uma esperança
Que faz os olhos falar
(Rui Baldez)

Como é notório, contextos como o do Instituto Arraial do Pavulagem são inspiradores para repensar modos de atuação dos profissionais da área da música, principalmente de professores, e desenvolvimento da Educação Musical como prática intercultural no contexto escolar. Dessa forma, nos questionamos de que maneiras ações em contextos semelhantes dos caminhos de atuação no Instituto Arraial do Pavulagem, seriam impactantes nos novos modos de pensar, produzir, ensinar e vivenciar música.

A valorização dos saberes e práticas pedagógico-musicais no Arraial serve como um modelo de pensamento, de prática educativa e difusão cultural que pode ser implementada em vários contextos da Educação Musical em Belém do Pará, pois vai às ruas em movimento híbrido na relação das linguagens artísticas, na relação entre o tradicional e o moderno, na relação entre interior e o urbano, assim como diversas percepções ainda não apreendidas.

A partir das reflexões expostas cabe considerar que os laços estreitos entre a Educação musical e a Etnomusicologia tem se mostrado como fundamental estratégia para abordagem do desenvolvimento de uma educação musical intercultural, que esteja em constante diálogo com o contexto cultural na qual a música é produzida. Como canta saudoso o poeta, na epígrafe que inicia esses direcionamentos finais, unimos nossas vozes neste artigo para pensar em um sentimento tão intenso quanto a poética saudade cantada nesses versos, o sentimento de perseverança “que faz os olhos falar” por acreditar em uma educação musical que reflita o “nós”. Assim, seguimos com o coração sempre com uma esperança: de perceber e valorizar contextos culturais que se configuram como potenciais para pensar e fazer novas formas de conhecimento e as formas de saber.

Referências

ARAÚJO, Samuel. Prefácio – O campo da etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimentos políticos. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. **Etnomusicologia no Brasil.** Salvador, EDUFBA, 2016.

CARVALHO, José Jorge de Carvalho; COHEN, Liliam Barros; CORRÊA, Antenor Ferreira;

CHADA, Sônia. O Encontro de Saberes como uma contribuição à Etnomusicologia e à Educação Musical. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. **Etnomusicologia no Brasil.** Salvador, EDUFBA, 2016.

HISSA, Cássio (Org.). **Conversações de Arte e Ciência.** Editora da UFMG. Belo Horizonte, 2011.

PENNA, Maura**. Música e seu Ensino**. 2ª Ed, Porto Alegre: Sulina, 2012.

GREEN, Lucy. Music Education, Cultural capital, and Social Group Identity. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Edição). **The cultural study of music: a critical introduction.** New York: Routledge, 2003, p. 263-273.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para Além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, n. 78, p. 3-36, out. 2007

SHEPHERD, John. Music and Social Categories. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Edição). **The cultural study of music: a critical introduction.** New York: Routledge, 2003, p. 69-79.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO DE UMA PROFESSORA DE TEORIA MUSICAL:

uma análise com base na história oral

Kalindi Carvalho Castelo Branco Ferry
kalindiferry@hotmail.com
Universidade do Estado do Pará

Lia Braga Vieira
lia46braga@gmail.com
Universidade do Estado do Pará

Resumo: Este artigo faz uma análise sobre a formação de uma professora de teoria musical. O objetivo geral desta pesquisa é investigar como se desenvolveu a formação dessa professora; os objetivos específicos consistem em descrever a trajetória de sua formação como professora de teoria musical; analisar o processo de sua formação musical e pedagógica; refletir sobre os efeitos do processo de sua formação sobre seu modo de ser professora. A História Oral é a metodologia utilizada. Os resultados alcançados foram a compreensão de como se desenvolve a formação e o que é necessário para ser um professor, o entendimento da escolha feita pela profissão e do seu modo de ser professora.

Palavras-chave: Educação Musical. Formação de Professor. História Oral. Teoria Musical.

Abstract: This article analyzes the formation of a music theory teacher. The general objective of this research is to investigate how the formation of a teacher of musical theory was developed, and the specific objectives are to describe the trajectory training as a teacher of musical theory; to analyze the process of its musical and pedagogical formation until becoming professor of musical theory; to reflect on the effects of the process of his musical and pedagogical formation on his way of being a teacher. The Oral History is the methodology used. The results achieved were the understanding of how training is developed and what is needed to be a teacher, the understanding of s choice for the profession and her way of being a teacher.

Keywords: Music Education. Teacher Training. Oral History. Music Theory.

1. INTRODUÇÃO

Na área da educação musical, estudos em história oral têm sido desenvolvidos com alguma frequência[1]. No caso da presente pesquisa, o interesse foi pela história da professora Itacy Silva. Há anos buscávamos saber de forma mais aprofundada sobre sua história, e pudemos fazer isso através do trabalho de pesquisa. É importante ressaltar que essa busca não era apenas uma curiosidade. Tratava-se de reconhecê-la como uma professora que ininterruptamente desde os anos de 1970 leciona disciplinas da matéria teoria musical desde a musicalização até o ensino técnico, uma figura

1 Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/. Acesso em: 18 de julho de 2016.

ISSN 2447-9810

presente na formação de várias gerações de profissionais da música na contemporaneidade, que atuam nas escolas de educação profissional e ensino superior no Pará, em outros estados do Brasil e no exterior também. Ela ministrou aula na Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA e no Instituto Estadual Carlos Gomes – IECG. A importância dessa profissional pode ser observada a partir de sua presença em pesquisas como a de Vieira (2001), Macêdo (2014) e Barros & Vieira (2015). Ao que parece ela marcou a formação destas e de tantos outros. No IECG existe um coral que a homenageia tomando para si seu nome – Coral Itacy Silva, atualmente regido por um professor que foi aluno da professora Itacy. O coral é composto por crianças e adolescentes, todos alunos da Instituição e já existe há 12 anos. Durante esse tempo mais de oitocentas pessoas já tiveram a oportunidade de participar[2]. No dia 11 de abril de 2014 foi lançado o livro "Pequenas peças para piano", da professora Luiza Camargo e o coral cantou sob regência da professora Itacy.

Diante da importância dessa professora na formação de profissionais da música em Belém (PA), consideramos relevante conhecer a sua história de formação musical e de professora de música, como meio de compreender as bases que têm sustentado sua atuação tão marcante na educação musical desenvolvida nas duas instituições profissionalizantes locais.

Foi traçado como objetivo geral da pesquisa investigar como se desenvolveu a formação de Itacy Silva como professora de teoria musical. Os objetivos específicos consistiram em: descrever a trajetória de formação de Itacy Silva como professora de Teoria Musical; analisar o processo de sua formação musical e pedagógica até tornar-se professora de teoria musical; refletir sobre os efeitos do processo de sua formação musical e pedagógica sobre seu modo de ser professora, isto é, sua forma de ensinar teoria musical e de lidar com os alunos.

Esta pesquisa também se justifica pela possibilidade de compreensão do ensino no conservatório, podendo ser entendido por meio da formação recebida pela professora Itacy Silva. A partir do conhecimento sobre esse ensino, pode-se entender como ela desenvolve seu ensino como professora, como planeja e elabora seus métodos e técnicas, como escolhe os materiais, de que maneira avalia, quais os perfis de seus alunos e como é o relacionamento dela com eles.

2. REFERENCIAIS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Este trabalho tem como base metodológica a história oral.

> A história oral possibilita aprofundar o conhecimento sobre a vida de alguém, revivendo com ela a história de vida. [...] no sentido mais geral, uma vez que a experiência de vida das pessoas de todo tipo possa ser utilizada como matéria-prima, a história ganha nova dimensão, a história oral oferece, quanto à sua natureza, uma

[2] Disponível em: http://www.fcg.pa.gov.br/noticias/coro-itacy-silva-seleciona-crian%C3%A7as-e-adolescentes Acesso em: 18 de agosto de 2017.

ISSN 2447-9810

> fonte bastante semelhante à autobiografia publicada, mas de muito maior alcance (THOMPSON, 1992, p. 25).

Por meio dessa metodologia de pesquisa as pessoas têm acesso a diversas histórias relevantes, fotos, documentos, que não serão perdidos com o tempo, por isso a grande importância e contribuição da história oral para um dado lugar.

Há três tipos de história oral: história oral de vida, história oral temática e tradição oral. Neste trabalho, optamos pela história oral de vida, que tem como foco a versão individual dos fatos da vida da narradora. "As histórias de vida são decorrentes de narrativas e estas dependem da memória, dos ajeites, contornos, derivações, imprecisões e até das contradições naturais da fala. Isso talha a essência subjetiva da história oral de vida" (MEIHY e HOLANDA, 2011, p. 35).

Antes de ocorrer a entrevista fizemos um levantamento prévio sobre a entrevistada, o que facilitou assim o processo de elaboração das perguntas que foram feitas.

A entrevista gravada é o principal procedimento, a base do trabalho. As entrevistas em história oral consistem em técnica oral de coleta de dados, e

> são tomadas como fontes para a compreensão do passado, ao lado de documentos escritos, imagens e outros tipos de registro. Caracterizam-se por serem produzidas a partir de um estímulo, pois o pesquisador procura o entrevistado e lhe faz perguntas, geralmente depois de consumado o fato ou a conjuntura que se quer investigar.[3]

A entrevista é "uma técnica de interação social, uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca obter dados, e a outra se apresenta como fonte de informação" (GIL, 2008, p. 128). É a melhor opção para se trabalhar em história oral, pois o que se quer investigar é feito por meio das perguntas, por isso é necessário elaborar um roteiro para não se perder e para que o objetivo da entrevista seja alcançado.

Neste trabalho, o tipo de entrevista realizada foi a semiestruturada, onde

> O pesquisador organiza um conjunto de questões sobre o tema que está sendo estudado, mas permite, e às vezes até incentiva, que o entrevistado fale livremente sobre assuntos que vão surgindo como desdobramentos do tema principal (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 77).

Para a realização da entrevista utilizamos uma câmera fotográfica para gravação de vídeo, aparelho celular e um roteiro de perguntas. Em nossas idas a campo, fizemos uso do diário de campo, onde pudemos redigir de forma detalhada desde o momento da chegada ao lugar marcado para a entrevista até o término da mesma. Essa ferramenta permitiu expor nossas impressões sobre a maneira como tudo ocorreu, de modo que pudemos lembrar como cada encontro foi.

---

3 Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral. Acesso em: 10 de junho de 2016.

ISSN 2447-9810

A escrita da entrevista passou pelas etapas de transcrição, textualização e transcriação[4].

Na transcrição a escrita foi feita da forma como a entrevistada exatamente falou, mesmo que tenha havido equívoco na pronúncia de palavras, ou mesmo repetições. Tanto as perguntas elaboradas como as respostas da entrevistada foram escritas. Tudo o que aconteceu durante a entrevista como barulho, interrupções, foi registrado nesta primeira etapa.

Na textualização as perguntas das entrevistadoras foram retiradas, deixando o texto na forma de narração. As palavras pronunciadas de maneira equivocada foram substituídas por outras palavras, repetições de forma exagerada pela entrevistada também foram tiradas, mas tivemos o cuidado para que não fosse perdida características na forma como a entrevistada se comunicou ou até mesmo o sentido da fala. Os problemas que surgiram durante a entrevista foram eliminados da escrita. Nesta etapa, o texto foi estruturado em uma ordem cronológica dos acontecimentos.

Depois de todos os ajustes necessários chegou-se à transcrição, fase em que o texto foi organizado na forma de narrativa na 1ª pessoa do singular. Depois disso ele apresentou-se finalizado. Antes de o texto ser publicado, foi entregue para a entrevistada a carta de autorização para uso das gravações e entrevista escrita. A colaboradora teve a autonomia para decidir o limite dos materiais a serem utilizados.

Além da História Oral, fizemos pesquisa documental de fotografias, convites, programas, notas de jornal, boletim escolar, bilhetes, cartas e outros documentos relacionados à professora Itacy Silva.

> A análise documental pode se constituir numa técnica valiosa de abordagem de dados qualitativos, seja complementando as ações obtidas por outras técnicas, seja desvelando aspectos novos de um tema ou problema. (LUDKE e ANDRÉ, 1986, p. 38)

Por meio de análise documental tivemos acesso aos documentos pessoais, que colaboraram para a compreensão dos acontecimentos, possibilitando assim melhores resultados para a pesquisa. Todos os dados coletados nas entrevistas e na pesquisa documental foram interpretados e analisados qualitativamente.

3. À GUISA DE INTRODUÇÃO

No período de 05 de outubro de 2015 a 28 de outubro de 2016, mantivemos contato com a Profa. Itacy Silva, para a pré-entrevista e as sessões de entrevista. Sempre muito afável, a Profa. Itacy aceitou de imediato conceder as entrevistas. Houve alguns desencontros, devido a compromissos da entrevistada, que logo reagendava a sessão. Ao todo, foram realizadas três entrevistas: duas no Instituto Carlos Gomes e uma em sua residência.

---

4 Disponível em: http://www2.unifesp.br/centros/cehfi/bmhv/index.php/o-que-e-historia-oral-de-vida/procedimentos-e-etica-em-historia-oral. Acesso em: 5 de agosto de 2016. Ver também: Meihy e Holanda (2011).

ISSN 2447-9810

4. A NARRATIVA

4.1 INFÂNCIA: UMA "ÉPOCA MUITO FELIZ"

Eu sempre gostei muito de música, desde criança gostava de cantar. Lembro que nós brincávamos muito de roda nessa época e eu cantava todas as músicas. Foi uma época muito feliz, minha vida sempre foi muito feliz. Mas eu digo que essa época, quando eu era criança, foi muito feliz.

Eu brincava também de ser professora, sempre gostei dessa profissão. Morava numa casa muito grande e lá tinha um quarto onde minha mãe gostava de costurar. Eu ia para lá e colocava todos os meus cadernos e das minhas primas que moravam em casa, dava nomes aos meus alunos, por sinal ainda lembro os nomes, e começava a dar aula de português, matemática, fazia ditado, não dava aula de música porque ainda não estudava. Acho que isso já era um prenúncio do que eu viria a ser.

Tinha uma tia minha que tocava violino, ia a ladainhas e sempre cantava as músicas religiosas. Isso fez com que eu me afeiçoasse à música.

Estudei no Grupo Doutor Freitas e Foi um tempo muito bom, uma maravilha! Nós cantávamos, tínhamos aula de canto orfeônico. Cadê? Tem isso na escola hoje? Não existe mais. Lembro que a inspetora chegava e dizia assim para professora que estava dando aula para nós: "Professora, é para a senhora dispensar os alunos, pois agora será a aula de canto orfeônico." Nós cantávamos muito mesmo.

O canto sempre fez parte da vida de todo mundo, é ou não é? Quando a gente é pequenino adormece como? Com a mãe cantando, a irmã mais velha cantando também. Eu acho que isso não deveria morrer. Canto é fundamental na vida da pessoa, das crianças principalmente. Criança gosta de cantar. Mesmo que não seja afinado, mas a criança gosta.

4.2 ESTUDOS MUSICAIS

Iniciei os estudos de piano com uma senhora que a minha mãe conhecia, que era formada pelo Conservatório, mas não lecionava lá. Eu ia à casa dela, devia ter uns dez anos.

Eu não tinha piano. Colocava em cima da mesa alguma coisa que se tornasse uma estante e colocava lá o livro de piano, e aí eu "tocava" e cantava o que estava escrito. Eu acho também que isso influenciou muito para eu gostar de solfejo, porque eu cantava as notas. Quando eu via, eu já ia para aula com as minhas lições̃ezinhas aqui na cabeça. Aí a professora passava outras também para eu estudar, lia comigo, fazia eu ler novamente e cantar também. Interessante que eu não fazia solfejo com ela, eu fazia muito teoria, acho que por isso que eu me apaixonei por teoria.

Eu levei anos sem ter piano até que um dia meu pai conseguiu comprar um piano muito antigo para mim, eu devia ter uns treze anos. Eu já tocava valsas de Strauss. Meu pai gostava de ouvir. Eu tocava outras valsas também mais antigas, porque a mamãe conhecia e aí comprava para mim.

Um dia a professora disse para mim: "Itacy, você já está ficando mais adiantada, você podia ingressar no Conservatório", aí a mamãe ficou muito alegre, era o sonho dela. Perguntei o que eu tinha que fazer e ela respondeu: "tem que fazer inscrição e uma prova para entrar lá".

Ingressei no Conservatório. Como já não dava mais para estudar no meu piano, comecei a estudar na casa de uma amiga da mamãe que tinha um piano novinho, que ninguém tocava. Estudava muito.

Na teoria e solfejo eu já estava garantida, ah eu era ótima! Me apaixonei por solfejo. Eu tinha duas professoras ótimas. Adorei todas as duas! Todas as provas que eu fazia só tirava dez. Uma das professoras dizia assim: "hoje quem vai dar uma aula é a

ISSN 2447-9810

Itacy". Ah eu ficava convencida, não é? Apesar de gostar muito de piano, não me apresentava tanto, me dedicava mais para teoria e solfejo que sempre amei.
Depois a minha professora de piano me convidou para eu dar aula junto com ela. Ela dava aula de piano em grupo na casa dela e queria que eu desse aula de teoria e solfejo para esses alunos, para depois fazerem prova do Conservatório. Nós preparávamos esses alunos e eles sempre eram aprovados.

4.3 Atividade artística

Participei muitos anos de um coral chamado Coral Ettore Bosio cujo regente foi o meu colega João Bosco da Silva Castro. Nós viajávamos, ganhávamos títulos, era muito bom, o coral era formidável! Era formado mais por professores. O João Bosco convidava as pessoas que ele sabia que gostavam de cantar e que tinham uma boa leitura de solfejo para poder cantar.

4.4 Docência no Instituto Carlos Gomes

Figura 1: Alunos de musicalização do Conservatório Carlos Gomes, 1991.

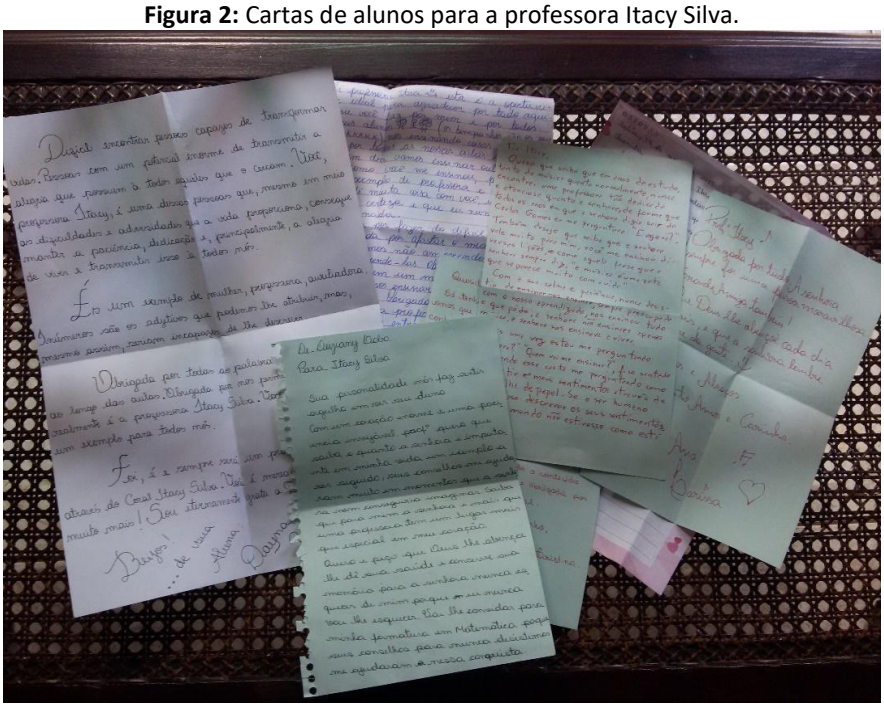
Fonte: Acervo da professora Itacy Silva.

Entrei como professora no Conservatório em 1970. Eu gostava demais dos meus alunos e eles também me adoraram logo, aí foi ótimo! Deus do céu foi uma maravilha!
Em 1974, o diretor João Bosco Castro, meu colega daqui do curso de piano e também maestro - regia o Coral Ettore Bosio – implantou no Conservatório o curso de musicalização. Já tinha por aí, no Rio de Janeiro, e na Escola de Música também. Alguns professores haviam feito um curso mas não fiz, então eu não sabia muito, sabia mais ou menos para que lado ia, ouvia falar, mas não sabia realmente.
Tinha uma professora que eu me dava muito bem, chamada Bernadete Bacelar, já faleceu há muito tempo. Ela dava aula de musicalização em uma sala que o clube Monte Líbano cedia para a Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Falei para a Bernadete que eu queria ver e aprender como era a aula de musicalização. A

ISSN 2447-9810

turma começou com uns cinco alunos só, e ela com o tambor. Aí quando o Bosco disse que queria que eu fizesse o curso de musicalização no Conservatório, eu aceitei.
Mas era muita criança, deviam ter seis a sete anos. Eu a-do-ra-va! As crianças eram formidáveis, minha filha. A aula acontecia na sala que hoje é o auditório e não tinha carteira, não tinha nada, todos ficavam descalços, inclusive eu.
Foi uma época muito boa, eu era jovem ainda, muito mais jovem do que eu sou hoje. Eu sentava no chão com os meninos, mas se hoje eu fosse fazer isso como seria depois? Os meninos teriam que me levantar, porque eu não consigo mais fazer isso sozinha. Eu gostaria ainda de dar aula de musicalização, porque é tão gostoso! Eu fico muito feliz em ver que vários alunos meus cresceram tanto musicalmente. Agora as turmas já estão muito diferentes de 1970. São muito bagunceiros. Eles faltam demais. Quando chega na outra aula eu tenho que repetir tudo, mas nunca reclamei. E sempre tratei bem meus alunos, isso eu tenho certeza! Nunca disse nada para eles e nem me aborreci, sempre gostei de dar aula. Aprendi muito com eles também. Olha, se eu precisar estudar para ensinar mais alguma coisa a eles, estudo. Não podemos pensar que já sabemos tudo. Nunca. Sempre digo que não sei nada.
Até hoje eu tenho cartas, bilhetes que ficam em um armário na minha casa. Olha ano passado eu deixei uma turma, todos fizeram carta para mim, e umas tão lindas! Falando que eu não sou só professora de música, eu sou professora da vida, que eu digo para eles o que tem que ser feito. Qualquer problema que eles tinham eles sempre vinham comigo, sempre foi assim. Eu tenho, graças a Deus, idade suficiente para dizer coisas boas a eles. Então é uma recordação que eu levarei daqui.

Figura 2: Cartas de alunos para a professora Itacy Silva.



Fonte: Acervo das autoras.

4.5 Docência na Escola de Música da Universidade Federal do Pará

ISSN 2447-9810

Fonte: Acervo da professora Itacy Silva.

Tenho muitas recordações boas do tempo em que fui professora da Escola de Música, que naquela época era chamada de Serviço de Atividades Musicais.
Quando fui convidada para lecionar lá eu já trabalhava no Conservatório. Aí depois me aposentei quase ao mesmo tempo das duas instituições.
Na Escola de Música tem uma sala bonita, logo na frente, com meu nome.

4.6 Um "coralzinho" com os alunos da teoria

Figura 4: Professora Itacy Silva regendo o Coral Infantil "Dóris Azevedo", no Theatro da Paz, 1982.

Fonte: Acervo da professora Itacy Silva.

Teve um tempo em que formei um coral com os meus alunos da teoria. Dava aula, passava o solfejo com eles e fazia um coralzinho. Eu lecionava na Escola de Música e

ISSN 2447-9810

no Conservatório. Era muita gente. Eu unia as turmas. Era ótimo, quando tinha apresentação o palco ficava lotado! Foi uma época muito boa, adorava fazer esse trabalho, era muito bom.
Sempre que eu apresentava o Coral ficava emocionada, eu gostava. Ficava preocupada, queria que saísse tudo bem. Graças a Deus sempre saiu bem. No Theatro da Paz era formidável, muito bom.
Olha, houve uma apresentação que até a mãe de uma aluna disse que eu estava emocionada. Fiz uma apresentação sobre os brinquedos de roda, falei tudo sobre os brinquedos e apresentei as músicas todinhas. Falei que as rodas eram de origens amorosas, satíricas, pesquisei muito todas as músicas. Foi ótimo, as crianças cantaram essas músicas de roda e muitas até então não conheciam.
Quase todas as vezes que tinha alguma coisa o Coral "Dóris Azevedo" estava lá. Às vezes em lançamento de livro pediam para que o Coral cantasse ou então em reunião de todos os corais de Belém. Também convidavam para o Coral se apresentar em algumas escolas, como o Peteleco e também na Faculdade de Ciências Agrárias, que hoje se chama UFRA. Teve uma vez que houve um concurso e eu regi os alunos, eu era corajosa. Nunca tinha feito curso de regência, mas quando você quer consegue. Eles entendiam muito bem minha regência.
Foi uma época muito boa, mas depois fui perdendo os alunos porque já não estavam naquela mesma faixa etária, já estavam adolescentes, quase adultos. Aí as músicas que eram cantadas eram dedicadas realmente para crianças. Eu sempre gostei de fazer isso, acho que música para criança é para criança. O Coral "Dóris Azevedo" permaneceu até eu estar lá, depois que eu me aposentei acabou, não estou mais quase lecionando.

4.7 Metodologia de ensino

Nunca usei método para ensinar, por incrível que pareça. Eu tinha livro, lia, mas conseguia adquirir uma coisa minha porque eu achava que o livro, às vezes, ficava um pouco suspenso. Não dava a resposta que a gente queria, sabe como é?! Então o que eu entendia eu passava para os meus alunos, sempre foi assim.
Mas tinha um livro que eu gostava muito que era da Maria Luiza Priolli, até hoje ainda tem livro dela na biblioteca do Conservatório. Eu acho que ela era muito simples para transmitir, sabe?
Havia cursos que professores vinham dar aqui, mas já eram mais sofisticados. Tinha um professor que dava um solfejo por número, por exemplo: dó mi sol, fazia 1 3 5. Nós demoramos a captar essa coisa. Para mim tinha que ser com a nota mesmo, para o aluno perceber logo o solfejo.
Enfrentar turmas, lecionar me fez muito bem, eu nunca fui encabulada para dar aula. Tinha certeza do que eu fazia e até hoje é assim.

5. Análise do processo de construção até tornar-se professora de Teoria Musical

5.1 O processo de formação musical e pedagógica de Itacy Silva até tornar-se professora de teoria musical

A professora Itacy iniciou os estudos em piano através de aulas particulares. Depois ela passou a estudar no Instituto Carlos Gomes. Estas duas etapas na formação da professora Itacy eram comuns naquele tempo em que ela era estudante. Como se pode observar em Vieira (2001) e em Barros &

ISSN 2447-9810

Vieira (2015), o início dos estudos musicais até os anos de 1970, em Belém, quase sempre eram realizados em aulas particulares que preparavam para o ingresso no Instituto Carlos Gomes.

A professora Itacy gostava muito de teoria e depois que passou a estudar solfejo também gostou, e mesmo gostando muito de piano ela se dedicou mais à teoria e ao solfejo, ela fala que sempre amou. Com isso ela sobressaiu, chamando a atenção das professoras por sua dedicação. Este aspecto é muito importante, pois já na formação ia sendo construído o caminho docente da professora Itacy. De fato, até mesmo as condições materiais eram mais favoráveis à sua inclinação pela teoria musical que em sua vida estudantil ganhava mais destaque do que o piano. Este só tardiamente conseguiu obter e mesmo assim em condições não satisfatórias. Aqui, vê-se claramente aspectos materiais interferindo nas possibilidades presentes e futuras de decisão sobre o lugar que a professora Itacy passaria a ocupar no mundo profissional da música. Não raro, as limitações materiais interferem nas disposições e nas escolhas de posições na formação e atuação de um músico.

A professora Itacy expressa admiração e humildade diante de suas antigas professoras, elogiando com o adjetivo “excelente”. Revela ótimo relacionamento com suas professoras, gostava muito delas e também era respeitada por outros professores, mesmo ainda sendo aluna. Não descreve suas metodologias, mas menciona que aprendeu muito com elas. Do mesmo modo menciona seus colegas do tempo de estudante. Certamente tinha com eles bom relacionamento, dada sua postura sempre humilde e disponível. Percebe-se aí a disponibilidade da professora Itacy, já desde estudante numa postura de oblato, de doação de si própria, sendo acolhida por todos. Talvez uma forma consciente ou não de buscar ser aceita e permanecer no mundo da música. De fato, os indivíduos lançam mão de “estratégias” para ingressar, ocupar e permanecer em espaços (VIEIRA, 2001).

5.2 Os efeitos do processo de formação musical e pedagógica de Itacy Silva sobre seu modo de ser professora

Em uma das entrevistas realizada com a professora Itacy, ela comentou que, já docente, teve vários professores e estudou métodos diferentes, em vários cursos de extensão. Quando começou a lecionar passou a utilizar seu próprio método, como ela mesma diz. Com todos os métodos estudados, ela utilizava coisas que achava interessantes e com isso, passou a ensinar da maneira dela, deixando a marca da sua personalidade.

> Para os conceitos mais modernos da Pedagogia, didática é uma elaboração particular do professor. Esta elaboração é complexa e construída a partir da reunião de uma série de subsídios e contribuições, que partem do material didático disponível para uso, do conhecimento do professor na área específica, das diferentes influências sofridas por personalidades importantes em sua vida profissional e que lhe servem de exemplos, da linha pedagógica preferida, e até de sua filosofia de vida (GLASER e FONTERRADA, 2007, p. 43).

ISSN 2447-9810

A professora Itacy começou a sua carreira profissional dando aulas particulares, assim como foram os seus estudos de piano. Essas aulas tinham o objetivo de preparar para o teste do Instituto. Ela contou muito feliz e orgulhosa que todos os alunos dela e da professora de piano conseguiam ingressar no Instituto, como ela mesma fala: não perdia nem um aluno. Desse modo, a professora Itacy revela sua preparação adequada para reproduzir os modos pelos quais ela foi preparada (VIEIRA, 2001).

Apesar de ter estudado piano, o canto se fez muito mais presente em sua vida. Como ela tinha facilidade com solfejo e gostava de cantar, já docente, passou a fazer parte do Coral Ettore Bosio, composto mais por professores. A professora Itacy conta que eles viajavam e que esse coral era muito bom. Assim, a professora podia manter-se no palco como músico atuante, "regra de ouro" no mundo da música (VIEIRA, 2001), que ela manterá posteriormente, como professora, com o coral de seus alunos de teoria.

Mesmo já estando formada, ela ainda demorou um tempo para ser professora do Instituto, mas enfim conseguiu nele ingressar, onde foi bem recebida pelos demais docentes e pelos alunos do estabelecimento. De certo modo, ela participou de um processo talvez ainda recente para os anos de 1970: a musicalização, por meio da qual passou a trabalhar com crianças pequenas. Ela amava estar com eles e gostava de dar aula de musicalização, tanto que ela fala que queria poder dar aula novamente para turma de musicalização.

> O bom professor precisa amar as crianças acima de tudo. Através desse amor, vai entendê-las, pois a criança tem uma lógica. Pode ser diferente da lógica dos adultos, mas é uma lógica. Para ser um bom professor de iniciação musical é preciso conhecer música e conhecer a criança. (CLARO, 2010, p. 11)

Ela trabalhava no Instituto e na Escola de Música da EMUFPA e tinha turmas com muitos alunos, então resolveu criar um coral com essas turmas. Ela diz que o coral não tinha vínculo com nenhuma instituição, foi criado porque ela gostava de passar músicas nas aulas de solfejo e como os alunos cantavam bem, ela viu uma oportunidade de fazer um "coralzinho". Esse coral chamado "Dóris Azevedo" apesar de ter sido criado de uma maneira inesperada teve grande atuação.

Temos recordação, como ex-alunas da professora Itacy Silva, de que a prática era bem presente nas suas aulas. Isso ajudava na compreensão das matérias que ela nos ensinava. Além de ela fazer uso do quadro para colocar os conceitos, sempre de forma bem simples, alcançando o nosso entendimento, facilitando a assimilação, ela utilizava também o piano para demonstrar intervalos, por exemplo. Era muito mais interessante e fácil de compreender por meio da escuta do que somente por meio da leitura. O piano também era utilizado pela professora nas aulas de solfejo, pois ajudava a cantar afinado e a fixar as notas na mente. Quando não era ela que tocava, chamava alunos da turma mesmo para tocar. Isso era uma forma de fazer com que os alunos participassem. Às vezes ela chamava

ISSN 2447-9810

alguns alunos para irem até o quadro corrigir as lições que havia passado, como um dia suas professoras fizeram com ela.

O mais marcante nisso tudo é que ela sempre passou simplicidade nas suas palavras e em sua vida. Nunca a vimos tratando os alunos com arrogância, ela sempre se mostrou doce, humilde, acessível, mesmo sendo uma professora renomada. Vemos que por todo o conjunto de características que ela possui e por tudo o que representa como professora e pessoa, ela seja tão respeitada, amada e lembrada com carinho pelos alunos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pergunta desta pesquisa foi como se deu a construção dessa professora de música, hoje considerada referência no âmbito da educação musical no estado do Pará: Itacy Silva. A pergunta pôde ser respondida por meio do alcance dos objetivos específicos desta pesquisa.

Assim, através da entrevista com a professora, pudemos ter acesso a sua história desde criança até o presente e alcançar o primeiro objetivo. Isso possibilitou o alcance dos demais objetivos, isto é, a compreensão da sua escolha pela profissão e do seu modo de ser professora a partir da análise do processo de construção de Itacy Silva como professora de teoria musical.

Recomendamos que haja continuidade deste estudo com outros professores, pois há carência de trabalhos na área da música utilizando a história oral sobre a educação musical em Belém do Pará. Esse tipo de trabalho oportuniza a socialização e valorização de várias histórias de vida que não serão perdidas com o passar dos anos.

REFERÊNCIAS

BARROS, L; VIEIRA, L. B. *Instituto Estadual Carlos Gomes*: 120 anos de história. Belém: Programa de Pós-graduação da UFPA, 2015.

CLARO, W. P. *Música* – A alegria de ensinar e de aprender. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

GERDHARDT, T; SILVEIRA, D. *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social.* São Paulo: Atlas, 2008.

GLASER, S; FONTERRADA, M. Músico-Professor: uma questão complexa. *Revistas UFG*, Goiânia, v. 7, n. 1, p. 43, 2007.

LÜDKE, M; ANDRÉ, M. *Pesquisa em educação*: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986

MEIHY, J; HOLANDA, F. *História oral*: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2011.

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

ISSN 2447-9810

VIEIRA, L. B. *A construção do professor de música*: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará. Belém: CEJUP, 2001.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

A CONTRIBUIÇÃO DA PSICOPEDAGOGIA NUMA PROPOSTA DE EDUCAÇÃO MUSICAL:

Relato de experiência com uma turma de curso Técnico de Nível Médio na forma integrada de uma instituição federal.

Romeu do Carmo Amorim Silva Junior
romeu.amorim@ifap.edu.br
Instituto Federal do Amapá

Resumo: Este artigo busca apresentar uma proposta de Educação Musical executada numa instituição federal de ensino, onde o professor de música do ensino médio integrado contribuiu na intervenção de situação de uso de drogas entre os estudantes, a qual comprometia a permanência dos mesmos na instituição. Utilizando técnicas, dinâmicas, avaliações diagnósticas e estratégias de intervenção psicopedagógicas, o professor de música trabalhou conteúdos musicais e a problemática das drogas como tema transversal na turma dos estudantes envolvidos. Após relato dos pais e investigação sigilosa pelos profissionais envolvidos detectou-se resultado satisfatório em todo o processo.

Palavras-chave: Psicopedagogia. Educação Musical. Educação Básica. Drogas.

Abstract: This article aims to present a proposal of Musical Education performed in a federal teaching institution, where the integrated high school music teacher contributed to the intervention of drug use situation among the students, which compromised their permanence in the institution. Using techniques, dynamics, diagnostic evaluations and psychopedagogical intervention strategies, the music teacher worked on musical contents and the drug problem as a transversal theme in the class of the students involved. After parents' reports and confidential investigation by the professionals involved, a satisfactory result was detected throughout the process.

Keywords: Psychopedagogy. Musical education. Basic education. Drugs.

INTRODUÇÃO

Com a promulgação da Lei 13.278/2016, que trata do componente curricular Arte para a Educação Básica, o país encontra-se em um momento histórico de transição, que abre múltiplas possibilidades. Em busca do cumprimento da Lei, as instituições federais têm realizado constantemente concursos públicos, abarcando professores com formações específicas para atuarem na Educação Básica dentro do componente curricular “Arte”, ofertando as linguagens das Artes Cênicas, Artes Visuais, Dança e Música.

Dependendo da organização curricular no ensino médio e também de como for estruturada a ementa da disciplina Arte em determinada escola, o professor de música pode orientar uma turma em todo o ano letivo, assim como pode ter o contato de apenas um bimestre, principalmente se a escola

ISSN 2447-9810

oferece as quatro linguagens: Artes Cênicas, Artes Visuais, Dança e Música, permitindo que o estudante tenha contato com as propostas de ensino de Arte e possibilitando o acesso aos bens culturais.

Através de uma intervenção psicopedagógica ocorrida numa turma de Curso Técnico de Nível Médio na forma integrada de uma instituição federal, após a ocorrência de alunos envolvidos com drogas, criou-se na instituição uma medida de abarcar todos os profissionais (coordenação pedagógica, dentista, assistência social, psicóloga, psicopedagoga, médica, técnicos e professores) na tentativa de inclusão desses alunos, motivando-os a dar continuidade à vida escolar e fortalecendo o relacionamento interpessoal com suas famílias.

De antemão, faz-se necessário informar que a modalidade de ensino dessa turma é de Educação Profissional Técnica de Nível Médio na forma integrada, que diz respeito aos alunos conduzidos à uma habilitação profissional técnica de nível médio ao mesmo tempo em que conclui a última etapa da Educação Básica, que é o Ensino Médio. O curso é de três anos e o estudante ingressa por meio de processo seletivo de periodicidade anual, após ter concluído o Ensino Fundamental.

A partir da utilização de técnicas, dinâmicas, avaliações diagnósticas e estratégias de intervenção psicopedagógicas, o docente projetou dentro do seu processo metodológico, um rumo no objetivo de facilitar o processo de aprendizagem, potencializando as competências do educando, motivando-o a superar os obstáculos que o afastam do contexto escolar. Será exposto neste artigo como o professor de música, dentro de uma perspectiva psicopedagógica, contribuiu nesse processo, assim como os caminhos metodológicos e resultados obtidos após a culminância de suas atividades.

1. REFERENCIAL TEÓRICO

As propostas de Educação Musical precisam ter coerência com os conteúdos musicais, com o tempo em que o aluno terá contato com a disciplina, com a turma e com a escola. Considerando que o professor de música, juntamente com os demais professores e profissionais da instituição, é responsável por contribuir para construção do conhecimento e para o funcionamento escolar saudável, o mesmo pode trabalhar temas transversais apresentados pela escola, visto a significância para a política educacional brasileira, dentro dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN).

Penna (2015) quando trata das contribuições do multiculturalismo para pensar a educação musical, reforça:

> Os temas transversais são questões que devem “atravessar” o currículo, sendo tratadas em todas as áreas de conhecimento, estabelecendo relações entre os conhecimentos teoricamente sistematizados e as questões da vida real (PENNA, 2015, p.89).

ISSN 2447-9810

Partindo do entendimento da relevância de ensinar música dentro de temas transversais, o professor necessita buscar técnicas que dizem respeito não só aos processos metodológicos para ensinar conteúdos musicais, mas também técnicas psicopedagógicas de raciocínio diagnóstico e de metodologias de intervenção, principalmente se o objetivo da temática é estar presente diante de uma problemática que esteja interferindo na aprendizagem do educando ou até mesmo ameaçando a sua permanência na escola. A atividade musical na educação básica só amplia as possibilidades de se diagnosticar problemas e buscar estratégias de intervenção, como explicita Gainza (1988) em seus estudos de psicopedagogia musical:

> Toda a atividade musical é uma atividade projetiva, algo que o indivíduo faz e mediante a qual se mostra; permite, portanto, que o observador treinado observe tanto os aspectos que funcionam bem no indivíduo, como aqueles aspectos mais incompletos ou em conflitos, seus bloqueios, suas dificuldades. Esse dado é de fundamental importância para a educação musical porque, a partir daí, o professor poderá organizar sua estratégia, elaborar seu plano de operações (GAINZA, 1988, p.43).

Se o professor de música vai introduzir conteúdos musicais transversalizando com temáticas das drogas, relacionamentos interpessoais, violência sexual, entre outras, é fundamental que estabeleça na sua atuação em sala de aula uma visão psicopedagógica, pois precisará de técnicas de intervenção e de criação de dinâmicas educacionais, a partir do estudo da problematização e os objetivos que se pretende alcançar. Embora as intervenções e dinâmicas sejam educacionais, torna-se necessário considerar todo o contexto social e aspectos emocionais do educando para a mediação de uma educação inclusiva, pois trata-se de um ser cognoscente que significa ser um sujeito contextualizado (biopsicossocial). É valioso citar a conceituação de Silva (2010), até por possibilitar reflexões de como a psicopedagogia pode contribuir de maneira eficaz na atuação do docente em sala de aula:

> A psicopedagogia é um campo do conhecimento que tem por objeto o ser cognoscente e por objetivo fundamental facilitar a construção da individuação e da autonomia do eu cognoscente identificando e clarificando os obstáculos que impedem que esta construção se faça (SILVA, 2010, p. 59).

Os estudos acerca do desenvolvimento humano continuam crescentes na contemporaneidade e é notório que os aspectos individuais são formados desde a vida uterina, até por se considerar questões genéticas, no entanto, o ser humano não nasce pronto, pois aprende e dialoga com o comportamento de outros seres humanos, reagindo ao meio em que vive, construindo suas vivências. Nesta perspectiva, o sujeito que aprende é visto de forma particularizada, centrando a abordagem na pessoa, em caráter subjetivo. Por esta razão, enquanto explicita e define o conceito das relações com o saber, Charlot (2000) diz:

ISSN 2447-9810

> Sou singular, não porque eu escape do social, mas porque tenho uma história: vivo e me construo na sociedade, mas nela vivo coisas que nenhum ser humano por mais próximo que seja de mim, vive exatamente da mesma maneira (CHARLOT, 2000, p. 82).

É importante considerar dentro do planejamento de uma proposta interdisciplinar a qual se pretende intervir em determinada problemática, que cada indivíduo vem de vivências diferentes e mesmo que ambos partilhem de uma codificação universal em determinado aspecto, há uma série de subjetivismos por conta do "*habitus*" que na concepção de Bourdieu (1990, p.149), quando trata do espaço social e poder simbólico, diz que "é uma gênese social dos esquemas de percepção, pensamento e ação", por isto o professor de música, olhando pelo prisma da psicopedagogia, necessita prever reveses que possam ocorrer dentro de sua proposta na sua relação interpessoal com seus alunos ou entre os mesmos, pois na ocorrência de o profissional não se sentir confortável em lidar com uma discussão que porventura se levante, ao invés de mediar um conflito, interfere completamente no processo.

É interessante citar Vygotsky quando afirma que "o pensamento das interações verbais contribuem para os processos cognitivos, pois o pensamento psicológico se origina da dinâmica interativa" (Massi, 2007, p.69). Conduzindo para área da música, o fazer musical em conjunto poderá ser um recurso de criação de referências para uma gama de simbologia empregada não só no que se refere aos conteúdos musicais, mas também para a temática que se deseja trabalhar. Em Educação Musical, Souza (2008) ainda investiga juntamente com seu grupo de pesquisa, o cotidiano, pois acredita nele como um lugar onde se constroem, em detalhes, as relações com os outros, e sendo um espaço moral e social, se constitui o "mundo vivido" por onde o patrimônio comum da humanidade é criado e sustentado, porque como diz Brandão (2002, p.23) "fazemos isto ao longo da trajetória humana e em cada instante da vida social de cada grupo humano, de uma maneira afortunadamente múltipla".

Dentro de uma proposta de dinâmicas em sala de aula é essencial também pontuar o relacionamento interpessoal entre o professor e o aluno, pois a promoção do vínculo com o educando, incentiva-o a mostrar-se mais seguro, confiante e com emoções positivas, obtendo maior sucesso em suas atividades de aprendizagem, tendo o professor menos problemas de disciplina em sala de aula, já que esclarece seus objetivos com simplicidade para serem feitos coletivamente. Por esta razão a gestão em sala de aula tem grande relevância na concepção de Oliveira (2000):

> A sala de aula é um espaço de construção cotidiana, onde professores e alunos interagem mediados pelo conhecimento. Desafiadora instigante, espaço de desejo, de negociação ou resistência, a sala de aula é reveladora de nossos acertos de nossos conflitos. Torná-la um espaço de construção de experiências educativas relevantes para professores e aluno é uma das questões desafiantes para nós educadores (OLIVEIRA, 2000, p.61).

ISSN 2447-9810

Como já citado neste trabalho, o professor de música precisa conhecer teorias, métodos e técnicas de psicopedagogia na busca de intervir no processo de aprendizado do sujeito biopsicossocial, não mais apenas para ajustá-lo aos padrões conhecidos como normais da escola, porque sua atuação deve permitir que o aluno tenha uma aprendizagem que faça sentido, dando subsídios de significados práticos, envolvendo o educando na experiência.

É importante o educador musical ter o contato com a abordagem de Carl Rogers, abordagem centrada na pessoa, além de teorias: comportamentalistas de Pavlov, Skinner e Brandura; cognitivista de Jean Piaget; e construtivista de Lev. S. Vygotsky. Como mediador do conhecimento, o professor pode em sua aula utilizar das teorias estudadas, apropriando-se até mesmo de todas numa mesma aula. Isto é possível porque quanto mais técnicas são utilizadas pelo profissional, este possui mais possibilidades de acessar o conhecimento do educando.

Enquanto as teorias comportamentalistas focaram na relação estímulo resposta e tem como uma das características o indivíduo passivo em todo o processo, a teoria cognitivista de Jean Piaget é um processo dinâmico, centrado na cognição, em que o sujeito assenta na forma como percebe, seleciona, organiza e atribui significados aos objetos e acontecimentos. Tratando de Vygotsky, em sua teoria construtivista, a aprendizagem se dá pela mediação social, pois o sujeito se socializa e se individualiza em intra e interrelações, por zonas de desenvolvimento (real, potencial e proximal).

2. METODOLOGIA

Após a coordenação pedagógica informar os professores acerca do envolvimento de alunos com drogas e que os mesmos estavam sob o acompanhamento da instituição por meio da CAE – Coordenação de Assistência Estudantil, solicitou aos educadores que mantivessem completo sigilo sobre o fato e também a contribuição dos mesmos na mediação da problemática da turma. A CAE da instituição é composta por 01 assistente social, 01 psicóloga, 01 psicopedagoga, 01 enfermeira, 01 dentista e 01 médica. A ação da coordenação pedagógica em solicitar o sigilo entra em conformidade com o Código de Ética da Associação Brasileira de Psicopedagogia, no artigo 7º do capítulo III que diz respeito ao exercício das atividades psicopedagógicas:

> O psicopedagogo está obrigado a respeitar o sigilo profissional, protegendo a confidencialidade dos dados obtidos em decorrência do exercício de sua atividade e não revelando fatos que possam comprometer a intimidade das pessoas, grupos e instituições sob seu atendimento (Código de Ética elaborado pelo Conselho Nacional da ABPp, 2011).

O fato de os profissionais envolvidos manterem o sigilo foi fundamental para a realização de um diagnóstico preciso e de uma intervenção segura de qualquer situação que viesse comprometer

ISSN 2447-9810

todo o acompanhamento. A participação de cada professor da instituição e a contribuição dos profissionais da CAE só fortaleceu o processo que se estendia para além dos muros da escola.

A proposta do professor de música teve duração de um bimestre e iniciou com a conceituação sobre os Parâmetros do Som, conteúdo musical que diz respeito à altura, intensidade, timbre e duração. Em cada encontro (aula) o professor de música enfatizava um parâmetro sonoro e aos alunos eram aplicadas atividades de criação musical no objetivo de comporem uma poética musical que seria a trilha sonora da apresentação cênica com a temática das drogas. Nesse estágio o professor de música considerou princípios psicopedagógicos comportamentais, definindo com maior exatidão possível os objetivos finais da aprendizagem, analisando cuidadosamente a estrutura das tarefas, determinando os objetivos do percurso.

O saxofone e o teclado foram os instrumentos convencionados que o professor tinha à disposição; materiais como chaves, estojos, arames de caderno, lixeira de alumínio, moedas, carteiras e anéis foram utilizados como instrumentos, os quais são chamados de instrumentos não convencionais. Posteriormente a percussão corporal e a voz foram inseridas na composição. A seleção dos materiais (dos instrumentos) foi sugerida pelos alunos com a orientação do professor, fazendo experimentações com os mesmos, processo conhecido como laboratório de composição. Para Zagonel (2011, p.48) “é preciso desenvolver essa atitude de criação, principalmente no sentido de organizar materiais sonoros de maneira coerente”, para a autora essa tarefa só será conseguida se o professor se conscientiza de seu novo papel: o que aprende com os alunos e participa do processo.

Ainda no estágio do laboratório de composição, após a seleção dos materiais, o trabalho foi de experimentar ritmos de forma descomprometida por parte dos estudantes, até que se convencionasse uma célula rítmica para cada instrumento e período musical da composição; o professor introduziu uma primeira ideia melódica a três estudantes responsáveis pelo instrumento de teclado a qual foi desenvolvida por eles com pequenas variações, também complementada pelo estudante saxofonista utilizando cromatismos no desenvolvimento da composição.

Em cada aula o professor fazia gravações de áudio e vídeo para avaliações e novas adaptações nos encontros posteriores, nesse processo a turma decidiu inserir as vozes, porém não tinha texto, o que logo foi solucionado pelo professor criando um vocalize com a vogal “o”, melodia com intervalos de 4ª e 5º justa num crescendo e decrescendo; ainda duas alunas adicionaram as frases de fundo: “Esse caminho é escuro, você já ouviu falar? ”, as frases faladas ganharam um sotaque de rap; também um grito foi inserido antecedendo a conclusão da composição.

A composição musical sugeria uma ideia de calmaria na parte inicial com a apresentação do tema principal, de muita tensão no desenvolvimento, e após o grito uma sensação de serenidade com o mesmo tema da introdução, por esta razão a turma decidiu em unanimidade aplicá-la numa cena de

ISSN 2447-9810

pesadelo em que o personagem se deita para dormir no início, tem o pesadelo e acorda com o próprio grito, tranquilizando-se ao entender que não passava de um terrível pesadelo.

A partir da composição da trilha sonora, a segunda etapa foi estabelecida: um trabalho coletivo de improvisação cênica que resultou em jogos dramáticos, fase de preparação em que o professor partilhou de ideias a respeito das drogas, de quando e o motivo de uma pessoa decidir usá-las, assim como reflexões em sala de aula acerca das consequências na saúde, nos relacionamentos interpessoais e de modo geral, na mudança negativa da qualidade de vida de um usuário de drogas. É essencial realçar que o objetivo geral da proposta do professor não foi a apresentação do espetáculo, mas todo o processo de como foi construído com os alunos, e que apresentar em público foi apenas a culminância de um fazer para além do artístico; voltando para o olhar psicopedagogo do professor de música, técnicas cognitivistas de Jean Piaget foram utilizadas nesta segunda etapa: o ensino pela descoberta, no qual os alunos foram orientados para a compreensão da temática através de discussões e dinâmicas em sala de aula propostas pelo professor.

A última etapa da proposta diz respeito ao processo de ensaios e a própria culminância das atividades. Também foram realizadas gravações de duas cenas externas: uma feita em razão da composição musical fazer parte da trilha sonora de uma cena que fazia alusão a um pesadelo, cena em que o professor utilizou movimentações simples (linguagem da dança) simulando traficantes e outros usuários em volta do personagem principal oferecendo-lhe outras drogas buscando tirar-lhe a vida até o momento do grito quando ele é alvejado; a outra gravação de cena externa se referia à lembrança de um diálogo de pai e filho (personagens da história) que conversam abertamente sobre a temática, cena em que o pai orienta o filho acerca dos cuidados para não se inserir no mundo das drogas, diálogo lembrado exatamente na cena em que um colega de turma lhe oferece uma nova experiência de transcender com a droga.

É interessante destacar aqui a participação do pai de um aluno na gravação da cena descrita acima. O objetivo de sua participação foi de reforçar o papel da família na formação do adolescente. O pai que se tornou ator na atividade tinha seu filho envolvido com drogas e compreendeu a importância de estar presente na formação de seu filho. A surpresa do filho foi no ensaio geral quando descobriu que seu pai era o ator da cena externa gravada: foi um dos momentos mais impactantes da proposta. Nesse processo o professor de música utilizou como princípio psicopedagógico a teoria construtivista de Lev S. Vygotsky quando desenvolve na turma as relações interpessoais baseadas na empatia, e ainda, quando cria entre seus alunos uma atmosfera emocional positiva, possibilitando que o aluno integre novas experiências e novas ideias.

A apresentação foi realizada no auditório da instituição, encerrando a programação da "Campanha de Valorização à Vida", dia que também foi finalizado o ciclo de palestras promovido pela

ISSN 2447-9810

CAE da instituição, em que se debatiam temas sobre suicídio, drogas e doenças sexualmente transmissíveis.

3. ANÁLISE E DISCUSSÃO

Constatou-se no percurso desta proposta de ensino da música em caráter interdisciplinar que é essencial o professor olhar pela perspectiva psicopedagógica na educação musical, assim como nas demais áreas de conhecimento, porque de fato facilita o acesso ao conhecimento do aluno, criando referencias e sentido ao processo de aprendizagem. Os princípios psicopedagógicos e a utilização de suas técnicas, entendendo o educando como um ser biopsicossocial, serviram de ferramentas para realizar a intervenção na turma, sem o detrimento dos conteúdos musicais que eram também necessários para o cumprimento do programa do componente curricular.

Do ponto de vista musical, percebeu-se a importância de o professor participar de todo o processo de criação dos alunos, pois no geral a turma teve o primeiro contato com a linguagem musical e careciam de orientação técnica desde a seleção dos instrumentos e processo de composição, até a performance apresentada em público. Embora a habilitação do professor seja em música, ele buscou nas outras linguagens artísticas (Artes Cênicas, Visuais e Dança) bases elementares para estimular o potencial criativo dos alunos, no entanto, algumas lacunas foram percebidas, como por exemplo, a seleção de objetos cênicos e ainda a utilização do espaço na hora da apresentação.

Por meio do acompanhamento da CAE da instituição, verificou-se melhorias consideráveis no comportamento dos alunos envolvidos com droga. É necessário ressaltar que houve a contribuição da maior parte do corpo docente e dos demais profissionais no processo de intervenção da turma em questão, situação que favorece os resultados significativos constatados. O relato dos pais e responsáveis, assim como a participação deles na escola, possibilitaram análises precisas no que diz respeito aos resultados: melhorias no relacionamento interpessoal com a família e no contexto escolar; conscientização a respeito do perigo das drogas; além do rendimento escolar positivo. O professor de música aplicou ainda um questionário com a turma para considerar a avaliação dos alunos no que se refere à execução da proposta de educação musical, detectando no geral, a satisfação dos mesmos em participar das atividades e a compreensão dos conteúdos musicais, juntamente com a temática das drogas.

Atividades como estas, assim como palestras e rodas de conversa envolvendo os pais na escola podem auxiliar no vínculo afetivo com seus filhos. Em entrevista semi-estruturada para este projeto o pai do aluno que participou como ator diz: “Quero agradecer à instituição porque a minha fala na peça eram conselhos que há muito queria expor ao meu filho”. Vê-se, portanto, o papel da escola como facilitadora das relações interpessoais entre pais e filhos.

ISSN 2447-9810

Os alunos em acompanhamento estavam propícios à evasão, no entanto, foi notado que propostas de educação musical como a que foi desenvolvida nessa turma, aliada a uma perspectiva psicopedagógica, estimula a permanência dos alunos em sala de aula, Penna (2015, p. 151) reforça que "a área de educação musical tem, no entanto, cada vez mais fortalecido o seu compromisso com a educação básica", a autora afirma que isto é notório por causa do aumento dos estudos no que se refere à prática pedagógica na educação básica e no conhecimento da realidade, propondo alternativas para esse contexto educativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música tem uma elevada importância na vida do ser humano, presente em todas as culturas e com suas diversas funções. É nosso papel como educadores usá-la para emocionar e socializar as pessoas, tendo o cuidado em conduzir um trabalho, buscando a priori, uma favorável relação interpessoal no processo de ensino aprendizagem.

A questão de saber lidar com diversos comportamentos nas relações humanas sempre foi difícil, no entanto, a psicologia do comportamento evidencia que o "eu" toma primeiro consciência de si mesmo, e que tudo o que se refere à rede de comunicação com os outros nos leva a ampliar nossas potencialidades por toda a nossa vida.

A escola não teria números consideráveis de evasão se todo professor tivesse desejo e prazer de transmitir a herança não só do conhecimento do conteúdo, como também amor, respeito e disposição de contribuir para a formação do aluno como ser integral. Sem dúvida é trabalhoso, no entanto, é possível, muito mais agora pelo crescente estudo da psicopedagogia que tem como objetivo conhecer como se dá a construção do conhecimento e todos os seus fatores, identificando o que impede a aprendizagem. Apesar de ser multi e interdisciplinar não significa que a articulação de diversos saberes conduza o profissional à perda do foco, pois se o objeto de estudo é um sujeito contextualizado, é necessário conhecer quais são os caminhos facilitadores para acessar o seu conhecimento e proporcionar um processo satisfatório de aprendizagem como um todo, já que a psicopedagogia não atua apenas nas dificuldades de aprendizagem.

Todo profissional que trabalha na área de educação precisa do conhecimento da psicopedagogia, porque é necessário que o professor seja acessível e esteja disposto a atuar em sala de aula com clareza e empatia. Vale ressaltar que a liderança do professor não é imposta, mas conquistada, manifestando-se pelo equilíbrio emocional, pela força de trabalho e pelo profissionalismo, sendo o professor capaz de admitir que o aprendizado é recíproco com seus alunos. Pretende-se dar continuidade a este trabalho que busca contribuir com os professores de música, para despertar o interesse pela psicopedagogia no ensino da música.

ISSN 2447-9810

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1990.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002.

Código de Ética elaborado pelo Conselho Nacional da ABPp do biênio 1991/1992, reformulado pelo Conselho Nacional do biênio 1995/1996, passando por nova reformulação feita pelas Comissões de Ética triênios 2008/2010 e 2011/2013, submetida para discussão e aprovado em Assembleia Geral em 05 de novembro de 2011.

CHARLOT, Bernard. **Da relação com o saber:** elementos para uma teoria. Porto Alegre: ArtMed, 2000.

GAINZA, Violeta H. **Estudos de Psicopedagogia Musical**. 2ª edição. São Paulo: Summus, 1988.

MASSI, Giselle. **A dislexia em questão**. São Paulo: Plexus Editora, 2007.

OLIVEIRA, Zenaide Ferreira Fernandes. **Um olhar sobre a gestão em sala de aula**. Brasília: Ministério da Educação. SEED, 2000.

SILVA, Maria Cecilia A. **Psicopedagogia:** a busca de uma fundamentação teórica. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SOUZA, Jusamara. **Aprender o ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre, RS: Editora Sulina, 2008.

PENNA, Maura. **Música (s) e seu ensino**. 2ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ZAGONEL, Bernadete. **Metodologia do ensino de arte**. Curitiba: IBPEX, 2011.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

O DESENVOLVIMENTO MUSICAL E PEDAGÓGICO POR MEIO DA FLAUTA DOCE:

Uma experiência no Projeto Dolcissimo

Jonathan Guimarães e Miranda
jgmufpa@yahoo.com.br
Universidade Federal do Pará

Márcio Israel Faro Nepomuceno
marciofaro_guitar@yahoo.com
Universidade Federal do Pará

Resumo: O presente artigo relata a execução de um Projeto de Extensão da Universidade Federal do Pará intitulado "Projeto Dolcissimo: uma prática musicalizadora através da flauta doce", surgido a partir da necessidade de que os saberes compartilhados na disciplina "Flauta Doce" pudessem ser colocados em prática e fossem também continuados. Os objetivos do projeto são formar uma Orquestra de Flautas do Curso de Licenciatura em Música, assim com fomentar discussões sobre metodologias da flauta doce e servir de campo de atuação de estágio supervisionado. Na primeira etapa do projeto pôde-se observar a evolução técnico-musical dos alunos, onde estes adquiriram maior proximidade com questões de prática de conjunto, regência, sonoridade e afinação. Espera-se que ao no decorrer das demais etapas do projeto haja uma contribuição para a formação de professores mais autônomos, confiantes e dotados de senso crítico mínimo para analisar e criar atividades para seus futuros alunos.

Palavras-chave: Flauta doce. Projeto de extensão. Educação musical.

Abstract: This article reports the execution of an Extension Project of the Federal University of Pará titled "Dolcissimo Project: a musical practice through the recorder", arisen from the need of continuous knowledge sharing in the discipline "Recorder". The objectives of the project are to form a Flute Orchestra of the Music Teaching School, as well as to stimulate discussions about flute methodologies and provide an environment for supervised practice. In the first stage of the project it was possible to observe a technical-musical evolution of the students, where they acquired greater proximity to issues of chamber music, regency, sonority and tuning. It expected that in the course of the other stages of the project there will be a contribution to the formation of more autonomous, confident and critical teachers capable of analyzing and creating activities for their future students.

Keywords: Recorder. Extension Project. Music Education.

1. A FLAUTA DOCE – ESTIGMAS E POTENCIALIDADES

A flauta doce é um dos instrumentos mais antigos da história da música ocidental e teve seu auge no período renascentista e barroco, caindo em praticamente esquecimento a partir do século XVIII. Tal acontecimento ocorreu, principalmente, devido ao crescimento da orquestra e consequente desvio do enfoque para o traverso e posteriormente flauta transversal, instrumentos estes com maior volume sonoro e capacidades de se realizar dinâmicas com maior propriedade, como podemos

ISSN 2447-9810

observar nos trabalhos Rónai (2003), Paoliello (2007) e Toff (2012), onde fazem uma grande revisão sobre a história da flauta. Contudo, a partir do século XX, o instrumento voltou a obter atenção dos compositores, devido sua variedade de timbres, efeitos sonoros alternativos e grande tessitura, representada por uma família de flautas extensa, composta por instrumentos de diferentes tamanhos e afinações. Seu retorno também se deve ao surgimento de grupos focados em música antiga, cujas interpretações tentam se aproximar daquelas realizadas principalmente nos períodos renascentistas e barroco, fases áureas da flauta doce.

A flauta doce, paralelamente, adquiriu de forma equivocada um ar de instrumento inferior e até mesmo com conotação de instrumento de brinquedo para os mais desavisados. Outros ainda a consideram somente um instrumento passageiro na vida das crianças. Ao contrário do que aparenta, a flauta doce se mostra como um instrumento de difícil execução, de forma que levou o alemão Theobald Boehm a empreender uma revolução nos instrumentos de sopro, adicionando chaves, com o propósito de facilitar o dedilhado, principalmente na região aguda, onde o traverso e a flauta doce possuem posições de dedos complicadas, com muitas forquilhas e dedilhados alternativos, que ainda poderiam variar de instrumento para instrumento, devido às grandes diferenças de afinação.

Toff (2012, p. 49, tradução do autor) nos traz um relato do próprio Boehm:

> Não há dúvida de que muitos artistas levaram a perfeição aos seus últimos limites na flauta antiga, mas há também dificuldades inevitáveis, originadas na construção dessas flautas, que não podem ser conquistadas por talento nem pela prática mais perseverante.[1]

Essa pequena explanação serve para nos apercebermos que não se trata de um instrumento de brinquedo. A própria tradução do nome flauta “doce” para a língua portuguesa pode acentuar conotações de cunho negativo e irreal para o instrumento.

Embora um dos autores deste artigo, como flautista, avalie a flauta doce como detentora de um grau de dificuldade alto, seu uso na musicalização se mostra adequado, haja vista que possui diversos pontos positivos, nos quais salientamos:

• possui um valor de aquisição muito baixo, possibilitando compras em grandes quantidades por projetos, iniciativa pública ou até mesmo iniciativa pessoal;

• é muito leve, o que não põe em risco a saúde das crianças, seja na hora de tocar ou na hora de carregar o instrumento em suas mochilas;

• a parte inicial do aprendizado é fácil. O dedilhado da maioria das notas da primeira oitava segue os graus conjuntos da escala diatônica, onde cada dedo aberto na digitação permite a mudança

---

1 There is no doubt that many artists have carried perfection to its last limits on the old flute, but there are also unavoidable difficulties, originating in the construction of these flutes, wich can neither be conquered by talent nor by the most persevering practice.

ISSN 2447-9810

para a nota seguinte, facilitando um aprendizado pela intuição e visualização do funcionamento da flauta;

• permite que o aluno veja os movimentos dos dedos ao tocar, algo impossível, por exemplo, na flauta transversal. Esse pequeno diferencial já permite a criança aprender utilizando também a visão, oportunizando a correção e melhor memorização das posições e peças executadas;

• possui uma família grande, que, dependendo do local de ensino, permite a formação de grupos maiores e com sonoridade mais rica;

• pode ser utilizada com competência em diversas faixas etárias e pode acessar músicas de vários estilos;

• a flauta doce é um instrumento extremamente responsivo, ou seja, aquele que você toca e ele te responde com um som, assim como um instrumento de percussão e o próprio piano, que mesmo não sabendo tocar, a emissão sonora acontece, o que sem dúvida é um facilitador. Outros instrumentos de sopro para um iniciante, por exemplo, poderiam resultar em nenhum som em resposta ao esforço do aluno, o que dificultaria o trabalho do professor e comprometeria o estímulo do aluno.

Algo que se faz necessário pontuar é uso indiscriminado da flauta doce como instrumento com função meramente musicalizadora, dificultando o retorno e atuação na contemporaneidade, inclusive pelos próprios alunos. Cuervo (2009) defende que até os próprios professores chegam a discriminar a flauta por uma avaliação errônea baseada em limitação de ordem expressiva e sonora do instrumento.

> Faz-se necessário um estudo que abra caminho para novas propostas metodológicas, tendo em vista um início sólido e atento aos recursos do instrumento, aproveitando sua facilidade inicial e viabilizando um aprofundamento posterior (PAOLIELLO, 2007, p. 4).

Apesar da longínqua história do instrumento e corroborando os relatos de Cuervo (2007), a flauta doce carece de maiores publicações, pois possui muito pouco material se comparado a outros instrumentos, fato possivelmente proveniente da lacuna temporal na qual foi esquecida. Portanto, novas pesquisas e abordagens do ensino da flauta doce nas universidades, no âmbito dos cursos de licenciatura e no ensino de crianças, jovens e até mesmo adultos se fazem extremamente necessários.

2. O ENSINO DE FLAUTA DOCE NA LICENCIATURA

Há uma tendência atual de se questionar a forma e o enfoque do ensino tradicional da música, haja vista os diversos métodos ativos propagados na atualidade, que vêm nos mostrar formas muito mais naturais e musicais para o aprendizado musical. Contudo, mesmo não sendo o objetivo a formação de um concertista ou virtuose, palavra esta também muito utilizada nos artigos da área, é primordial haver uma melhor abordagem técnica e expressiva do instrumento, para que o licenciado possa usufruir das potencialidades que a flauta doce oferece.

ISSN 2447-9810

Uma maior confiança na execução e conhecimento do instrumento permitiria o melhor emprego e adaptação de métodos de flauta doce, que em geral, não são feitos para a realidade em que os estudantes irão atuar. "... não é a adoção de um método que direciona, amplia ou limita o trabalho, mas, sim, a atuação pedagógica do professor ..." (CUERVO, 2009, p. 30).

Se esse instrumento passa a ser o "instrumental" de trabalho desse futuro professor, o mesmo precisa executar o instrumento com o mínimo de propriedade, para sua autoconfiança e também de seus alunos, que podem-no interpelar a qualquer momento pedindo a execução de determinada música. Será que o professor seria capaz de tocar? Como ensinar e aproveitar o lado musicalizador do instrumento, se o próprio licenciando não conhece o instrumento?

Na fase final do Curso de Licenciatura da Universidade Federal do Pará, momento onde os alunos têm que propor um projeto de estágio, muitos optam por alguma oficina ou prática metodológica tendo a flauta doce como carro chefe. A atuação musical dos estagiários é observada pelas autoras abaixo e não é diferente da realidade onde o presente projeto está inserido:

> Verificou-se especialmente, a lacuna deixada na formação musical específica dos estagiários (conhecimento musical), pois, muitos dos conceitos musicais aprendidos e até então tidos como inquestionáveis precisariam ser reconstruídos, refletidos e transformados para a prática pedagógico-musical (AZEVEDO et al., 2009, p.77).

Mateiro (2011) defende que há três tipos de professores: os que privilegiam os conhecimentos musicais; os que focam nos componentes pedagógicos, não se preocupando com o "que" da questão e sim com o "como"; e um terceiro tipo que consegue realizar suas atividades de modo equilibrado entre música e pedagogia. Dificuldades de manipular conhecimentos de cunho musical com a prática pedagógica, acaba por segmentar a junção teoria - prática.

Cuervo (2007), especialista em flauta doce, defende as aulas de flauta doce como um espaço para questões técnicas e uma forma de oportunizar o percurso construtivo da musicalidade. Essa aplicação deveria ser utilizada na abordagem do ensino da flauta doce para os próprios licenciandos, e não somente na aplicação com jovens e crianças. Tal abordagem poderia refletir em condutas mais contextualizadas na flauta doce, assim como em outros instrumentos e atividades.

Cuervo (2009) defende um melhor aproveitamento do valor didático, estético e artístico da flauta doce. Salienta ainda que os estudantes desconhecem o repertório, recursos técnicos e pedagógicos da flauta doce o que pode levar a um ensino mal executado nas escolas.

Segundo Castelo (2008, apud CUERVO, 2009, p. 27): "para o flautista e pesquisador, o conhecimento da técnica e do repertorio específico da flauta é fundamental para o próprio entendimento e transmissão do saber musical". Partindo dessa premissa, o saber um pouco mais aprofundado do licenciado seria importante, o que lhe permitiria direcionar melhor os conteúdos para

ISSN 2447-9810

seus futuros alunos, tendo também uma ideia melhor contextualizada do tempo necessário para assimilação de determinada tarefa.

Um ponto não menos importante para o melhor engajamento dos licenciandos na flauta doce é o fato já citado do instrumento possuir um déficit de material adequado para o seu próprio emprego como instrumento musicalizador (CUERVO, 2007; MENEZES, 2012). Sendo assim, faz-se necessário um melhor conhecimento por parte do licenciando, para que o mesmo saiba adaptar atividades, repertórios e abordagens no contexto escolar que o cerca.

Todas essas condutas supracitadas têm sido levadas em consideração no direcionamento do ensino da flauta doce, mas é importante salientar que a disciplina flauta doce é ofertada em um único semestre, com duas turmas de 15 alunos, algo que tem dificultado a otimização do aprendizado flautístico somente durante a disciplina. Interessante observar que o instrumento no contexto da licenciatura, muitas vezes se presta à uma musicalização dos próprios universitários, haja vista que muitos alunos ingressam o curso com conhecimentos musicais muito limitados.

Finalizando esse tópico, chamamos a atenção para uma abordagem do ensino da flauta doce mais aprofundado, algo longe de ideais concertísticos, mas também distante de uma abordagem simplista e abstrata do instrumento.

3. O Projeto Dolcissimo

O “Projeto Dolcissimo: uma prática musicalizadora através da flauta doce” visa propiciar a difusão de saberes através de uma relação entre Universidade e sociedade, onde a flauta doce figura como o veículo para propiciar o intercâmbio entre ensino, pesquisa e extensão em meio à especificidade amazônica.

O nome “flauta doce” remete à sonoridade suave e doce que esse instrumento produz. O superlativo italiano “dolcissimo” batiza esse projeto por acreditar nas grandes potencialidades que este instrumento possui, sejam artísticas ou didáticas, de promover o aprendizado coletivo através de muitas flautas doces, valendo o nome “dolcissimo”.

O referido projeto pretende atuar em diferentes vertentes, envolvendo ensino de flauta doce para a comunidade escolar do entorno da UFPA, atendimento aos estagiários do curso de Licenciatura em Música com interesse em projetos envolvendo a flauta doce, laboratório para desenvolvimento de material didático, novas técnicas e metodologias de ensino e por fim, a formação do Coral de Flautas Dolcissimo.

No que tange o ensino, o projeto visa articular-se com os projetos de estágio dos alunos do Curso de Licenciatura em Música que têm a flauta doce como instrumento a ser utilizado. Essa será uma grande contribuição para o curso, graduandos e comunidade em geral, onde o curso oferecerá

ISSN 2447-9810

um ambiente propício para o ensino de música para crianças; os licenciandos terão um laboratório para aplicação de seus projetos revertendo isso em novos saberes; e para a comunidade que desfrutará de aulas de música gratuitas, promovendo a inserção de crianças e adolescentes em idade escolar na música.

A articulação entre o Estágio Curricular e uma ação extensionista é importante uma vez que o componente curricular "estágio" é uma experiência prática imprescindível para a formação do futuro educador musical. É um espaço de observação, análise, reflexão e atuação da prática docente e visa complementar os conhecimentos acadêmicos, com uma união desejável entre prática e teoria complementadas com a experiência no *locus* de trabalho. Nem sempre nossos estagiários dispõem de espaço para a realização de um projeto mais longo nas salas de aulas. Por isso, a proposta visa instituir as oficinas em horários alternativos para que, assim, nossos estagiários possam ter mais tempo de contato com a comunidade escolar, complementando sua formação em Estágio Supervisionado.

Outro ponto importante é que, de maneira geral, ao entrar para o mercado de trabalho, o licenciado irá atuar geralmente em salas numerosas e aqueles que quiserem utilizar a flauta doce como ferramenta de prática instrumental, terão um grande desafio para lidar com turmas grandes, com cerca de trinta flautas tocando ao mesmo tempo. Sendo assim, as oficinas ou minicursos de ensino em grupo da flauta doce pretende ser uma antecipação daquilo que os alunos vivenciarão em suas vidas profissionais.

O projeto visa também ser um laboratório para desenvolvimento de material didático específico, de novas técnicas instrumentais e de metodologias inovadoras de ensino, haja vista que poderá congregar os saberes práticos envolvidos nas oficinas à comunidade. O projeto pretende também contribuir com produção científica, tentando diminuir a falta de materiais específicos relacionados à flauta doce.

As abordagens aqui discutidas dão margens a vários questionamentos que podem ser o estopim para a busca de conhecimentos mais aprofundados podendo fazer com que a ausência de materiais já mencionada seja minimizada e gere conhecimento para os pares através de linhas de pesquisa envolvendo a flauta doce, como:

- A experimentação dos efeitos sonoros da flauta doce na sala de aula;
- Implantação de grupo de flautas na escola regular;
- O ensino da flauta doce em grupo;
- O uso da apresentação pública como motivador de aprendizagem;
- Uso e adaptação do material didático existente para novas realidades.

Além das abordagens supracitadas, o projeto pretende abordar a parte performática, fomentando a criação de um Coral de Flautas para que os estudantes do curso de licenciatura em música possam se aperfeiçoar nesse instrumento. Percebeu-se que há a necessidade de se propiciar

ISSN 2447-9810

oportunidades para esse aprimoramento do aluno, assim como fazer parte de um grupo artístico do Curso de Música.

Umas das diretrizes do grupo será o incentivo à música contemporânea e à novas abordagens dos sons, fazendo dos ensaios laboratórios de criação experimental, pautados na utilização de sons alternativos na flauta doce. Daldegan (2008) afirma que crianças gostam de sons diferentes e de explorar novas sonoridades. Se fecharmos essa possibilidade, estaremos direcionando as pessoas para um repertório mais tradicional. Diante dessa abordagem, ainda na universidade, os licenciandos terão uma melhor ideia do que poderão vir a fazer com seus alunos antes de utilizar a música tradicional. Um repertório ou simplesmente atividades que se utilizam de efeitos sonoros alternativos na flauta enriquecem as atividades musicais. Parte-se também do pensamento que não é realmente necessário ensinar música tonal para depois adentrar à música contemporânea.

Esse grupo pode vir a ser o canalizador do aprendizado e aperfeiçoamento da flauta doce, além de servir de vitrine para que iniciativas semelhantes possam, com o tempo, ser realizadas com os alunos das escolas públicas. Além de cumprir diversos papéis, tal desdobramento poderia otimizar o contato dos licenciandos com a flauta doce, haja vista a pouca carga horária que em geral é destinada ao aprendizado do instrumento nos cursos de licenciatura.

4. O PERFIL DOS PARTICIPANTES

Para ingresso no projeto foi efetuado um teste de seleção para aferir um nível mínimo para ingresso, haja vista que parte do projeto envolve ensaios e formação de uma orquestra, grandes disparidades não seriam produtivas para início dos trabalhos. Contudo, o processo não tinha o propósito de ser excludente, pois os flautistas que não teriam um nível mínimo a princípio, fariam aulas com o professor e receberiam ajuda dos bolsistas até atingirem o nível apropriado para ingresso. O teste foi executar uma peça de livre escolha.

Foi feita também uma pequena entrevista para verificar os reais interesses, checar disponibilidade e ver como a flauta doce poderia se inserir em sua vivência como estudante e profissional.

Pois bem, todos os dez inscritos foram aprovados. Em sua maioria alunos que tinham feito a disciplina “Flauta Doce” ofertada pela última vez. Era evidente a disparidade de níveis, contudo o interesse era único e o nível mínimo foi o suficiente para começar os trabalhos. Dos dez alunos, somente dois consideravam a flauta doce como seu instrumento principal.

O projeto conta com dois bolsistas provindos, uma bolsista da Pró-Reitoria de Extensão - PROEX e um bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística – PIBIPA.

ISSN 2447-9810

O perfil geral são alunos com uma vivência em música muito básica, mas nem por isso menos musical, pois quando estimulados são extremamente criativos e responsivos. A grande maioria não possuía um domínio da leitura ortocrônica ao ingressar na universidade, o que foi contornado durante a oferta da disciplina "Flauta doce", com a utilização da leitura planimétrica e também sem o uso de qualquer gráfico. Contudo, na fase atual, onde o foco é a formação de uma orquestra, surge a necessidade da leitura para melhor aproveitamento de tempo e repertório. Julgamos ser uma forma e momento para que esse aprendizado se consolide, havendo paralelamente a desmistificação do emprego de tal notação.

Diante do exposto, toda leitura à primeira vista é marcada por desafios de superação de leitura, ritmos e técnica. Nesse momento o ensino coletivo demonstra um grande benefício, ao vermos os colegas de naipes auxiliando os colegas com alguma dificuldade, havendo uma troca de conhecimento entre todas as partes.

Os encontros são semanais com duração de duas horas. Dependendo da necessidade de auxílio a algum repertório, os bolsistas são encarregados de ensaiar em pequenos grupos auxiliando no aprendizado do repertório. Isso tem sido um grande otimizador de tempo e também de aprendizado, não somente ao aprender a música, mas sim ao aprender a ensinar.

5. RESULTADOS PARCIAIS

O referido projeto está ativo há 5 meses e nesta fase inicial focou-se na consolidação da orquestra de flautas com ensaios semanais e repertório variado.

O grupo conta em sua maioria com flautas doces sopranos, havendo somente uma flauta baixo, uma contralto e por vezes uma sopranino, todas de propriedade dos alunos. A atual conjuntura de flautas disponíveis dificulta um pouco as atividades, pois a falta de flautas mais graves compromete a real tessitura dos arranjos e muitas adaptações precisam ser feitas, como transposições de oitavas e substituições de notas para que haja um resultado sonoro adequado. A partir do segundo semestre de 2017 o grupo contará com um conjunto extra de flautas graves para melhor andamento das atividades.

Outro fato a se vencer é que somente dois flautistas dominam as flautas com afinação em "fá" e os demais não possuem esse conhecimento. Com a aquisição de novas flautas será possível e necessário que mais alunos dominem as outras flautas, haja vista que um dos princípios do grupo é que aconteça o rodízio das vozes, para que todos toquem, por vezes os solos e outras acompanhamento, além de lidar com regiões específicas da flauta, dedilhados, exigências estas que necessitam de aprendizado e práticas específicas.

Com relação aos arranjos, alguns são originais para grupos de flautas, outros são arranjos para canto coral, material este em maior número e com maior acesso que os arranjos originais. Ao usar

ISSN 2447-9810

arranjos vocais, pequenas modificações são empreendidas para a utilização destes e o resultado sonoro se mostra bem satisfatório.

Os trabalhos começaram com obras renascentistas, baseados em escrita coral, com notas longas e monorritmias. Optou-se pelo Caderno de Prática de Conjunto - Sopro Novo (VELLOSO, 2008). Tal repertório foi primordial para se fazer um trabalho voltado para afinação e sonoridade, temas estes muitas vezes negligenciados por profissionais que se utilizam da flauta doce em suas atividades. Percebia-se dificuldades até mesmo para lidar verbalmente com afinação, onde não usavam os termos corretos como “alto” e “baixo”, sendo esse último frequentemente trocado por “grave”. Outra questão é o afinar em si, saber como está a afinação diante de uma fonte sonora base. Exercícios vêm sendo feitos gradativamente para aprimorar essa escuta. Com relação à sonoridade, têm sido mais fácil trabalhar, pois durante a disciplina que cursaram já havia uma cobrança grande quanto a tal quesito.

Posteriormente avançamos para músicas do período barroco, do mesmo álbum, que já tinham exigências técnicas maiores, como maior velocidade, alterações de notas e região. Foi possível trabalhar mais facilmente com a sonoridade e a afinação também já se encontrava mais estabilizada.

A música “Yesterday” de Lennon e McCartney contribui com um repertório atual e de conhecimento dos alunos. Nesse arranjo são trabalhadas questões de solo e acompanhamento, que até então o repertório não exigia. Embora a música seja simples, mostrou-se muito boa para trabalhar noções de música de câmara.

Todos estavam cientes que o repertório iria aumentar de nível e cresceria em número. O ponto culminante de dificuldades apareceu na música Aquarela do Brasil, de Ary Barroso, arranjo mais polifônico e com rítmica muito específica. Via-se tentativas de interpretação com base no “ouvido”, mas muitas vezes, por se tratar de um arranjo, as melodias não estavam escritas de forma tradicional e com o ritmo que costumamos ouvir, ou ainda a melodia transitava entre as vozes. Foi preciso isolar as células rítmicas mais difíceis para que fossem melhor assimiladas. Uma vez aprendido, o resultado do arranjo foi muito bom.

Serão ainda finalizadas as músicas “Wave” e “Corcovado” de Tom Jobim e “Você é linda” de Caetano Veloso. Até o momento, essas três músicas mostram o desafio de tocar com o *swing* que exigem.

O repertório por ser bem eclético, permite desenvolvimentos diversos, assim como assimilações de diferentes períodos musicais. Uns podem até pensar que esse viés performático não é para licenciandos, mas discordamos de tal posicionamento, partindo do princípio que o curso tem que formar profissionais que saibam tocar para também poder ensinar bem. Pautado nessa decisão, são efetuadas cobranças mais sutis como fraseologia, agógica, cores de som, dentre outros. Swanwick (2003, p. 67) nos lembra: “Os alunos, em pequenos grupos, trarão suas próprias interpretações e

ISSN 2447-9810

tomarão suas próprias decisões musicais em muitos níveis. Eles começarão a se "apropriar" da música por eles mesmos."

O professor sempre toca nas aulas e pelo fato de ser flautista, usa de sutilezas interpretativas, como ornamentações diversas, tal iniciativa faz com que os alunos busquem essa forma de tocar de maneira intuitiva, principalmente na realização de trinados e vibrato. A tentativa na execução do vibrato, por exemplo, nem sempre é da forma correta, mas demonstra um interesse por aprender e contribuir para uma melhor interpretação.

Outro resultado observado é a resposta aos gestos da regência, que, depois de vários treinos específicos e ensaios de forma geral, tiveram grande evolução, onde tornaram-se muito mais responsivos ao gesto, assim como conquistar habilidades prestar atenção na partitura e na regência ao mesmo tempo.

A primeira apresentação oficial do grupo ocorrerá em setembro, por ocasião da finalização das atividades do semestre. Acreditamos que as apresentações públicas são de extrema importância, onde a mobilização para a execução de apresentações públicas, aprendendo lidar com as diferentes variáveis envolvidas no processo é algo que com certeza fará parte das vidas dos futuros professores dentro das escolas. As apresentações também agem como um possível gerador motivacional, direcionando o trabalho na preparação do repertório de forma coletiva e individual.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que embora o grupo esteja trabalhando há pouco tempo, já podemos notar evoluções em algumas áreas, como a questão da sonoridade, que já havia sido ensinada outrora, mas que pelo fato de não terem mais praticado, perdeu-se no meio do percurso e retorna agora com uma prática mais contínua.

Parâmetros de afinação evoluíram consideravelmente, mas há ainda muito trabalho a ser realizado, como por exemplo mostrar que ao tocarmos todas as notas afinadas no afinador, na prática estamos tocando desafinados, haja vista a questão de afinação de tubos, como o caso da flauta, não se aplica ao padrão de afinação temperada que os afinadores eletrônicos possuem.

A prática de conjunto de conjunto, interação, resposta cresceram enormemente assim como o convívio humanos entre os participantes.

Fica clara a urgência de haver o treinamento de músicos para tocar as flautas graves, o que permitirá um grande avanço nas atividades.

O projeto tornou-se uma continuidade da disciplina ofertada, permitindo que tenham uma vivência contínua com o instrumento, que a médio e longo prazo permitirá que tenham um bom

ISSN 2447-9810

domínio na flauta doce e assim possam utilizar a flauta com um instrumento musicalizador em potencial.

Espera-se que nas outras etapas do projeto haja o aprofundamento dos estudos sobre metodologias para o uso da flauta como recurso didático na educação musical. Um enfoque do projeto seria algo como "ensinar como se poderia ensinar", pois o foco na licenciatura precisa ser mantido. Muitos alunos não têm a flauta doce como instrumento principal, mas provavelmente farão uso dela, devido aos vários fatores já citados. Uma opção de ensino para esses universitários, seria uma abordagem aproximada do conceito "CLASP", defendida por Swanwick (2003). Numa proposta na qual aprenderiam o instrumento da forma que poderiam vir a ensinar, promovendo uma vivência real do aprender-ensinar flauta doce, colocando as atividades do projeto como um espaço para a educação musical. Para tal pretende-se que após essa primeira etapa, comecem esforços na área de criação musical, seja de arranjos ou criações musicais com incentivo às linguagens musicais alternativas.

Espera-se que a proposta do projeto possa incrementar o nível de desenvoltura dos estudantes na flauta doce, tornando os licenciados mais confiantes e com maior propriedade para atingir seus objetivos quando utilizada a flauta doce como instrumento musicalizador. Outros resultados esperados seriam um melhor contato e experiência com o ensino de instrumento em grupo, e também com a prática de conjunto. Espera-se que com isso, que no momento de lidar com uma sala cheia de crianças com suas flautas em punho, haja uma noção de por onde começar, do que se pode fazer para melhorias em diversas esferas e saber principalmente dialogar musicalmente seja com os companheiros executantes, seja com os futuros alunos, não menos executantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Maria Cristina de Carvalho Cascelli; GROSSI, Cristina; MONTANDON, Maria Isabel. In: MATEIRO, Teresa; SOUZA, Jussamara (Org.). *Práticas de ensinar música*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009, p. 65-81.

CASTELO, David. Flauta Doce. Disponível em: www.davidcastelo.com/flauta.html. Acesso em: 10 de agosto de 2008 Apud CUERVO, Luciane. *Musicalidade na performance com a flauta doce.* Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

CUERVO, Luciane. A expressão da musicalidade com a flauta doce: reflexões e estratégias. Comunicação. *XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina*, 2007.

_____. Música Contemporânea para flauta doce: um diálogo entre educação musical, composição e interpretação. *XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação*. Salvador, 2008, p. 227-230.

_____. *Musicalidade na performance com a flauta doce*. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

ISSN 2447-9810

DALDEGAN, Valentina. Inclusão da música contemporânea pela ampliação do gosto, através do ensino da flauta transversa para crianças iniciantes – Resultados parciais da pesquisa. In: *Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, IV*, 2008, São Paulo. Anais eletrônicos (CD). São Paulo: USP, 2008.

MATEIRO, Teresa; SOUZA, Jussamara (Org.). *Práticas de ensinar música*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

MENEZES, Clarissa de Godoy. Considerações sobre o uso da flauta doce no contexto escolar. *IX Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul*. 2012, p. 1-11.

PAOLIELLO, Noara de Oliveira. *A flauta doce e sua dupla função como instrumento artístico e de iniciação musical.* Monografia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido:* Métodos de flauta do barroco ao século XX. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

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

TOFF, Nancy. *The flute book*. 3a edição. New York: Oxford University Press, 2012.

VELLOSO, Cristal A. *Sopro Novo Yamaha* – Caderno de prática de conjunto (Quartetos de Flauta). São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

A IMPORTÂNCIA DO CANTO CORAL NO COTIDIANO DO INSTRUMENTISTA:

a relevância da afinação no processo criativo

Helder Vaz
vazhelder21@gmail.com
*ICA/U*niversidade Federal do Pará

Marcio Israel Faro
marciofaro_guitar@yahoo.com
ICA/Universidade Federal do Pará

Victor Gabriel Sá
gabrielsag10@gmail.com
ICA/Universidade Federal do Pará

Resumo: Este artigo analisa as múltiplas funcionalidades do canto coral como desenvolvedor de habilidades tanto referentes à técnicas vocais, como ligadas ao aprimoramento de técnicas instrumentais. Discute a importância do canto coral para a noção das dimensões musicais: melodia, harmonia e ritmo na adequação e a aplicabilidade no instrumento. Utilizando como ferramenta de aproximação da música no ensino básico, no quesito de prática em conjunto.

Palavras-chave: Percepção. Canto. Instrumentação.

Abstract: This article analyzes the multiple functionalities of choral singing as a developer of both vocal techniques and instrumental techniques. It discusses the importance of choral singing for the notion of musical dimensions: melody, harmony and rhythm in the suitability and applicability in the instrument. Used as a tool to approach music in basic education in the practicing area together.

Keywords: Perception. Singing. Instrumentation.

INTRODUÇÃO

A música está sempre presente em todos os momentos da vida. E mais do que embalar doces lembranças, ela é capaz de trazer muitos benefícios para o corpo e a mente. A música tem uma finalidade de contemplar a elevação da alma à um estado de espírito em êxtase. O ato musical é contornado por vários elementos e símbolos que juntos formam reação chamada música. Isso explica a relevância que existe em participar de múltiplas práticas relacionadas à música para formação de um bom instrumentista.

A prática do canto coral, comprovadamente, auxilia no bom resultado social, psicológico e técnico musical de um indivíduo, provocando um resultado cognitivo ligado a vários âmbitos cotidianos deste. Falando sobre a capacidade técnica musical, temos o canto como principal desenvolvedor da percepção melódica de um instrumentista, pois esta faz com que o raciocínio criativo funcione com mais eficiência e objetividade nos momentos da execução instrumental. Porém, não somente na

ISSN 2447-9810

execução, mas também na apreciação, na composição, nas discussões sobre os assuntos ligados à música; ao falar música e ao falar de música.

A importante funcionalidade de canto na vida de um instrumentista, mesmo que este seja executante de um instrumento percussivo, é ter a experiência de pensar na afinação da nota musical, na rítmica da música, nas noções de harmonia, nas percepções de dinâmicas executadas, na leitura de partituras e também nas noções de prática em conjunto. Relacionando esse conhecimento ao seu cotidiano social, mesmo que este não participe integralmente desta atividade ou ambiente musical.

1. CANTO CORAL COMO DESENVOLVEDOR DA PERCEPÇÃO MELÓDICA

As atividades que envolvem o canto como ferramenta de apropriação da música precisam ser tratadas com mais valor e observadas como a primeira e a principal atividade de todas as outras que podem levar à formação de um instrumentista e não somente de um cantor. Uma vez que essa contribui para que a capacidade que esses instrumentistas possuem em transmitir esse repertório que eles guardam dentro de si, seja realizada com mais clareza e segurança. Segundo Kraemer (1995, p.62), "No centro das reflexões musicais, estão os problemas da apropriação e transmissão da música". Citando J. Kaiser, Kraemer diz que "Trata-se (...) dos efeitos educacionais da música, do desenvolvimento da personalidade através da relação com a música, da participação cultural e das experiências sensitivas" (1994, apud KRAEMER, 1995, p. 62).

Podemos a partir das palavras de Kreamer, afirmar que, os efeitos educacionais que as atividades relacionadas com canto coral trazem, não só podem auxiliar na obtenção dos conhecimentos ligados a técnica vocal, técnica de respiração ou afinação, como também estão estritamente relacionadas a questões técnicas em um instrumento, a independência auditiva, a memória, a concentração, a disciplina, a precisão rítmica; também no que se trata sobre afinação do instrumento – principalmente nos instrumentos de cordas - e no que diz respeito à interpretação e performance: expressão corporal e sensibilidade.

Constam também os estudos que o processo de aprendizagem depende essencialmente das experiências sensitivas do indivíduo nas atividades em geral de música. Isso significa que a convivência com este ambiente gera tal sensibilidade e a capacidade de produzir com maior precisão aquele conhecimento aprendido apreendido. Segundo Piaget (1996) em uma de suas conclusões, afirma que, a interação com o ambiente, faz com que se construam estruturas mentais e se adquiram maneiras de fazê-las funcionar. Logo, observando os levantamentos sobre o estudo, entendemos que a prática do canto coral desenvolve o raciocínio melódico, por que há um contato direto com a assimilação das alturas de notas que o cérebro faz no momento da leitura e execução de uma obra; por vezes é um trabalho realizado quase que de maneira instantânea. E essa mesma prontidão que o pensamento

ISSN 2447-9810

melódico se estabelece no cantor é o que move ou o que deveria mover a criação melódica de um instrumentista, também de forma instantânea. Aliás, se realmente esses efeitos educacionais, que as atividades com canto coral proporcionam, estivessem apreendidas nesses instrumentistas, as disparidades de caráter performático e interpretativo não seriam tão visíveis.

Analisando especificamente a percepção melódica, é necessário que haja esse contato com o lado criativo do cérebro (lado direito), sempre pensando antes da execução, nas notas musicais a serem cantadas ou tocadas. Como dito, essa instantaneidade do raciocínio melódico pode se estabelecer na mente do cantor ou instrumentista, e essa capacidade cognitiva deve-se também a essa convivência que o indivíduo tem com o meio musical diário, mesmo este não participando de atividades propriamente relacionadas a música. Afirmamos então que, uma pessoa pode ter noção de percepção melódica mesmo não estando inclusa nas práticas de canto; ela pode simplesmente conviver com o mais variado tipo de música no seu cotidiano e ali, de forma involuntária, capturar noções de melodias e intervalos que podem atuar como uma boa atividade musical na sua mente. Entretanto, a participação direta desta pessoa nas práticas de canto coral faz com ela acelere esse processo de aprendizagem e absorva uma maior fluência na reflexão musical em diversas ocasiões de produção. Gerando nela esta personalidade criativa nos diversos pensamentos divergentes cotidianos, atuando como um ativador cognitivo, não só na inteligência musical como nas outras múltiplas inteligências

2. CONCILIAÇÃO ENTRE CANTO E EXECUÇÃO INSTRUMENTAL

O ato de cantar é tido também como uma forma de executar um instrumento, que precisa ser: afinado, estruturado, estudado e bem cuidado como qualquer outro instrumento que por sua vez, são desdenhados no dia-a-dia do músico. Por se tratar de um instrumento que vem do nosso corpo, o canto também é uma via de intermédio entre os sons e os nossos sentimentos, como afirmava Dalcroze: “o corpo seria o intermediário entre os sons e o nosso pensamento, tornando-se assim o instrumento dos nossos sentimentos” (DALCROZE apud BONFITTO, 2002, p.11).

O canto também é uma prática acessível pelos baixos custos que a viabilizam, realçando o “porquê” que as atividades com canto coral são de alto interesse educativo-musical. Fucci-Amato afirma que, essa é uma:

> ...atividade de grande interesse educativo-musical, por sua possibilidade de utilização em diversos contextos, inclusive na educação básica, apresentando vantagens notáveis, a começar pelo baixo custo material da atividade (já que não demanda instrumentos e infraestrutura mais complexa) e pela eficácia da utilização da própria voz para se aprender música: a educação vocal pode servir às diversas dimensões do ensino musical, desde o desenvolvimento perceptivo-musical e da conscientização acerca do entorno vocal até a possibilidades imitativas e de construção sonora, educativa e lúdica. (FUCCI-AMATO, 2010, p. 40)

ISSN 2447-9810

> Outro aspecto do canto coral é que assim como um instrumentista, os planos do dessa atividade contam com a obrigação de seus participantes em decorar a música, exercitando a memória destes. E isso os instiga em ter por obrigação a dedicação a uma obra como sua meta de curto ou longo prazo.

Ao tocar um instrumento, como por exemplo, a guitarra elétrica, elevamos nosso conhecimento em arpejos subjacentes e escalas, para um melhor embasamento no ato de tocar uma música sem alterar a sua estrutura original, ou até mesmo improvisando. Existe um leque de possibilidades que podem ser exploradas dentro do campo harmônico do instrumento e infinitas combinações melódicas que soam sempre como uma nova informação aos ouvidos humanos. Além de técnicas que não apenas auxiliam na prevenção contra complicações na saúde do músico, mas também são utilizadas nas preocupações de caráter idiomático musical, que nas guitarras elétricas temos: "Two Hands", Bends, Swip, Slides e outras técnicas que são puramente elaboradas para acrescentar na linguagem musical do instrumento. E assim, oportunizar novos horizontes, deixando o executor livre para novas experiências melódicas.

Entretanto, na maioria das vezes, os guitarristas pensam em melodias prontas ou baseadas nas regiões do braço do instrumento, excluindo a habilidade criativa de explorar suas próprias frases e de sentir a música interpassar pelos seus sentidos internos, se prendendo em tablaturas ou partituras para que tenham êxito nas suas futuras performances. Essa pode ser uma ineficiência educacional. E torna visível a metodologia inapropriada que esses guitarristas utilizaram nesse processo de construção do raciocínio melódico. Porém se tem nesse momento a grande contribuição que uma experiência com canto poderia proporcionar, no momento em que os exercícios de solfejo de escalas e músicas que exercitam saltos intervalares de maior dificuldade, iriam auxiliar nessa cognição musical - de pensar na melodia antes de executá-la no instrumento -, e, portanto, conceber esse caráter inovador de interpretação e criatividade, transportando à esses músicos, esse realizar produtivo no desempenho musical profissional.

Na execução da guitarra ou qualquer outro instrumento é importante que haja a interiorização da música, de maneira corporal e mental. Dalcroze afirmava que "*Não ouvimos a música só com nossos ouvidos, ela repassa nosso corpo inteiro, mente e coração"*.

Outro exemplo que podemos apresentar nesse trabalho sobre a conciliação entre canto e execução instrumental é relacionado ao quesito da afinação nos instrumentos de corda (contrabaixo acústico, violoncelo, viola e violino). Um dos grandes desafios para os músicos que tocam esses instrumentos não-temperados (cuja distâncias entre as frequências de cada nota não são fixas ou pré-determinadas) é o controle da afinação.(HAVAS, 1955), que foi reconhecido por Applebaum (1973, p. 15) como um "problema universal".

Tudo aquilo que se relaciona com a experimentação do canto como atividade educativo-musical, e que serve como auxílio na interiorização da música no indivíduo, poderia estar mais

ISSN 2447-9810

presente no cotidiano dos músicos que tocam instrumentos da família de cordas. Diante disso, a proposta seria que essas atividades com canto funcionem como uma válvula de escape para noções de afinação das notas. É sabido que esses instrumentos não possuem trastes e necessitam de uma maior dedicação e empenho para adquirir um ouvido apurado que consiga precisão ao atacar a nota na altura correta.

Há muitos procedimentos metodológicos que se utilizam em algumas escolas de música. Entre essas, há aquelas que ensinam técnicas visuais de manipulação da afinação nesses instrumentos, como por exemplo: amarrar uma fita no braço do violino, marcando a localização da nota sol para exercitar a memória mecânica dos alunos. Contudo, esses procedimentos em alguns casos, contribuem para a má-formação musical do educando, muitas vezes deixando uma lacuna de empecilho para um sucesso profissional e no caso de iniciantes, o abandono do instrumento; uma vez que essa dificuldade da afinação nesses instrumentos se torna aos poucos um problema insolúvel e que pode está ligado à autoestima deles. E o dever do professor de música passa a ser criar métodos eficientes de percepção melódica ou ter que mostrar por regiões do braço do instrumento a *localização* da nota na altura correta. Afinal, qual seria uma outra saída educativa para que esses alunos não se frustrassem na busca por uma afinação "perfeita" nesses instrumentos? Nesse momento entra o pensamento divergente, de encontrar muitas repostas para um só problema. E um desses caminhos para a solução do quesito afinação em instrumentos do naipe de cordas, é o canto.

Logo, se existe hoje uma prática que pode facilitar a aquisição do ouvido notoriamente desenvolvido no âmbito da afinação, é o contato desses alunos com o ambiente de coral, que instiga à internalização melódico-musical. Evidente que, por mais que envolvêssemos este aluno em práticas de canto, a afinação ainda seria um ponto a ser desenvolvido, que exigiria desse estudante uma independência atitudinal, frente ao que ele almeja com essas atividades, de propriedade no instrumento. Entretanto, toda a preocupação educacional dos instrumentos de cordas citados, deveria perpassar pela valorização da experiência com canto como ferramenta de intermédio entre a apropriação e a transmissão da música.

É importante darmos ênfase neste aspecto da música: como algo que pertence ao nosso corpo, que sai do que sentimos, se tornando assim, uma verdadeira expressão de quem somos enquanto musicistas, evidenciando sempre nossas emoções, experiências e personalidade musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ISSN 2447-9810

É pertinente que na música não há como não relacionar todas as atividades de prática musical com a boa realização enquanto seres sociais. A música, independente dos efeitos educacionais, por vezes, mal ou bem realizados, irá sempre interferir no cognitivo de um indivíduo. Pode vir a ser de forma positiva ou negativa. Contudo, não tem como desligar os benefícios mentais que ela trás, uma vez que ela foi apreendida em nós. Além das convivências e experiências musicais que temos fora do ambiente educacional, que também possuem sua parcela de contribuição.

Evidentemente, não há como apresentarmos todos os casos de execução instrumental nesse trabalho. Mas, sabe-se que não importa quantos instrumentos fossem citados, todos estariam de certa forma, "ligados" por um intuito, que é a cooperação com a inexplicável relação que a música trás entre executor e ouvinte. Por isso, entendemos que, para chegar à essa relação com destreza e louvor, requer que seus tocantes tenham boas ferramentas para efetivá-las.

Há na educação musical a preocupação que seus envolvidos venham conseguir realizar seus próprios saltos rumo à composição, à bela interpretação, ao livre manuseio melódico que está dentro de cada um deles. E queremos que o canto coral, se já não for a área de interesse e atuação desse aluno, funcione como um meio de apropriação da música para muitos instrumentistas que não conhecem os benefícios dessas atividades e que, o canto, passe a ser como um instrumento que realmente exige ser visto com outros olhos e valorizado, de modo que, seus executores preocupem-se em saber manejar com zelo para que não tenham complicações e logo, que consigam alcançar a fluência que desejam para enfim, transmitir a música que há neles.

Portanto, deixamos enfaticamente a visão de que para ter uma boa execução é necessário que tenhamos essa expressão musical guardada em nós. Por esse motivo, apontamos o canto, que nos auxilia neste suporte técnico para interiorização da música, que através de suas regras de estruturação musical, faz com que os cantores pensem na interdependência que as melodias possuem. E assim, no caso de um instrumentista que participe dessas atividades, irá aos poucos entender a proposta linguística musical – melódica, harmônica e rítmica - transportando essa metacognição que é provocada nessas práticas, para a adequação específica no instrumento. Tornando o instrumento não como um grande ponto de interrogação, mas esclarecendo que qualquer instrumento só irá ter a função de exteriorizar algo que já está dentro de nós, considerando após isso, apenas o aprimoramento de técnicas para que a performance musical e a composição venham ganhar um auxílio linguístico mais elaborado, saudável e apropriado.

REFERÊNCIAS

ISSN 2447-9810

APPLEBAUM, S. The way they play. Applebaum S.A. (eds.), v.2. Neptune City, NJ: Paganiniana, 1973.

BONFITTO, Matteo. A ação física como elemento estruturante do fenômeno teatral. O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba. São Paulo: Perspectiva, p. 21-119, 2002.

DALCROZE, E. J. Rhythm, Music and Education. Salem: Ayer Company Publishers, Inc., 1988 [1921]

DIAS, Leila Miralva Martins. Interações pedagógico-musicais da prática coral. Revista da Abem, Londrina, v.20, n.27, p. 131-140, jan/jun 2012.

Educação Musical: um estudo a partir de experiências pedagógicas na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. In: NASCIMENTO, Antônio Dias; HETKOWSKI, Tânia Maria. (orgs). Memória e formação de professores [online]. Salvador: EDUFBA, p. 310, 2007.

FUCCI AMATO, Rita de Cassia. O canto coral como prática sociocultural e educativomusical. Opus, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.

GUSMÃO, Pablo da Silva. A aprendizagem autorregulada da percepção musical no ensino superior: uma pesquisa exploratória. Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 121-140, dez. 2011.

HAVAS, K. Stage fright: Its causes and cures with special references to violin playing. 10ed. London: Bosworth, 1995.

KERR, Samuel. Carta canto coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo, (org.). *Ensaios:* Olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2ª Ed. p. 118-143, 2006.

PIAGET, J.; INHELDER, Bärbel. A psicologia da criança. São Paulo : DIFEL, 1982.

PIAGET, J. Biologia e Conhecimento. 2ª Ed. Vozes : Petrópolis, 1996.

PIAGET, J. A equilibração das estruturas cognitivas. Rio de Janeiro : Zahar, 1975.

ISSN 2447-9810

ETNOMUSICOLOGIA – COMUNICAÇÕES

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

BANDAS E ARTISTAS DE ROCK EM BELÉM DO PARÁ: A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE

Bárbara Lobato Batista
barbaralobato9@gmail.com
Universidade Federal do Pará

Sonia Maria Chada
sonchada@gmail.com
Universidade Federal do Pará

Resumo: A produção musical independente do rock em Belém do Pará é um subprojeto de Práticas Musicais no Pará, executado através do PIBIC/UFPA. Está vinculado ao Grupo de Estudos sobre a Música no Pará e ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. Investigar as bandas e artistas de rock atuantes na cidade de Belém do Pará, considerando a produção musical independente, foi o principal objetivo desta pesquisa. Visando contribuir com o desenvolvimento da pesquisa sobre música no Pará neste trabalho foram selecionados e coletados dados, esses foram analisados, classificados, interpretados e organizados, gerando material científico contendo informações sobre mais uma prática musical existente no Estado e colaborando com o banco de dados do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA.

Palavras-chave: Bandas e artistas de Rock em Belém-Pará. Produção Musical Independente. Prática Musical no Pará.

Abstract: The independent musical production of rock in Belém do Pará is a subproject of Musical Practices in Pará, executed through PIBIC / UFPA. It is linked to the Group of Studies on Music in Pará and to the Laboratory of Ethnomusicology of UFPA. Investigating the bands and rock artists working in the city of Belém do Pará, considering the independent musical production, was the main objective of this research. In order to contribute to the development of music research in Pará in this work, data were selected and collected, which were analyzed, classified, interpreted and organized, generating scientific material containing information about one more existing music practice in the State and collaborating with the Laboratory of Ethnomusicology at UFPA.

Keywords: Rock bands and artists in Belém-Pará. Independent Music Production. Musical Practice in Pará.

1. INTRODUÇÃO

A tecnologia existente hoje nos permite novas formas de conceber e interagir com a música. Atualmente, é possível produzir obras musicais inteiras apenas utilizando um computador, um tablet, um smartphone, entre outros produtos eletrônicos. Esses mesmos aparelhos possibilitam acesso às músicas de inúmeros artistas, bandas, grupos musicais, existentes no mundo todo, a qualquer hora e

ISSN 2447-9810

em qualquer lugar. Essas ferramentas têm estado presentes nos processos de produção musical independente e divulgação de vários projetos musicais.

Em Belém do Pará existem bandas e artistas que produzem e divulgam seus materiais musicais de forma independente. Neste trabalho é considerada produção musical independente qualquer material sonoro produzido longe das grandes gravadoras e que são os integrantes das bandas e artistas que subsidiam essa produção. Dessa forma, alguns projetos musicais dispõem de *home-studios* para gravar e produzir suas músicas, outras contratam estúdios que cobram por hora.

Com seus materiais produzidos em mãos, é cada vez mais comum que bandas utilizem redes sociais, sites e aplicativos de músicas e vídeos para divulgarem os seus trabalhos. Assim, o principal objetivo desta pesquisa foi investigar as bandas e artistas de *rock* atuantes em Belém do Pará, considerando a produção musical independente nesse contexto.

Vale ressaltar que em alguns momentos o termo "independente pode assumir um sentido extremamente ideológico, representando o valor artístico da música sobre o valor econômico. Ela é uma bandeira sobre a qual muitos artistas independentes se unem para se oporem ao domínio capitalista das majors" (VIVEIRO; NAKANO, 2008, p. 9).

2. O Rock

O *rock*, como gênero musical[1], surge nos Estados Unidos da América, no final da década de 1950, a partir da mistura do *jazz*, do *blues* e do *country*. Nos seus primórdios os instrumentos mais utilizados eram a guitarra, o contrabaixo, o teclado e a bateria, mas, atualmente, vários outros instrumentos são incorporados às bandas desse gênero. Essa é a definição mais encontrada em vários *sites* e dicionários disponíveis que tratam sobre o tema. Mas, definir o que é *rock* não é uma tarefa fácil, pois ele vai muito além de padrões sonoros:

> [...] ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O *rock* é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do *rock* a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que provocam de geração em geração. [...] (CHACON, 1989, p. 11-12).

Há um consenso que o *rock* surgiu nos EUA e que esse país é um polo de formação de bandas precursoras deste gênero até hoje, mas o *rock* não é genuinamente americano. Ele ultrapassa fronteiras e se estabelece em várias culturas à medida que a população o aceita e o molda de acordo com os seus costumes.

---

1 Segundo a Enciclopédia Larousse Cultural, gênero musical é o conjunto de formas de mesmo caráter, reunidas por sua finalidade ou por sua função [...]. (SILVA, [s/d]).

ISSN 2447-9810

Segundo Chacon, o *rock* sofreu influência da música americana, como o *country* e a *pop music* e essas duas vertentes musicais "forneceram elementos que impediram que o *rock* se transformasse apenas na 'versão branca do *rhythm and blues'* e criasse sua própria proposta" (1989, p. 15-16). Apesar disso foi da música negra que o *rock* herdou seu âmago, o caráter explosivo, tanto sonoro quanto físico, e tem suas origens na forma que os africanos se expressavam:

> Reprimidos pela sociedade *wasp* (*white, anglo-saxon and protestant*), a mão-de-obra negra, desde os tempos da escravidão, se refugiava na música (os *blues*) e na dança para dar vazão, pelo corpo, ao protesto que as vias convencionais não permitiam (idem, p. 14).

O *rock* foi se consolidando como gênero musical a partir da década de 50. Foi se desenvolvendo e transformando, de forma que cada década tem suas tendências musicais e comportamentais. Nos anos 60, o mundo conheceu os The Beatles, e o *rock* foi se tornando progressivo, com músicas longas, psicodélicas, cheias de efeitos e distorção (Ver, entre outros, Yes, Pink Floyd, e Jimmy Hendrix). Nos anos 70 surgiram as bandas de *hard rock* (Deep Purple, Led Zepellin e outras). No Brasil houve bandas representantes dessa vertente como os Mutantes, Secos e Molhados e O Terço. Nos anos 80 surgem várias correntes como a *new wave* (The Police e outras) e a *hair metal* (Guns 'in' Roses e outras). E no Brasil, bandas como Legião Urbana, Ultraje a Rigor e Titãs. Atualmente existe uma infinidade de vertentes musicais do rock. Ele sempre está se reciclando e sofrendo mudanças, culminando com o nascimento de novos subgêneros. Assim, seria o *rock* essencialmente independente, sendo alimentado por ele mesmo?

3. O Rock em Belém

Belém, com a chegada de alguns recursos tecnológicos como o rádio, a televisão, o cinema e, em se falando de fatos mais recentes, com o advento da internet, entre outros, passou a experimentar novas influências, novas informações, numa velocidade ainda maior do que antes. A maioria dessas influências trouxe experiências e vivências distintas e, a cidade, por sua vez, passou a desenvolver novas práticas culturais ligadas a esses aspectos. Com novas concepções, novas práticas musicais acabam por achar terreno e é justamente nesse fervilhar de novas informações, nesse desenvolvimento de novas compreensões culturais e, por conseguinte, musicais, que surge o rock na cidade belenense. Rock, então, passa a ser um discurso musical presente na cidade, professado por belenenses. Apesar de ter sido hostilizado a princípio, aos poucos foi conquistando seu espaço, fazendo parte do escopo musical/cultural da cidade. Mas ele não surgiu do nada. Rock em Belém é fruto de processos que se deram em todo o mundo. O rock, como gênero musical, portanto, acaba se mostrando detentor de uma série de discursos musicais que se agregam enquanto rock, mas são bastante diferentes entre si, um gênero musical dotado de códigos e elementos distintos.

ISSN 2447-9810

As primeiras notícias que encontramos sobre o *rock* em Belém são referentes à década de 1960, quando na capital paraense existia um número reduzido de bandas, as quais eram "cópias" das bandas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Essas reproduziam o formato das bandas norte-americanas.

No final de 1974 surge a banda Sol do Meio Dia, influência do *rock progressivo*, uma combinação de *rock, jazz, blues* e da música erudita.

No início de 1980 o *heavy metal* e o *punk* se tornam as vertentes dominantes no cenário do *rock* em Belém. Festivais como o 1º Rock in Rio (1985) e Hollywood Rock (1988) divulgaram o *rock*, principalmente o *heavy metal,* no Brasil e, segundo Monteiro (2013), esses festivais contribuíram, de alguma forma, como incentivo para o movimento *rock* em Belém.

A partir dos anos 90 o movimento começou a ganhar força na capital do Estado paraense e surgiram vários eventos e festivais como o Rock in Rio Guamá, Projeto Variasons, Fest Rock e o Baíto in Rock. Ainda nesse período foram criados programas de rádio voltados para o *rock* nas rádios Cidade FM, Belém FM e Cultura FM, que abriam espaço para a divulgação da produção autoral do *rock* de Belém. Até hoje a rádio Cultura mantém o programa "Balanço do Rock" (Cf. MONTEIRO, 2013).

Um evento que merece destaque foi o "Rock 24 horas no Ar", que contou com três edições, a 1ª e a 2ª em 1992, e a 3ª em 1993. Esta ultima terminou com atos de violência por parte de "gangs" infiltradas na plateia, culminando com o enfraquecimento dos festivais e fechando várias portas para as bandas de *rock* na capital. Após esse episódio várias bandas não conseguiram continuar com a sua produção. Atualmente a maioria das bandas prega a não violência e o não uso de drogas (idem).

É importante frisar que apesar do *heavy metal* e o *punk* dominarem o cenário do *rock* em Belém durante os anos 80, na passagem para os anos 90 algumas bandas já faziam experimentações, mesclando o *rock* com a música paraense e outros estilos. Atualmente, na cidade belenense, existem bandas precursoras dos mais variados tipos de *rock*. Festivais como o *Se Rasgum, CCAA Fest, Woodstock, Mongoloid*, entre outros, mobilizam a cena do *rock* na capital.

Neste cenário, as iconografias, a linguagem, bem como os códigos de valoração inerentes ao rock passaram a permear a vivência cultural e musical de uma parcela da população belenense. A prática musical, assim, diretamente ligada a uma experiência mais ampla do que a mera execução de sons musicais.

A utilização de *Homestudios*, também conhecidos como estúdios caseiros, como forma de produção musical independente, inclusive nessa prática musical, tem crescido bastante nos últimos anos no Brasil, e não é diferente em Belém do Pará. A divulgação de artistas e suas músicas por meio da internet também tem se tornado algo bastante comum. Esses fenômenos têm ocorrido no atual cenário mundial devido o acesso facilitado às tecnologias e às informações. O barateamento de equipamentos tecnológicos, as redes sociais como o principal meio de comunicação da atualidade, artistas independentes que veem nas redes sociais uma grande oportunidade para compartilhar suas

ISSN 2447-9810

produções, são comuns nos dias atuais. Esses e vários outros fatores têm contribuído para mudanças ocorridas no panorama artístico e independente da cidade (Cf. SILVA, 2015).

Redes sociais, como *Facebook*, *Soundcloud* e *Youtube*, cada vez mais utilizadas, surgiram como ferramentas que possibilitam a aproximação entre diversas pessoas no mundo todo e, neste contexto, passaram a ser também utilizadas por artistas independentes, pois permitem que os usuários possam compartilhar opiniões, ideias e gostos, sendo uma ferramenta que permite ao público produzir e colaborar com as informações disponibilizadas. Com isso, bandas e artistas independentes viram nessas ferramentas uma possibilidade de visibilidade do seu produto e uma proximidade com o público através das interações nessas redes sociais.

Vale mencionar, contudo, que música independente não significa "liberdade" total de alguma coisa, ou do que quer que seja. Significa estar atrelado a meios específicos de produção musical e dependência de seus processos para o alcance do mercado, mesmo que numa proposta diferenciada. Sendo assim, a lógica do que seja música independente se aplica muito mais a uma suposta liberdade estética, geralmente livre para criar fora das amarras do que seria o pop, considerado como receitas de produção musical que dão certo, que são vendáveis e que melhor se enquadram para o consumo. A acentuação desta forma de produção na cidade de Belém do Pará começou nas duas últimas décadas do século XX, principalmente, nos anos 90 (Cf. SILVA, 2015).

4. A PESQUISA

Prática Musicais no Pará é o projeto principal do Grupo de Estudos sobre a Música no Pará – GEMPA, vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA – LabEtno. A proposta é contínua e abriga vários subprojetos e ações, orientados e/ou coordenados pela professora Sonia Chada. A Produção Musical Independente do *Rock* em Belém do Pará é um desses subprojetos, que visa investigar as bandas de *rock* atuantes em Belém do Pará, considerando suas produções independentes, à luz da Etnomusicologia, seguindo, especialmente, os caminhos propostos por Blacking (2000), Nettl (2005 e 2006) e Seeger (2004) para o estudo de música e, considerando, conforme o caso, as relações entre música e cultura, música e contextos urbanos, entre outros.

Blacking defende a importância de se analisar a música considerando o contexto onde a mesma está inserida. Para ele, ao analisarmos a música considerando apenas os seus sons corremos o risco de desenvolver uma análise inconsistente e incompleta. "Ao tratar da questão do sentido, no entanto, Blacking termina reduzindo tudo ao social, como se a música fosse reflexo e resposta a forças da dimensão social da realidade". (CHADA, 2011, p. 16).

Nettl desenvolveu um estudo sobre mudança musical, levantou hipóteses sobre as questões que podem desencadear as mudanças e por que elas acontecem no âmbito musical.

ISSN 2447-9810

No texto “Etnografia da música”, Seeger (2004) discorre sobre como abordar música de uma forma mais ampla, não considerando apenas os seus sons. Neste escrito, etnografia musical é definida como:

> [...] uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música [...]. (SEEGER, 2008, p. 239).

Para o desenvolvimento desta pesquisa consideramos prática musical como:

> [...] um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição (...). A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (CHADA, 2007, p. 13).

Investigar as bandas e artistas de *rock* atuantes em Belém do Pará, considerando a produção musical independente nesse contexto, é o objetivo geral do subprojeto em tela. Os específicos são: Fornecer informações contextualizadas sobre o *Rock* em Belém do Pará; Relacionar músicos e bandas atuantes neste contexto, considerando as características específicas de suas práticas; Captar e registrar aspectos do saber musical contido nessas práticas musicais; Cadastrar as informações coletadas contribuindo com o banco de dados sobre Práticas Musicais no Pará do LabEtno; Contribuir para o desenvolvimento de estudos sobre a cultura musical paraense.

A coleta de dados foi realizada através de busca pela internet, principalmente em redes sociais, com o intuito de relacionar bandas e artistas participantes de festivais musicais ocorridos no ano de 2016, na capital belenense, visto que, geralmente, as bandas participantes desses festivais produzem seus produtos musicais de forma independente e buscam divulgação e visibilidade através desses eventos.

Após relacionar nomes de bandas e artistas participantes de cinco festivais, através de uma rede social foi enviado para as páginas das bandas e/ou para um dos integrantes um link de um formulário online a ser preenchido. Através deste formulário foi coletado o release do projeto musical, quantos e quais os integrantes do grupo musical, ano de formação e informações sobre que meios o grupo utiliza para divulgação de seus materiais e sobre a utilização das redes sociais.

5. RESULTADOS

ISSN 2447-9810

Relacionamos, nesta pesquisa, bandas e artistas participantes de cinco festivais ocorridos na cidade de Belém em 2016*: I Campeonato Mongoloid de Bandas, I Woodstock Jungle Festival, CCAA Fest 2016, 11º Se Rasgum e Circuito Rock in Rio Guamá*. A partir desses festivais listamos 54 nomes de bandas e artistas atuantes na capital, que são: *100 Dias de Agonia, 3*17, A Red Nightmare, Alibi de Orfeu, Os Bandoleiros e a Cigana, Black Mariachis, Blind For Giant, Blocked Bones, Caminho Estreito, CanaRoots, Chuvas e Cata-ventos, Dead Level, Delinquentes, Dislexia, Divine Sign, Dois na Janela, Enfim Nós, Feira Equatorial, Fusão a Frio, Gramofolk, Joana Marte, Junior Saldanha, Project, Leone, Lobonato, Loc Di Plastic, Lucas Estrela, Manduca na Roça, Meio Amargo, Mitra, Morse Duo, Navalha, Netos do Velho, Paula Melo & Banda Renegados, Reiner, Scândio, Semente de Maça, Sokera, Stress, The Last Machine, The Lay, The Steamy Frogs, TQSS Crew, Vinyl Laranja, Warpath, Zeit, Yarla & seus Homens, Zeromou, Céus de Abril, Pratagy, Antes do Erro, Turbo, Redima e Projeto Mastodontes.*

Foi enviado para todos os projetos musical listados um link para um formulário a ser preenchido e 20 bandas o responderam, foram elas: *100 Dias de Agonia, Blocked Bones, Caminho Estreito, Céus de Abril, Chuvas e Cata-ventos, Dead Level, Fusão a Frio, Gramofolk, Lobonato, Navalha, Os Bandoleiros e a Cigana, Pratagy, Reiner, Scândio, Semente de Maça, Sokera, The Lay, The Steamy Frogs, Turbo* e *Vinyl Laranja.*

No formulário as bandas forneceram informações sobre os integrantes (quem e quantos são), data de formação do projeto, release onde a banda se caracteriza e aponta momentos que marcaram sua trajetória, sobre gênero e/ou subgêneros tocados pelo grupo.

O número de integrantes varia de um a cinco, no geral os instrumentos utilizados são: voz, guitarra, contrabaixo, bateria e teclado/sintetizador e as datas de formação variam de 2005 a 2016. Os gêneros e subgêneros citados pelas bandas foram *rock, rock alternativo, pós-punk, garage rock, stoner rock, indie rock, power pop, pop, hardcore, r&b, stoner-doom, hard rock, rock progressivo, rock psicodélico, metal, dream pop, hardcore melódico, Shoegaze e Noise-Pop*.

O formulário gerou gráficos que fornecem informações sobre a relação das bandas com a internet e as plataformas de streaming. Nele era possível marcar mais de uma resposta para as questões de múltipla escolha.

Os resultados para quais meios as bandas e artistas utilizam para a produção de material fonográfico foram:

ISSN 2447-9810

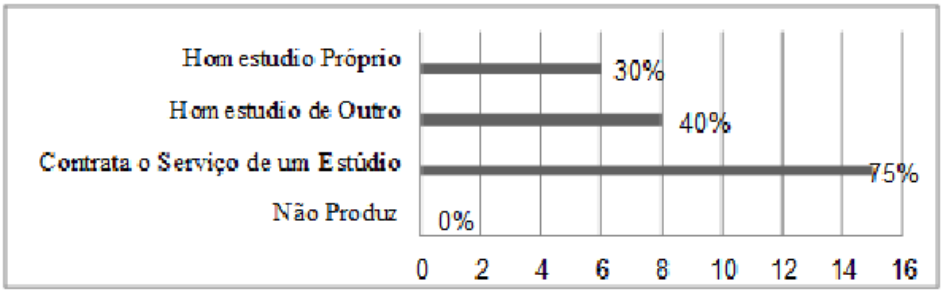


Gráfico 1

Montar um homestudio de qualidade requer investimento financeiro, conhecimento técnico e sobre equipamentos, espaço físico e tratamento especifico para este, entre outras questões. É considerado um investimento de baixo custo comparado ao investimento para se montar um estúdio profissional.

De acordo com o gráfico acima, atualmente, a maioria das bandas e artistas de Belém contratam os serviços de um estúdio profissional onde se cobra por hora a gravação e produção fonográfica. Silva (2015) falando sobre homestudio e o cenário musical independente de Belém diz que “a realidade é que os estúdios profissionais cobram por hora e cada hora cobrada é demasiada cara (às vezes cobram por música gravada)” e é cada vez mais comum que bandas e artistas tentem passar por cima disso investindo em um home-studio. O que os dados dessa pesquisa mostram é que a maioria das bandas relacionadas, ainda não possuem um home-studio para produzir suas músicas, talvez por não ter como investir em um ou por não terem consciência de que esse investimento é a longo prazo, assim, aplicam suas verbas em serviços de um estúdio profissional, onde o processo é bem mais acelerado. Outra possibilidade é de que por se tratar de um estúdio profissional as bandas e artistas apostam em uma melhor qualidade de gravação e produção. Contudo, sem dúvida, ter um home-studio é algo almejado pelas bandas e artistas, mesmo que seja apenas para as gravações e produções iniciais de uma música, considerando as facilidades e benefícios que um home-studio oferece, entre outros fatores, a liberdade de tempo, para se fazer experimentações e o aprendizado que isso pode gerar, pois os músicos que possuem um homestudio manuseiam várias ferramentas digitais e físicas, assim se desenvolve novas habilidades.

100% das bandas e artistas alegaram utilizar redes sociais para divulgar seus trabalhos. E as redes sociais utilizadas são:

ISSN 2447-9810

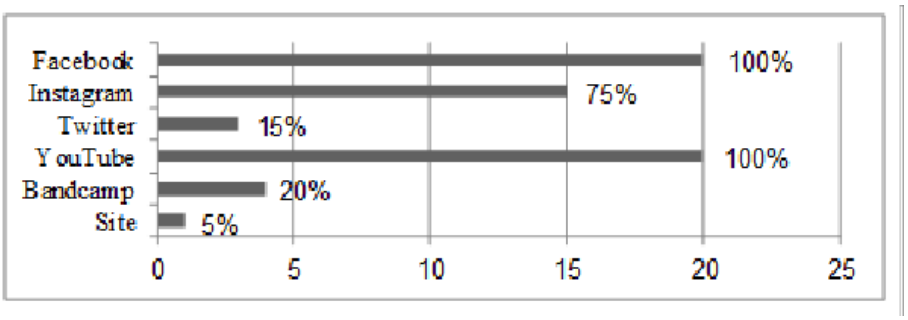


Gráfico 2

95% das bandas e artistas afirmaram que utilizam as redes sociais para se comunicarem com seu público e 5% para contatos com produtores e músicos.

Ter uma boa música parece não ser o suficiente para conquistar fãs e esses consumirem músicas e outros materiais relacionados a prática musical de uma banda ou artista. Gerar relações mais estreitas com o público tem sido um fator importante. As redes sociais são um dos principais aliados de bandas e artistas independentes nesse aspecto. Através delas, além de materiais musicais serem divulgados, os integrantes das bandas e artistas interagem com o seu público, trazendo-o "para perto" e o fazendo sentir que faz parte do processo.

Todas as bandas/artistas declararam utilizar aplicativos e/ou plataformas de áudio para a divulgação dos seus trabalhos. Os aplicativos e plataformas são:

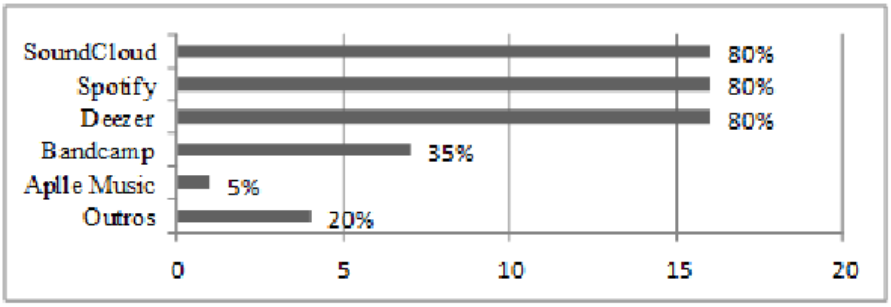


Gráfico 3

Outro grande aliado das bandas e artistas independentes são as plataformas de áudio. Elas garantem uma facilidade de acesso a conteúdos musicais de forma que o usuário possa ouvir em diversos aparelhos, em qualquer lugar e a qualquer momento e, até salvar em seu dispositivo músicas e álbuns musicais inteiros. Além disso,

> (...) as plataformas de *streaming* têm se consolidado no mercado por provar que estão buscando não se enquadrar – como fariam as grandes gravadoras em um determinado gênero, segmento ou artista – mas se integrar ao trabalho de produção e deixar claro, principalmente, as formas de repasse monetário para cada um deles,

ISSN 2447-9810

> seja um artista ou banda de pequeno, médio ou grande porte. (TEIXEIRA; PINHEIRO, 2016, p. 9).

6. Conclusões

Percebe-se que, seguindo as tendências mundiais, as novas tecnologias geraram novas formas de se produzir e consumir música em Belém. A interação com a música através da internet tem gerado novos hábitos e ideias, provocando mudanças na esfera cultural da cidade.

Os festivais tem se mostrado importantes incentivadores, apoiadores e divulgadores das bandas locais. Durante a pesquisa encontramos também vários eventos de pequeno porte organizados pelos próprios integrantes das bandas, muitos desses recebem o título de "ensaio aberto". Nota-se que no caso desses eventos o interesse principal não é lucrar com a bilheteria ou com outros meios, mas, sim, o de compartilhar suas músicas com os ouvintes. Além disso, no cenário independente do *rock* em Belém, raramente um evento é promovido apenas por uma banda. A maioria dos eventos são organizados a partir da união de vários projetos musicais, na tentativa de superar questões financeiras e fortalecer a cena.

As bandas participantes dos festivais citados nesta pesquisa do ponto de vista geral são caracterizadas pelo gênero *rock*, mas constatou-se que esse *rock* é múltiplo, visto a variedades de subgêneros citados pelas bandas e/ou artistas. Algumas até inserem elementos da música regional, como a guitarra e a lambada, apesar desses estilos musicais não serem citados pelos grupos musicais, mas durante a audição de alguns projetos foi possível constatar isso.

Os dados obtidos com esta pesquisa estão sendo registrados no banco de dados sobre Práticas Musicais, do Laboratório de Etnomusicologia da UFPa, colaborando com o acervo sobre Práticas Musicais no Pará. Para o futuro, pretendemos aprofundar questões sobre o processo de produção dessas bandas e as ideias que permeiam essas produções.

Referências

CHACON, P. O que é rock. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985.

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

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

MONTEIRO, K. M. S. O rock na Amazônia: peculiaridades desse gênero na história da música urbana em Belém do Pará. In I CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 2013, Cascavel. Anais... Curitiba, 2013.

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

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

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

SILVA, L. C. A História do Rock in Roll. Disponível em:< http://www.realidadealternativa.com/historia-do-rock-and-roll.html>. Acesso em: 17 de Set. 2016.

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.

SILVA, V. H. N. da.; CHADA, S. Produção musical independente: a viabilidade dos homestudio em Belém do Pará. In: II JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., 2015, Belém. Anais... Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2015. p. 120-132.

TEIXEIRA, V. R.; PINHEIRO, R. M. A era do streaming musical e a sobrevivência da cena independente. In: XXXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016. São Paulo. Anais... São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016>. Acesso em: 27 fev. 2017.

VIVEIRO, F. T. N; NAKANO, D. N. Cadeia de produção da indústria fonográfica e as gravadoras independentes. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, 28., 2008, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro, 2008.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

A VIOLINHA DE BURITI DA COMUNIDADE MUMBUCA:

por uma etnomusicologia participativa

Marcus Facchin Bonilla
marcusbonilla@uft.edu.br
Universidade Federal do Tocantins

Ana Cláudia Matos da Silva
anamumbuca2@gmail.com
Universidade de Brasília/Mumbuca

Sonia Maria Moraes Chada
sonchada@gmail.com
Universidade Federal do Pará

Resumo: Esse artigo apresenta os primeiros resultados de uma pesquisa participativa realizada com a comunidade quilombola Mumbuca, na região do Jalapão, TO, sobre a produção e as práticas musicais envolvendo a viola de buriti, instrumento fabricado e praticado nessa comunidade. Destaca-se a importância da pesquisa participativa nesse contexto e o direcionamento investigativo alcançado em função da adoção dessa metodologia.

Palavras-chave: Viola de Buriti. Etnomusicologia Participativa. Educação do campo. Comunidade quilombola.

Abstract: This paper presents the first results of a participatory research carried out with the quilombola community Mumbuca, in Jalapão, TO region on the production and musical practices involving buriti's guitar, an instrument manufactured in this community. The importance of participatory research in this context of research and the investigative direction that was reached due to the adoption of this methodology is highlighted.

Keywords: buriti's guitar. Applied Ethnomusicology. Countryside Education. Quilombola community.

1. INTRODUÇÃO

O conteúdo aqui apresentado aborda aspectos da pesquisa que vem sendo realizada, de forma participativa, com o povoado Mumbuca, uma comunidade quilombola localizada no município de Mateiros - TO, região do Jalapão. O enfoque selecionado diz respeito às opções metodológicas adotadas e seus primeiros desdobramentos. Vale destacar que no último SIMA, realizado em Belém-PA, em 2016 (BONILLA e CHADA, 2016), apresentamos a comunicação do pré-projeto dessa pesquisa com uma proposta metodológica diferente da que estamos agora de fato desenvolvendo, e é justamente sobre essa metodologia, a etnomusicologia "participativa" ou "aplicada", uma tendência metodológica na área, que queremos pontuar nesse artigo, assim como destacar os novos rumos que essa proposta metodológica proporcionou e seus principais desdobramentos. Essa opção nasceu a

ISSN 2447-9810

partir das reflexões ocorridas no referido evento, principalmente pelo entendimento da relação do pesquisador externo e as pesquisadoras da comunidade com a Educação do Campo.

2. Etnomusicologia Participativa e a Educação do Campo

Mesmo tratando-se de uma pesquisa de música, na área de etnomusicologia, em um programa de pós-graduação em Artes, o principal viés dos autores nesse trabalho é por via da Educação do Campo, lugar de onde partem os olhares nesse estudo, sobretudo pela relação intrínseca dos mesmos com essa área e da reflexão sobre as questões da música na formação de professores do campo.

Educação do Campo é um conceito recente, por isso achamos importante fazer uma breve explicação sobre sua noção em função de não ser a área principal desse evento, mesmo que já tenhamos abordamos esse assunto em outras ocasiões como em Bonilla (2015a; 2015b, 2016), Bonilla e Chada (2016; 2017), entre outras. Esse conceito trata, principalmente, de um posicionamento político de educação, da luta pela garantia de direitos aos povos do campo, que sempre foram esquecidos pelas políticas públicas de estado, reforçando o coro de um dos gritos de luta dos movimentos sociais ligados à terra que diz: “Educação do campo, direito nosso, dever do estado!!”.

Além do aspecto político, a Educação do Campo possui um forte caráter humano, e sua base teórica e pedagógica baseia-se nos princípios filosóficos e pedagógicos de Paulo Freire (2014; 2015), que tem como pilar o respeito ao ser humano e a construção coletiva de conhecimentos. Freire desenvolveu uma teoria complexa e abrangente. De forma resumida, o autor nos chama a atenção do quanto a dimensão humana tem sido esquecida e deixada de lado na educação hegemônica (tradicional), negligenciando questões importantes do cotidiano escolar, tais como a dominação, a opressão de classes, de raça e do respeito à diversidade, o que torna a escola um espaço infértil, nada mais do que um sistema mecanizado (bancário), em que os sujeitos não passam de depositários de conteúdos descontextualizados das suas realidades. No seu entendimento, ainda, o aprendizado acontece quando o educador assume uma posição de igualdade e respeito com o educando, e juntos buscam o “ser mais” e aprendem enquanto “sujeitos” em autêntico diálogo, e não como “objetos”, desumanizados.

Conforme debatido e demonstrado com mais profundidade em Bonilla e Chada (2017), a etnomusicologia participativa, por seu aspecto metodológico, pode ser vista como um ponto de intersecção entre a Música e a Educação do Campo por, entre outras coisas, por ambas possuírem um viés de engajamento político, de ações horizontais, por valorizarem práticas em favor das minorias, das classes menos favorecidas e, por apropriarem-se, teoricamente, dos princípios filosóficos de Paulo Freire.

ISSN 2447-9810

A Etnomusicologia participativa ou aplicada, dentre outros nomes, conforme aponta Thiollent (2008), é pautada na responsabilidade social e na otimização das ações para além das paredes das Universidades, sempre em prol dos grupos humanos, conforme ficou definido no 39º (trigésimo nono) encontro mundial do *International Council for Traditional Music* – ICTM, ocorrido em Viena, Áustria, em 2007:

> ETNOMUSICOLOGIA APLICADA é uma abordagem guiada por princípios de responsabilidade social que expande os objetivos acadêmicos usuais, alargando e aprofundando o conhecimento e a compreensão na busca de solução de problemas concretos e em direção a trabalhar dentro e além dos contextos acadêmicos típicos (HARRISON e PETTAN, 2010, p.1, tradução dos autores).

Trata-se de uma concepção contemporânea de pesquisa, que nasce na antropologia como uma crítica pós-moderna, mas espalha-se por diferentes áreas do conhecimento que desenvolvem pesquisas com grupos humanos.

Existem importantes trabalhos fora do Brasil em Etnomusicologia que tomaram os princípios freirianos como fundamento teórico e tornaram-se referência nesse tipo de pesquisa, como no caso dos estudos de Catherine Ellins (1994) que resultou na criação do Centro de Estudos Aborígenes de Música (CASM) da Universidade de Adelaide, na Austrália, que envolveu tanto pesquisadores acadêmicos quanto os próprios aborígenes.

Também partindo dos princípios freirianos, o trabalho de Angela Impey (2002) promoveu o empoderamento cultural/musical de povos tradicionais rurais reassentados e isolados em um Parque Nacional, com forte apelo turístico, em Northern Kwazulu-Natal, na África do Sul, e tem servido como referência para as pesquisas que fogem dos modelos hegemônicos de produção de conhecimento.

Se considerarmos a questão do engajamento político, não podemos deixar de mencionar também a grande referência da Etnomusicologia contemporânea no trabalho de Seeger (2014) com os Kisêdjê (Suyá), habitantes da Terra Indígena do Xingu. Esse trabalho etnomusicológico contribuiu de forma decisiva para o reconhecimento das terras desse povo pelo estado brasileiro, além da influência que esse pesquisador exerceu na mediação dos conflitos entre os fazendeiros da região, como ele mesmo coloca:

> Sempre achei que os pesquisadores têm a obrigação de aplicar seus conhecimentos no mundo “real” da ação social e política. Isso especialmente quando o emprego desse conhecimento pode beneficiar a comunidade da qual este provém (SEEGER, 2014, p.272).

Essas pesquisas vêm se ampliando e orientando trabalhos importantes em etnomusicologia no nosso país. Segundo Marques (2009, p. 186),

ISSN 2447-9810

> existem outras formas de desenvolver pesquisas através de metodologias participativas não apenas centradas no interesse do pesquisador (observação participante) mas de ação e resultados que sejam de colaboração mútua e que resultem em benefícios para as comunidades estudadas.

É o caso também de um considerável número de trabalhos que já vem sendo desenvolvidos aqui, tais como os de Araújo (2006); Cambria (2008) e o grupo Musicultura com o empoderamento de jovens pesquisadores na favela da Maré no Rio de Janeiro; Chada *et al.* (2015), com o projeto *Arte em toda parte*, em Belém do Pará. Tygel (2008), que destaca os arquivos musicais Timbira, protagonizado por grupos indígenas dessa etnia, distribuídos em territórios no Maranhão, Pará e Tocantins; Carvalho *et al.* (2016) que desenvolveram o projeto com mestres populares junto com estudantes de música em sete Universidades espalhadas pelo Brasil, proporcionando a contratação de mestres da Congada de Moçambique, de gêneros tradicionais performáticos do Pará, tanto urbanos quanto rurais, fomentando discussões sobre a bi-musicalidade brasileira e a aproximação com a educação musical. Importantes reflexões foram levantadas nesse projeto que dialogam com a Educação do Campo e desconstroem metodologias tradicionais, como o questionamento sobre a "dimensão geopolítica da estrutura de subalternidade generalizada nas universidades brasileiras, e que se expressa na reprodução acrítica de uma suposta universalidade (e logo superioridade) da música erudita europeia" (CARVALHO, 2016, p. 217).

Também Doring (2015; 2016) com o trabalho participativo sobre o Samba de roda no Recôncavo Baiano e Marques (2008a; 2008b) com diferentes trabalhos, etnomusicológicos e de educação musical, em Cachoeira, também na Bahia. Todos os trabalhos citados fazem o uso de metodologias participativas, baseadas no protagonismo e interesse dos grupos humanos envolvidos e tendo como consequência o empoderamento e uma construção mais humana de conhecimentos em música.

Conforme bem explicitado pelo Grupo Musicultura (2010), que desenvolve um trabalho de etnomusicologia participativa na favela da Maré, no Rio de Janeiro, nós também acreditamos que "a inserção dos pesquisadores nativos em diálogo estável e mutuamente reflexivo com membros da academia possui potencial para transformar profundamente não somente o produto gerado, mas os processos de produção e as instituições envolvidas" (p. 164).

Assim o pacto é firmado. No nosso entender essa metodologia enquadra-se perfeitamente na natureza da pesquisa, como um caminho sem volta. Não vislumbramos outra possibilidade, mesmo ciente dos riscos, como nos alerta Seeger (2014, p. 278) "A etnomusicologia aplicada pode ser perigosa. Não há como prever quem poderá se machucar se alguém cometer um erro sério".

ISSN 2447-9810

3. A COMUNIDADE MUMBUCA E A PESQUISA PARTICIPATIVA

Imagem 1: Grupo de Pesquisa em trabalho de campo, acompanhados dos tocadores de viola de buriti da comunidade Mumbuca e crianças, futuras tocadoras. Acervo de Marcus Bonilla.

Mumbuca é uma comunidade quilombola localizada no município de Mateiros, Estado do Tocantins. O Estado brasileiro a reconheceu como remanescentes de comunidade de quilombo, no ano de 2006.

Subsidiados pelas observações e memória coletiva desses quilombolas, bem como contribuições já apresentadas em Bonilla *et al* (2017), compreende-se que esta comunidade possui elementos culturais que evidencia modos de vida singulares. E nisso, a partir dos diálogos realizados no decorrer da pesquisa participativa, percebeu-se construções baseadas em compartilhamentos de valores étnicos, um legado que pode ser percebido no sentimento de pertencimento desse coletivo. Ressalta-se nesse contexto, a partir da realidade material e étnica desse grupo, o expressivo exemplo da confecção de seus próprios instrumentos musicais para utilização nos momentos de recreações e labutas da vida cotidiana.

A existência de conjuntos de materiais de valores originários da cultura desse povo, bem como de outras comunidades tradicionais do campo, representados culturalmente por meio de diversas expressões tais como o artesanato em capim dourado, as palhas de buriti, as cantigas de rodas e os instrumentos produzidos artesanalmente como a viola de buriti que traz uma peculiaridade de expressão cultural muito especial para esse povoado, faz com que esse conjunto de manifestações tenha atraído olhares de turistas e pesquisadores, assim como despertam o interesse de instituições e ONGs.

ISSN 2447-9810

Ao constatar que o quilombo Mumbuca vinha sendo objeto de estudo de diversas pesquisas, sobretudo referente ao manejo do capim dourado (*syngonanthus nitens) de forte apelo comercial*, *a* organização jurídica Associação de Artesãos e Extrativistas do Povoado de Mumbuca, com o objetivo de entender melhor sobre a matéria prima de seu artesanato, buscou uma pesquisa, no ano de 2001, juntos ao IBAMA, Universidades e ONGs, para encontrar fundamentos para o manejo do capim, resultando na primeira pesquisa cientifica desenvolvida na comunidade. Embora tenham solicitado a pesquisa e "participado" de forma parcial, não consideram que essa pesquisa utilizou-se do método "pesquisa participativa", pois os quilombolas foram "pagos" para participarem da contagem dos fios de capim dourado e não houve uma construção coletiva de parâmetros que possibilitassem a esse povo validar ou refutar os dados antes das publicações, além de que as devolutivas dos resultados eram divulgados em formatos inacessíveis para o entendimento da comunidade.

Vale ressaltar também que, atualmente, parte dos resultados de algumas pesquisas tem seus resultados contestados pela comunidade, sobretudo no que diz respeito aos créditos sobre o início do uso da matéria prima do capim dourado para a confecção do artesanato da região, que é a principal fonte de renda dos moradores desse povoado. Por outro lado, outras pesquisas trouxeram benefícios para a comunidade, como a experiência, que ainda está em curso, que faz uso de uma metodologia que se aproxima da metodologia participante, que capacitou um grupo de jovens do povoado para fotografar as paisagens do cerrado em diferentes estações e, em seguida, a doutoranda responsável por esse projeto recolhe as fotografias e os textos com as observações do grupo para entender a visão dos moradores sobre as paisagens do cerrado.

Devido a uma série de experiências negativas, a comunidade Mumbuca adquiriu resistência em aceitar novas pesquisas em seus territórios, salvo nos casos em que eles possam assumir o protagonismo em questões de seu interesse. Não são raras as produções acadêmicas sobre aspectos da comunidade em que os pesquisadores responsáveis sequer estiveram no quilombo ou consultaram os mesmos.

Diante do contexto apresentado, ressalta-se a importância da realização desta pesquisa participante no qual o pesquisador não é o único sujeito investigador/interventivo no processo investigativo. Essa metodologia é justa quando possibilita aos próprios sujeitos da comunidade ser investigadores da sua realidade. Trata-se do rompimento de certos paradigmas acadêmicos, pela possibilidade de trocas de experiências, onde os envolvidos tem protagonismo na pesquisa, reafirmando-se assim o acesso aos conhecimentos científicos de forma mais igualitária aos sujeitos pesquisados, o que Irwin (1995) chamou de "ciência cidadã". Esse processo metodológico é entendido pelos membros pesquisadores desse povoado de maior riqueza e sensibilidade, pois permite captar com mais abrangência e interesse a vivência desse grupo, materializado em valores sentimentais e simbólicos na vida das pessoas que habitam a região do Jalapão. Esse processo tem contribuído para

ISSN 2447-9810

a valorização de culturas oriundas de anos de resistência, bem como trouxe à luz, as razões para a sua sustentabilidade, tanto de seus bens tangíveis (recursos naturais) quanto intangíveis, representados pelo saber e o reconhecimento do seu valor perante a sociedade ocidental.

Como já mencionado, a relação do pesquisador externo com a comunidade aconteceu por meio do curso de Educação do Campo, no qual, atualmente, sete acadêmicos (as) desse povoado são estudantes e o pesquisador atua como docente. Uma das características interessantes desse curso é a prática conhecida como Pedagogia da Alternância, em que os educadores se deslocam até as comunidades dos educandos em um espaço chamado de "Tempo Comunidade", para o acompanhamento pedagógico e das pesquisas dos estudantes, mas, principalmente, para que o professor possa conhecer melhor a realidade e dificuldades desses educandos. O contato que gerou a ideia e a motivação para essa pesquisa nasceu em um desses momentos, em julho de 2016.

Com a pesquisa estruturada, em outro momento, o projeto foi apresentado para a comunidade e foi feito o convite para que fosse constituída uma equipe com pesquisadores da comunidade, formada por acadêmicos e moradores interessados. Atualmente a equipe está constituída por sete pesquisadores da comunidade, sendo seis acadêmicos e uma pesquisadora mirim, além do pesquisador externo.

Partindo das demandas locais, ficou estabelecido com as lideranças e os artistas da comunidade que a pesquisa atuará nas seguintes frentes de trabalho:

a) O registro das produções musicais da comunidade de forma escrita (partitura), por entender de se tratar simbolicamente da "linguagem dos brancos". Esse registro poderá trazer benefícios futuros, seja por facilitar a publicação dessas obras em formato de livro (*songbook*), como pela segurança jurídica, possibilitando o registro de direitos autorais junto à Biblioteca Nacional. Em anexo, disponibilizamos uma das músicas já registradas, a *Violinha de Vereda*, composta por Maurício, Arnon e outros membros da comunidade junto com Josino Medina. Essa música, em especial, sintetiza a experiência dessa pesquisa, pois nela os artistas fazem uma homenagem ao instrumento que eles mesmos produzem, descrevendo de forma poética sua matéria prima, assim como situando seu contexto histórico e artístico e sua estreita relação com o modo de vida e as tradições desse povoado.

b) Realizar a inscrição do instrumento produzido pela comunidade, a Viola de Buriti, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN como patrimônio cultural imaterial, assim como a solicitação de fomento para a manutenção do mesmo na comunidade. Esse trabalho está sendo o principal foco da pesquisa, por demandar maior empenho de todos os pesquisadores, e está sendo construído de forma coletiva com a aplicação do Inventário Participativo (IPHAN, 2016) fornecido pelo instituto, e que contará com dossiês e um documentário.

c) Apoio e fomento acadêmico para os (as) pesquisadores (as) da comunidade. Existe o entendimento entre as partes envolvidas de que essa pesquisa deve contribuir para a ampliação da

ISSN 2447-9810

formação acadêmica dos (as) pesquisadores (as) da comunidade. Isso está acontecendo, tanto na prática do trabalho de campo, quanto na produção de artigos em parcerias com o grupo ou parte dele. Além desse artigo, produzido entre o pesquisador externo e uma liderança, pesquisadora da comunidade, já produzimos também outro artigo, Bonilla *et al.* (2017), e estamos empenhados na produção de um terceiro texto, que vem sendo desenvolvido para o capítulo de um livro sobre Educação do Campo. Esse apoio também abrange a participação em editais de fomento cultural. Atualmente estamos redigindo proposta a ser submetida ao edital lançado pelo MinC para Culturas populares (BRASIL, 2017).

3. A PESQUISA DA VIOLA DE BURITI.

Figura 2 – Mestre Maurício empunhando sua violinha de buriti na comunidade Mumbuca. Acervo de Marcus Bonilla

Como implícito até aqui, o foco central dessa pesquisa está no estudo aprofundado das práticas musicais envolvendo a construção e o uso da viola de buriti (ou violinha de vereda) na comunidade Mumbuca, ou a sua "descrição densa", no sentido de Gilbert Ryle (*apud* GEERTZ, 1989). Trata-se de um instrumento singular que vem sendo fabricado e usado nas práticas musicais da comunidade e que vem se consolidando como objeto imaterial identitário desse grupo, o que justifica sua inscrição junto ao IPHAN.

A formação do grupo de pesquisa com esse interesse em comum, envolvendo um pesquisador externo e pesquisadores da comunidade tem conferido qualidade e riqueza de detalhes importantes

ISSN 2447-9810

para a compreensão da prática musical. As comunidades tradicionais brasileiras, dentre as quais as quilombolas, tiveram os seus processos de sistematização do conhecimento por muitos anos escritos sob a ótica dos seus colonizadores. Por outro lado, a forma de transmissão do conhecimento entre os membros desses grupos acontece, em sua maioria, por meio da oralidade das suas narrativas ou cantigas, gerando um abismo entre o que foi produzido academicamente e a realidade em que esses povos vivem.

Importante destacar que em função da herança das políticas educacionais brasileiras, o domínio da escrita não é comum para os indivíduos quilombolas. O fato de pesquisadores acadêmicos da Mumbuca adentrarem nos espaços acadêmicos e estabelecerem contato com a pesquisa, ainda que de forma incipiente, tem proporcionado uma espécie de euforia, oriunda de tal possibilidade, nunca antes possível, mas que deve ser tratada com cuidado por todos os envolvidos. Há a necessidade da realização desse tipo de pesquisa, como uma forma de inclusão. O domínio desses métodos, além de proporcionar um novo modo de ser, permite aos sujeitos adentrarem no mundo da escrita e de publicações cientificas, ainda hoje negado de forma velada aos povos tradicionais. Trata-se aqui de uma perspectiva de escrita de “nós” sobre “nós” e não mais apenas de “eles” sobre “nós”. Sob esse aspecto, esta pesquisa tem uma relevância social significativa, pois, para além da participação dos pesquisadores do Mumbuca, permitiu-se também a relação de interesse não apenas do pesquisador externo, mas, sobretudo no somatório de interesses mútuos, sistematizando e tornando científico suas questões e dilemas, sendo assim significativo para a comunidade. Essa junção fortaleceu a voz da comunidade, sobre quem são e o que querem, assim como demonstrou a organicidade na luta para a preservação, em formato escrito, de elementos culturais, históricos e políticos, mas, sobretudo, proporcionou o estímulo para a continuidade da auto-organização das lideranças e acadêmicos locais, por meio da participação em todas as etapas da pesquisa.

A participação no projeto, tanto dos membros da comunidade quanto do pesquisador externo é gratificante, visto que estamos sistematizando um conhecimento tradicional, em especial, de uma comunidade do campo, possibilitando entender a singularidade deste processo. Os primeiros resultados observados já demonstram o impacto desse movimento investigativo, influenciando tocadores e mestres populares na manutenção de suas atividades, reagindo aos movimentos, até então observados, de deixarem de lado a realização dessas práticas nem sempre valorizadas. Isso ficou claro em uma das entrevistas realizadas pelo grupo com o Seu Abelo, morador da comunidade quilombola de Rio Novo, vizinha da Mumbuca, hoje com 108 anos: “ah, oceis querem saber sobre essa violinha véia é?”, deixando transparecer que os instrumentos comerciais eram mais importantes que aqueles fabricados por eles.

Podemos destacar que os membros da comunidade tem na pesquisa de campo a possibilidade do acesso de informações nunca antes disponibilizadas, em especial, sobre os tocadores que haviam

deixado de tocar ou construir esse instrumento musical, e que, com a realização das entrevistas, percebeu-se a importância emocional que esse instrumento representa para os mesmos, ao relembrarem de tempos passados. Observou-se, também, que houve um estímulo e o fomento dessas práticas musicais no povoado a partir da pesquisa, assim como gerou desdobramentos e a descoberta sobre outros instrumentos musicais que eram produzidos na comunidade, como no caso da viola de cabaça e a rabeca.

Esse processo percorre caminhos que tem como propósito apontar resultados instigantes que poderão ser utilizados para fins de benefícios para os quilombolas, auxiliar na elaboração de políticas públicas de fomento e salvaguarda da viola de buriti, provocar reflexões, junto ao grupo, a partir da sua própria história e herança cultural dos antepassados, assim como o fortalecimento das práticas culturais dos povos quilombolas.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel. Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro. In: *Ethnomusicology*, Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer), 2006. pp. 287-313.

BONILLA, M. F.; CHADA, S. M. M. Etnomusicologia participativa: um ponto de intersecção entre música e Educação do Campo. In: *Anais III Jornada de Etnomusicologia*. Belém: UFPA, 2017. Disponível em: < http://www.labetno.ufpa.br/PDF/IIIJornadaAnais.pdf > Acesso em: 18 julho 2017.

_____. A Viola de Buriti e a musicalidade do Mumbuca: uma aproximação etnomusicológica em uma comunidade quilombola no Jalapão, TO. In: *Anais do V Simpósio Internacional de Música na Amazônia - SIMA*. Belém: UFPA, 2016. (*no prelo*)

BONILLA, M. F.; SILVA, A. C. M.; SILVA, G. M.; SILVA, S. M. A música e a voz da comunidade Mumbuca. In: *Anais do1º Jornada de Pesquisa em Arte*. UFPA: Belém, 2017. (*no prelo*)

_____. Licenciatura em artes e música para a Educação do Campo: Lutas, Disputas e desafios. Anais do VII ENABET: Redes, trânsitos e resistências. Florianópolis, UFSC, 2015a. p. 433-442. Disponível em: <http://abetmusica.org.br/dld.php?dld_id=177> . Acesso em 18 julho 2017.

_____. Licenciatura em Educação do Campo no norte do Tocantins: Lutas, disputas e desafios para uma habilitação em artes visuais e música. In: *Anais do IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia - SIMA*. UFRR: Porto Velho, 2015b. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B76yJiCrjVAnS1p5ZnVrcGhaWFU/view> . Acesso em 18 julho 2017.

_____. A música e a formação de professores em Educação do Campo: uma proposta dialógica. In: *Anais do I Seminário Internacional de Educação do Campo da UFT*. Palmas: UFT, 2016.

BRASIL, Ministério da Cultura. Edital de Seleção Pública n.º 01, de 26 de maio de 2017 *Culturas Populares*: Edição Leandro Gomes de Barros.

CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em Debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

CARVALHO, J. J. de; COHEM, L. B.; CORRÊA, A.F.; CHADA, S. O Encontro de Saberes como uma contribuição à etnomusicologia e à educação musical. In: LÜHNING, A.; TUGNY, R.P. de. (orgs.) *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador, EDUFBA, 2016.

CHADA, Sonia; BARROS, Liliam; OWTAKE, Cristina. *Arte em Toda Parte*. Belém: PPGARTES/UFPA, 2015.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 58ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra. Rio de Janeiro: 2014.

_____. *Pedagogia da autonomia*. 51ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2015.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HARRISON, K.; PETTAN, S. Introduction. In: HARRISON, K.; MACKINLAY, E.; PETTAN, S. (Edit.) *Applied Ethnomusicology*: Historical and Contemporary Approaches. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

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

IRWIN, A. *Ciência Cidadã*: um estudo das pessoas especialização e desenvolvimento. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

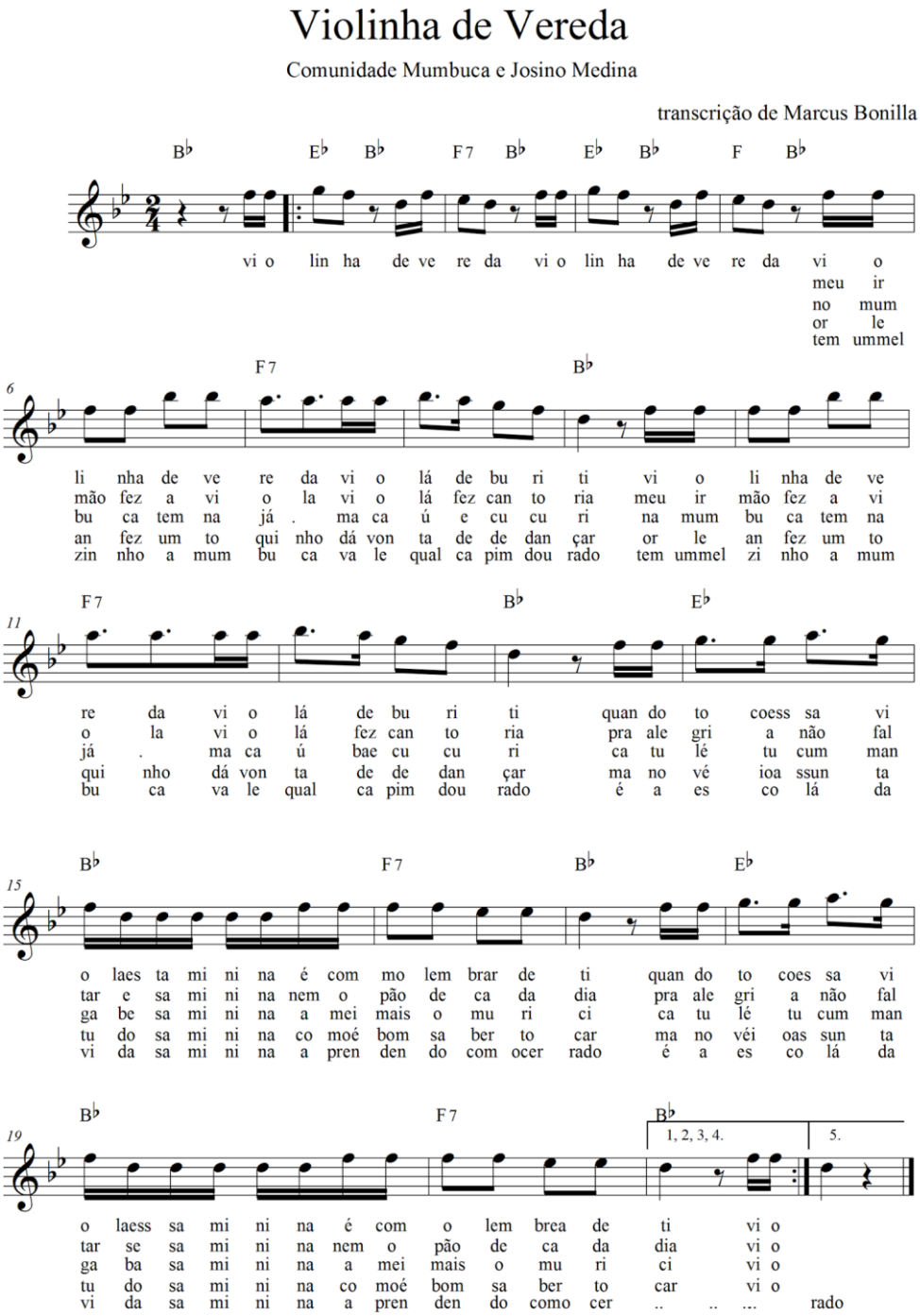
SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

THIOLLENT, Michel. Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: anotações e primeiras indagações. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em Debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

TYGEL, Júlia Zanlorenze. A etnomusicologia participativa na academia: alguns apontamentos. In: *Anais do IV ENABET* – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Maceió, 2008.

ISSN 2447-9810

ANEXO I



Exemplo musical: Partitura transcrita da música "Violinha de Vereda", usada nas práticas musicais da comunidade Mumbuca. Primeira transcrição feita a partir da demanda da comunidade.

ISSN 2447-9810

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

MESTRE BEZERRA:

saberes, vivências e prática de um capoeira em Belém do Pará

Saulo Caraveo
saulocaraveo@gmail.com
Universidade Federal do Pará

Resumo: Este trabalho apresenta aspectos de uma prática cultural musical brasileira – a Capoeira, através, principalmente, dos relatos de um dos Mestres mais importantes do Estado do Pará, Antônio Bezerra dos Santos, o Mestre Bezerra, abordando questões históricas da manifestação, sua inserção no Brasil e em Belém do Pará, a formação de um Mestre capoeirista, a função da música na capoeira e as mudanças ocorridas na prática cultural musical. Para tanto, foi realizada a revisão da literatura sobre o assunto e entrevista semiestruturada com Mestre Bezerra. Vale destacar que Mestre Bezerra é um ator de suma importância na fomentação da cultura da capoeira em Belém, no Brasil e no Mundo.

Palavras-chave: Mestre Bezerra, Capoeira no Pará, Música na capoeira.

Abstract: This work presents aspects of a Brazilian cultural cultural practice - Capoeira, mainly through the reports of one of the most important masters of the State of Pará, Antônio Bezerra dos Santos, Mestre Bezerra, addressing historical issues of the manifestation, its insertion in Brazil And in Belém do Pará, the formation of a master capoeirista, the function of music in capoeira and the changes occurred in the musical cultural practice. For that, a review of the literature on the subject and a semi-structured interview with Mestre Bezerra was carried out. It is worth mentioning that Mestre Bezerra is an actor of great importance in fostering the culture of capoeira in Belém, Brazil and in the World.

Keywords: Mestre Bezerra, capoeira, music in capoeira.

1. INTRODUÇÃO

A Capoeira hoje é considerada como luta nacional brasileira, e mesmo ainda havendo muitas discordâncias a respeito de sua origem, não há como negar a influência da cultura africana, historicamente ligada a chegada dos africanos no Brasil colonial. A capoeira inicialmente teve maior força no Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia. Segundo Candusso:

> Chegando ao Brasil através dos povos escravizados de Angola e outras regiões da África, a capoeira se estabelece como ritual, mas vem imediatamente readaptada. Surgem assim, segundo Alves (2006), as brincadeiras dos angolas, do "bate-coxa", da pernada. A brincadeira de angola integrou, por conta da influência de outras etnias, outros movimentos que foram utilizados pelos escravos em fuga para se defenderem dos capitães-do-mato nestas áreas de mata baixa (2009, p. 80).

Os escravizados, oriundos de várias regiões da África, subtraídos de sua liberdade, desenvolveram os movimentos da capoeira de uma forma que a luta se confundisse com a dança para

ISSN 2447-9810

desta forma camuflar seu caráter de ataque e defesa. Este tipo de prática clandestina se estendeu ao longo dos anos no Brasil colonial e republicano:

> Segundo Mestre Bola Sete (2005), os primeiros negros escravizados, que chegaram ao Brasil, pertenciam ao grupo bantu e foram os que mais se destacaram na prática da capoeira. No cativeiro tiveram que disfarçar a luta em dança, introduzindo instrumentos musicais e movimentos mais lentos para poder praticá-la sem gerar suspeitas. Mas, além disso, deve-se considerar a capoeira como forma de resistência e luta para a liberdade (CANDUSSO, 2009, p. 80).

Vale destacar ainda que:

> A capoeira, um jogo/luta/dança, que tem suas origens ligadas aos negros escravizados trazidos para o Brasil no séc. XVII, data seus primeiros documentos na cidade do Rio de Janeiro. Embora, no senso comum, a Bahia represente o berço desta manifestação cultural, não existem evidências que comprovem seu efetivo lugar de origem. Segundo Soares (2004), os primeiros registros, nos quais se menciona a existência da capoeira, de "capoeiras", ou "capoeiragem" foram encontradas nas ocorrências policiais, levantadas principalmente na cidade do Rio de Janeiro do século XVIII-XIX (CANDUSSO, 2009, p. 78).

Quanto à influência africana na capoeira, De Araújo e Jaqueira (2006, p. 7), considera ponto assente, visto identificarmos a sua passada e atual forma de expressividade, elementos culturais africanos, que nem por isso poderíamos considerá-los exclusivos para o contexto da luta brasileira, face à escassez de estudos que as confirmem absolutamente. Nesta direção,

> No que refere-se ao estudo das primeiras influências e condições que contribuíram para o aparecimento da Capoeira no Brasil, inicialmente, enquanto arte guerreira, por certo, somente o período colonial contenha elementos que clarifiquem esta questão e, por conseguinte, a origem da Capoeira em território nacional. Indubitavelmente, é neste período histórico referido que ocorrem fatores determinantes para que se promovam interpretações sobre a origem da expressão foco deste estudo, visto ocorrer um significativo fluxo do tráfico negreiro das mais distintas regiões africanas, o registro da presença de outros contingentes populacionais europeus e não-europeus, e as primeiras evidências da presença da luta da Capoeira em várias cidades do Brasil colonial, e não exclusivamente nos estados da Bahia e Rio de Janeiro (DE ARAÚJO E JAQUEIRA, 2006, p. 7).

A capoeira e/ou os capoeiras foram duramente perseguidos em tempos remotos da república brasileira por serem considerados contraventores, praticantes da vadiagem ou vagabundagem. Nesta direção podemos destacar que:

> Os primeiros anos republicanos se caracterizaram pela intensa campanha contra a capoeira e a vadiagem ou vagabundagem. Justificativas não faltaram para fundamentar a perseguição: o perigo para a ordem pública, a carência de mão-de-obra para a lavoura, o aumento da criminalidade e muitos outros argumentos de menor importância (PINHEIRO LEAL, 2005, p.242).

Este tipo de discriminação e perseguição teve grande amplitude nos diários policiais e artigos jornalísticos, justamente

ISSN 2447-9810

> Por ser a acusação de vagabundagem um instrumento de grande eficácia para a desqualificação de indivíduos e de práticas culturais, sua utilização era estendida às mais diversas circunstâncias. Contudo, a especificação que mais nos interessa neste momento é a que cita os capoeiras como vagabundos. Na linguagem dos que denunciavam a prática da capoeira em Belém, através das páginas jornalísticas e policiais, "vadiagem" e "vagabundagem" eram termos que se confundiam completamente com "capoeiragem". E era desta forma que a prática da capoeira estava sendo denunciada, pela imprensa local, ao longo da segunda metade do século XIX e começo do XX. Uma intensa campanha pelo seu extermínio foi desencadeada nesse momento (PINHEIRO LEAL, 2005, p.243).

Pinheiro Leal (2005, p. 244) afirma que, em 1849, um jornal indagaria: "quem se não os tais capoeiras e peraltas têm ousado violar o asilo do cidadão?" Em A Semana Ilustrada, de 1888, a polícia paraense era criticada por sua ineficácia frente à ação dos capoeiras. Destaca-se ainda que:

> No entanto, a tese mais aceita atualmente é que se trata de uma luta brasileira, especialmente da cultura afro-brasileira. Alguns afirmam que a modalidade veio da África trazida pelos escravos que desembarcavam nos portos do Brasil colônia para trabalharem nas fazendas, mas os estudiosos conseguiram mostrar apenas que há danças e rituais que supostamente podem ter contribuído para a formação da capoeira, como: *bassula*, *N'golo*, *umundinhú*, *ladja* ou *danmyé* e a *cabangula* (SOARES, 1994; ABREU, 2005 apud SOUZA et al, 2012, p. 6).

Podemos observar que inicialmente a capoeira foi exclusivamente praticada por africanos escravizados no Brasil como forma de dança/luta de defesa e ataque. Esta prática clandestina, com o passar dos anos, continuou sendo duramente repreendida por vários setores da sociedade como a imprensa, a polícia e discriminada pelas classes dominantes da sociedade republicana.

Sobre o panorama da prática da capoeira no Brasil podemos destacar o crescimento e reconhecimento por parte da sociedade como um todo. Mestre Bezerra diz que:

> A capoeira é uma coisa assim, antiga e que se confunde com a história do Brasil. Ela é genuinamente brasileira. Porque os escravos que vieram pra cá, por viver como escravos não tinha direito a arma, não tinham liberdade, você sabe. E aí resolveram criar uma defesa usando o corpo, braço, perna, cabeça, tronco, todos os membros. E então, depois da extinção do quilombo, foi que eles resolveram criar a capoeira como estilo de defesa.

Continuando, conta que foi por volta dos anos de 1930 que mestre Bimba criou a capoeira regional. Destaca ainda que houve algumas discordâncias devido à criação das nomenclaturas e definições para a capoeira, pois mestre Bimba:

> Foi fazer uma apresentação para Getúlio Vargas e lá nessa apresentação, ele terminou a apresentação e o presidente gostou muito e bateu no ombro dele e disse: Luta Nacional Brasileira. Aí ele (Mestre Bimba) veio pra Bahia, chegando na Bahia ele disse: Luta Regional Baiana. Aí os capoeiristas não gostaram daquela história: vocês querem botar nome na capoeira? Vamos escolher um pra nós?

E que houve uma reunião entre os capoeiristas e resolveram colocar o nome de Capoeira Angola, pois a maioria dos escravos era de Angola.

Vale destacar que:

ISSN 2447-9810

> Na década de 1930, na Bahia, o Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado – 1900-1974) criou uma metodologia própria para a prática da capoeira regional: instituiu formaturas com diplomas, paraninfos patronos e madrinhas; criou sequências de ensino e cursos de especialização (ALMEIDA, 2006). Atuou decisivamente na liberação da capoeira em 1937, pelo presidente Getúlio Vargas (SOARES, 1994; ABREU, 2005 APUD SOUZA ET AL, 2012, p.6).

Segundo Souza se inicia uma nova fase na história da capoeira rumo à sua institucionalização e organização dos grupos de capoeira.

2. Mestre Bezerra e a capoeira em Belém do Pará

Antônio Bezerra dos Santos nasceu em vinte (20) de junho de 1944, na cidade de Vagem Grande, no estado do Maranhão. Todavia foi registrado oficialmente em Coroatá, também no Maranhão, primeira cidade em que residiu após sair de casa. Sobre a sua infância o Mestre relata:

> Foi uma infância diferente, mas muito boa porque meu pai era lavrador e também ele tinha uma pequena fazenda, mas a gente vivia de lavrora e era um lugar muito atrasado. Era uma localidade do Maranhão, por nome São Francisco, município de Vagem Grande, então ali a gente, eu vivi lá um bom tempo sem estudar. A maior vontade era ir pra uma cidade grande, ser conhecido, estudar. Com dezesseis anos eu resolvi sair de casa, eu saí até sem a permissão de meu pai e depois a gente fez amizade novamente[1].

Antes de sua chegada à Belém, Bezerra residiu na capital maranhense, São Luís, onde iniciou sua trajetória como professor de arte marcial:

> Em São Luis eu penei bastante, mas consegui um emprego muito bom. Eu era faxineiro de uma oficina de carpintaria [risos] e depois arranjei um lugar pra morar, uma casa de estudante, que eu morava, lá tinha tudo, centro de Guavenduba, no Maranhão, e estudava à noite. Aí saí do emprego, afinal de contas, eu fui trabalhar na Polícia Militar do Maranhão [...] e fiquei lá quatro anos, onze meses e doze dias. Eu já praticava judô e fui o primeiro a botar uma academia de judô dentro da Polícia Militar

Quando ensinava judô, Mestre Bezerra teve seu primeiro contato com a capoeira:

> Eu estava na polícia, um dia lá, dando aula de judô, quando chega um homem e diz assim pra mim:
> - Eu quero aprender judô.
> - Pois não. Aqui é de graça!
> - Não, mas eu quero pagar.
> - Mas eu não posso. Como é que tu quer pagar? Não quer de graça, quer pagar. Como é isso?
> - Faz o seguinte. Tu me ensina judô e eu te ensino capoeira.
> - O que rapá? Capoeira? Cara, isso eu tenho como um sonho, a maior vontade que eu tenho é de aprender capoeira. E como é que a gente faz? Tu vai lá em casa pra me mostrar isso?
> - Vou!

---

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

ISSN 2447-9810

> Ai ele foi comigo, chegando ele me mostrou. E aí que eu conheci o meu mestre Roberval Cereja. É do Maranhão, mas se formou no Rio de Janeiro, treinou com o Mestre dele Arthur Emídio. Aí nasceu a paixão para a vida toda.

Segundo Mestre Bezerra, este fato ocorreu no ano de 1967. Roberval Cereja foi seu primeiro Mestre e pioneiro no ensino da capoeira no estado do Maranhão.

Bezerra chega a Belém no ano de 1971. Em relação à "graduação" na capoeira, diz que ela era dada pelos alunos como forma de tratamento e respeito: Olá Mestre! Destaca ainda que

> Alguém conseguia colocar algumas divisas, como foi o mestre Bimba, que ele usou o lenço, aquela coisa toda, mas na realidade não tinha graduação e eu comecei a ensinar [em Belém] assim. Mas quando foi em 1974, logo no começo, eu tive uma notícia de uma graduação de cordel de Arthur Emídio, que por sinal foi Mestre do meu Mestre. Eu vi uma revista, aí eu chamei os alunos, a gente reuniu e inventamos apoiar a graduação nas cores dos cordéis e até hoje é uma das marcas principal na capoeira, é o cordel ou a corda.

Mestre Bezerra relata que trabalhou na TV Tupi, em Belém, no ano de 1971, e que não tinha nenhum grupo de capoeira na cidade. Continuando, diz que:

> Na primeira semana eu não tinha dinheiro pra me manter, os alunos ainda não tinham pago. Porque meus primeiros alunos foram Fernando Yamada, Sabato Roset, Eduardo Roset, Lamarão, que foi quem me procuraram.

Ainda em 1971, Bezerra funda o seu primeiro grupo de capoeira, o Grupo Zumbi de Capoeira. A academia localizava-se na Av. Braz de Aguiar, nº 53, na casa de Sabato Rossetti.

3. A MÚSICA NA CAPOEIRA

Refletindo sobre a capoeira nos dias de hoje, podemos entendê-la como uma prática cultural onde existe uma atmosfera que envolve a luta regida pela música, a roda de capoeira:

> Um ritmo, um som que magnetiza e traz para si as pessoas. Um pau de biriba, uma cabaça, um arame. Um berimbau. Um dobrão, uma vareta (ou baqueta), um caxixi. O som produzido ecoa longe. Corpos jogando ao som do berimbau. Roda. Ritmo. Toques. Cantiga. Ritual. Ancestralidade. Celebração. Vida. O berimbau com seu toque de Angola bem cadenciado convida. É difícil resistir a esta chamada. Aos poucos, um grupo de pessoas se posiciona ao redor do berimbau, forma um círculo. Iêeeee... Canta o mestre para dar início a uma aula ou a uma roda de capoeira (CANDUSSO, 2009, p.1).

Sobre o papel do berimbau na roda de capoeira, Bezerra diz que:

> O berimbau passou a ser da capoeira, mas o berimbau é um instrumento africano. Nós temos pesquisa de mil e quinhentos antes de Cristo e o berimbau veio para o Brasil com os escravos e tiveram a ideia de aquele ritmo... e a capoeira era proibida, então eles iam treinar capoeira e lá, é... cuidado com a cavalaria. Havia um pessoal que ajudava eles, que gostava e lá ele tinha um berimbau, era um vendedor, ali na feira, ele tinha um berimbau perto da roda. Quando a cavalaria se aproximava, ele tocava um toque de cavalaria e aí eles paravam.

ISSN 2447-9810

A repressão sofrida pelos praticantes de capoeira foi bastante comum no período da ditadura (1964-1985) e a cavalaria era responsável por parte da fiscalização e vigilância em muitas capitais no Brasil. Por este motivo, os capoeiras, como eram conhecidos, escolhiam lugares estratégicos para a prática da capoeira, lugares onde seria mais fácil ludibriar a fiscalização e a fuga fossem atingida com sucesso. Sobre os locais na cidade de Belém, Pinheiro Leal comenta:

> Há uma grande predominância de atividades de capoeiras nas zonas portuárias (Arsenal de Marinha, Doca do Ver-o-Peso, Doca do Reduto, além dos numerosos trapiches), espaços de grande movimentação pública (Largos de Sant'Ana, da Campina, etc.) e próximos aos institutos militares ou administrativos (Quartel General, Palácio do Governo, etc.). A escolha de certos lugares para o jogo da capoeira, possivelmente, estava vinculada à facilidade de fuga no caso de ocorrer um flagrante policial. Soares já havia notado a mesma estratégia entre os capoeiras cariocas, os quais, na primeira metade do século XIX, não dispensavam praças abertas para a execução de seus exercícios acrobáticos. Havia uma certa vantagem para se praticar a capoeira, já que qualquer lugar era propício, mas os espaços abertos favoreciam uma rápida dispersão. Por outro lado, a proximidade dos quartéis, arsenais e palácios também podia significar que a capoeira era uma prática comum entre militares, marinheiros e funcionários dessas repartições públicas (PINHEIRO LEAL, 2005, p.242).

Segundo Mestre Bezerra, a coisa mais difícil foi aprender a tocar berimbau:

> Alguém que tocava me ensinava. Eu ensinava pros meus alunos e eles pegaram mais rápido do que eu, foi quem passou a me ensinar a tocar berimbau. E eu penei muito tempo. Eu vim me aperfeiçoar no berimbau já aqui em Belém porque isso não era requisito primordial na capoeira. O importante pro Mestre é educação e o jogo, jogar bem, saber defender o seu grupo, porque ali eles estão assim, isso é defesa. Então o importante no Mestre é preservar essa parte[.].

No que se refere à roda de capoeira, enquanto prática cultural e musical, observa-se um conjunto de saberes que são transmitidos mutuamente entre Mestres e alunos, saberes educacionais e da prática do próprio cotidiano da capoeira. Continuando Mestre Bezerra diz ainda que:

> A música, os alunos que vão tocar, tem que aprender, depois o Mestre tem que aprender também, agora já, o Mestre já entra, por que foi aluno e aprendeu né? Mestre sabe tudo isso.

Sobre a música na capoeira, vale destacar que os instrumentos como o berimbau, caxixi, pandeiro foram acrescentados posteriormente e, neste sentido, vale mencionar que:

> Cada instrumento acrescenta à música colorido especial, dando vida à Capoeira. Africanos pela origem, nascidos do sangue e natureza do negro, construíram a brasilidade. Graças a eles, cantores nativistas são capazes de encontrar elementos para a composição de uma expressão musical brasileira, representativa dos sentimentos comuns à nossa gente. O som vai prosseguir por horas a fio, fazendo a delícia dos jogadores entregues à arte, embevecendo os que assistem à roda e ensinando um caminho para a redescoberta de outras formas de comunicação (ADORNO, 1999, p. 67).

Para Mestre Bezerra:

ISSN 2447-9810

> A música de capoeira, ela é mais importante de todas as músicas que nós temos no Brasil. Por sinal, todos os artistas quando começaram, eles foram baseados nas músicas da capoeira. O pouquinho da música da capoeira tinha inspiração para grandes artistas na época. O Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil. Então as músicas são muito importantes, importantíssimo mesmo.

Podemos verificar em Mestre Bezerra lucidez, ações reflexivas e uma grande consciência e comprometimento com o ensino e aprendizagem e, mesmo em âmbito não formal, não apenas de seus alunos, mas também em relação à sua própria evolução na prática da capoeira e com a fomentação da cultura.

Nesta direção:

> A capoeira, antes marginalizada, passou a ser praticada em recintos fechados com métodos de ensino/aprendizagem (REGO, 1968; PIRES, 2004), criando uma sistematização ampla que inclui sequências de ensino, sistema hierárquico, regulamento para competições, e normas de comportamento do capoeirista dentro e fora da roda. Esta evolução foi liderada por Mestre Bimba que iniciou o contato da capoeira com outras esferas sociais, além das periferias das grandes cidades, recodificando os ritos e rituais nos moldes do ambiente político e cultural da década de trinta (VIEIRA, 1995, apud SOUZA et al, 2012, p. 6).

Ainda neste sentido, vale destacar que:

> De fato, ao nos aproximarmos da natureza do ser que é capaz de se comprometer, estaremos nos aproximando da essência do ato comprometido.
> A primeira condição para que um ser possa assumir um ato comprometido está em ser capaz de agir e refletir. É preciso que seja capaz de, estando no mundo, saber-se nele. Saber que, se a forma pela qual se está no mundo condiciona a consciência deste estar, é capaz, sem dúvida, de ter consciência desta consciência condicionada. Quer dizer, é capaz de intencionar sua consciência para a própria forma de estar sendo, que condiciona sua consciência de estar (FREIRE, 1979, p. 7).

Baseado nessa afirmação de Freire, Antônio Bezerra dos Santos está no mundo comprometido e consciente de seu papel na sociedade.

Nos dias de hoje, podemos encontrar uma forte corrente para a sistematização do ensino da música na capoeira e alguns registros são muito importantes para a preservação e desenvolvimento do ensino/aprendizagem no contexto da capoeira. As figuras a seguir mostram dois exemplos de partitura para a prática do berimbau:

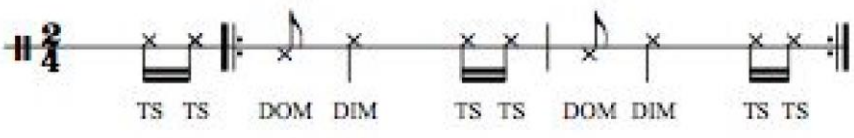


Figura 1: Partitura para o toque do berimbau. Fonte (CANDUSSO, 2009, p. 1).

O exemplo manuscrito de partitura a seguir é mais complexo que o anterior, mostra a grade completa para a prática da capoeira, envolvendo vários instrumentos:

ISSN 2447-9810

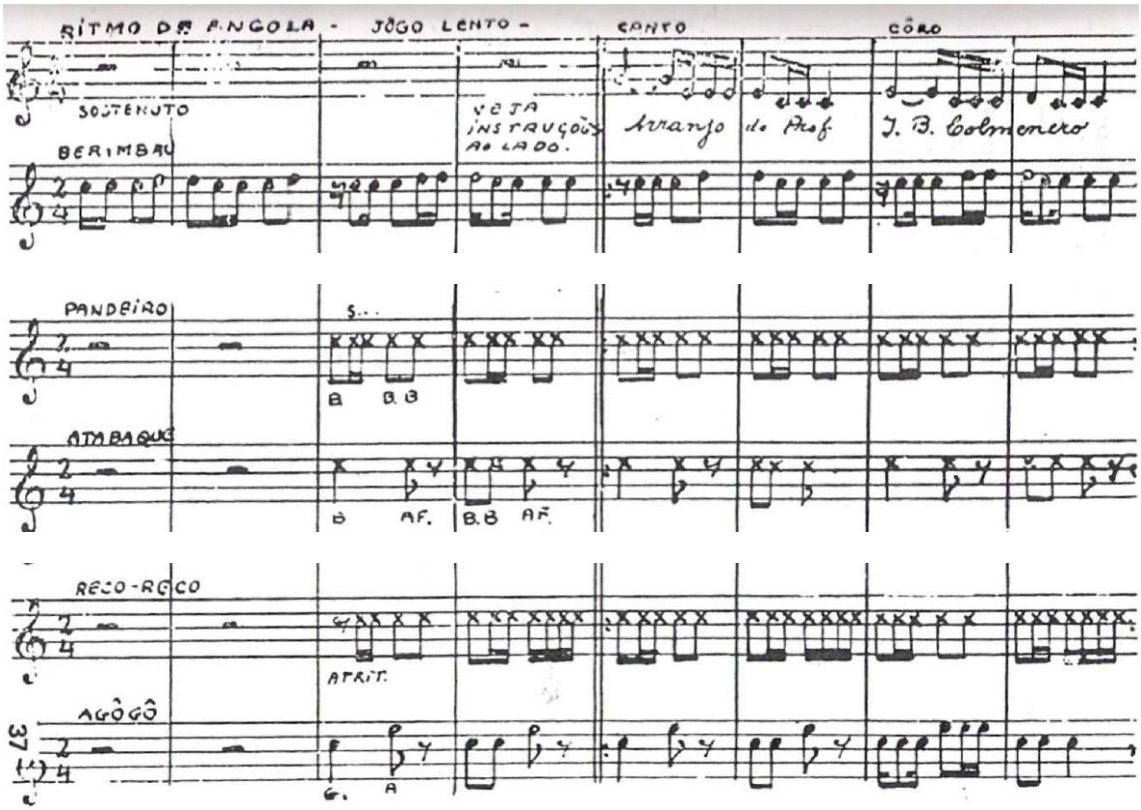


Figura 2. Arranjo musical para conjunto. In: PASTINHA, V. F. Capoeira Angola. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1988. Fonte (RIBEIRO, 2015, p.44).

Podemos entender que estes registros representam uma organização consciente do conhecimento, da tradição e da prática musical na capoeira. Segundo Seeger:

> Dado que a compreensão de um sistema musical requer um conhecimento intensivo do mesmo, a etnografia da música requer o conhecimento em primeira mão e em profundidade da tradição musical e da sociedade da qual tal tradição é uma parte (2008, p. 248).

Alguns registros recentes mostram que:

> A capoeira é praticada em cerca de 160 países, segundo o IPHAN, com ênfase nas Américas e Europa. O fato de ser reconhecida como um patrimônio cultural imaterial ressalta a sua importância como um bem fundamental e inalienável que traduz os valores, símbolos, saberes e práticas dos africanos e afrodescendentes na construção de nossa sociedade (GONÇALVES JÚNIOR apud SOUZA et al, 2012, p. 6).

Em relação às mudanças e avanços referentes à prática da capoeira, Mestre Bezerra nos diz que:

> A mudança mais alta na capoeira, que eu me deleito nisso, foi quando a capoeira se transformou Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil, agora em 2008. E o IPHAN, eu já estava inscrito no IPHAN, no Ministério da Cultura. Aí me pagou passagem e eu

ISSN 2447-9810

> participei disso tudo. Eu vi a hora que isso aconteceu naquele palácio de vidro, no Pelourinho.

Este fato ocorreu no dia 15 de julho de 2008, em Salvador (BA) quando,

> a capoeira ganhou o registro de Patrimônio Cultural Brasileiro, sendo votado por unanimidade pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), composto por representantes de entidades governamentais e da sociedade civil. Este resultado foi representativo de sua trajetória que começou na época da escravidão, conheceu a perseguição policial, para depois ser legalizada e, mais recentemente, teceu os fios da sua rede, se difundiu pelos quatro cantos do mundo (CANDUSSO, 2009, p. 77).

Antônio Bezerra dos Santos é um dos principais atores na fomentação da cultura da capoeira no mundo:

> Se não bastasse isso, em 2014 a capoeira se tornou Patrimônio Cultural da Humanidade e Imaterial. Foi reconhecida a Roda de Capoeira e o Mestre de Capoeira pelo IPHAN e pela UNESCO, e hoje nós estamos, eu tô empenhado em todo mundo saber dessas coisas e praticando e defendendo a capoeira, colocar onde ela realmente merece: no topo.

Vale destacar ainda que:

> O ofício de mestre de capoeira foi registrado como bem cultural de natureza imaterial. Enquanto esperavam o resultado da votação, capoeiristas de vários estados, entre os quais Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro, deram vida às diversas rodas de capoeira em frente ao Palácio Rio Branco, no centro da capital baiana. Foram, assim, criadas políticas públicas configuradas em um Plano de Salvaguarda (CANDUSSO, 2009, p. 77).

Através dos fatos relatados até aqui se percebe que a capoeira evoluiu ao longo dos anos e em muitos sentidos: como esporte, como luta, como prática cultural, como ferramenta de ensino e aprendizado, inclusive musical, e em seu próprio reconhecimento como movimento social no Brasil e no Mundo. Para De Araújo e Jaqueira:

> Sendo a capoeira uma das atividades culturais relevantes do contexto cultural brasileiro, e após quase quatro séculos de existência, constatamos que ela assume atualmente diversos contornos de expressividade que marcam fortemente os campos etnográficos, desportivos, educacionais e lúdicos da sociedade brasileira, sendo na atualidade, difundida e conhecida em muitos países, nos diversos continentes, essencialmente, como prática de defesa pessoal (2006, p. 6).

Alguns atores foram muito importantes para este crescimento em torno da prática da capoeira - professores das mais diversas áreas do conhecimento, professores de Música, de Dança, de Educação Física. Os pesquisadores que encontraram na capoeira as mais variadas fontes de estudos e de pesquisa. E os mestres de capoeira, como o Mestre Bezerra, que historicamente lutaram e resistiram a todas as perseguições e preconceitos para que a capoeira pudesse encontrar um lugar no Mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ISSN 2447-9810

Neste trabalho foi apresentado um breve panorama a respeito da história da capoeira no Brasil, em especial, através da vida de um dos mestres de capoeira mais importantes e renomados da cidade de Belém do Pará, o Mestre Bezerra.

A capoeira que chega ao Brasil colonial através dos africanos pode ser percebida em três fases distintas: a capoeira na escravidão, a capoeira clandestina e perseguida no Brasil republicano e a capoeira libertadora contemporânea.

Através dos relatos de Mestre Bezerra, um dos mestres mais antigos da capital paraense, foi narrada a sua trajetória na capoeira, sua chegada à cidade de Belém do Pará, cidade na qual reside até hoje, e onde mantem a Associação Arte Brasil de Capoeira. Sua preocupação com o ensino/aprendizagem na capoeira se expande no momento em que a música assume um papel fundamental em sua prática. A busca por sua própria evolução como mestre de capoeira, lhe coloca em uma situação de consciência, de valorização de sua própria existência, de estar no mundo, e de seu papel social diante da sociedade contemporânea.

Mestre Bezerra participou ativamente de movimentos importantes para a cultura brasileira, como no reconhecimento da capoeira como Patrimônio Cultural Brasileiro. É reconhecido Mestre da cultura popular, Mestre de um saber e de uma prática musical intrínseca, que viaja o Brasil e o mundo disseminando sua prática cultural musical que conecta o esporte, a luta, a dança, a música, entre outros, além de suas vivências, práticas cotidianas e saberes, conhecimentos adquiridos e transmitidos nas rodas de capoeira.

Com base nos dados históricos apresentados e nos relatos de Antônio Bezerra dos Santos, constata-se a sua importância para a cultura da capoeira no Brasil, no Mundo, em especial para a cidade de Belém do Pará. Neste sentido, Bezerra, mestre de capoeira, pode ser considerado um mestre da cultura e de um saber popular que envolve a dança, o esporte e a música. Verificamos que a capoeira é um vasto campo de pesquisa em várias áreas do conhecimento e da interdisciplinaridade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, C. **A Arte da Capoeira**. 6. ed. Goiânia: Kelps, 1999.

CANDUSSO, Flávia. **Capoeira Angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música – 2009.

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

FREIRE, PAULO. **Educação e mudança**. Paz e Terra. 12ª edição. Campinas, 1979.

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

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

SEEGER, ANTHONY. **Etnografia da música**. Cadernos de campo: revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP. São Paulo, nº 17, p. 237-260, 2008.

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

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

PRODUÇÃO E ANÁLISE MUSICAL DO TECNOBREGA EM BELÉM DO PARÁ (BRASIL)

Sonia Chada
sonchada@gmail.com
Universidade Federal do Pará

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

Adriana Clairefont Melo Couceiro
drica_melo@hotmail.com
Universidade Federal do Pará

Resumo: O artigo versa sobre a produção/análise musical do tecnobrega em Belém (Estado do Pará/Brasil). Esta expressão popular urbana consiste em música eletrônica de periferia considerada de "mau gosto". Do ponto de vista da Etnomusicologia e da Antropologia Cognitiva, respectivamente, busca-se compreender, por um lado, o contexto em que a música é produzida e a possibilidade de ser admitida como comportamento musical e não necessariamente como gênero. Por outro, faz-se um exercício de análise musical deste gênero, não isoladamente do contexto, sugerindo-lhe alguma estrutura, apesar de seu notável poder de mutabilidade, e também, quem sabe até, despretensiosamente, trazendo à tona seu potencial de legitimidade, mesmo em se tratando de uma música supostamente degradada.

Palavras-chave: Tecnobrega. Música (popular) no (do) Pará. Produção musical. "Festas de aparelhagem". Análise musical.

Abstract: The article talks about the tecnobrega musical production and analysis. This urban popular expression is a kind of electronic music considered "bad taste" and associated to outskirts of Belém (Capital of Pará State/Brazil). From the point of view of the Ethnomusicology and the Cognitive Anthropology, respectively, we seek to understand, on the one hand, the context in which music is produced and the possibility of it being admitted as musical behavior and not necessarily as a genre. On the other hand, we hold the genre musical analysis, not isolated from the context, suggesting some structure, despite its remarkable power of mutability, and also, maybe, unpretentiously, evincing its potential for legitimacy, even in the case of an supposedly degraded music.

Keywords: Tecnobrega. Popular music (from Pará State/from the Amazonia). Musical production. "Festas de aparelhagem". Musical analysis.

1. APRESENTAÇÃO

Criado nos anos 2000 por produtores musicais, *DJs* e músicos populares, o tecnobrega corresponde a uma música dançante e percussiva caracterizada por pulso veloz[1], utilização de

[1] As músicas apresentam pulso rápido (cerca de 160 a 200 batidas por minuto) e compasso quaternário. São estruturadas em uma "batida base" tocada por um bumbo e por uma caixa de bateria eletrônica.

ISSN 2447-9810

tecnologias computacionais na manipulação sonora e incorporação de elementos musicais de distintas culturas e/ou de canções específicas que se tornaram conhecidas por intermédio do rádio, da televisão e de outros veículos midiáticos.

Seus meios privilegiados de divulgação e consumo são espécies de *raves* ao ar-livre denominadas "festas de aparelhagem". Essas festas correspondem a eventos itinerantes que acontecem em diferentes locais nas periferias da cidade de Belém (norte do Brasil/Amazônia oriental), em áreas da zona metropolitana, ou mesmo em localidades do interior do Estado do Pará. *DJs* controlam estruturas metálicas robustas denominadas "aparelhagens". No interior dessas estruturas se encontra uma variedade de equipamentos eletrônicos e computadores utilizados na reprodução digital de *playlists* e em procedimentos de manipulação sonora tais como a mixagem e a masterização.[2]

As "festas de aparelhagem" contam com profissionais que atuam na iluminação, na produção de fumaça artificial, na reprodução de videoclipes e animações, na captação de imagens em telões, e também na operação de sistemas hidráulicos por meio dos quais as referidas estruturas se movimentam.

Tanto as festas quanto as bandas de tecnobrega dependem, em geral, de uma instância prévia de produção musical que se dá em estúdios amadores. Via de regra, os estúdios são equipados, cada um, apenas com computador (instalado com *softwares* gratuitos de manipulação sonora, normalmente baixados da *Web*), pequena mesa acústica e um teclado e/ou sintetizador. Após serem criadas, as músicas são salvas em arquivos comprimidos para uso nas festas e em *shows* de bandas. Pode-se considerar, portanto, que o tecnobrega possui três instâncias de produção musical: o estúdio, as bandas e as "festas de aparelhagem" – conforme enfatiza Guerreiro do Amaral (2009)[3] em sua pesquisa etnográfica sobre a produção do tecnobrega em Belém do Pará.

Musicalmente, arrisca-se considerar que o tecnobrega é definido por uma "batida base" e pela utilização de tecnologias computacionais na manipulação de timbres, melodias e ritmos. Para ser considerada tecnobrega, uma dada música, seja qual for, tem de ser estruturada nessa batida, claramente externalizada, e que lhe serve de guia e acompanhamento rítmicos, assim como deve utilizar tecnologias computacionais em favor da manipulação de timbres, melodias e ritmos, perceptíveis em toda a produção deste gênero musical.

---

[2] "Mais que simplesmente sobreposição de sonoridades, a mixagem consiste no tratamento de informações digitais de sons via alteração de caracteres como frequência, volume, efeitos e equilíbrio entre diferentes fontes. Reunidas em pistas ou canais múltiplos, cada informação pode ser manipulada individualmente, a ponto de, ao final da mixagem, todas reunirem-se em um único canal para o processo final da criação musical denominado masterização" (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, 111).

[3] Nota dos editores: O processo de mixagem pode ter como resultado áudio monofônico (um canal), áudio estéreo (dois canais) ou áudio multicanal (conhecido popularmente como "som surround").

ISSN 2447-9810

De um lado, os aspectos da batida e da tecnologia são acompanhados por uma hipótese, menos contundente, de que o tecnobrega poderia ser estudado, compreendido, e até mesmo legitimado culturalmente – em contraposição ao rótulo de "mau gosto" estético que carrega, exatamente por ser considerado música cafona e ruim por elites culturais locais (idem, ibidem) –, levando-se em conta suas pretensas características musicais estruturantes. De outro, mais contundente, e talvez a despeito de uma tradição musicológica segundo a qual não existe música sem que ela apresente forma e conteúdo definidos, o tecnobrega possui alto poder de mutação, de maneira a imaginá-lo, quem sabe, menos como gênero e bem mais como comportamento musical. Guerreiro do Amaral (2009) relata sobre performances de pagodes, funks e músicas pop sendo feitas no *modus operandi* do tecnobrega.

O "mau gosto" atribuído ao tecnobrega reside em suas conexões socioculturais/históricas e no modo como esta música é produzida. Em relação ao primeiro aspecto, o tecnobrega consiste em uma espécie de *Techno*-versão regional contemporânea do brega, que por sua vez se estabeleceu em diversas partes do Brasil, a partir da década de 1960, como música de "má qualidade" relacionada ao gosto estético e ao modo de vida de classes populares de periferias urbanas. Já em termos estritamente musicais, o tecnobrega é produzido basicamente por meio da manipulação computacional, em estúdio, de timbres, melodias e ritmos de danças locais e translocais atrelados a matrizes percussivas eletrônicas, ainda que a sua produção também esteja relacionada à atividade artística de bandas e às "festas de aparelhagem".

A ideia da música "ruim", ou ainda, de um gênero que seria mais comportamento do que som estruturado ou gênero em si, a contragosto de uma tradição musicológica mais ortodoxa, abre caminhos para um exercício, às avessas, de apontamentos sobre conteúdo e forma no tecnobrega (sem fechar questão sobre isto, todavia), conforme as "cenas" comentadas no item seguinte; um exercício que, mesmo ajustado à premissa de que a música deve ser interpretada dentro de realidades que se desenvolvem no tempo-espaço das dinâmicas dos sujeitos e das sociedades (ver ARAÚJO, 1987; XEXÉO, 1997; ARAÚJO, 2002; COSTA, 2009; e GUERREIRO DO AMARAL, 2009), pode corroborar a compreensão sobre como se dá o processo criativo, com que objetivos e por quais razões.

2. SOBRE O MODELO INDEPENDENTE DE PRODUÇÃO MUSICAL

A criação e o estabelecimento do tecnobrega como música de periferia relacionam-se a um específico "modelo de negócios" que funciona à margem da indústria fonográfica convencional, no que diz respeito, por exemplo, à questão de direitos autorais e da comercialização de discos. Produz-se, divulga-se e consome-se música sem que, para isto, artistas tenham de assinar contratos com gravadoras e pagar por espaço de divulgação em radiodifusoras. A produção de tecnobregas pode

ISSN 2447-9810

resultar da manipulação de músicas já existentes ("versões"), bem como a compra e venda de discos ocorre, normalmente, graças ao trabalho de vendedores ambulantes no comércio informal e não por intermédio de lojas de discos autorizadas.

Fixadas neste modelo se encontram as "metamídias" (VIANNA, 2003), mídias alternativas ou não convencionais, que constituem toda a cadeia produtiva do tecnobrega, dentre as quais os *CDs* "piratas" comercializados livremente na cidade, os editores de áudio virtuais baixados gratuitamente da *internet*, em estúdio, por produtores musicais, e a divulgação musical ao vivo, com audiência no tempo-espaço da transmissão, durante as "festas de aparelhagem".

O modelo teria surgido antes mesmo do tecnobrega, no início da década de 1990, em meio ao declínio da difusão radiofônica do brega, especialmente nas frequências FM locais, que passaram a investir em músicas de sucesso nacional como o pagode, a música sertaneja e o axé (COSTA, 2009, p. 145). Realidades como o fechamento, em Belém, de casas de *shows* de brega ("bregões") e de gravadoras (idem, ibidem, p. 145), contribuíram para que gêneros de música regional passassem a ser divulgados de modo alternativo.

Em linhas gerais, o modelo meta-midiático compreende, no caso específico do tecnobrega, a seguinte cadeia: 1) cantores e bandas gravam suas músicas nos estúdios dos produtores; 2) além de gravar, os produtores musicais criam hits em computador misturando diversos materiais musicais; 3) já os intermediários incluem pessoas que escolhem, nos estúdios, as músicas que acreditam poder virar sucesso, conduzindo-as às fábricas caseiras de mídias de áudio; 4) em seguida, camelôs e outros distribuidores comercializam *CDs*, informalmente.

Segundo o jornalista paraense Vladimir Cunha,

> Ao gravar uma música, já que ninguém no cenário tecnobrega lança um disco cheio [há exceções, porém], a banda ou o *DJ* [referindo-se ao produtor musical de estúdio] imediatamente repassa o arquivo [*mp3*, em geral] para um atravessador, que monta uma coletânea com outros artistas, entrega de graça para os donos das aparelhagens tocarem as músicas em suas festas e revende o *CD* para os camelôs do centro da cidade (...). [4]

3. ANÁLISE MUSICAL EM "CENAS"

No intuito de compreender o tecnobrega, em termos de seus pretensos aspectos musicais estruturantes, optou-se por analisar quinze sucessos em *hit parades* das rádios FM Rauland e Liberal, em Belém. Em termos gerais, considera-se que as músicas possuem forma A-B e *coda*. Cada parte da música será chamada aqui de "cena". Este termo tem sido utilizado pelo compositor e produtor musical Waldo Squash, da nacionalmente conhecida banda de tecnobrega Gang do Eletro.

---

4 Excerto de texto não publicado gentilmente cedido pelo autor.

ISSN 2447-9810

As músicas analisadas apresentam a seguinte forma: batida base; introdução – na maioria das músicas, instrumental; parte A – melodia com texto, algumas vezes um diálogo entre voz feminina e masculina; interlúdio instrumental com "vinhetas"[5]; refrão; parte B – melodia com texto – algumas vezes um diálogo entre voz feminina e masculina – esta parte algumas vezes constitui uma variação da parte A; e *coda* instrumental. Cada uma destas partes é repetida e a música é tocada duas vezes na sua forma completa. É utilizada a mesma harmonia em cada uma das partes. O que muda são as "cenas" criadas em cada uma das partes: com a adição, supressão e/ou combinação de timbres acústicos e/ou computacionais distintos; com a incorporação de *samplers* [6] de diversas músicas[7]; e com a mistura de múltiplas sonoridades oriundas de gêneros musicais de diferentes lugares e épocas.

Na tentativa de demonstrar o processo de produção musical do tecnobrega paraense e de descrever como são criadas diversas "cenas" em um tecnobrega, tomou-se, como exemplo, o *hit* "Amor a três", gravado pela Banda Batidão. Este tecnobrega apresenta pulso (bpm de semínima) de 168 batidas. Cada cena é estruturada em quatro ou oito compassos. Ao longo de toda a música nota-se: que a marcação/batida da música "cai" exatamente no tempo certo (quantização); e que as vozes são "comprimidas", gerando uma dinâmica igual entre estas e os instrumentos. Percebe-se, no âmbito deste último aspecto, uma linearidade na escuta musical; uma equalização de fontes sonoras que consiste em uma das características mais emblemáticas do tecnobrega, ou, quem sabe até, de qualquer música de inspiração computacional. O repertório do tecnobrega mantém uma dinâmica única, do começo ao fim da música, gerando uma sensação "robotizada".

Cena 1: batida base

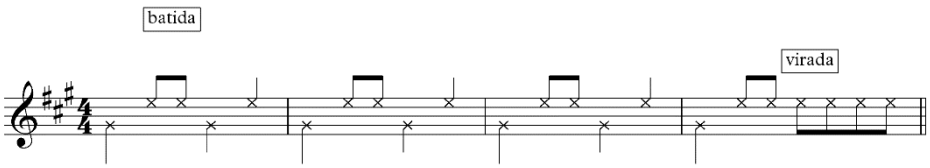
A música inicia com a externalização da "batida base", tocada por um bumbo e pela caixa de uma bateria eletrônica. O resultado sonoro são alturas distintas, visto que o bumbo e a caixa possuem timbres distintos. A marcação do bumbo é conhecida como "bumbo reto" ou "bumbo no chão". O padrão rítmico é baseado em matriz ou ciclo duracional de 16 pulsações e pulso básico de semínima (4). Na matriz, a caixa apresenta três batidas, enquanto que o bumbo apresenta duas. A batida base é ouvida durante toda a música. Com raríssimas exceções, em alguns poucos compassos, a batida é

[5]"(...) um elemento estético largamente utilizado na produção do tecnobrega. (...) as 'vinhetas' consistem em intermitências de falas mixadas antes e durante a sequência das músicas tocadas, podendo variar desde expressões curtas até pequenos textos, ambos normalmente recheados de efeitos sonoros criados em computador" (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 137).

[6] O *sampling* corresponde a um processo digital que codifica fragmentos (*samplers*) sonoros e posteriormente os armazena na memória do computador. Depois de armazenados, esses fragmentos podem ser reproduzidos em um teclado e/ou editorados eletronicamente. Por meio do *sampling*, amostras sonoras podem ser transferidas de um contexto para outro, e sem nenhuma perda de qualidade (PORCELLO, 1991, p. 9).

[7] Nota dos editores: A tradução de *sound sample* é amostra sonora. A técnica de *sampling* utiliza a transposição de amostras sonoras a alturas diferentes da amostragem original e pode acarretar a perda de qualidade sonora. *Sampler* é o termo utilizado para descrever o dispositivo que implementa a técnica.

suprimida ou substituída por “viradas” executadas pelos tom-tons da bateria eletrônica, geralmente entre uma parte e outra da música. Todo tecnobrega é iniciado com a batida base. Segundo Waldo Squash, para ser tecnobrega, a música tem que ter essa batida. O *DJ* precisa dessa batida “para botar no tempo futuros elementos a serem acrescentados” (SQUASH, 2013):



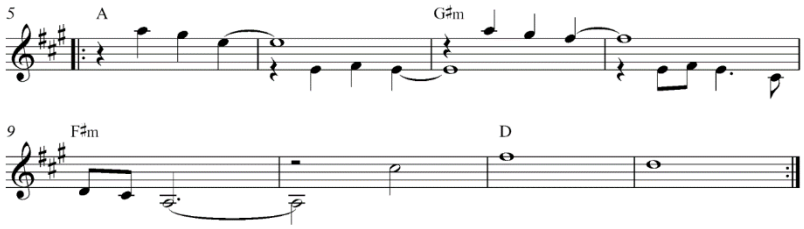
Segundo o etnomusicólogo Joseph Hanson Kwabena Nketia, que interpretou e conceituou padrões de tempo e ritmo na música folclórica de Gana e em outras expressões musicais da África,

> (...) as tradições africanas externalizam o pulso básico. (...) pode ser demonstrado através de bater palmas ou através das batidas de um idiofone simples. (...) Uma vez que a timeline é emitida como parte da música, é considerada como um ritmo de acompanhamento e um meio pelo qual o movimento rítmico é sustentado [tradução nossa] (NKETIA, 1974, p. 131-2). [8]

Partindo da definição do autor, pode-se considerar a batida base uma *timeline*, já que faz parte do tecnobrega enquanto ritmo de acompanhamento estruturante da música. Como mencionado, todo tecnobrega externaliza essa batida base.

Cena 2: introdução

A introdução é constituída de duas vozes de instrumentos, pergunta e resposta, utilizando sons sintetizados: a voz aguda, a pergunta, é feita pelo piano digital, e a voz grave, a resposta, pelo acordeom. A partir da metade do compasso dez é acrescentado um som mais eletrônico (*synth*) e a levada do *reggae* pelo órgão e pela guitarra, resultando na acentuação do segundo e do quarto tempos da batida base do tecnobrega. A introdução é tocada duas vezes. Na segunda vez a bateria eletrônica apresenta ritmos e timbres distintos:

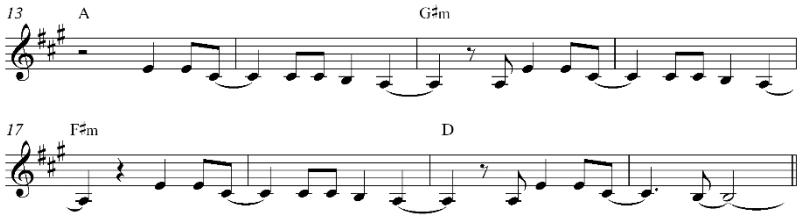


[8] “African traditions by externalizing the basic pulse. (…) this may be shown through hand clapping or through the beats of a simple idiophone. (...) Because the *time line* is sounded as part of the music, it is regarded as an accompanying rhythm and a means by which rhythmic motion is sustained” (NKETIA, 1974, p. 131-2).

ISSN 2447-9810

Cena 3: parte A

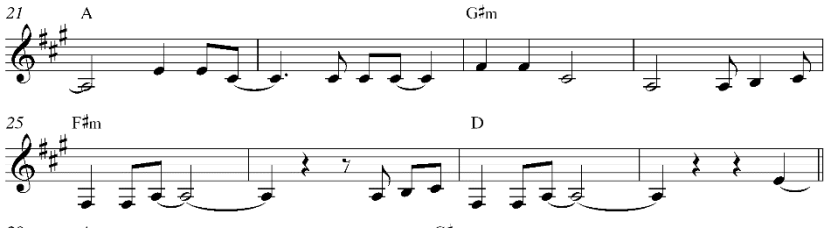
O tema é cantado por uma voz feminina, com a correção de quase 100% da afinação da voz, gerando um efeito “robotizado” mantido em toda a música e acompanhado por guitarra, teclado e bateria eletrônica. Esta parte apresenta efeitos mais rítmicos no acompanhamento da melodia, como sons sintetizados em colcheias e em decrescendo (*delay*):



Texto: Passo noites em claro/A solidão ao meu lado/Vendo suas fotos/Como aguentar.

Cena 4: parte A’

A parte A’ é cantada com as mesmas características da parte A. A melodia de A’ é uma variação da parte A. A harmonia é mantida. Nesta cena é acrescentado um som sintético, mais melódico, fazendo um contracanto com a voz, e também uma voz feminina respondendo à voz principal, nos compassos 26 e 28. Os elementos em colcheias, rítmicos, da cena anterior, são substituídos por elementos mais melódicos. Desta maneira, estabelece-se um contraste entre as duas cenas. A cena 3 possui características mais rítmicas de acompanhamento, ao passo que, na cena quatro, as características se apresentam como mais melódicas:



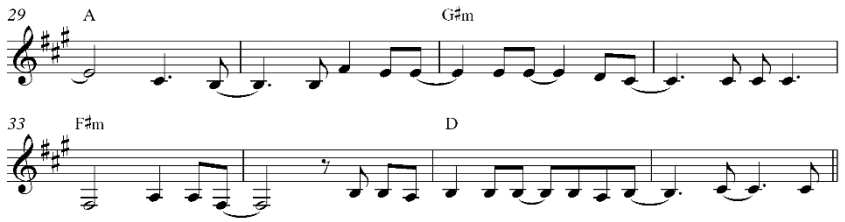
Texto: Cai a noite/Eu fico vendo estrelas/Pensando em você/Que não está aqui.

Cena 5: parte A’’

A melodia cantada é uma variação de A, mais rítmica, fornecendo um movimento rítmico a esta cena. A melodia é acompanhada pelos elementos rítmicos da cena 3 e pelos elementos melódicos

ISSN 2447-9810

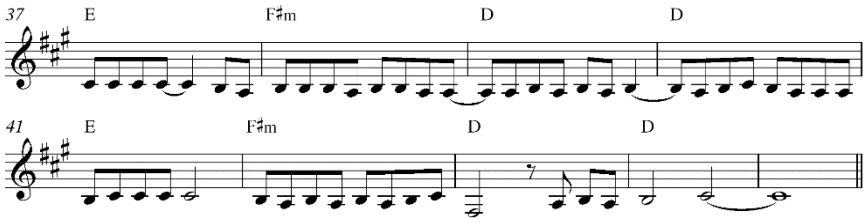
da cena 4, além do acréscimo de vários elementos sonoros. No compasso 36 há uma “virada” de bateria eletrônica como preparação para a cena seguinte:



Texto: Eu entendo/Não posso te amar/Por isso tento ocultar/O que me faz chorar e chorar.

Cena 6: parte B

Nesta cena, até o compasso 40, é retirada a “levada” do *reggae*. A partir do compasso seguinte, diversos efeitos sonoros eletrônicos são incorporados à música. A melodia é estruturada em colcheias, de modo a gerar um movimento ainda mais rítmico que o da cena anterior. Há mudança de harmonia, ao progredir a música da tônica para a dominante. As mudanças dos acordes acontecem a cada compasso, e não mais de dois em dois compassos, como nas cenas anteriores. Ao final desta cena é acrescentado um compasso de preparação para a cena seguinte, que incorpora uma virada da bateria eletrônica. Este fato modifica a estrutura das cenas, que passa a ter nove compassos, ao invés de quatro ou oito:

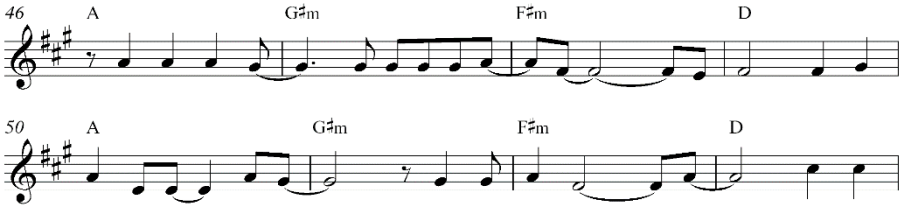


Texto: No meio da noite eu te ligo/Para saber como estais/Se ainda pensa em mim/Não deixou de me amar/Ninguém vai entender/Se eu contar esta história para alguém/Por isso sofro.

Cena 7 – refrão

A melodia do refrão é construída em uma tessitura mais aguda que a das outras cenas, assim como os elementos eletrônicos utilizados no acompanhamento estão em uma tessitura mais aguda do que os das cenas anteriores, produzindo resultados sonoros distintos. A harmonia volta para a tônica (La Maior), mas mantém a mudança de acordes a cada compasso, tal como ocorre na cena anterior:

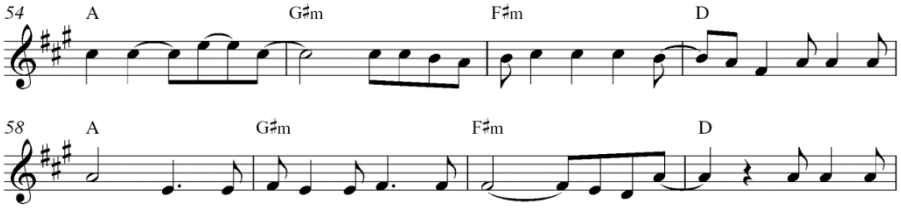
ISSN 2447-9810



Texto: Quero me arriscar/Sei que não é certo/Mas não quero te perder/Eu te amo.

Cena 8 – refrão''

A melodia desta cena corresponde a uma variação da anterior, sendo que em uma tessitura ainda mais aguda. Os elementos sonoros eletrônicos utilizados no acompanhamento também são mais agudos do que os da cena anterior:



Texto: Deixo ele aqui/E vou correndo encontrar você/Sei que é errado viver um amor a três/Sei que é errado viver um amor a três.

Cena 9 – repete a introdução

Na repetição da introdução é acrescentada a "vinheta" "Banda Batidão", com o intuito de identificá-la. O fato é explicado em virtude de não existir o hábito do registro dos nomes dos cantores e compositores, tanto nas coletâneas produzidas por *DJs* ou por selos locais, quanto nas cópias "piratas" comercializadas no mercado discográfico informal de Belém. Diante disto, e para garantir a divulgação de seus nomes, cantores, bandas e *DJs* lançam mão de "vinhetas", que são liberadas ao longo da execução de cada música.

Cena 10 – repetição da parte B, mas com modificação no texto.

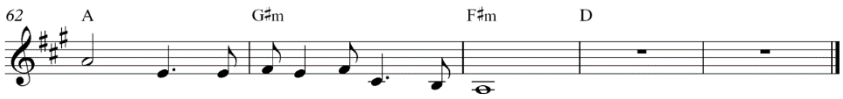
Texto: No meio da noite eu te ligo/Para saber como estás/Se ainda pensa em mim/Não deixou de me amar/Ninguém vai entender/Se eu contar esta história para alguém/Por isso sofro.

ISSN 2447-9810

Cena 11 – repetição do refrão com mudança no texto.

Texto: Quero me arriscar/Sei que não é certo/Mais não quero te perder/Eu te amo.

Cena 12 – Há a repetição do refrão', sendo que a última frase ("Sei que é errado viver um amor a três") ocorre quatro vezes:



Texto: Sei que é errado viver um amor a três

Cena 13 – a batida base é, por fim, novamente apresentada, tal como acontece no início da música.

Cada acréscimo, supressão, combinação ou mudança de elementos sonoros produz um resultado distinto em cada "cena" imaginada pelo criador. No universo de domínio do tecnobrega, a produção musical é altamente dependente da tecnologia disponível e da habilidade do criador em manipular essa tecnologia, aliados estes dois fatores à sua imaginação, musicalidade e criatividade.

A elaboração dos arranjos não necessita de grandes aparatos físicos e nem de conhecimentos substanciais de estruturação musical. Além de o produtor prescindir de uma sala (estúdio) contendo acústica adequada para gravações, a manipulação sonora ocorre, majoritariamente, por meio de procedimentos computacionais realizados em *softwares* tais como o *Fruity Loops*[9], que é largamente utilizado no circuito produtivo do tecnobrega.

A produção do tecnobrega acontece de várias maneiras. Geralmente inicia-se com uma "ideia musical" relacionada ao cotidiano. Em seguida esta "ideia musical" é transformada em tecnobrega, no estúdio, com a ajuda de teclados eletrônicos, mesa de som e computador. Estas duas etapas do processo criativo podem ocorrer subsequente ou simultaneamente. O *Fruity Loops* pode também ser utilizado em associação com outros programas disponíveis, conforme relato, em entrevista (SQUASH, 2013). A produção musical do tecnobrega é tanto de "versões" de músicas existentes quanto de músicas inéditas.

[9] "O Fruit Loops consiste em um modelo de software para sequenciamento musical, comportando recursos de mixagem, edição e gravação de áudio. Na produção do tecnobrega, porém, é basicamente utilizado para a criação de matrizes rítmicas, através de uma ferramenta do programa que consiste num painel de timbres (...)" (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 122-23).

ISSN 2447-9810

Da análise das músicas emergem aspectos do tecnobrega que se coadunam a funcionalidades de *softwares* de manipulação sonora: 1. quantização – o tempo da música "cai" exatamente no tempo certo. 2. correção de quase 100% da afinação das vozes – quando isto ocorre, a passagem entre a altura de um som para outro é brusca, "robotizando" a voz. 3. compressão das vozes – gera uma dinâmica igual para todas as fontes sonoras, humanas ou não. Tais efeitos produzem uma música mais "robotizada", dificilmente alcançada pela interpretação humana, conforme observou o compositor, instrumentista e professor de música Luiz Moraes (MORAES, 2013).

4. CONSIDERAÇÕES

O tecnobrega faz parte de uma radical transformação ocorrida no mercado fonográfico brasileiro, na medida em que espelha novos modelos de produção cultural que emergem das periferias globais. Entre as principais características desses modelos estão a sustentabilidade econômica, a flexibilização dos direitos de propriedade intelectual, a horizontalização da produção (em geral feita em rede), a ampliação do acesso à cultura, a contribuição da tecnologia para a ampliação desse acesso e a redução de intermediários entre o artista e o público (LEMOS e CASTRO, 2008, 21). Constitui uma experiência bem sucedida de público e de venda, "apresentando como trunfo estar associado a uma 'novidade' que reúne tecnologias, mercado informal e periferia cultural" (MAIA, 2008, 15).

Partindo de suportes oferecidos pelo pensamento etnomusicológico e pelos estudos culturais, investigaram-se alguns processos de produção de repertório musical do tecnobrega. Escapando do que Ikeda (1998) chama de musicografia, isto é, a mera descrição dos objetos musicais, buscou-se analisar de que maneira esse repertório, da forma como é gestado no âmbito da produção musical do tecnobrega, se coaduna ao contexto sociocultural de Belém e se conforma como elemento construtivo de identidade musical e cultural local e regional. Nesta esteira, compreende-se o tecnobrega, ainda, como depositário uma linguagem musical moderna e inovadora, por meio do qual emerge não uma Amazônia primitiva, atrasada e ligada a tradições antepassadas estáticas, mas uma Amazônia moderna e inovadora conectada a dinâmicas técnicas, estético-musicais e comerciais que inserem a região em um plano híbrido, mutável e fragmentado que é o da produção musical global.

O interesse aqui não foi o de focar produção musical, isoladamente, mas o de penetrar, tanto quanto fosse possível, na essência do processo criativo, transcendendo as próprias ciências musicais (destacadamente a Etnomusicologia e a Musicologia), que sozinhas não dariam conta de propiciar uma compreensão mais holística e idealística de um saber e de uma prática que extrapolam o som, como toda e qualquer música pensada enquanto expressão do homem no tempo, no espaço e no contexto. Na opinião de Bruno Nettl, esse ideal de essência somente seria alcançado por meio de um "consórcio

de disciplinas acadêmicas" (NETTL, 2005, p. 27), apesar do caráter interdisciplinar que torna a Etnomusicologia um campo de saber abrangente.

No particular desta investigação, articularam-se a temática da "mudança cultural", já pertencente ao escopo formativo da ciência etnomusicológica, e princípios da antropologia cognitiva, por meio do qual a mudança musical também pode ser abordada. Se a antropologia cognitiva enxerga a teoria da cultura como saber necessário para a interpretação da experiência e do comportamento, a situação de mudança cultural implica vários mecanismos que asseguram a revisão de tal saber em favor da interpretação de uma nova realidade e da adequação de comportamentos.

Privilegiou-se um debate crítico em torno do que se pode considerar como um novo conceito na produção musical. Trata-se da ideia de hibridismo ou hibridização, que, em voga na literatura de estudos da cultura globalizada, auxiliou a compreensão do tecnobrega como um dos elementos construtores da identidade musical de Belém e do Estado do Pará. Néstor García-Canclini considera a hibridização como "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (GARCÍA-CANCLINI, 1992, p. 43).

Considerando John Blacking, o olhar investigativo contemplou elementos musicais dentro de um contexto sócio histórico. A chave para entender o pensamento etnomusicológico de Blacking parece estar em seu conhecido conceito de música: "Música é o produto do comportamento de grupos humanos, seja informal ou formal: é som humanamente organizado" (BLACKING, 2000, p. 10). Este conceito é importante, visto que, se for admitido como premissa, o olhar investigativo deve voltar-se, então, não apenas aos elementos estruturais da música, mas também às formas de organização social como o seu mais profícuo caminho de compreensão.

Dentre essas formas, enfatiza-se a hipótese de que a produção musical, no universo de domínio da produção do tecnobrega, toma como foco o mercado musical: o que as pessoas querem ouvir, cantar e/ou dançar, de acordo com a funcionalidade e o caráter interativo da música; não menos importante, quais as possibilidades de trabalho e de que maneira o produtor musical pode ser valorizado, bem como de que modo inserir composições na esfera do consumo e quais técnicas e tecnologias devem ser empregadas na produção da música propriamente dita.

As dinâmicas de produção e circulação dão a tônica da ascensão atual do tecnobrega, pautada em sua relativa autonomia frente a mídias convencionais. O barateamento de custos de produção e a "pirataria" na comercialização de *CDs* são óbvias explicações para o crescimento deste modelo de produção musical. Mas ele não está descolado do sucesso do ritmo nas festas dançantes e da divulgação por meios mais convencionais como o rádio e a televisão. A principal fonte de renda de bandas e artistas do tecnobrega não é a comercialização de discos, mas a venda de ingressos para *shows* e festas. A produção discográfica, que chega ao público por meio do comércio ambulante,

possibilita que músicas sejam conhecidas e se tornem populares. Se caírem no gosto do consumidor, o sucesso nas "festas de aparelhagem" é líquido e certo.

Mais do que uma vertente da música brega, o tecnobrega é, simultaneamente, causa e consequência de um mercado vinculado a novas formas de produção e distribuição de música. Mercado este que, ao incorporar em seu circuito um gênero musical incomum, sem forma e conteúdo definidos, transgride sua própria tradição. Reinventa-se... Reinventa-se a própria análise musical. Em um contexto desatrelado de direitos autorais, o importante não é quem cria a música, e sim a popularidade dessa música. Nos domínios do tecnobrega é menos evidente a figura do artista *pop star*. Bem mais são as músicas que conseguem atingir o topo das *hit parades* das "festas de aparelhagem". O produtor de tecnobrega pode criar sambas, *rocks*, pagodes, *funks* ou músicas eruditas, a contragosto de um mercado global que constrói seus ídolos atrelados aos gêneros musicais que os identificam: o sambista, o roqueiro, o pagodeiro, o *MC* ou o músico erudito. O produtor de tecnobrega subverte esta lógica, já que é capaz de se apropriar de todos e de cada um destes gêneros (entre outros), tornando-se produtor de músicas e de uma infinidade de "cenas" que, à exceção da batida base e da tecnologia computacional, podem se transformar, e sem deixar de ser o que sempre foram, desde sempre: tecnobrega.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, S. Music and Conflict in Urban Brazil. Dissertação (Mestrado em Música). University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana. 1987.

ARAÚJO, P. C. Eu não sou cachorro não: música popular cafona e Ditadura Militar. Rio de Janeiro, Record. 2002.

BLACKING, J. How musical is man? Seattle, University of Washington. 2000.

COSTA, A. M. D. Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará. Belém, EDUEPA. 2009.

GARCÍA-CANCLINI, N. Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Sudamericana. 1992.

IKEDA, A. "Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco". In 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>. Acesso em 07 ago. 2017 [1998].

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.

LEMOS, R. & CASTRO, O. Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro, Aeroplano. 2008.

ISSN 2447-9810

MAIA, M. C. F. Música e Sociedade: a performance midiática do tecnobrega de Belém, do Pará. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Pará, IFCH/PPGCS. 2008.

MORAES, L. Entrevista de Sonia Chada em 10 de maio de 2013. Belém. Áudio.

PORCELLO, T. The Ethics of Digital Audio-Sampling: Engineers' Discourse. Popular Music, v.10, n. 1, p. 69-84, jan. 1991.

NETTL, B. The study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concept. Urbana, University of Illinois. 2005.

NKETIA, J. H. K. The Music of Africa. New York, W. W. Norton & Company. 1974.

SQUASH, W. Entrevista de Sonia Chada em 30 de maio de 2013. Belém. Áudio.

VIANNA, H. Tecnobrega: música paralela. In Folha de São Paulo, São Paulo, 13 out., Caderno Mais, p. 10-11. 2003.

XEXÉO, A. De volta às considerações sobre o brega. A Província do Pará, Belém, 16 nov. 1997. Caderno 2, p. 7.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

PAID'ÉGUA:

o linguajar paraense que se tornou samba enredo

Dayse Maria Pamplona Puget
decamusica@yahoo.com.br
Universidade Federal do Pará

Resumo: Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado *Amanheceu, Paid'égua; O Sonho Cabano faz Samba Enredo no Carnaval Paraense* defendida pela autora em 2016 no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade do Pará. O artigo se reporta ao samba enredo de título *Paid'égua* um dos três sambas objeto da dissertação. *Paid'égua* é uma das expressões que faz parte do linguajar do povo paraense e que apresenta vários significados. O samba enredo em questão, foi produto da ala de compositores da *Associação Cultural Recreativa Carnavalesca Escola de Samba Império de Samba Quem São Eles* fundada em Belém do Pará em 1946. Apresenta-se os fatores que motivaram a escolha do enredo; o processo criativo; a partitura; a análise estrutural e a descrição de como a escola desfilou oficialmente

Palavras-chave: Samba Enredo. Carnaval. Linguajar Paraense. Processo Composicional.

Abstract: This article is a cut of the master's thesis Amanheceu, Paid'égua; O Sonho Cabano faz Samba Enredo no Carnaval Paraense defended by the author in 2016 in the Program of Post-Graduation in Arts of the University of Pará. The article reports to the samba of title Paid'égua one of the three sambas object of the dissertation. Paid'égua is one of the expressions that is part of the language of the paraense people and has several meanings. The samba theme in question was a product of the composers' wing of the Associação Cultural Recreativa Carnavalesca Escola de Samba Império de Samba Quem São Eles who are they founded in Belém do Pará in 1946. It presents the factors that motivated the choice of the theme; the creative process; the score; the structural analysis and the description of how the school officially paraded

Keywords: Samba theme. Linguajar paraense. Compositional process

Introdução.

> (...) ecoava ali na Doca, eu fiquei emocionado de escutar, porque eu participei de toda a confecção dele, eu vi como ele foi construído e poxa, deu tudo certo (...) nem toda vez a gente acerta, mas no *Paid'égua* o samba colou e até hoje é repetido. Até a turma mais nova que não viveu esse carnaval, sabe, porque eu, os cantores sempre interpretam e não deixam que aquela lembrança vá pro fundo. Então o *Paid'égua* é importante para nós por toda essa história e nasceu de algo que não tinha nada e que a gente – pobreza total - vamos dizer o que é *Paid'égua*. Pô! O pobre dizendo o que é *paid'égua*! Mas deu certo, o carnaval pra mim é isso! (PROENÇA, Edgar, 2015, p. 7).

ISSN 2447-9810

1. INTRODUÇÃO

Em 12 de janeiro de 2016 Belém do Pará completou quatrocentos anos de sua fundação. A cidade teve início em um local a que se deu o nome de Presépio e que hoje tem a denominação de *Forte do Castelo.* "A fundação da cidade de Belém marca a incorporação definitiva da Amazônia ao geográfico português". (SALLES, 2005, p. 25).

Inicialmente a povoação que se formou em torno desta primeira locação inicialmente foi denominada Feliz *Lusitânia*.

A Amazônia já era habitada por povos nativos, a partir de pesquisas arqueológicas nesta área e também através de pesquisas documentais Simonian (2010) afirma que, a região em questão era povoada por nativos "muito antigos", entretanto não se pode precisar se esses nativos precederam ancestralmente os nativos encontrados pelos colonos portugueses, mas que eram "de origem Tupi".

A Feliz Lusitânia foi colonizada e passou por períodos de guerras com invasores holandeses, ingleses e franceses além de problemas gerados pela escravização de indígenas. Posteriormente passa a ter a denominação de *Nossa Senhora de Belém do Grão Pará*[1].

Belém cresceu em população e urbanização tendo seu grande desenvolvimento no sentido da modernidade marcado pelo ciclo da borracha no período de 1870 a 1910, período que se conhece como a *Belle- Époque*.

> Somente a partir da segunda metade do século XIX é que o Pará adquiriu um relativo desenvolvimento econômico em decorrência da produção e exportação do látex determinado pelas exigências da indústria internacional (SARGES, 2002, p.75).

O período da urbanização e modernização de Belém se deu durante a gestão do intendente Antônio Lemos[2] tendo como modelo a cidade de Paris de onde se importavam desde o calçamento das ruas até os artigos da indumentária (SARGES, 2002).

Esta cidade teve uma população estimada no ano de 2015 em 1.439.561 habitantes[3]. Seu povo é conhecido por vários aspectos da sua cultura: a gastronomia; a religiosidade principalmente relacionada ao Círio de Nazaré[4]; a arquitetura colonial; o mercado do Ver o Peso; a geografia onde se destacam a exuberância de seus rios e igarapés, a fauna, a flora; e a música, com referências ao carimbó, o tecnobrega e a guitarrada.

---

1 Fonte:IBGE|CIDADES|PARA´|BELÉM. Disponível em: ibge.gov.br/painel/historico.php?codmun=150140. Acesso em 13/02/2016.

2 Antônio José de Lemos (MA-1843, RJ-1913) Disponível em: https://ufpadoispontozero.wordpress.com/2013/09/30/o-municipio-de-belem-relatorio-de-antonio-lemos-1897-1902/

3 Fonte:IBGE|CIDADES|PARA´|BELEM.Disponível em: cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=150140 Acesso em 13/02/2016.

4 Romaria em honra a Nossa Senhora de Nazaré que ocorre desde 1793. Fonte: História – Círio de Nazaré Disponível em: www.**cirio**denazare.com.br/portal/**historia**.php. Acesso em 18/02/2016.

ISSN 2447-9810

No linguajar, o paraense usa de expressões típicas que já fazem parte da sua rotina. Entre essas expressões uma se notabilizou pelo uso frequente para expressar diversos sentimentos e situações. Embora que não seja um vocábulo nativo, a expressão *pai d'égua* se tornou quase que um hábito paraense.

Este vocábulo[5], conhecido desde o século XIX provém do estado do Ceará. Nesse estado, os agricultores usavam éguas mansas para transportar a produção da lavoura. Para conseguir éguas não ariscas, os agricultores faziam seleção dos reprodutores, escolhendo aqueles mais mansos[6]. Desta forma, esses reprodutores passavam a ter convívio com outros animais para gerar animais de boa índole e entre esses - as éguas que se adaptassem ao trabalho.

Paid'égua, portanto, significa literalmente o *pai da égua*. O termo extrapolou os limites do estado do Ceará e vai aparecer nos estados do Acre, Amazonas e Pará através do fluxo dos cearenses para os seringais[7].

Em 2011 o vocábulo passa a integrar juntamente com outros termos o patrimônio cultural de natureza imaterial do Estado do Pará como linguagem regional, constando no Diário Oficial nº 32008 de 28/09/2011 da Assembleia Legislativa do Estado Lei nº 7. 548[8].

Embora conste como significado de excelente, *pai d'égua*[9] no Estado do Pará apresenta várias conotações. Algumas dessas podem ser conhecidas na composição musical do paraense Billy Blanco.[10]

> Pai d'égua(...)
> Existe um termo chamado pai d'égua
> Para definir tudo quanto é mais bonito ou (melhor). Não adianta esquadro ou régua
> para provar o que é tanto pai d'égua é sempre maior ...

Além da conotação de excelência, é também usada como forma de expressar desagrado, situações adversas quando alguém que se sente decepcionado. Entretanto foi com o sentido de

---

5 Fonte: Dicionário inFormal. Disponível em: www.dicionárioinformal.com.br/**significado**/pai%20d' égua/6670 Acesso em 13/02/2016

6 Idem.

7 Idem.

8 A Assembleia Legislativa do Estado do Pará estatui e seu Presidente, nos termos do &7ºdo art.108 da Constituição do Estado do Pará promulga a seguinte Lei.

Art. 1º Fica reconhecido como patrimônio cultural de natureza imaterial para o Estado do Pará a **linguagem regional,** nos termos do art.286, da Constituição do Estado do Pará.

Art. 2º Integra-se ao patrimônio cultural imaterial do Estado do Pará a linguagem regional com as seguintes palavras.

I – pai d'égua – excelente (...).

9 Pai-d'égua – adj. Forte. "Mas se admirava deles, eram de pés de prancha, possantes punhos, pai-d'égua no trabalhar". Fonte: E vem chuva... um glossário de Dalcídio Jurandir (Rosa Assis*Ana Cerqueira).

10 William Blanco de Abrunhosa Trindade [8/5/1924 Belém Pará]. Compositor, cantor, instrumentista, arquiteto. (Houaiss, 2006). Faleceu em 8/7/2011. Fonte POP&ARTE. Disponível em: gl.globo.com/pop-arte.../morre-o-cantor-e-compositor-billy-blanco.htm...

ISSN 2447-9810

expressar boas situações, bons sentimentos, e tantas coisas positivas que motivou a escolha do enredo *Paid'égua* por parte de uma escola de samba de Belém do Pará.

2. A ESCOLHA DO TEMA

Em 1985 a *Associação Cultural Recreativa Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*, (escola de samba fundada em 1946 em Belém do Pará) não se apresentava em boa fase. Sua diretoria já dava mostras das dificuldades conforme o depoimento de um dos seus componentes.

> Em 1986 o *Quem São Eles* estava com muita dificuldade porque, em 85 nós tínhamos feito um carnaval de luxo e a escola chegou num declínio financeiro. Chegou quebrada pra 86. Eu já estava fora da escola e acabei voltando por consequência disso, mas com o coração partido e o enredo era paid'égua (...) (MARCAÇÃO, 2015, p. 14).

A escola saiu no ano de 85 como afirma Manito (2000) com o samba enredo de autoria de Edyr Proença e Antônio Carlos Maranhão, ambos compositores da referida escola. O enredo era o maestro Waldemar Henrique que havia sido integrante daquela ala de compositores. O título do samba: *Waldemar Henrique: O canto da Amazônia* (OLIVEIRA, 2006).

O presidente era Luiz Guilherme Pereira, que estava retomando os destinos desta escola. Desde 1978 sua escola não conseguia ganhar o título, e essa era a sua meta. No ano de 86, ele lembra que:

> (...) dificuldades, sem dinheiro, sem nada, até porque, a partir da entrada do Arco Iris, nos penamos pra (sic) manter o mesmo nível de competição [...] me apresentaram pro Luisinho lá no Lapinha do Alencar, ai ele disse 'Qual o problema?' Eu disse e ele: 'Acabou o problema! Eu vou trazer a Alcione'. E trouxe a Alcione, botou dentro da sede do *Quem São Eles*, a sede bombou e com o dinheiro nós podemos ir pra rua enfrentar o *Arco Iris* (PEREIRA, 2015, p. 29).

A condição desfavorável do *Quem São Eles* piorou em 1986 devido ao fato da diretoria anterior haver sido deposta. Luiz Guilherme assumiu como um tipo de intervenção e diante desta situação convocou os integrantes que haviam se retirado da escola. "A questão era: Se a escola iria desfilar em 1986". (PROENÇA, 2015).

Após muitas discussões e confabulações, chegou-se a um denominador comum "Não! Uma escola de samba tem que ir pra rua de qualquer maneira. Mas como a gente está sem dinheiro, que é que a gente vai fazer?" (PROENÇA, 2015, p. 5).

Houve então, a intervenção de uma pergunta de Rosenildo Franco: por que o *Quem São Eles* não sairia tipo assim de *paid'égua*? Os outros responderam com mais perguntas: "Mas paid´égua o que é? O que é que é paid'égua?".

> O que a gente achar que seja. É a escola que vai dizer o que é paid'égua. O que a escola não incluir no paid'égua, se alguém perguntar, a gente responde: 'Porque a gente não acha que seja. Tudo que a gente achar que seja paid'égua a gente vai traçar'. (PROENÇA, 2015, p. 5).

ISSN 2447-9810

Os outros presentes concordaram. E ficou decidido que: todo mundo iria escrever o enredo e todo mundo iria compor o samba “Nós estávamos unidos ali em apoio. Eu encabecei esse movimento – confesso. Levei o Dr. Alfredo Oliveira, que já era meu amigo particular”. (PROENÇA, 2015, p. 5).

Com relação à composição coletiva que não é rara na composição de samba enredo, nela o indivíduo compositor se torna o coletivo

> (...) não é o sujeito psicanalítico, clivado, sujeito de um inconsciente, individual, que pensa e que fala, que se aliena e que se constitui através do *Outro.* Não é o sujeito que se comunica em seu próprio nome, que usa a 1ª pessoa do discurso para estabelecer a diferença entre ele e os demais elementos de um grupo lógico, biológico ou social. Não é o indivíduo pensado por Marx, que adquire sua essencialidade nas relações interindividuais. Tampouco é o sujeito althusseriano, indivíduo natural que tem sua subjetividade interpelada pela ideologia; ou o sujeito foucaultiano, indivíduo que se identifica ao formular um enunciado; ou qualquer sujeito definido por teorias de linguagem (ORTIZ, 1998, p.120).

Figura 1. CD - Paid’égua - Fonte: Acervo Alfredo Oliveira

3. O PROCESSO COMPOSICIONAL

Enveredar pelos fatos que cercam a composição do samba *Paid’égua* não foi uma tarefa das mais fáceis, haja vista que, dos sete compositores, pude contar com o depoimento apenas de Alfredo Oliveira, Edyr Augusto Proença e Laury Garcia. Como se não bastasse, ao longo da pesquisa detectamos algumas divergências com relação a quem compôs algumas partes da letra deste samba, divergências percebidas através dos dados das entrevistas dos compositores.

Embora que não seja objetivo deste trabalho verificar minunciosamente as partes da letra de cada compositor, este detalhe aguçou minha curiosidade de pesquisadora.

ISSN 2447-9810

A escolha do enredo é também um dos dados que apresenta divergência; Para Luiz Guilherme Pereira (2015) foi de autoria de Paulo Afonso Campos de Melo, para Edgar Proença (2015) foi de Rosenildo Franco[11].

Definido o enredo, os compositores se reuniam periodicamente, "Cada um escrevia uma frase, abordava. Daqui a pouco ficou aquela colcha de retalhos. Foi se reunindo e nós tivemos muita sorte porque deu tudo certo" (PROENÇA, 2015, p. 6). Eis a "colcha de retalhos", a letra do samba.

> Estrelas semeadas no infinito/cobrem pastores da noite Olha o Quem vem tão bonito/Faz o samba anoitecido amanhecer Levanta meu povo e abre os braços/Vem ver, vem ver/vem ver. Queria ter um rio de dinheiro/e um quarteirão de mulher Queria ver do céu chover cerveja/ ser rei só por um dia pra fazer o que quiser/ É paid'égua ou não é / É paid'égua ou não é Quem está no samba tem que ter fogo no pé É paid'égua doutor /é paid'égua doutor Paid'égua é fazer amor com meu amor paid'égua é não ter régua e compasso pra medir o teu abraço / na medida que eu qui paid'égua é tomar uma na esquina/Jogar na loto e acertar na quina paid'égua é curtir a juventude paid'égua é saber envelhecer /contemplar bumbum de fora/ comer/ comer/comer.

O trabalho para a composição deste samba não foi fácil, Oliveira (2015) relembra que, pelo fato dos compositores comporem em separado, as frases não encaixavam" É muito difícil você fazer um negócio desses. E aí, nós resolvemos fazer o seguinte: eu e o Maranhão começamos e depois os outros prosseguiam cada um com seu pedaço" (OLIVEIRA, 2015, p.12).

> As diversas sugestões não conseguiram juntar-se musicalmente, na primeira tentativa. A presença num trabalho coletivo tão amplo não fazia parte da experiência de nenhum participante do grupo. Depois de vários encontros noturnos, nas semanas seguintes, afinal, resolveu-se delegar a Antônio Carlos Maranhão e Edyr Proença a tarefa de escolher e costurar os pedaços apresentados por cada compositor. A minha parte letra e música, ficou abrindo o samba (OLIVEIRA, 2006, p.180).

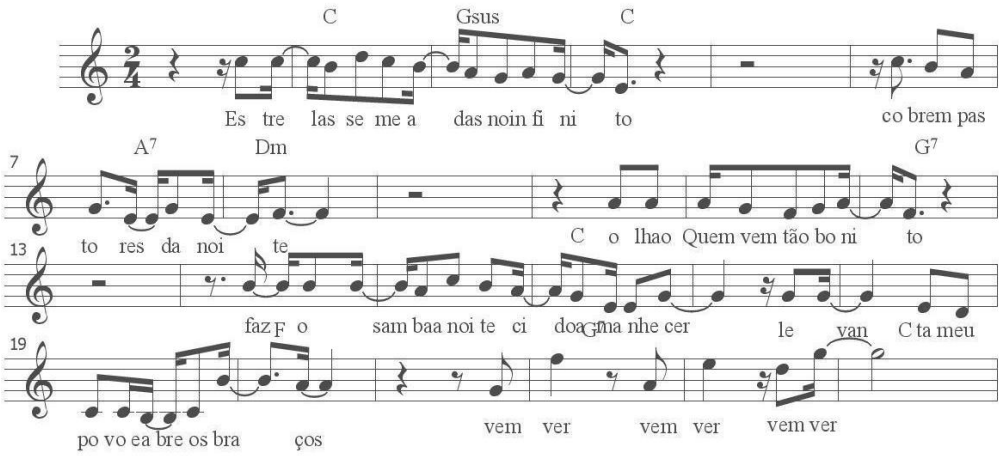
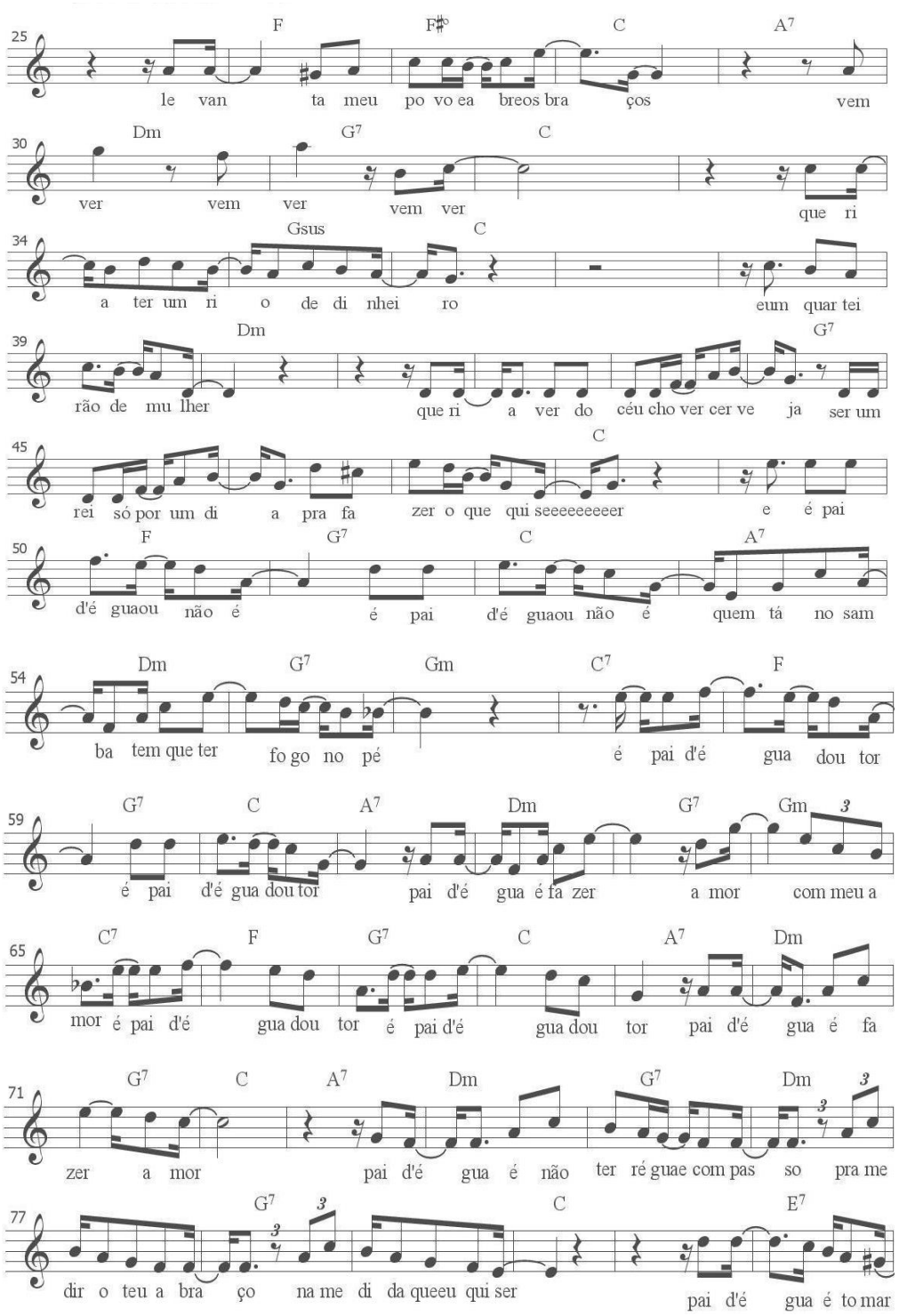


Figura 2. Parte inicial da partitura referente à composição de Oliveira e Maranhão

11 Em Oliveira (2006) consta como o autor do enredo - Paulo Afonso Campos de Melo (Nota da autora).

ISSN 2447-9810

Com isso, se abriu um caminho melódico que o samba podia seguir com harmonia [...] Assim foi feito o samba, foi feito aos pedaços. Mas para poder juntar na mesma música, você tem que ter harmonia, você não pode juntar aleatoriamente os vários pedaços. Por isso, o que eu fiz com o Maranhão, foi o que possibilitou acrescentar musicalmente os pedaços que vieram depois, senão como fazer o entrosamento? Isso no caso do Paid'égua, da forma como foi feito (OLIVEIRA, 2015, p. 13).



ISSN 2447-9810

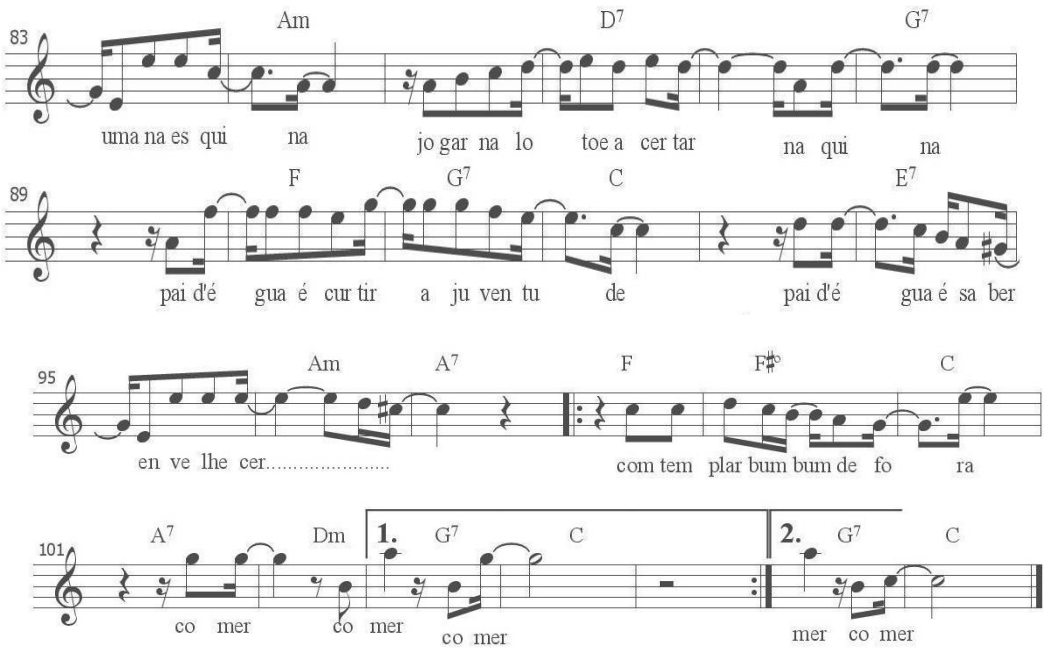


Figura 3 continuação da partitura composta por todos outros compositores[12]

O processo criativo coletivo deste samba que foi iniciado por Alfredo Oliveira e Maranhão se reveste de peculiaridades que são explicadas desta forma.

> A matriz, em música o movimento fundamental de progressão melódica ou harmônica, que determina o ritmo maior da peça e dita seu alcance, nasce do pensamento e sentimento do compositor, mas, no momento em que este a reconhece como um símbolo individual e estabelece seu contorno, ela se torna a expressão de uma Idéia (sic) impessoal e abre, para ele e para os outros, uma mina profunda de recursos musicais. Pois a forma dominante não é essencialmente restritiva, mas fecunda (LANGER, 2011, p.130).

A análise estrutural mostra que este samba apresenta uma simetria em sua forma sendo estruturado inicialmente com sua seção A, seguida de um primeiro refrão e uma seção B, seguida de um segundo refrão distinto. Ambos são melodicamente fortes, ressaltando o linguajar local "Paid'égua", que justifica o título do samba. Os respectivos refrãos também se caracterizam pela presença de acordes que não pertencem à escala da tonalidade.

A tonalidade é Dó Maior, apresentando ritmos sincopados. A harmonia se processa em volta do campo harmônico sem modulações, com melodia simples sem intervalos compostos. Primeiro acorde de Dó, seguido da dominante representado por Gsus (V), e retornando a sua tônica. No compasso 7 temos a dominante secundária com preparação para o IIm, no compasso 12 a dominante com sétima preparando o I grau no compasso 16.

12 Partituras transcritas por Idalcy Pamplona Filho (Cizinho).

ISSN 2447-9810

Nos compassos 82 e 83 há uma ponte com dominante secundária, preparando a relativa da tônica que aparece no compasso 84. No final do primeiro refrão temos um acorde de Gm (sol menor) que não pertence à tonalidade de Dó maior. O mesmo acontece no segundo refrão, onde um Fá sustenido diminuto aparece servindo de passagem para a tônica trazendo novidades sonoras e criatividade para a construção de um novo refrão.

Partes dos significados da palavra *paid'égua* são definidas no samba: para David Miguel - é mulher e dinheiro no bolso"; Para Edyr Proença – é saber envelhecer"; Para Antônio Maranhão – é ver a cerveja rolar no reinado da folia"; Para Laury Garcia – é acertar na Quina e na Loto e contemplar bumbum de fora"; Para Ronaldo Franco – é fazer amor com a bem amada, ter o carinho na medida que quiser. Para Edyr Augusto – é curtir a juventude (OLIVEIRA, 2006, p.180).

Pode-se definir quem escreveu as partes relacionadas, observando-se os critérios de significados de cada compositor para o termo *paid'égua*, entretanto, as informações de Laury Garcia concedidas em sua entrevista (2015) divergem com respeito ao trecho que ele compôs, pois mostra um acréscimo na letra.

> Jogar na Loto e acertar na quina, e essa outra parte que eu vou contar agora, que eu não fechava, lutando, lutando, não saía. 'E agora? E agora? O samba está muito grande.' Aí, eu fui lá no Ranolfo[13]. "Espera aí que eu vou no banheiro e já volto.' Quando voltei de lá eu cantei pra eles: 'Contemplar bumbum de fora. Comer, comer, comer.'. Aí foi uma gritaria! Todo mundo aplaudiu! Todo mundo gostou, porque terminou fechando o samba (GARCIA, 2015, p. 9).

Era necessário que se unissem as diversas partes, e essa tarefa ficou a cargo de Antônio Maranhão e Edyr Proença. O samba apresentou uma boa qualidade, obtendo sucesso nas rádios, bares e festas (OLIVEIRA, 2015).

> Estão ali vários estilos, de cada pessoa, a tendência de cada pessoa. O doutor Alfredo, com aquela... Elegância poética de 'Estrelas semeadas no infinito, cobrem pastores!'. Olha o *Quem* vem tão bonito. Eu achei aquilo maravilhoso. Foi uma introdução do Alfredo que estimulou os outros. Égua, uma pintura dessas, ninguém pode ficar por baixo... (PROENÇA, 2015, p.9).

A respeito desta introdução, Edgar Augusto (2015) ainda opina que, em relação aos compositores o clima era de "alegria", e que embora a abertura solene do Alfredo não combinasse com "De um céu chover cerveja e ter um quarteirão de mulher", acredita que essa abertura foi uma necessidade de expressar a grandeza da escola "... estamos aqui, nós somos bons [...] mas nós somos uns sacanas também, porque nós somos carnavalescos" (PROENÇA, Edgar, 2015, p.10).

---

13 Bar do Ranolfo – situado ao lado da sede do Quem São Eles é tradicional ponto de encontro dos participantes e amigos desta escola de samba (Nota da Autora).

ISSN 2447-9810

O clima na ala dos compositores era fraternal. Alguém vinha com uma frase, outro opinava que não ia ficar bom, porque ia "quebrar". Outro vinha e dizia para colocar a melodia. O fato é que os compositores ficaram em torno de três semanas para aprontar o samba (PROENÇA, Edgar, 2015).

Depois de pronto *Paid'égua* ficou um samba de vários autores Nota-se infelizmente, que não existe indicação de quem compôs a frase *Quem tá no samba tem que ter fogo no pé.* O fato é que, "ficou tudo certo.". (PROENÇA, Edgar, 2015, p. 6).

O samba depois de gravado foi prensado e começou a ser vendido no bairro do Umarizal por vendedores que ficavam nas esquinas. Teve uma boa vendagem e o *Quem São Eles* conseguiu assim angariar algum dinheiro extra. Várias pessoas fizeram camisetas com frases da letra desse samba e venderam muito, sem que a escola tivesse algum lucro (PROENÇA, Edgar, 2015).

No desfile oficial realizado no dia 8/2/1986 – sábado gordo, a ficha técnica do desfile da escola estava preparada do seguinte modo:

> *Império de Samba Quem são Eles*. Enredo: Paid'égua'. Brincantes: 2.000. Carnavalesco: Paulo Afonso de Melo. Samba-enredo: Alfredo Oliveira, Antônio Carlos Maranhão, David Miguel, Edyr Augusto, Edyr Proença, Laury Garcia, e Ronaldo Franco. Puxador oficial Théo. Porta Estandarte: Haroldo. Mestre-sala: Fernando. Porta-bandeira: Margarida. Bateria: 200 ritmistas. Chefe da bateria: Cibalena (OLIVEIRA, 2006, p.182).

O *Quem São Eles* desfilou com cinco carros e 18 alas, sendo as principais: Tomar Uma; Chover Cerveja; Paid'égua; Seresteiro; Feirante. A Bateria desfilou com 250 integrantes, sob o comando de Ademir da Marcação e Cibalena (MANITO, 2000).

O *Império de Samba Quem São Eles* ficou em 4º lugar na apuração final do desfile, mas para alegria da escola e principalmente de seus compositores *Paid'égua* recebeu a nota máxima no quesito samba enredo (OLIVEIRA, 2006).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo, recorte da dissertação de mestrado de título *Amanheceu*, *Paid'égua; O Sonho Cabano faz Samba Enredo no Carnaval Paraense* defendida em junho de 2016 no Programa de Pós Graduação em Arte da Universidade Federal do Pará- PPGArtes aborda o samba enredo Paid'égua um dos três sambas objeto desta dissertação.

Este samba apresenta como enredo um linguajar tipicamente paraense e que é usado corriqueiramente. Neste linguajar este povo do Pará expressa vários sentimentos, em situações diversas, indo da exaltação à decepção.

Paid'égua apresenta um aspecto diferenciado pelo fato de ter sido um samba coletivo composto pela ala de compositores da *Associação Cultural Recreativa Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*, (escola de samba fundada em 1946 em Belém do Pará) para o desfile oficial do carnaval

ISSN 2447-9810

de 1986. Sete compositores participaram da composição do samba e cada um deles dá a sua interpretação para *paid'égua.* Embora que a escola não tenha alcançado a premiação máxima no desfile oficial, o samba foi agraciado com a nota 10.

REFERÊNCIAS

GARCIA, L.. Entrevista Laury Garcia. Em 13 de outubro de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

LANGER, S, K. Estética, Sentimento e Forma**.** Uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva, 2011, 439 p..

MANITO, J.. Foi no Bairro do Jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso Me Amofiná (1934/1999), Belém: Editora Bresser Comunicação e Produções Gráficas, 2000, 482 p..

MARCAÇÃO, A.. Entrevista Ademir da Marcação**.** Em 23 de março de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

OLIVEIRA, A.. Carnaval Paraense. Belém: SECULT, 2006, 356 p..

_____. Alfredo. Entrevista em 9/5/2015. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES – UFPA, 2000.

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

PEREIRA, L G.. Entrevista Luiz Guilherme Pereira**.** Em 01 de maio de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

PROENÇA, E.. Entrevista Edgar Proença**.** Em 17 de abril 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFPA.

SARGES, M de N.. Belém: riquezas produzindo Belle-Époque (1870-1912). Belém: Paka –Tatu, 2002, 212 p..

SIMONIAN, L. T. L.. (org) Belém do Pará; história, cultura e sociedade. Belém: Editora do NAEA, 2010, 736p.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

PRÁTICAS MUSICAIS DA ASSEMBLEIA DE DEUS NO PARÁ

Diego O. Quadros
diegoquadros03@gmail.com
Universidade Federal do Pará

Sônia Chada
sonchada@gmail.com
Universidade Federal do Pará

Resumo: Este artigo apresenta uma etnografia musical da Assembleia de Deus no Pará, descrevendo suas principais práticas musicais e os componentes da liturgia dos cultos desta Igreja, considerando os fenômenos que circundam o fazer musical, bem como a expressão de fé contida nos textos desses cânticos, os significados da música para os fiéis, seus costumes, doutrinas e crenças. O objetivo principal da pesquisa foi investigar e descrever a prática musical, à luz da Etnomusicologia. Para tanto foi realizada a revisão da literatura sobre o assunto e de temas que fundamentam a pesquisa, e a coleta de dados em campo. Para este seguimento a música não só é um componente litúrgico de seus cultos, mas um veículo para se chegar à Deus.

Palavras-chave: Música. Liturgia. Assembleia de Deus.

Abstract: This article presents a musical ethnography Assembly of God in Pará, seeking to describe the main musical practices and the components of the liturgy of worship of this Church, considering the phenomena that surround the music making, as well as the expression of faith contained in the texts of these songs, the meanings of these songs to the faithful, your customs, doctrines and beliefs. The main objective of the research was to investigate and describe these practices, in the light of ethnomusicology. Therefore was carried out a literature review on the subject and themes that underlie the research, and the collection of field data. For this follow-up music is not only a liturgical component of their worship, but a vehicle to get closer to God.

Keywords: Music.Lliturgy. Assembly of God.

1. INTRODUÇÃO

A relação entre música e religiosidade data de épocas imemoriais. Os sons organizados musicalmente por diversas sociedades ágrafas já eram utilizados para invocar entidades conforme suas crenças e culturas. Percorrendo pela história da humanidade veremos a música desempenhando um papel fundamental na liturgia religiosa de diferentes sociedades, bem como no Egito, na Grécia, em Roma, entre outras. Assim, a música composta, executada com fins litúrgicos, respeitando regras e tradições culturais, pode nos revelar muito sobre a identidade de um povo. Para Seeger (2007) compreender os fenômenos, relacionados à prática musical é de fundamental importância para se construir uma etnografia musical, a descrição de um povo através de sua música.

ISSN 2447-9810

Deste modo, este trabalho descreve as práticas musicais da igreja centenária Assembleia de Deus, detentora de um vasto repertório musical, surgida no decorrer do Século XX. O modo de fazer música praticado pelos próprios fieis em momentos congregacionais, por corais específicos, por bandas, orquestras e solistas, é o nosso objeto de estudo sob uma ótica etnomusicológica:

> A Etnomusicologia não se ocupa apenas do estudo da música, mas também do ser humano que faz a música. Assim sendo, são de fundamental importância para esses estudos as relações dos elementos cognitivos e socioculturais que determinem a relação da música com o seu contexto, a inserção da música nas diferentes atividades sociais e os múltiplos significados decorrentes dessa interação (CHADA 2007, p. 2)

Para tanto foram observados os aspectos históricos e o modo de fazer música relacionados à liturgia dos cultos das Igrejas Assembleias de Deus, principalmente no Estado do Pará. A revisão da literatura sobre o assunto foi realizada, assim como a consulta de fontes documentais disponíveis nas igrejas. A literatura etnomusicológica, histórica e teológica sobre questões relevantes a esta pesquisa serviram de fundamentação teórica. A coleta de dados em campo foi realizada em diversos templos do Estado paraense, bem como na Assembleia de Deus do Guamá - Belém, Assembleia de Deus da José Bonifácio - Belém, Assembleia de Deus da Marambaia - Belém, Assembleia de Deus de Icoaraci – Belém, Templo Central de Belém, Templo Central de Benevides, Templo Central de Marituba, Templo Central de Bragança, Templo Central de Vigia, Templo Central de Traquateua e no Templo Central de Viseu, onde foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os agentes que perfazem esse contexto, assim como registros audiovisuais, com a devida autorização dos entrevistados. Nestas comunidades a liturgia do culto apresenta os mesmos elementos, com raras exceções. Posteriormente os dados coletados foram analisados e transcritos, gerando o documento final.

É pertinente destacar nossa experiência pessoal no assunto, por ser praticante desta religião desde a infância. A familiaridade com a maioria das congregações visitadas facilitou o acesso aos cultos e demais cerimônias, e a realização de entrevistas. A pesquisa de campo foi realizada de Julho de 2015 a abril de 2016.

Considerando que a Igreja Assembleia de Deus representa parte significativa da população paraense, justifica-se a importância da construção de uma etnografia musical, com base na Etnomusicologia, que contribua para uma melhor compreensão desta sociedade através de suas práticas musicais.

2. Assembleia de Deus e a Música

A Igreja Evangélica Assembleia de Deus surgiu no início do século XX, fundada por dois missionários suecos e por um grupo de fieis, em Belém do Pará. Atualmente, com mais de um século

ISSN 2447-9810

de existência, a Assembleia de Deus aparece em primeiro lugar no ranking das 10 maiores igrejas evangélicas do país, segundo o site GNotícias:

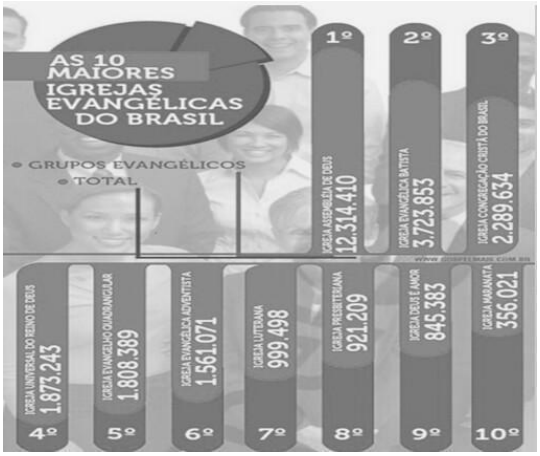


Figura 01: Ranking das dez maiores igrejas evangélicas do Brasil.
Fonte:<http://noticias.gospelmais.com.br/infografico-evangelicos-maiores-igrejas-brasil-42425.html>

Fajardo (2012, p. 01), fazendo referência ao Censo 2010 do IBGE sobre religião, comenta:

> Na manhã deste dia 29 de junho, o IBGE divulgou os resultados do Censo 2010 sobre religião. (...), os evangélicos chegaram à cifra de 42,3 milhões (22,2% da população). O ano da realização do Censo coincidiu com o centenário da chegada do Pentecostalismo ao Brasil. De acordo com os dados do IBGE, 6 de cada 10 evangélicos brasileiros declara-se pentecostal. O ranking das cinco maiores Igrejas Pentecostais do país permaneceu inalterado, porém, apresentou interessantes diferenças em relação ao Censo 2000. A Igreja Assembleia de Deus apresentou um crescimento de 46%, saltando dos 8,4 milhões de membros para 12,3 milhões, continuando a ser a maior Igreja Evangélica e o segundo maior grupo religioso do país, perdendo em números apenas para a Igreja Católica. (Disponível em: <http://refletindofe.blogspot.com.br/2012/06/os-pentecostais-no-censo-2010.html>)

A Assembleia de Deus faz parte do grupo das Igrejas do Protestantismo, uma das três maiores divisões do Cristianismo: “O Protestantismo é um dos três principais ramos do Cristianismo ao lado do Catolicismo Romano e das Igrejas Orientais ou Ortodoxas” (MENDONÇA, 2005, p. 50). Além disso, é também considerada uma Igreja Pentecostal, por ter surgido com base neste movimento americano que tem como principal característica a crença na manifestação do Espírito Santo, através do falar da “Língua dos anjos” ou “Línguas estranhas”, conforme denominam os fiéis.

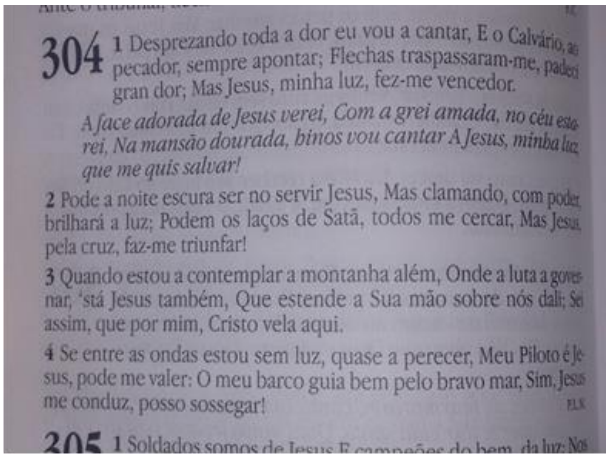
> Organizada nos moldes das Igrejas Pentecostais que surgiam então naquele país, a Assembleia de Deus acredita no poder supremo do Espírito Santo e prega com ênfase o Evangelho Cristão. Nos cultos, fiéis oram e cantam em voz alta dentro dos templos (VEJA, Disponível em:< http://veja.Assembleiaabril.com.br/idade/exclusivo/evangelicos/em_resumo.html >).

ISSN 2447-9810

Segundo relatos dos próprios assembleianos, o Espírito Santo preenche seus corpos assim como um fluido preenche um vaso até transbordar, e os fazem falar em línguas diferentes das que falam normalmente, que seria a língua dos anjos. Além disso, esse fenômeno está associado a milagres, como curas, restauração espiritual, prosperidade, entre outros.

Essa manifestação do Espirito Santo se dá, na grande maioria das vezes, em momentos musicais, neste sentido a música teria, para este seguimento, um caráter sobrenatural, e seria um veiculo para se chegar a Deus.

Além disso, a letra das canções assembleianas servem para reforçar a fé dos fieis, uma vez que, além de serem voltadas para enaltecer o nome de Deus, também trazem mensagens de conforto e esperança, principalmente a esperança na vinda de Cristo, momento mais esperado para os que professam esta fé. "*Eu sempre me emociono quando cantamos o hino de número 304 na igreja. Eu fecho os meus olhos e me imagino chegando perto do meu Jesus e contemplando sua face, né? Que maravilha! Glória a Deus!* (Entrevista realizada com Mariliana Soares, Vigia-PA, em 12.07.2015):


304 1 Desprezando toda a dor eu vou a cantar, E o Calvário, ao pecador, sempre apontar; Flechas traspassaram-me, padeci gran dor; Mas Jesus, minha luz, fez-me vencedor.

A face adorada de Jesus verei, Com a grei amada, no céu estarei, Na mansão dourada, hinos vou cantar A Jesus, minha luz que me quis salvar!

2 Pode a noite escura ser no servir Jesus, Mas clamando, com poder, brilhará a luz; Podem os laços de Satã, todos me cercar, Mas Jesus, pela cruz, faz-me triunfar!

3 Quando estou a contemplar a montanha além, Onde a luta a governar, 'stá Jesus também, Que estende a Sua mão sobre nós dali; Se assim, que por mim, Cristo vela aqui.

4 Se entre as ondas estou sem luz, quase a perecer, Meu Piloto é Jesus, pode me valer: O meu barco guia bem pelo bravo mar, Sim, Jesus me conduz, posso sossegar!

Figura 02: Hino do hinário Harpa Cristã, nº 304, A face adorada de Jesus

Fonte: Acervo pessoal

3. COSTUMES E TRADIÇÕES

Uma das características mais relevantes da Igreja Assembleia de Deus é a crença de que a Bíblia está acima de qualquer questionamento, tornando-se muito mais que um livro histórico. Para os Assembleianos a Bíblia se tornou uma espécie de código a ser seguido, instituído por Deus. As cartas enviadas às Igrejas Cristãs Primitivas contidas na Bíblia, a exemplo de "Romanos", "Corintos", "Hebreus", entre outras, são onde os Assembleianos fundamentam seus usos e costumes conforme suas interpretações da leitura destes textos.

ISSN 2447-9810

Atualmente a Assembleia de Deus é conhecida, principalmente no Pará, como um segmento muito tradicional, por tentar manter hábitos e costumes oriundos da sua formação inicial.

Figura 03: Primeiro Templo da Assembleia de Deus

Fonte: <http://marllon221190.blogspot.com.br/2015/06/Assembleia-de-deus-no-brasil-1911-2015.html>

A 22ª Convenção Geral das Assembleias de Deus no Brasil, ocorrida em 1989, em Santo André – SP, oficializou a manutenção destes costumes, que se tornaram característicos desse seguimento:

> A 22ª Convenção Geral das Assembleias de Deus no Brasil, reunidas na cidade de Santo André, Estado de São Paulo, reafirma o seu ponto de vista no tocante aos sadios princípios estabelecidos como doutrina na Palavra de Deus. A Bíblia Sagrada – e conservados como costumes desde o início desta Obra no Brasil – ela, a Convenção Geral, imbuída sempre dos mais altos propósitos, deliberou pela votação unânime dos delegados das igrejas da mesma fé e ordem, em nosso País, que as mesmas igrejas se abstenham do seguinte: 1) Uso de cabelos crescidos, pelos membros do sexo masculinos; 2) Uso de traje masculino, por parte dos membros ou congregados, do sexo feminino; 3) Uso de pinturas nos olhos, unhas e outros órgãos da face; 4) Corte de cabelos, por parte das irmãs (membros ou congregados); 5) Sobrancelhas alteradas; 6) Uso de mini-saias e outras roupas contrárias ao bom testemunho da vida cristã; 7) Uso de aparelho de televisão – convidando abster-se, tendo em vista a má qualidade da maioria dos seus programas; abstenção essa, que se justifica, inclusive, por conduzir a eventuais problemas de saúde; 8) Uso de bebidas alcoólicas (MENSAGEIRO DA PAZ, 1989, p. 17).

"Mas, se alguém quiser ser contencioso, nós não temos tal costume, nem as igrejas de Deus" (1 CORINTOS 11:16). Discordar, contestar, argumentar costumes e tradições da Assembleia de Deus não é visto com bons olhos pela comunidade. A interferência das "coisas do mundo", ou "mundanismo" [1], é perigoso ou mesmo pecaminoso segundo os Assembleianos mais tradicionais. Dado a isto, em se tratando das Assembleias de Deus no Pará, assim como nas questões doutrinárias,

[1] Proveniente de fora da igreja evangélica, do meio secular, cultura, costumes que não se adequam as doutrinas da Assembleia de Deus: moda, ritmos musicais, gírias, danças, sensualidade, entre outros.

ISSN 2447-9810

as questões litúrgicas passaram por poucas mudanças no decorrer do tempo, segundo os Assembleianos.

Contudo, indiscutivelmente, novos elementos foram inseridos na liturgia dos cultos, gradativamente, durante o Século XX. Todavia os moldes dos cultos ministrados pelos pastores pioneiros ainda permanecem. Grandes mudanças são notadas, na maioria das vezes, fora do Estado do Pará, sem generalizações.

Vale mencionar, entretanto, que qualquer elemento novo enfrenta forte resistência antes de ser incorporado à liturgia Assembleiana. E mesmo depois de incorporado ainda enfrenta criticas e rejeição por parte dos fieis mais tradicionais: "O culto é um dos principais elementos litúrgicos da fé evangélica. Mas ao longo do tempo, em virtude da pecaminosidade humana e da busca pela satisfação própria, esse tem sofrido uma série de deturpações", sita o pastor Lindomar Martins, da Assembleia de Deus de Goiás, combatendo as "inovações" na liturgia dos cultos. (disponível em: <http://pastorlindomarmartins.blogspot.com.br/2011/08/manual-de-liturgia-Assembleiana.html>).

4. LITURGIA E PRÁTICAS MUSICAIS

Generalizando, o culto inicia com uma oração. Logo após, o pastor ou dirigente do culto convida os fieis para o momento dos hinos congregacionais[2] - três ou mais hinos da Harpa Cristã (hinário oficial da Igreja). Em continuação se faz a leitura da Palavra - leitura bíblica, e outra oração. Segue-se, nesta ordem, o momento dos hinos avulsos - hinos mais contemporâneos, que não fazem parte do hinário Harpa Cristã - cantados por corais, grupos, orquestra, cantores ou cantoras. Não há uma ordem determinada neste momento do culto, ficando a cargo de quem o dirige a sequencia destas apresentações musicais. Durante uma ou duas destas apresentações pode acontecer o recolhimento de ofertas. Outra oração precede o momento da pregação oficial. O apelo[3] ocorre, geralmente, no final desta pregação. Caso o pregador não se estenda muito no tempo da mensagem, uma ou duas apresentações musicais podem acontecer antes da oração final, que precede as bênçãos apostólicas[4]. Os Corinhos, pequenas canções que abordaremos mais adiante, não tem um lugar definido na ordem dos eventos litúrgicos, podendo ser entoados entre um evento e outro, conforme o comando do dirigente do culto.

---

2 Hinos cantados por todos os membros da igreja como um grande coral em uníssono. É o momento em que os fieis cantam juntos seus hinos mais tradicionais contidos no hinário oficial da igreja.

3 Convite aos visitantes não assembleianos presentes no culto, a fim de que estes se convertam a fé desta religião.

4 Bênção dada no final do culto somente pelo pastor, presbítero ou evangelista: "A graça do nosso Senhor e Salvador Jesus Cristo, o amor de Deus nosso Pai, a comunhão e a consolações do Espírito Santo sejam sobre todo o povo de Deus, desde agora e para sempre, e toda a igreja diga Amém".

ISSN 2447-9810

As pregações e as orações são itens de suma importância na liturgia do culto. Contudo, os diversos momentos musicais compondo essa liturgia revela a música como parte fundamental para o seu desenvolvimento. Os corinhos, os hinos da Harpa Cristã, o coral, o grupo de jovens, a orquestra, a banda base e os cantores solos são exemplos de práticas musicais que se fazem presente na maioria das congregações deste seguimento.

4.1. Harpa Cristã

"O canto não deve ser sempre feito por uns poucos. O mais frequentemente possível, una-se toda a congregação". (WHTI, 1909, p. 144).[5]

Os hinos da Harpa Cristã são os cânticos congregacionais da Assembleia de Deus. São entoados por todos os fieis presentes no culto, formando um grande coral acompanhado pelos instrumentistas, ou não, haja vista que, nem sempre as igrejas dispõem de orquestra, e os músicos da banda base podem, vez ou outra, faltar aos cultos no decorrer da semana. Em dadas cerimônias a presença de músicos instrumentistas não se faz necessária, a exemplo de cultos fúnebres e orações. Em geral, os principais músicos que executam tais hinos são os cantores: os próprios fiéis. Nas Assembleias de Deus os hinos da Harpa Cristã são cantados quase que obrigatoriamente no início do culto, antes da leitura bíblica.

Definir um estilo musical para o hinário Hárpa Cristã torna-se inviável, considerando que seus hinos foram compostos por diversos autores em diferentes épocas, e ainda que a grande maioria destes hinos tenha sido composta a partir de melodias populares e folclóricas de partes distintas da América e da Europa, resultando, assim, em um hinário estilisticamente diversificado: "Portanto, seus poemas eram "encaixados" em melodias já existentes, obviamente europeias e americanas" (DOLGHIE, 2002, p. 99). Contudo, aspectos concernentes à forma "A, B, A, B..." podem ser notados em muitos destes hinos, a exemplo do hino 304, exposto na figura 02, onde o refrão está destacado em itálico. A maior similaridade encontrada entre estas canções está nas letras, que seguem o mesmo objetivo: expressar a fé desta denominação, comum desde os tempos de Lutero, pioneiro no canto congregacional.

O momento do canto congregacional é onde a igreja se une em uma só voz para proclamar a sua fé através do canto. Os textos dos hinos expressam todas as suas crenças, que se fortalecem ao serem declaradas por todos os fieis.

5 The singing is not always to be done by a few. As often as possible, let the entire congregation join.

ISSN 2447-9810

Figura 04: Cântico congregacional no Templo Central da Assembleia de Deus em Belém.

Fonte: Acervo pessoal

4.2. Corais e grupos

Nas Assembleias de Deus existem alguns corais nas igrejas que geralmente tem uma oportunidade ou duas de cantarem aos domingos ou em cultos especiais, no entanto apenas o coral composto por adultos é chamado de coral, "O Coral da igreja", os demais corais são chamados de grupos. Dependendo da igreja, há grupo de adolescentes e grupo de crianças, mas o grupo que tradicionalmente há nas Assembleias de Deus é o grupo de jovens.

Figura 05: Grupo de Jovens da Assembleia de Deus da Marambaia

Fonte: Acervo pessoal

Os grupos de jovens cantam hinos de cantores famosos da mídia gospel. Ensaiam durante a semana e se apresentam, na maioria das vezes, no domingo ou em cultos especiais. Em algumas congregações desse seguimento, o grupo de jovens canta em uníssono e em outras a quatro vozes. O arranjo vocal é geralmente semelhante ao do CD do cantor ou grupo escolhido pelo regente que também é encarregado de ouvir esses arranjos vocais, adaptá-los e repassá-los a cada voz: soprano, contralto, tenor e baixo.

ISSN 2447-9810

Figura 06: Coral da Assembleia de Deus no Guamá

Fonte: Acervo pessoal

O Coral da Igreja oficial é geralmente composto por adultos, em sua maioria casados, já que ser solteiro é um critério para continuar no grupo dos jovens. Em virtude disso os cantores ao iniciarem a vida de casados também iniciam como coristas nos coral oficial da igreja, se assim desejarem. O repertório desse coral é mais "tradicional", geralmente cantam hinos mais antigos, muitos deles já incorporados na Harpa Cristã.

A divisão de vozes é um tanto mais requintada do que as dos grupos de jovens, com tendência a um resultado musical de caráter mais "erudito", por isso necessita de um regente com maior conhecimento musical. Diante dessa necessidade, algumas Assembleias não possuem esse tipo de coral. A sociedade das senhoras da Assembleia de Deus, denominada de Círculo de Oração, assume a lacuna do coral de adultos, durante a liturgia do culto, cantando hinos clássicos da hinódia protestante, ou contemporâneos em uníssono.

4.3. Orquestra

Esses grupos instrumentais chamados de orquestras pelos Assembleianos possuem formações instrumentais distintas. Não há restrições concernentes à faixa etária para ser inserido na orquestra da Igreja. O principal requisito é o conhecimento musical, para tanto, a igreja que tem uma orquestra geralmente tem uma escola de música informal onde os músicos mais experientes repassam o seu conhecimento aos interessados em integrar a orquestra. Algumas igrejas disponibilizam os instrumentos para os músicos da orquestra. Os instrumentos são, nesse caso, patrimônio da igreja, sobre a responsabilidade do músico que faz uso dele. Como é o caso, por exemplo, da Orquestra do Templo Central de Viseu:

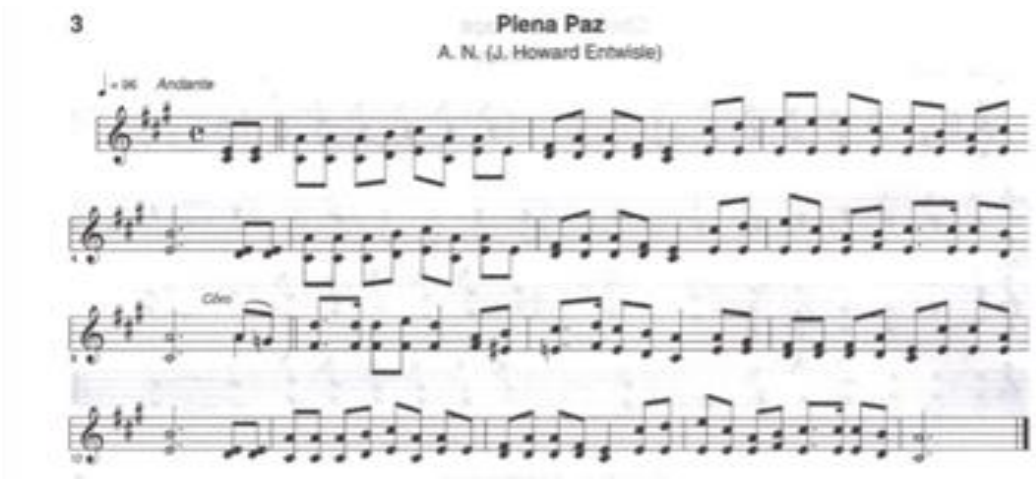
ISSN 2447-9810

Figura 07: Orquestra Acordes Celestes – Templo Central de Viseu

Fonte: Acervo pessoal

Isso não impede que um componente da orquestra possua seu próprio instrumento e o use nos trabalhos da igreja. Nas congregações que não possuem instrumental não há orquestra, e se houver, possuir um instrumento acaba sendo requisito para se integrar a mesma.

A orquestra, em geral, tem duas oportunidades de apresentação no culto. São tocados, na maioria das vezes, versões de hinos clássicos, congregacionais, contemporâneos, adaptados para orquestra. Os arranjos podem ser feitos pelo maestro, por um músico da igreja mais experiente, ou pode ser provenientes de orquestras de igrejas de outras localidades. Algumas vezes os músicos acompanham os hinos da Harpa Cristã na hora do canto congregacional, restringindo-se apenas a tocar a melodia, sem grandes, variações, como recomenda a Harpa Cristã. Essas partituras são distribuídas pela CPAD[6]:



6 Casa Publicadora das Assembleias de Deus, editora e gravadora responsável pelas publicações oficiais desta Igreja.

ISSN 2447-9810

Figura 08: Partituras dos hinos 4 e 3 da Harpa Cristã em Bb

Fonte: Acervo pessoal

No entanto, alguns dirigentes de culto iniciam o hino numa tonalidade diferente da partitura. Isso requer que os músicos toquem "de ouvido", aprimorando assim a percepção musical do instrumentista. O componente da orquestra do Templo Central de Benevides, Emílio Lyra, relata:

> Dificilmente usamos as partituras para tocar os hinos da Harpa Cristã, é sempre um problema. Quem está no púlpito [pastor, dirigente do culto ou alguém escalado para este fim] puxa o hino em um tom totalmente diferente do que está na partitura, só nos resta tocar de ouvido mesmo. Por isso, já nem levamos mais a Harpa com partituras para os cultos. (Entrevista realizada em 20.01.2016).

4.4. A Banda Base

É geralmente composta por um tecladista, um baterista, um baixista e um guitarrista, dependendo da disponibilidade de instrumentos e/ou de músicos na comunidade. Se a igreja possuir orquestra, a banda base pode estar inserida na mesma, (ver figura 06, lado esquerdo) se assim for da vontade dos músicos envolvidos, em concordância com a opinião do pastor. A banda base, em geral, acompanha os cantores e grupos se estes assim solicitarem. O tecladista pode fazer, por vezes, um fundo musical na hora da pregação, caso o pregador assim deseje.

Caso a Igreja não possua orquestra, a banda base também pode acompanhar os hinos da Harpa Cristã, mas sem grandes inovações. O baterista toca com intensidade sonora reduzida, de maneira suave, sob o risco de ser chamada a atenção pelo pastor, como relata Trindade, baterista da Assembleia de Deus da Marambaia: "*Depende muito do pastor, tem aqueles que não se importam com o barulho, mas em geral eles sempre reclamam e pedem pra tocar mais baixo, a maioria dos pastores ainda são muito conservadores"* (Entrevista realizada em 20.01.2016). Os instrumentos eletrônicos se limitam, basicamente, em executar a harmonia.

ISSN 2447-9810

4.5. Os Cantores Solistas

Na Assembleia de Deus não é comum a presença de cantores oficiais. Os irmãos que desejarem cantar podem ir à secretaria da igreja e colocar seu nome no roteiro para serem chamados no momento dos hinos avulsos durante o culto, desde que o fiel tenha uma boa conduta diante da igreja e do pastor.

Figura 09: Cantora solo da Assembleia de Deus de Icoaraci-Belém.

Fonte: Acervo pessoal

Os hinos cantados geralmente são de cantores consagrados na mídia gospel. Eyshila, Cassiane, Damaris e Kleber Lucas são exemplos de cantores que têm seus hinos muito cantados nas Assembleias de Deus por cantores locais, por isso, além de lançar o CD convencional, esses cantores profissionais também disponibilizam nas lojas o CD Playback, utilizado pelos cantores das igrejas no momento do culto, muito embora alguns cantores locais prefiram ou também cantem acompanhados pela banda base.

4.6. Os Corinhos

Entre uma apresentação e outra, no decorrer do culto, pequenas melodias com letras curtas e fáceis de memorizar são cantadas para preencher o espaço de tempo enquanto um coral ou alguém se prepara para cantar, ou mesmo na hora de tirar a oferta. Sempre que há algum espaço de tempo livre durante o culto, essas melodias, chamadas de Corinhos, são entoadas por toda a comunidade

ISSN 2447-9810

presente. Um aspecto interessante é que enquanto a salva[7] não passar por toda a igreja ou o próximo coral a se apresentar não estiver pronto, os Corinhos vão sendo cantados um após o outro animando a comunidade.

A maioria dos Corinhos tem ritmo de forró e são muito apreciados pelos fiéis que preferem chamar o ritmo dos Corinhos de "pentecostal". Entre os Corinhos preferidos da igreja estão o "Desemborca o vaso" e o "Poço de Jacó":

Desemborca o vaso
Desemborca o vaso, Jesus
Enche de azeite
Enche de azeite
Enche de azeite

O poço de Jacó
O poço de Jacó tem água pra tirar
Quem tira uma vez, duas, três tem que tirar
É Jesus Cristo essa fonte da água viva
Essa fonte nunca seca
Essa fonte tem poder

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A igreja Assembleia de Deus ao longo dos seus mais de 100 anos de existência preservou a liturgia de seus cultos, com pouquíssimas mudanças em sua estrutura, mantendo a música como componente litúrgico indispensável, característica das igrejas Protestantes que desde os tempos de Lutero usam a música para difundir a sua fé e fixar suas doutrinas na mente dos fieis, através das letras das estrofes e estribilhos que se repetem diversas vezes em melodias fáceis de decorar, tornando-as inesquecíveis. No entanto, concernente à execução destas canções, diferentemente da liturgia das primeiras igrejas protestantes, notou-se a inserção de instrumentos na prática do canto congregacional. Nos tempos de Lutero os hinos congregacionais eram executados somente *a capela*.

Analisando as músicas da Assembleia de Deus é possível encontrar, em suas letras, todas as crenças desta fé, bem como a manifestação do Espirito Santo, o Amor de Cristo e sua benevolência para com os fieis, a esperança de dias melhores do outro lado da vida ou na salvação, como dizem, entre outras. As musicas por vezes também têm letras que advertem os fieis a respeito do perigo dos pecados.

Para os assembleianos a função principal da música é a adoração a Deus, mas ela também "edifica a alma", falam isso se referindo as mensagens de conforto e admoestações contidas nas

[7] Saquinho de pano com cabo de madeira ou metal usado para recolher ofertas na igreja. A salva vai passando de banco em banco durante a apresentação de um hino ou corinho.

músicas. Há também músicas específicas para determinadas cerimônias, como o batismo nas águas, funerais, orações, entre outras.

A igreja não é adepta de imagens representando divindades em seus templos. Teatro e dança são pouco ou quase nunca utilizados nestas congregações. Durante esta pesquisa a música apareceu como principal expressão artística deste seguimento. Por conta disso, grande parte dos praticantes desta religião tem contato com a música desde a infância, em grupos vocais ou em orquestras e bandas. Neste sentido a Assembleia de Deus acaba sendo também uma "fornecedora" de conhecimento musical, transmitido dos músicos mais antigos para os músicos iniciantes. Lembrando que cantores também são músicos. O Conservatório Carlos Gomes e a Escola de Música da UFPA são exemplos de instituições musicais onde se concentra um grande número de músicos que iniciaram seus estudos musicais na Assembleia de Deus.

Em suma, as práticas musicais na Assembleia de Deus foram identificadas neste estudo como agente de propagação da fé, ferramenta litúrgica indispensável nos cultos, conhecimento prático para a formação de músicos, além de ter um caráter sobrenatural por facilitar a aproximação do homem a Deus. A importância da música para os assembleianos transcende esta vida. Segundo esta crença, depois que este mundo acabar eles estarão no céu cantando eternamente "Aleluia", que quer dizer - "Sejas louvado".

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: SBB, 2008.

CHADA, SONIA. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: *III Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. EDUFBA, 2007.

DOLGHIE, JACQUELINE ZIROLDO. Um estudo sobre a formação da hinódia protestante brasileira. In: *Âncora Revista de Estudo em Religião*. Faculdade de Teologia IV Centenário. São Paulo, 2002.

MENDONÇA, Antônio Gouvêa. O Protestantismo no Brasil e suas encruzilhadas. In: *Revista USP*, São Paulo, 2005.

MENSAGEIRO DA PAZ. Modus vivendi do cristão resolução de santo André. Rio de Janeiro: CPAD. 1989.

QUADROS, DIEGO O. Entrevista de Emílio Lyra 27/03/2016. Benevides PA. Manuscrito, Templo Central da Assembleia de Deus de Benevides.

QUADROS, DIEGO O. Entrevista de Marciel Trindade. 14/03/2016. Belém PA. Manuscrito, Residência do entrevistado.

QUADROS, DIEGO O. Entrevista de Mariliana Soares. 12/07/2015. Vigia PA. Gravação de áudio. Templo Centra da Assembleia de Deus em Vigia.

SEEGER, ANTHONY. Etnografia da Música. In: *Cadernos de Campo*. São Paulo 2011.

ISSN 2447-9810

WHTE. Ellen G. Testimonies for the Church. 1909. Vol 9. In: *the larger free Online Books collection.* Copyright © 2013 Ellen G. White Estate, Inc

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

TRAJETOS MULTIFACETADOS:

arquivos e memórias de três artistas da cena musical noturna de Belém/PA

Frank Sagica
franksagica@hotmail.com
Universidade Federal do Pará

Sonia Chada
sonchada@gmail.com
Universidade Federal do Pará

Resumo: O texto propõe reconstruir a formação e trajetória de uma cena musical noturna em Belém/PA na perspectiva da narrativa, tendo como fonte principal as memórias de três artistas: Roosevelt Bala (Zona Rural), Markinho Duran e Bruno Rodriguez (Reggaetown). Tal cena é formada na sobreposição de variados gêneros, dentre eles: rock, pop, reggae etc. onde circuitos de festas são formados, destinados ao consumo da música, moldando nichos difusores de gostos, costumes, tendências, comportamentos; articulando interações e diferentes formas de sociabilidade. Utilizo a etnografia como instrumento de análise para interpretação dos arquivos pessoais destes artistas, bem como na descrição de suas concepções de carreira, identidades e representações em diferentes épocas de sua linha histórica artística.

Palavras-chave: Arquivos e Memórias. Cena Musical Paraense. Etnografia.

Abstract: This text proposes to reconstruct the formation and trajectory of a nightly music scene in Belém/PA in narrative perspective, having as main source the memoirs of three artists: Roosevelt Bala (Zona Rural), Markinho Duran and Bruno Rodriguez (Reggaetown). Such a scene is formed in varying genres overlap, including: rock, pop, reggae etc. where parties circuits are formed, intended for the consumption of music, Shaping Diffusers niches tastes, customs, trends, behaviours; articulating interactions and different forms of sociability. Using ethnography as a tool for interpretation of the personal files of these artists, as well as in the description of their conceptions of identities and representations at different times of your historical artistic line.

Keywords: Archives and Memories. Musical Scene Paraense. Ethnography.

1. INTRODUÇÃO

Em meu projeto de pesquisa do mestrado que se encontra em andamento intitulado “Uma cena musical nas noites da capital paraense: traços multifacetados do mercado artístico”; investigo uma cena musical noturna paraense, sob a ótica dos seus principais atores: artista, público e local. Considerando a diversidade musical existente nos circuitos de festas em bares, pubs, casas de show em Belém; proponho investigar neste estudo uma faceta que alimenta o mercado informal da cidade, constituída sob a hibridação de diferentes vertentes musicais, moldando assim, novos tipos de sociabilidade e comportamento dos seus participantes, este que a priori, apresenta-se como um ponto importante para a pesquisa.

ISSN 2447-9810

Como observou Blacking (2000) a prática musical, atividade corrente entre os vendas, gerava não apenas o produto musical, mas tinha como fator primordial gerar diferentes formas de interações sociais, neste caso, o fazer musical estaria estritamente ligado com sociabilidades instituída no musicar, a exemplo do *tshikona*[1], performance dos vendas que misturava dança e música.

> The Venda also share the experience of music ***making,*** and without this experience there would be very little music. The production of the patterns of sound which the Venda call music depends, first, on the continuity of the social groups who perform it and, second, on the way the members of those groups relate to each other. (BLACKING, 2000, p.32)

Para o recorte etnográfico desta pesquisa, foram escolhidos três artistas paraenses: Roosevelt Bala, vocalista da banda Zona Rural, conhecida pelo estilo mais voltado ao rock; Marquinho Duran, referência no gênero Pop do estado; Bruno Rodriguez, vocalista da banda Reggaetown. Inevitavelmente, tais artistas não se limitam a tocar apenas o seu estilo particular, pela viabilidade comercial que está estritamente ligada com a diversidade de gostos musicais do público, o que torna estes circuitos cada vez mais multifacetados, competitivos e sementados; à medida que novos tipos de conexões entre música e mercado são formados, gerando novas programações, e angariando mais público.

As progressivas transformações que regem a produção musical destes artistas são, sobretudo, orientadas pela cotidianidade dos agrupamentos sociais, de suas vivências musicais em determinado contexto, sendo este, marcado pela acentuação da globalização nos meios de informação e comunicação de massa advindos da expressiva produção industrial e avanço tecnológico nos meios de entretenimento, que são demarcados por fluxos constantes de interação local com o global, a exemplo da internet, um dos principais difusores de tendências musicais do momento. Toda esta influência midiática propiciaram novas demandas de público, onde sujeitos não apenas experimentam gêneros musicais regionais, como também, outros de alcance mundial.

Ressaltando a prerrogativa que os principais espaços que abarcam as performances das bandas, como bares, restaurantes, casas de show; prezam por mesclar a diversidade de estilos, e, consequentemente, estes artistas incorporam tal ecletismo em seu repertório; como se deu as adaptações frente a novas tendências que surgiram em sua trajetória inicial até os dias de hoje?

Partindo dos conceitos apresentados e da problemática enunciada, proponho, ao decorrer deste artigo, reconstruir o percurso e todos os valores evocados para inserção destes artistas frente aos pontuais períodos de sua carreira analisando as narrativas em interface com a memória, tendo como fonte primária os seus arquivos pessoais.

---

1 Dança nacional dos venda, praticado por todos dos clãs. Ver Blacking (2000, p. 41). Em How to Musical is man?

ISSN 2447-9810

2. UMA TÊNUE LINHA: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Desde a origem do homem, ele percebe a fecundidade, mudanças e surpresas do mundo em que vive e sua visão nunca deixa de se transformar com a realidade que o cerca. Ao tomar como história acontecimentos de um passado longínquo, podemos aferir nesta reflexão, uma infinidade de fenômenos que irão se articular entre: história, memória, espaço e tempo. Tal relação cristaliza imagens em linguagem decodificada, em que se exprime a peculiaridade do homem em produzir uma concepção simbolizadora de sua experiência vivida.

Pierre Nora na obra "Entre memória e história – A problemática dos lugares" (1993); traça uma concisa distinção entre os conceitos de memória e história, "Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra [...] A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e a repelir." (NORA, 1993, p.9).

Apesar de que ambas as expressões nos remetem ao passado e serem concebidas semelhantemente num mesmo plano perspectivo - já que toda história retém uma camada de memória, na proporção segundo suas determinações históricas - a memória estaria mais ligada ao vivido, afetivo, simbólico; já a história, na concretização do acontecimento, registro, crítica e reflexão.

> A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p. 9).

Ou seja, a reconstrução do passado é moldada por uma trama de fios suscetível a diferentes acepções de acordo com a especificidade da fonte, que vai muito além da análise de imagens, documentos, vídeos, objetos entre outras formas de registro; é o resgate do acontecimento experimentado com o entrelaço das influências dos agentes do presente, sejam eles de caráter cultural, social, político etc.

A descrição da narrativa não se restringe apenas ao fato contado, mas leva-se em consideração a percepção de quem conta como também a de quem ouve, já que é fundamental para o pesquisador, na condição de entrevistador, valer-se da visão ética perante a narrativa, pois, tornam-se imprescindíveis diferentes pontos de vista para exaurir o máximo das experiências e vivência do corpo de estudo em questão.

ISSN 2447-9810

Ao trabalhar com fontes orais utilizando a etnografia como ferramenta metodológica de pesquisa, é possível potencializar tais memórias utilizando arquivos pessoais, onde objetos carregam lembranças interiores tão quanto exteriores. Philippe Joutard ressalta a efetividade da oralidade nos referidos estudos:

> Não se pode esquecer que, mesmo no caso daqueles que dominam perfeitamente a escrita e nos deixam memórias ou cartas, o oral nos revela o "indescritível", toda uma série de realidades que raramente aparecem nos documentos escritos, seja porque são consideradas "muito insignificantes" - é o mundo da cotidianidade - ou inconfessáveis, ou porque são impossíveis de transmitir pela escrita. É através do oral que se pode apreender com mais clareza as verdadeiras razões de uma decisão; que se descobre o valor de malhas tão eficientes quanto às estruturas oficialmente reconhecidas e visíveis; que se penetra no mundo do imaginário e do simbólico, que é tanto motor e criador da história quanto o universo racional. (JOUTARD, 2000, p. 34)

Podemos considerar o arquivo como espaço de preservação de memória, “lugar em que a memória se torna participante do processo de identidade, como praxe e representação da sociedade da informação.” (BARROS, AMÉLIA, 2009, p.56). Nora aborda tais espaços com a noção chamada “lugares de memória”, que nada mais são do que restos; são os ritos que definem os grupos, pinturas, materiais, monumentos, símbolos, instituições etc.

> Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. (NORA, 1993, p.13)

Com isso, surge a necessidade de apropriação destas instâncias materiais e imateriais, em sua dimensão funcional, para organizar a totalidade da experiência humana, dos seus fluxo e fruições, na transmissão de tradições; reafirmando o sentimento de construção de saberes, pertencimento cultural e identidades coletiva e/ou individual; que fora limitado por implicações de rupturas da memória com a história.

> Os lugares da memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. [...] Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que envolvem, elas seriam inúteis. E se em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, sová-los e petrifica-los eles não se tornariam lugares de memória. (NORA, 1993, p. 13).

3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E TÉCNICOS

ISSN 2447-9810

Escolhi a etnografia musical como procedimento metodológico, sendo esta rica em dados descritivos, privilegiando a visão êmica, baseada nas raízes fenomenológicas que dão ênfase à subjetividade do comportamento humano. Seeger define-a da seguinte forma:

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

Para realização do trabalho em campo, mais especificamente para os registros das entrevistas com os artistas, utilizei uma câmera de filmagem juntamente com um microfone de lapela; Considerando este trabalho se tratar de uma pesquisa semiestruturada, construí questionamentos básicos para conduzir os interlocutores aos pontos fundamentais quanto aos objetivos propostos no projeto.

Já na coleta de dados, as principais fontes de pesquisa foram fotos, recortes de jornais e revistas, flyers, documentos em geral disponibilizados na internet (redes sociais e blogs), em todos os casos, tive acesso ao acervo pessoal no ato das gravações das entrevistas.

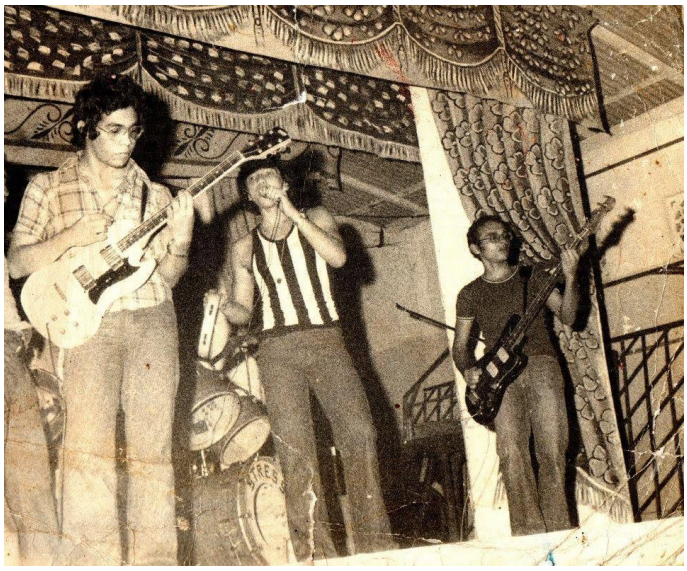
4. ARTISTAS ENTREVISTADOS

ROOSEVELT BALA

Nascido em 23 de janeiro de 1961, Roosevelt de Miranda Cavalcante, que atende pelo pseudônimo de *Bala,* é uma das figuras mais icônicas do rock paraense. Como baixista e vocalista da banda *Stress* - considerados o pioneiro do *heavy metal* nacional - gravou há mais de quatro décadas o que é considerado o primeiro registro fonográfico de *metal* em território brasileiro. Sua paixão pela música começou muito cedo, aos nove anos de idade já colecionava seus LP's de *rock* favoritos, ouvindo as principais estações de rádio que tocavam rock e captando em um pequeno gravador *Panasonic National*, suas músicas até então prediletas.

Na metade da década de 70, ainda fazendo escola técnica, Bala é convidado por um amigo de escola, *Wilson Silva*, para integrar a banda *Pinngo D'água*, que tinha começado suas atividades em 1974 tocando covers de hits do *pop/rock* mundial. Um pouco mais tarde, em meados de 1977, a banda passou a ser chamar Stress, que viria a gravar seu primeiro álbum em 1982.

ISSN 2447-9810



Ex. 1: Primeiro show com o nome Stress, 1977.

Em entrevista concedida em (01/02/2017), Bala afirma que seu envolvimento com a música passou de uma atividade lúdica para uma forma de atividade de subsistência apenas no final da década de 80, quando ingressou na banda *Smeryl*, para em seguida formar a banda *Zona Rural*.

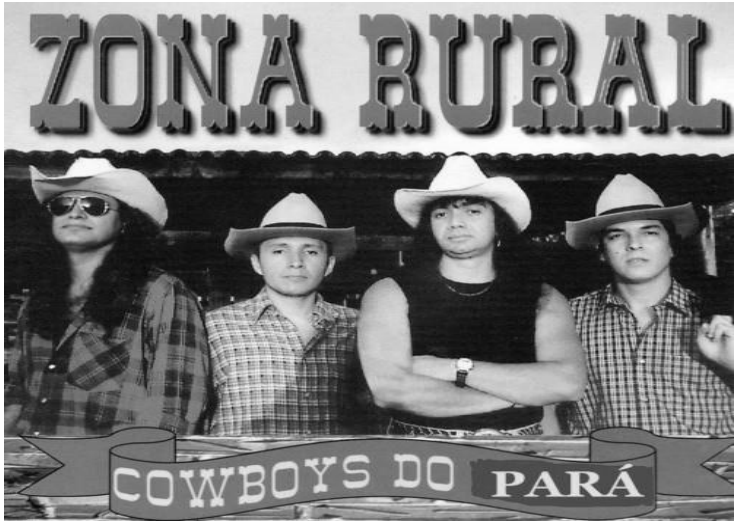
> Eu assumi realmente a minha profissão de músico, 'músico da noite' mesmo (tocando em bares e casas noturnas), a partir de 1987, a partir dali comecei minha trajetória na noite. E tive bandas como a banda *Smeryl*, que chegou a tocar 'na noite', e logo depois da *Smeryl*, a gente formou a (banda) Zona Rural 1997.

Ex. 2: Primeiro LP da bands *Smeryl*, 1993.

A banda *Zona Rural* foi idealizada com a principal proposta de fazer um som eclético, diferenciado e com personalidade, que mesclasse o rock com outras sonoridades regionais, como carimbo, guitarrada, brega; com o country americano que aqui era eventualmente associado com o

ISSN 2447-9810

sertanejo, gênero que estava em ascensão na época. Segundo Bala, depois da catástrofe ocorrida no evento “rock 24 horas”, que, como sugere, seria um evento onde aconteceriam shows ao longo do dia inteiro, no terceiro ano, tiveram brigas, tumultos e vandalismo antes mesmo de começar a festividade, o que culminou em uma suposta má fama da cena rock e consequentemente todas as casas noturnas fecharam as portas para as bandas que recebiam tal rótulo, foi daí que surgiu a ideia de continuar tocando rock transvestidos de “cowboys do Pará” para um público que já não tinha tanto espaço nas programações das casas de shows pela cidade.



Ex. 3: Primeiro álbum da banda Zona Rural, 1997.

Com vinte anos de carreira, Bala afirma que a banda percorreu por todas as tendências que surgiram desde o inicio da banda até os dias atuais. Mantendo a filosofia de agradar o maior número possível de público, o repertório da banda já conta com mais de seiscentas músicas. Segundo Bala (01/02/2017):

> Nós do Zona Rural, a gente procurou se livrar um pouco deste rótulo rock, sem é claro abandonar as nossas raízes. O que aconteceu: Nós começamos a abraçar outros ritmos, começamos a tocar o pop/rock, dance, anos 60, enfim; Zona Rural é uma banda que toca de tudo hoje em dia, é uma banda de baile e de show, de acordo com a proposta local, a gente vai e adequa ao repertório à o que as pessoas que nos contrataram querem ouvir. Então você tem que ter muito “jogo de cintura” se você quiser sobreviver nesse meio, porque se você tiver só uma tendência, e aquela for a tendência da moda naquele momento, ela pode não ser a tendência da moda daqui à um ano, daqui à seis meses. Então é por isso que nós do Zona a gente tem essa preocupação da gente não ter um rótulo fixo.

ISSN 2447-9810

MARKINHO DURAN

Marco Antônio Martins de Almeida ou simplesmente *Markinho Duran,* nasceu em 14 de março de 1969, iniciou sua carreira em 1987, altamente influenciado por bandas nacionais, como: RPM, Capital Inicial, Legião Urbana, Blitz, Engenheiros do Hawaii etc; juntamente com outros astros da música internacional: Rod Stewart, Queen, Michael Jackson, U2, Bon jovi etc. Ao longo de mais de 30 anos, passou inicialmente por bandas como *Produto Nacional* (*Nova Ordem), Arcadia,* até chegar na banda *Maléfica* que pouco depois se transformaria na banda *Violeta Púrpura*, banda com grande repercussão na cena pop/rock do estado.

Ex. 4: Formação do violeta púrpura, com o Markinho ao centro, 1993.

Um ponto interessante é que em 1994, motivado pelo fatídico ocorrido no evento *"rock 24 horas",* Markinho conta (em entrevista – 18/02/2017) que mudou o rumo de sua carreira, na explosão do *axé music* daquela época, aceitando o convite para cantar na banda *Alternativa*, que tocavam nas principais casas de show da cidade e era referência no referido gênero.

> Em 1994, passei dois anos na banda *Alternativa*, levei um pouco dessa essência do pop/rock pra cima dos trios elétricos, porque o nosso estado, queira ou não queira, até hoje é um estado muito modista, que absorve muito esse modismo que vem de fora, e devido à última edição do *rock 24 horas* ter ocorrido um problema, [...] depois disso, o movimento do rock praticamente adormeceu, pouquíssimas bandas continuaram, tanto que foi por conta disso que eu fui para a banda alternativa, muito a contragosto de uma namorada que eu tinha na época, que ela sabia que eu não curtia muito aquela coisa do modismo e tudo mais, mas a gente não estava com muita opção e eu acabei me vendo em uma condição de aceitar o convite da banda *Alternativa*.

ISSN 2447-9810

Até que em 1997, Markinho decide iniciar seu carreiro solo com o nome artístico "*Markinho e Banda*", se consolidando como artista referencial do pop paraense. Mesmo que ele considere importante um artista profissional ter o domínio de percorrer por outros estilos por conta de uma demanda de mercado, Markinho afirma (18/02/2017) que tem que ter sinceridade para construir uma carreira de sucesso.

> Se você acredita no seu trabalho, não adianta você ir pelo caminho mais fácil, o caminho mais fácil o que é? "O que tá dando dinheiro na música?" "É forró! há, vou fazer *forró." "*Agora *forró* não tá mais dando, o que tá dando dinheiro agora?" "É *brega! Então vou fazer brega!" "O* que tá dando dinheiro agora?" "Agora é *sertanejo*..." "poxa, velho! Você tem que 'ser' sertanejo para você fazer sucesso". Você só vai fazer sucesso se na sua essência existe aquilo que você tá fazendo. Se você fizer só pensando no dinheiro... Você pode até ganhar dinheiro, mas a sua satisfação, lá no íntimo você sempre vai dizer assim: "ganhei dinheiro, comprei carro, tenho imóveis, tenho tudo do bom e do melhor, mas eu não sou feliz porque o que eu faço não é a minha verdade".

Ex. 5: Formação Markinho e Banda, 2003.

BRUNO RODRIGUEZ

Bruno Anderson Santos, natural de Belém, lidera uma das bandas mais representativas do gênero reggae da cidade, o Reggaetown, formada em 2009. Misturando sonoridades das vertentes do roots reggae com *Dancehall,* [2]*RaggaMuffin,*[3] *Reggaeton*[4] etc.

---

2 Gênero de música popular Jamaicana, originado no final da década de 1960.

3 Derivação do Dancehall com elementos da música eletrônica. Emergiu em meados de 1980.

4 Surgido no Panamá, ganhou notoriedade no final da década de 1990. Mistura música eletrônica, hip hop e salsa.

ISSN 2447-9810

Com um mercado cada vez mais híbrido, ele menciona em uma entrevista de (12/02/2017) a necessidade de tocar cover pela grande demanda dos circuitos de festas da cidade.

> Em Belém a cena reggae geralmente é a cena *cover*, quando a gente entrou neste mercado do reggae, a gente sabia que tinha que fazer cover porque era o que é consumido na verdade, a cultura do DJ tocar ali e tal, então a galera quer ouvir o que o DJ toca, então automaticamente a banda tinha que também tocar o que o DJ toca. [...] A cultura de ouvir a música de ouvir a música de fora sempre foi muito mais forte em Belém na cena reggae. Então geralmente as pessoas que vão à casa de show querem ouvir *cover*.

Nesta mesma entrevista (12/02/2017), Bruno considera que a cena reggae tem passados por transformações nos últimos anos, à medida que novos imbricamentos entre gêneros dividem espaço no mesmo ambiente, no entanto, ele acredita que tais estreitamentos apenas confluam para novas formas de sociabilidade e outros tipos de fluidez do mercado musical.

> A cena reggae mudou. Era reggae, agora tipo assim, tá mais misturado, com funk, swingueira, sertanejo, entendeu? A gente faz o nosso som no meio dessa rapaziada, eu acho bacana isso, a gente poder fazer o nosso som, que a gente toca tanto autoral quanto cover no meio da galera do sertanejo, no pagode, forró. A gente tocou em várias casas de forró, brega. Teve uma aceitação.

Ex. 6: Primeira Formação banda reggaetown, 2009.

5. Considerações finais

No que foi apresentado, pudemos constatar que todos os artistas entrevistados lidam em suas respectivas carreiras com adequações quanto às novidades musicais que se apresentam frente às principais tendências em um dado momento em sua trajetória.

Tratar sobre uma cena musical cosmopolita e inexplorada é desbravar um terreno fértil, onde múltiplas relações entre diferentes estilos culturais misturam-se, tangenciando conexões entre

práticas musicais, consumo e peculiaridades intersubjetivas dentro de um mesmo contexto que ora se delineiam. E sobreviver nesta selva musical mercadológica, definitivamente, não é uma tarefa nada fácil. Devido aos imbricamentos entre públicos diferentes em um mesmo espaço, nasce a necessidade do construir um ecletismo musical e se adaptar a novas tendências e rótulos musicais com a única e simples finalidade de afagar opiniões e formar conceitos junto ao público e proprietário local. Percebemos como todo este processo é engendrado no escrutínio minucioso de adaptação ao novo, famoso, vendável.

Para Herschmann, o setor de produção e consumo da música vem passando por grande reestruturação, à medida que a experiência sonora ao vivo ganha mais espaço juntamente com outras formas de disseminação e veiculação da música.

> Analisando os últimos dados divulgados pelos institutos e associações de música nacionais, é possível constatar que novos negócios e hábitos de consumo estão se consolidando no mundo, ainda que estes não sejam "visíveis" (pelos níveis de informalidade e pela falta de interesse em gerar certo tipo de indicadores culturais do setor da música) e/ou que os seus benefícios diretos e indiretos destas iniciativas não se reflitam em uma recuperação mais efetiva da chamada grande indústria da música. (Esses *business*, que não são exatamente "novos", apesar de alguns serem inovadores (do ponto de vista tecnológico ou do tipo de relação que se estabelece com os usuários-consumidores), estão associados às apresentações musicais "ao vivo"13 – shows avulsos, circuitos, cenas e festivais independentes – e às novas estratégias de comercialização de fonogramas (grande parte das vendas está articulada às estratégias desenvolvidas pelas empresas junto às plataformas multimídia de games, aos aparelhos celulares e aos sites da Internet). (HERSCHMANN, 2013, p. 3-4)

É pertinente também mencionar o resgate que os artistas fazem de suas memórias, o frescor que é passado quando acessam os arquivos pessoais e recordam-se de eventualidades que foram motivo propulsor para decisões importantes em relação à suas carreiras, e, consequentemente, o destino de suas vidas.

REFERÊNCIAS

AMÉLIA, D; BARROS, D.S. Arquivo e memória: uma relação indissociável. *TransInformação*, Campinas. 2009.

BLACKING, J. *How musical is man?* Seattle: University of Washington, 2000. 6ª ed. [1973].

HERSCHMANN, M. Balanço das dificuldades e perspectivas para a construção de uma cena musical independente em Niterói no início do século XXI. Manaus: *Intercom*. 2013. (Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0068-1.pdf Acesso: 07/07/2017).

JOUTARD, P. Desafios à história oral do século XXI. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, FERNANDES, Tânia M., ALBERTI, Verena (orgs). *História oral:* desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz/CPDOC; Fundação Getúlio Vargas, 2000, pp. 31-46.

ISSN 2447-9810

NORA, P. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Revistas do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História*. PUC-SP, nº 10, dez, 1993.

SEEGER, A. *Etnografia da música*. Cadernos de Campo, São Paulo, n.17, p.237-259, 2008.

ISSN 2447-9810

MUSICOLOGIA – COMUNICAÇÕES

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

MARCOS PORTUGAL E O ENCÔMIO ALEGÓRICO NA MÚSICA SACRA

Humberto Amorim
humberto-amorim@hotmail.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O artigo propõe um olhar sobre a produção musical (especialmente a sacra) de Marcos Portugal a partir do conceito de "encômio alegórico" desenvolvido por Teixeira (1999), com o intuito de demonstrar a estreita relação de sua obra com os interesses e o ideário de poder da monarquia portuguesa, focando no período em que o compositor atuou no Brasil (1811-1830). Para tanto, o texto apresenta diversos exemplos - alguns dos quais inéditos - retirados de alguns dos periódicos pioneiros da imprensa brasileira: *Gazeta do Rio de Janeiro* (1809-1822), *Idade d'Ouro* (1811-1823), *Correio Braziliense* (1808-1822) e *O Espelho Diamantino* (1827-1828), confrontando tais incidências com os dados reunidos em parte da literatura disponível sobre o tema: (CRANMER, 2012a); PACHECO (2012); MARQUES (2012b).

Palavras-chave: Marcos Portugal. Música Sacra. Encômio Alegórico. Música no Brasil Oitocentista.

Abstract: The paper proposes an analysis on the Marcos Portugal's musical works (especially the sacred music) according to the concept of "Encômio Alegórico" developed by Teixeira (1999), with the aim of demonstrating the close relationship between his work and the interests and the ideology of the Portuguese monarchy, focusing on the period in which the composer worked in Brazil (1811-1830). To achieve this, the text presents several examples - some of which are unpublished - from some of the pioneering periodicals of the Brazilian press: *Gazeta do Rio de Janeiro* (1809-1822), *Idade d'Ouro* (1811-1823), *Correio Braziliense* (1808-1822) and *O Espelho Diamantino* (1827-1828), confronting these incidences with the data gathered in the available literature on the subject: (CRANMER, 2012a); PACHECO (2012); MARQUES (2012b).

Keywords: Marcos Portugal. Sacred Music. "Encômio Alegórico". Nineteenth century. Brazil.

1. O ENCÔMIO ALEGÓRICO NA CORTE DE D. JOÃO VI (1808-1821)

No Brasil, durante o período joanino (1808-1821), a música sacra serviu não somente ao calendário litúrgico da igreja católica, mas prestou-se, sobretudo, a atender e glorificar os interesses da monarquia portuguesa. Este caráter subserviente, contudo, não quer necessariamente dizer que tal produção foi desprovida de méritos artísticos.

Naquele momento, ao contrário, a chegada da corte de D. João VI e a cooptação categórica da arte pelo Estado descortinaram as condições de possibilidade que permitiram a presença, passageira ou definitiva, de alguns dos principais músicos europeus (sobretudo portugueses e italianos) em solo brasileiro, dentre os quais despontam Joaquim Manuel da Câmara, António Pedro Gonçalves, José Caprânica, Carlos Mazziotti, Fortunato Mazziotti, Giuseppe Mazziotti, Salvador Salvatori e, o

ISSN 2447-9810

personagem mais emblemático, Marcos Portugal (1762-1830). Este último se tornaria o maior expoente da música encomiástica produzida na América Portuguesa.

Teixeira[1] utiliza a expressão *poesia de encômio alegórico* para se referir a obras literárias Setecentistas, especialmente de Basílio da Gama, nas quais laudatórios elogios não representavam apenas mera bajulice, mas antes vinculavam ideias e ideais aos conceitos de *bem*, *justo* e *belo*:

> O predomínio de tais ideias [relação entre poesia e filosofia moral] no Setecentos favorecia a poesia como canto de louvor à virtude e aos virtuosos, o que se constitui numa espécie de incentivo teórico ao encômio versificado, entendido como a construção de um modelo da virtude civil, que erigia o bem como padrão desejável da ação política. (1999, 260-261)

A dupla prerrogativa de estreitar os laços entre arte e política e apresentar a medida da beleza através de uma retórica moral de aspiração eterna, é ainda mais evidente nas obras diretamente oferecidas a personagens políticos, em um movimento que atravessou o século e reverberou na produção artística - não apenas literária - das primeiras décadas do século XIX.

Contudo, é preciso pontuar que o conceito de *encômio alegórico* (ainda que não expresso sob esta nomenclatura) aplicado à musica do período não é propriamente um fato inédito na relação histórica entre a Igreja e o Estado. Ambas as instituições caminharam de mãos dadas durante muito tempo no *Antigo Regime* europeu (séculos XVI a XVIII), por exemplo. Desde então, reis e rainhas já eram considerados "divinamente designados" e, por vezes, acumulavam as funções de chefes do Estado e da Igreja.

A relação entre estas duas esferas de poder foi, historicamente, ora antagônica e ora simbiótica. Quando a comitiva de D. João VI desembarca no Brasil, em 1808, o entendimento do que deveria representar a arte para o Estado - seu mecenas por excelência - ainda alicerçava-se através do segundo exemplo, inclusive com uma aproximação simbólica entre as funções desempenhadas pelas manifestações artísticas e religiosas (qual seja, a legitimação do poder vigente). Portanto, a conexão Igreja-Estado não é inesperada neste momento, da mesma forma como não seriam as obras de compositores russos patrocinadas pelo Estado durante a Revolução Russa. Grande parte da produção de Marcos Portugal se encaixa neste contexto e é, por tal motivo, primordialmente concebida e designada para atender as prerrogativas da coroa portuguesa.

---

[1] Ivan Teixeira (1950-2013) foi professor livre-docente da USP e professor titular de Literatura Brasileira na Universidade do Texas. Seu livro *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica* (1999), no qual esmiuça o conceito de *poesia de encômio alegórico*, foi agraciado com o *Prêmio Jabuti* e o *Lasa Book Prize* no ano de 2000. Escreveu quatro livros e publicou mais de 150 artigos, tornando-se um dos críticos e ensaístas literários mais reconhecidos do Brasil na passagem entre os séculos XX e XXI.

ISSN 2447-9810

2. Marcos Portugal e a música de encômio alegórico

Por razões espaciais, não é propósito deste artigo desdobrar os traços biográficos de um personagem já tão competentemente esquadrinhado pela musicologia luso-brasileira[2], apenas apontar em que medida a sua presença e as funções musicais que exerceu colaboraram para cristalizar, no Brasil, um modelo de música sacra galgado no encômio alegórico.

Convocado por D. João em 1810, o artista português aportou em terras brasileiras em 11 de junho de 1811 e aqui permaneceu durante quase duas décadas, até que um terceiro ataque apoplético (AVC) o vitimou em 17 de fevereiro de 1830. Na Corte do Rio de Janeiro, logo assumiu oficialmente a cátedra de professor musical da realeza, um papel que seguiu desempenhando mesmo após a Independência do Brasil (1822), fato atestado pela nota recolhida no *Almanach do Rio de Janeiro para o ano de 1825* (referente ao ano de 1824): "*Mestres de SS. AA. II.* [...] *De Música.* Marcos Antonio Portugal". (1824, 408)

Naturalmente, sua atuação musical não se restringiu ao ensino:

> [...] incumbido de compor a música para as ocasiões de maior significado religioso, social ou político, quando o Príncipe Regente, mais tarde Rei D. João VI, estivesse presente. Marcos nunca foi formalmente Mestre da Capela Real no Rio de Janeiro [...]. As suas funções seriam complementares às do Padre José Maurício, responsável pela organização da música na Capela Real para as muitas festividades ao longo do ano litúrgico.[3]

Todavia, mais do que apontar as atividades exercidas pelo músico português, a questão que nos interessa é desvelar o papel simbólico que a sua produção passou a desempenhar na corte de D. João. Neste sentido, o compositor tornou-se "figura chave na estratégia de representação" do Estado português, podendo ser referenciado como o principal "encenador musical do Poder Real" (*Ib.*). Para ele, naquele momento, o gênero propício e possível para desempenhar tal tarefa em terras brasileiras foi, de fato, a música sacra.

Os diversos exemplos recolhidos nos periódicos luso-brasileiros da época corroboram a prerrogativa. A primeira menção ao seu nome no exercício de funções musicais ocorre apenas três

---

2 Dentre os mais sólidos estudos sobre o tema, despontam aqueles assinados por alguns dos principais musicólogos do eixo Brasil-Portugal: CRANMER (2010; 2012; 2013); PACHECO (2012); MARQUES (2012a; 2012b; 2012c; 2012d). Para uma visão panorâmica da trajetória de Marcos Portugal, recomendamos a síntese biográfica publicada em *Marcos Portugal: 250 Anos do Nascimento do Compositor*, um projeto de investigação ligado ao grupo *Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira* e ao *Projecto Marcos Portugal* do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). Disponível em: http://www.marcosportugal.com/

Acesso em 31/12/2016. Especificamente em relação à sua produção sacra, é leitura imprescindível o livro de António Jorge Marques: *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. As eventuais datas e referências biográficas doravante expostas no presente texto são retiradas das fontes supracitadas.

3 Excerto retirado do já mencionado sítio eletrônico ligado aos grupos de estudo *Caravelas* e *Projecto Marcos Portugal* (CESEM). Disponível em: http://www.marcosportugal.com/

ISSN 2447-9810

semanas depois de sua chegada ao Brasil, na edição da *Gazeta do Rio de Janeiro*[4] de 03 de julho de 1811 (o artista desembarcara no dia 11 de junho). Na ocasião, o "célebre compositor Marcos" foi o autor da música composta para a Missa que celebrava uma vitória das forças aliadas contra o exército francês de Napoleão, batalha travada em Portugal no contexto da Guerra Peninsular:

> A igreja se achava ricamente armada, a música da Missa era do célebre compositor *Marcos*. Recitou um eloquente Sermão o R. Januario da Cunha Barbosa, Pregador Régio, e no fim houve *Te Deum*. A todos estes atos de Religião assistiu com a exemplar piedade que o caracteriza o nosso Amabilíssimo PRÍNCIPE e Senhor, e SS. AA. RR., e toda a Corte. (*GRJ*, Ed. 53/ 1811, 3)

O curto ínterim entre o desembarque e o início efetivo de sua atuação revela o quão o projeto de D. João não tardou a se cumprir: dar feições reais à música produzida no Brasil. E se, aos próprios olhos, a realeza e seus interesses eram sagrados, o dever principal das artes sacras passava a ser o de refleti-los. Aliás, não é por acaso que a presença do príncipe regente no evento tenha sido descrita no periódico como um "ato de religião", afinal, a sacralização de sua personagem foi permanentemente legitimada justamente entre as colunas da Igreja, através dos ritos e cerimônias que, com maior ou menor inflexão, o exaltavam.

Figura hábil e perspicaz, Marcos Portugal logo compreendeu o contexto e absorveu fidedignamente a tarefa que se esperava dele, colocando plenamente os seus maturados talento e prestígio a serviço de uma realeza com ares divinos. Por este caminho, depreende-se por qual razão sua produção, sob a tutela de D. João VI, é composta basicamente por missas, salmos, matinas, responsórios, ofícios, hinos *Te Deum*, etc.

Ademais, também atuou frequentemente como regente, conforme se observa no relato das exéquias em homenagem aos trinta anos de falecimento do infante D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança. Publicado em 1º de julho de 1812 na *Gazeta do Rio de Janeiro*, o trecho nos revela, de uma só vez, como a fama do compositor rapidamente se consolidou no Brasil e como a "santidade" do príncipe regente era reiteradamente versada nos jornais, em um movimento que operava tanto na naturalização quanto na reprodução do "fato":

> Na véspera à noite [dia 25 de junho] achava-se a Igreja ornada com a pompa conveniente ao fúnebre da cerimônia e à Grandeza do Sujeito. Uma rica e pomposa Eça ocupava o espaço entre o *Presbitério* [altar] e o *Corpo da Igreja*, a qual cercavam muitas luzes. Às 7 horas e meia o Excelentíssimo e Reverendíssimo *Bispo Diocesano*, *Capelão Mor*, começou as *Matinas*, cujos responsórios foram cantados pelos Músicos da Real Câmara e da Capela, **dirigidos pelo insigne *Marcos Antonio Portugal*, Mestre de SS. AA., o qual nesta excelente composição sustentou a grande reputação que tem adquirido, ainda nos Países estrangeiros**. Seguiram-se as Laudes cantadas pelos Capelães Cantores da Real Capela.

---

4 Por razões espaciais, as referências aos periódicos serão limitadas às suas iniciais após a primeira menção. Ex.: *Gazeta do Rio de Janeiro* = *GRJ*; *Idade d'Ouro* = *IO*; *Correio Braziliense* = *CB*, e assim sucessivamente.

ISSN 2447-9810

> No dia 26 às 11 horas da manhã, [...] depois das cerimônias do costume, começou **a Missa, sendo a Música do célebre *Zannetti*, dirigida pelo mesmo *Portugal*.** Finda a Missa, recitou a Oração fúnebre o P. M. Fr. *Francisco de Sampaio*, Pregador Régio, Menor Reformado. [...]
> A todos estes atos pios e religiosos assistiu na Sua Régia Tribuna *O PRÍNCIPE REGENTE NOSSO SENHOR* com a Sua Real Família, dando uma pública demonstração assim da Sua Santidade, como da Sua Piedade. Concorreu um grande número de Pessoas de todas as classes, que tão justa mágoa havia convidado. (*GRJ*, Ed. 53/01-07-1812, 3) [grifos nossos]

Exemplos do gênero continuam pululando das páginas dos periódicos brasileiros ao longo da década de 1810. Em 02 de novembro de 1814, a *Gazeta do Rio de Janeiro* noticia "um grande *Te Deum* da composição do célebre *Marcos Portugal*" executado no dia 28 de outubro daquele ano, em evento de ação de graças encomendado por D. João para celebrar o já mencionado retorno do papa Pio VII à Santa Sé de Roma, um fato que reverberava a derrocada dos exércitos napoleônicos na Itália. Na ocasião, o hino foi "regido pelo mesmo Compositor e excelentemente desempenhado pelos Músicos da Sua Real Câmara e Capela". (*GRJ*, Ed. 88/ 02-11-1814, 4)

Com o passar dos anos e a confiança cada vez mais irrestrita da Família Real, Marcos passa a protagonizar reiteradamente as atividades musicais das cerimônias religiosas mais importantes. Se antes o observávamos dividir a feitura das obras sacras com outros compositores, tais quais Fortunato Mazziotti e o "célebre Zanetti", a partir da metade daquela década seu nome reinará absoluto na grande maioria dos eventos do gênero. Em 27 de abril de 1816, os ritos fúnebres de D. Maria I, celebrados no Rio de Janeiro, oferecem uma nítida dimensão do fato:

> Às 7 horas e meia começou o Ofício solene, sendo presidido pelo Exmo. Bispo Capelão-mor, e acompanhado de **excelente Música, composta e dirigida pelo insígne *Marcos Antonio Portugal***, a que concorreu imenso povo e que durou até o fim do referido dia.
> No seguinte às 10 e meia entrou o Exmo. Bispo Capelão-mor acompanhado do seu Cabido, e feitas as vênias à Eça, se dirigiu para a Capela mor, onde celebrou pontificalmente o Ilmo. Monsenhor Deão [5], e **sendo a Música da dita inteiramente nova, e da composição do mencionado Mestre, que pareceu exceder-se nesta obra prima**.
> Acabada a Missa, recitou o Ilmo. Dr. *Luiz Antonio Carlos Furtado de Mendonça* [...] Acabado o Discurso, seguiram-se as encomendações de S. Ex. Reverendíssima e dos Ilustríssimos Monsenhores, **acompanhadas dos responsórios de Música do mesmo distinto Compositor**.
> A todos estes atos religiosos esteve presente EL-REY Nosso Senhor com a Sua Real Família, dando constantemente as mais evidentes provas da Sua Piedade e Religião [...].[6] (*GRJ*, Ed. 34/ 27-04-1816, 1-2) [grifos nossos]

---

5 Responsável máximo da Igreja Católica em uma determinada região e/ou localidade.

6 No ano seguinte (1817), D. João, proclamado rei com a morte da mãe, convoca um ofício e "Missa de Defuntos" no dia 20 de março pelo aniversário de falecimento da rainha. Marcos Portugal volta a responder inteiramente pela composição e regência musical do evento: "Dignou-se ElRei Nosso Senhor de ir à Igreja das Religiosas de *Nossa Senhora da Ajuda* para fazer celebrar hum Ofício e Missa de Defuntos, sendo tudo acompanhado de excelente Música do insígne *Marcos Portugal*, regida pelo mesmo Mestre, e desempenhada dignamente pelos Músicos da Real Camara e Capella. Foi luzidíssimo o Concurso e foram vivíssimas as

ISSN 2447-9810

Meses depois, o mesmo ocorreria nos atos litúrgicos em homenagem ao funeral de D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, infante da Espanha e genro/sobrinho de D. João VI. Musicalmente, os ritos contaram com som fúnebre de sinos, responsórios nas matinas e entoação incessante de noturnos (com revezamento de padres de meia em meia hora), além de uma solene missa cantada pelos músicos da Câmara Real e da Capela Real. O "insigne" Marcos Portugal atuou como regente e autor de todo o repertório. No dia seguinte, a preparação musical de uma nova missa também ficaria sob sua responsabilidade: "a Música era do mesmo célebre Compositor e regida por ele mesmo". [7] (*IO*, Ed. 44/ 06-06-1817, 5-6)

Os ritos de passagem relativos a membros da Família Real foram as ocasiões propícias para o pleno exercício da música sacra de encômio alegórico. A produção musical religiosa de Marcos Portugal não escapa à regra, sendo frequentes as incidências ilustrativas nos periódicos brasileiros do período. Assim ocorreu, por exemplo, nas cerimônias de celebração pelo casamento de D. Pedro de Alcântara e D. Maria Leopoldina, ocorridas em 1817:

> RIO DE JANEIRO [...]. O Excelentíssimo Bispo Capelão Mór lançou as bençãos nupciais, a que se seguiu um *Te Deum* acompanhado de excelente Música, composta pelo insígne *Marcos Portugal* e executada pelos Músicos da Real Câmara e Capela: o que tudo terminou pelas 4 horas e meia, salvando então as fortalezas e a esquadra. (*IO*, Ed. 98/ 12-12-1817, 5-8, suplemento)

Na aclamação de D. João VI ao posto de Rei, também houve um inédito *Te Deum* cantado pelos "músicos da Real Câmara e Capela, dirigidos pelo célebre Marcos Portugal, Mestre de SS. AA. RR, compositor daquela excelente música" [8] (*Correio Braziliense*, Ed. 120/ maio de 1818, 486). Já no batismo da Princesa da Beira[9], a cena volta a se repetir quase sem alterações:

> [...] Depois entoou o mesmo Excelentíssimo Bispo o hino *Te Deum*, que foi cantado pelos Músicos da Real Câmara e Capela, com **Música composta e dirigida pelo célebre *Marcos Portugal*, Mestre de SS. AA. RR**., assim como muitas agradáveis sinfonias que se tocaram em todo o tempo que durou a augusta cerimônia.
> Assistiram a este **ato de religião e de magnificência** o Corpo Diplomático em Tribunas e no Corpo da Igreja um luzidíssimo Concurso de Pessoas das classes mais distintas. (*IO*, Ed. 42/ 25-05-1819, 4) [grifos nossos]

---

demonstrações de Sentimento de Sua Majestade pela falta da melhor das Mães, assim como dos Assistentes pela ausência da melhor das Soberanas". (*GRJ*, Ed. 24/ 22-03-1817, p. 3)

7 A crônica sobre os ritos fúnebres de D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança também foi integralmente reproduzida no *Correio Braziliense*, Ed. 112/ setembro de 1817, p. 293-294.

8 Na ocasião, o *Correio Braziliense* nos deixa saber que "apesar de sua grande extensão [do *Te Deum*], a piedade de S. M. superou todos os obstáculos que opunha o incômodo que sofre há tanto tempo, assistindo em pé quase todo o tempo que durou o hino [...]" (*CB*, Ed. 120/ 1818, 486). Pelo que consta nas narrativas biográficas que o retratam como figura peculiar, D. João VI convivia com ferimentos nas pernas que custavam a cicatrizar devido a diabetes.

9 Batizada com o nome de D. Maria da Glória Joana Carlota Leopoldina Isidora da Cruz Francisca Xavier de Paula Micaela Gabriela Rafaela Luiza Gonzaga de Bragança.

ISSN 2447-9810

Seguidamente descrito com adjetivos apologéticos (*célebre*, *insigne*, *aclamado*, etc.), a fama do compositor não se restringiu à Corte do Rio de Janeiro durante sua permanência no Brasil. Em outubro de 1818, por exemplo, houve a inauguração de uma imagem de S. José na Igreja de N. Senhora das Dores, na Vila de Porto Alegre. Na ocasião, "a composição da Música [foi] do insigne *Marcos Portugal*, executada por todos os Professores que puderam convocar [...]" (*GRJ*, 21-10-1818, p. 4).

Constata-se, portanto, que as obras do compositor foram performadas em outras capitanias durante o seu período de atuação na Corte, inclusive prescindindo de sua presença física e/ou do ineditismo das peças, o que também indica como cópias de partituras coetâneas circularam, neste período, em diferentes regiões do Brasil. É o que ilustra o caso ocorrido na Vila de Cachoeira (Bahia) em março de 1821, quando em meio às comemorações pela proclamação da nova Constituição e o juramento público que a ela foi prestado na localidade, "solfas do insigne compositor" são cantadas na Casa da Câmara pelos músicos e professores da região:

> [...] No dia vinte e um concorreram todas aquelas Autoridades e pessoas do dia vinte, à Igreja Matriz, onde o Senado fez celebrar com grande orquestra o *Te Deum* grande de Ciro: e concluido ele, foram as mesmas personagens por convite espontâneo dos Professores de Música da Vila para a Casa da Câmara, onde em mui apropriada e excelente Solfa, composta nesta mesma ocasião por ***José Pereira de Castro***, se cantaram e tocaram em grande orquestra os hinos Constitucionais, os quais também se repetiram em belíssimos Duetos compostos pelo dito Professor e em outras Solfas do insigne ***Marcos Portugal***, e Professor ***Negrão***,[10] que tinham igual analogia com a letra, que mais que muito exprimia os sentimentos liberais dos já felizes habitantes da *Cachoeira*. (*IO*, 02-03-1821, 2)

Ao longo da década de 1820, a disseminação de sua produção por diferentes regiões ratifica, no Brasil, a posição de Marcos Portugal como maior nome da música portuguesa do período. Em outubro de 1827, por exemplo, o periódico *O Espelho Diamantino* indica não somente o *status* consolidado do compositor, mas também como as topografias e funções atribuídas à música seguiam as mesmas dinâmicas após a Proclamação da Independência (1822):

> A Cidade retumba dos sons das músicas militares e das festividades: não há casa onde não se ouça tocar piano. Uma superior capela; uma boa orquestra; cantores e cantarinas de primeira classe executam as complicadas e sublimes composições dos mais ilustres professores, e pouco falta que estes mesmos chefes d'obra não sejam produzidos nesta Corte, ao menos o maior compositor que teve Portugal aqui reside. Por cúmulo da glória, o Herói, Fundador de Império, não desdenha as doces recreações que a música lhe oferece, para suavizar a austeridade dos seus trabalhos políticos. (*Espelho Diamantino*, Ed. 02/ 01-10-1827, 27-28)

---

10 Trata-se do compositor José Joaquim de Souza Negrão. O mesmo periódico anota outras atividades musicais do personagem quase três anos antes, em outubro de 1818: "Na Festividade que fez o Comércio em ação de graças, no dia 12 de Outubro, rompeu-se a ação com uma nova Overtura, composta por *José Joaquim de Souza Negrão*, dedicada ao dia dos Faustíssimos anos do Sereníssimo Príncipe do Brasil, o Senhor D. PEDRO DE ALCÂNTARA, a qual foi executada na Conceição da Praia". (*IO*, Ed. 81/ 13-10-1818, 4)

ISSN 2447-9810

Músicas militares, festividades, predominância do piano em casas particulares, músicos vinculados a capelas, orquestras, cantores, professores e a indicação de que, sob a batuta de D. Pedro I, "o fundador do Império", a música seguia como "doce recreação" com um categórico fim político: "suavizar a austeridade dos seus trabalhos políticos". Ou seja, o regime mudara, mas as funções sociais da arte encomiástica (*louvar*, *divertir*, *instruir*) permaneciam inabaláveis. No Brasil, música, religião e Estado seguiram de mãos dadas ao longo da década de 1820.

Para que fique mais inteligível o caráter laudatório da música sacra assumida por Marcos Portugal, é preciso situá-la dentro do contexto mais amplo do projeto de representação real conferido às artes por D. João VI e continuado por D. Pedro I. Ao destacar os possíveis lugares sociais ocupados pela música de encômio alegórico no período (praças - palácios - teatros), o acréscimo das atividades musicais religiosas neste roteiro constitui-se em uma mera reiteração da pretendida função política e sociocultural que a música - religiosa ou secular - já desempenhava nos outros espaços em que era articulada. Vejamos um exemplo publicado na edição da *Gazeta do Rio de Janeiro* de 23 de agosto de 1817:

> Em obséquio dos Felicíssimos Desposórios anunciados na Gazeta Extraordinária de 21 do corrente, e em consequência das Reais Ordens ali transcritas, no mesmo dia embandeiraram-se as fortalezas que guarnecem esta Corte, e as embarcações nele surtas, que deram festival salvas de alegria. Depois de 11 horas Sua Majestade ELREI Nosso Senhor, acompanhado da Sua Real Família, assistiu na Tribuna da Real Capela à Missa Solene e grande *Te Deum*, com excelente Música, composição do insigne *Marcos Portugal*. Estavam as Tribunas ocupadas pela Corte e por todos os Membros e Corpo Diplomático que se acham na Corte; assim como pela Senhora dos mesmos; no Corpo da Capela assistiram os Bispos atualmente na Corte, os Oficiais Generais, Magistrados, Deputados dos Tribunais e outros Empregados Públicos de diversas classes, e um numerosíssimo concurso de pessoas, vestidas de grande gala, na forma das Reais Ordens. [**Religião/ Igreja**]
> Findo este ato Religioso, tão próprio da Insigne Piedade de S. M.; saiu das Casas do Senado [**Palácios oficiais**] um pomposo bando, composto dos Almotacés, Oficiais de Justiça, &c. a cavalo com capas, criados de libré da Casa Real, com cavalos de estado, duas bandas de Música, tocando alternadamente o Hino Nacional, e finalmente um Destacamento da Guarda Real da Polícia em Grande Uniforme, e Comandado por um Capitão. [**Regimentos militares/ praça**]
> Às 7 horas da noite aos alegres repiques de sinos e salvas de artilharia sucedeu a geral iluminação da Cidade, que findou às 11 da mesma maneira.
> No Real Theatro de *S. João*, que estava todo iluminado, logo que se levantou o pano, e os Espectadores tiveram a satisfação de ver os Retratos d'ELREI Nosso Senhor, da Nossa Augusta Soberana, e de S. A., o Príncipe Real, se cantou o hino nacional, seguido de frequentes Vivas, ditados pelos mais sinceros sentimentos de afeto e fidelidade. Seguiu-se o Drama intitulado a *Madrinha Russiana*; uma boa Dança; e finalizou o Espetáculo com o bem aceito Entremés [11] do *Eunuco*. [**Teatro**]
> No próximo N.º continuaremos com o maior prazer a referir as mais demonstrações de júbilo pelo gratíssimo objeto das nossas mais justas esperanças. (*GRJ*, Ed. 68/ 23-08-1817, 3)

[11] Peças dramática jocosa de um ato, cujos personagens principais geralmente são membros das classes populares.

ISSN 2447-9810

A religião (e por consequência a música sacra) representava, assim, o ponto de partida em um roteiro de encômio que se alastrava por todos os espaços e esferas político-sociais do reino. Primordialmente, o seu propósito foi o de conferir uma simbólica legitimação sagrada aos mais diferentes propósitos do Estado, cujos tentáculos operavam em templos, praças, palácios, ruas, páginas de jornais e corporações militares. Neste sentido, torna-se mais plausível compreender em que sentido e por quais meios a música operava enquanto "espetáculo" ("ato de religião e magnificência"), com um caráter arquitetônico ("A cidade retumba dos sons das músicas militares e das festividades") e assumindo a expressão de *soft power*, ou seja, embora atividade cultural e festiva, seu propósito maior era o de "suavizar a austeridade" dos atos e gestos políticos dirimidos pela monarquia.

Marcos Portugal viveu quase 19 anos completos no Brasil (1811-1830) e os periódicos da época anotam, inclusive, traços extramusicais de sua inserção nas dinâmicas sociais da Corte. Em abril de 1819, o compositor publica o seguinte anúncio na *Gazeta do Rio de Janeiro*: "Quem quiser arrendar o Ofício de Escrivão da Chancelaria desta Cidade, dirija-se ao seu proprietário *Marcos Antonio Portugal*, na rua do *Rosário* nas casas em que residiu o Desembargador *Peira*" (*GRJ*, 10-04-1819, 4). No ano seguinte, é contemplado com o título de Comendador da Ordem de Cristo pelos bons serviços prestados[12] ao reino e novamente tem seu nome suscitado em anúncio dirimido por sua esposa pela perda de um bilhete lotérico: "De casa de *Marcos Antonio Portugal* se desencaminhou um meio bilhete de presente Loteria N. 4$175, quem o tiver e o quiser restituir o poderá mandar entregar na dita casa a *D. Maria Joanna Portugal*, a quem pertence"[13]. (*GRJ*, 22-11-1820, 4)

São traços de sua imersão na vida cotidiana da Corte, em uma relação que o levou a permanecer no Brasil mesmo após a volta de D. João VI para Portugal (1821), a Proclamação da Independência (1822) e a paulatina degradação do nível musical da Capela Imperial ao longo da década de 1820.[14] Contudo, embora o compositor tenha morrido cidadão brasileiro e composto um *Hino da*

---

12 "*Relação dos Despachos que se publicaram na Corte pela Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, no Faustíssimo Dia 12 de Outubro de 1820, Aniversário Natalício de Sua Alteza o Sereníssimo Senhor Príncipe Real.* [...] *Comendadores da Ordem de Christo* [...] O Mestre de Suas Altezas Reais Marcos Antonio Portugal [...]". (*GRJ*, 14-10-1820)

13 Possível indício da popularidade do compositor reside no fato de que, no anúncio, o endereço de sua casa não é aludido (rua, número, etc.) e o logradouro para entrega do bilhete é exclusivamente identificado como "casa de Marcos Antonio Portugal", o que nos leva a pressupor que a localização era a tal ponto sabida pela população que não se fazia necessário dize-la.

14 "Não só regressaram alguns dos músicos ao serviço do Rei de Portugal (mas não os castrados), como a falta de dinheiro originou crescentes cortes orçamentais que, para além da diminuição do número das cerimónias de gala, resultaram na degradação do nível musical das funções da Capela Imperial. Marcos Portugal decidiu manter-se no Rio de Janeiro servindo o novo monarca e continuando a receber o seu salário integralmente (625$000 reis anuais). Depois da longa lealdade de 40 anos a D. Maria I e a seu filho D. João VI, o compositor viveu os últimos 9 anos servindo o Imperador do Brasil, D. Pedro I, sem a glória anterior, é certo, mas aparentemente tão acarinhado pelo filho (seu aluno aplicado) como tinha sido pelo pai". (MARQUES, 2012b, 27)

ISSN 2447-9810

Independência do Brasil "cantado nas comemorações do 7 de setembro durante décadas" (MARQUES, 2012b, 27), o contato com as dinâmicas socioculturais brasileiras não chegou a alcançar significativamente a música que produzia.

Mesmo a sua parca produção profana do período - três obras - guarda estreita relação com o poder Real: o *Hino para a Feliz Aclamação de D. João VI* (1817), cujo título é autoexplicativo; *A saloia namorada* (1812), farsa cantada na Quinta da Boa Vista, à época Palácio Real (1810-1821); e *Augurio di felicitá* (1817), drama composto para celebrar o casamento de D. Pedro e Maria Leopoldina e que, também na Quinta da Boa Vista, fora performado em meio às recepções diplomáticas da comitiva de 28 pessoas liderada pelo embaixador do império austríaco, Conde d'Elz, responsável pela nau que trouxe a Princesa Leopoldina ao Brasil. O desembarque ocorrera no dia 05 de novembro e as cerimônias celebrativas perduraram por dias. O evento em questão ocorrera no dia 07 de novembro de 1817:

> [...] Depois destas Reais demonstrações de júbilo, seguiu-se a execução do Drama intitulado - *Augurio de Felicitá*, arranjado pelo célebre *Marcos Portugal*, compositor da excelente Música, desempenhada perfeitamente pelos Músicos da Real Câmara; terminando este mesmo Drama com um Elogio tambem em *Italiano*, recitado por um dos mais insignes Músicos da Real Câmara. (*GRJ*, 12-11-1817, 2-3)

No mesmo relato, a *Gazeta do Rio de Janeiro* nos deixa saber que uma outra peça de Marcos Portugal fora executada no dia seguinte, ainda como parte dos eventos celebrativos pelo desembarque da esquadra austríaca. O evento ocorreu no Theatro de S. João, em uma noite de espetáculo gratuito para o público. A obra em questão foi a "ópera séria" *Merope*, composta em 1804[15], mas até então inédita no Brasil:

> À noite [08-11-1817] observou-se um espetáculo que pela sua novidade e grandeza atraiu a geral atenção. **O Coronel *Fernando José de Almeida*, Proprietário do Real Theatro de *S. João*, ofereceu ao Público uma ópera gratuita.** Estava o Theatro iluminado com profusão e gosto, fazendo uma vista agradável e soberba a combinação das muitas luzes e vidros. Sua Majestade e toda a Sua Augusta Família Se dignaram de honrar aquele espetáculo com as Suas Reais Presenças. Para este fim, se transportaram em grande Estado ao sobredito Theatro e ao chegar à Real Tribuna, que estava ricamente iluminada, romperam os Espectadores em frequentes Vivas à Sua Majestade, à Sereníssima Senhora Princesa Real, à Toda a Real Família e à Casa de *Bragança*. Começou então a **representação da Ópera Séria ainda não vista nesta Corte, intitulada – *Merope*, Música da composição do insigne *Marcos Portugal***. O Cenário e vestuário eram não só majestosos, mas inteiramente novos. No intervalo do 1º ao 2º Ato executou-se um Baile sério intitulado *Axur, ou o roubo d'Aspacia*, com Cenário e vestuário igualmente ricos e novos. (*GRJ*, 12-11-1817, 2-3) [grifos nossos][16]

---

15 Uma cópia digital da partitura encontra-se disponível no seguinte endereço virtual da *Biblioteca Nacional de Portugal*: http://purl.pt/821
Acesso em 05/05/2017.

16 A matéria foi literalmente reproduzida no periódico baiano *Idade d'Ouro* 11 dias depois, na Edição 101 de 23 de dezembro de 1817, terça-feira, p. 4.

ISSN 2447-9810

Aliás, as demonstrações de júbilo haviam encetado antes mesmo da chegada da princesa austríaca em território brasileiro[17]. Em 23 de agosto de 1817, por exemplo, a "peça italiana" *L'Oro no compra amore* (O ouro não compra amor), composta por Marcos Portugal também em 1804, constou na programação noturna levada a cabo no Theatro de S. João, em uma demonstração de felicidade pela "união de duas cortes tão distantes": "Representou-se a peça *Italiana* bem conhecida *L'Oro non compra amore,* música da composição do célebre *Marcos Portugal* e reconhecida por uma das suas melhores produções" (*IO*, 03-10-1817, 1-2). Recentemente, em 2012, a peça foi editada pelo musicólogo David Cranmer e executada pela Orquestra Sinfônica Brasileira, ratificando a qualidade musical projetada, dois séculos antes, pelos periódicos inaugurais de nossa imprensa.

Portanto, fica patente que, em certo grau, a produção profana de Marcos Portugal também teve repercussão a partir das apresentações nos teatros da Corte (*L'Oro non compra amore* foi descrita como "bem conhecida"), porém, sem nunca desvencilhar-se completamente do projeto conferido às artes (e de modo especial à sua música) pelo poderio Real. Tal perspectiva fica nítida a partir da análise da carta que a ele foi endereçada pelo Conde de Aguiar em 09 de outubro de 1811, poucos meses após o desembarque do compositor no Brasil:

> [...] Pedindo o decoro e a decência que as Peças de Música que se puserem em cena nos Theatros Públicos desta Corte, nos dias em que o Príncipe Regente Nosso Senhor faz a honra de ir assistir, sejam executadas com a regularidade e boa ordem que são indispensáveis em tais ocasiões, e concorrendo na Pessoa de V. Mce. todas as circunstâncias de inteligência e préstimo que se requerem para bem regular e reger semelhantes Espetáculos: É o mesmo Senhor Servido encarregar a V. Mce. esta Inspeção e Direção, na forma e maneira seguinte. 1º. *A Direção e Inspeção de V. Mce. terá tão somente lugar pelo que respeita às Peças de Música que se destinarem para serem representadas na Real Presença de Sua Alteza Real.* 2º. Não se poderá meter em cena nestas ocasiões Peça alguma de Música que não seja escolhida e aprovada por V. Mce., recebendo primeiramente as Ordens de Sua Alteza Real para este fim. [...] (Apud MARQUES, 2012b, 24)[18]

A função atribuída a Marcos Portugal é explícita: "regular e reger" a programação dos teatros com o intuito de preservar "o decoro e a decência" das peças apresentadas na presença do Príncipe

---

17 Ainda em maio de 1817, quando o ajuste do casamento se torna público, D. João VI publica um decreto conclamando as celebrações: "RIO DE JANEIRO. Segunda feira, 26 do corrente, houve grande gala na Corte, estiveram embandeiradas as fortalezas e embarcações que deram as salvas Reais e se patentearam outras demonstrações de júbilo pelo motivo faustíssimo de estar ajustado o casamento de S.A.R o Senhor D. PEDRO Príncipe do Reino Unido de *Portugal, do Brasil e de Algarves*, com a Sereníssima Senhora CAROLINA JOSEFA LEOPOLDINA, Arquiduquesa de *Áustria* [...]. À noite Dignou-se ElRei Nosso Senhor de honrar com a Sua Presença e da Real Família o Theatro desta Corte, que estava iluminado, e ao chegar à Sua Tribuna um grande concurso de pessoas que guarneciam os Camarotes e a plateia, vestidas de corte, bradaram em altos *Vivas* a ElRei Nosso Senhor e a toda a Sua Real Família, cantando os músicos o Hino Nacional. Representou-se a Ópera Séria a *Vestal*, música excelente do grande Mestre *Puccitta*, e no intervalo do 1º ao 2º ato a Dança *Surpresa de Diana.* Finda a representação, repetiram-se os *Vivas* unanimemente e os mais sinceros aplausos. (*GRJ*, 28-05-1817, 2-3)

18 Marques, autor do citado verbete para o *Dicionário Biográfico Caravelas*, apresenta a fonte original do documento: V. *Livro 4º da Corte (1811-12), BR-Ran*, Série Interior – Gabinete do Ministro, IJJ'1 186, ff. 82v, 83.

Regente (D. João à época). Para tanto, o compositor tinha o poder de vetar quaisquer obras que eventualmente não atendessem a tais prerrogativas. Ou seja, mais do que meramente ter tido algumas de suas peças profanas programadas aqui ou acolá, Marcos também representava o juízo regulatório da monarquia portuguesa nos mais decisivos eventos musicais que figuravam nos palcos teatrais da Corte.

Portanto, ainda que o compositor tenha muito ocasionalmente escapado ao gênero sacro, suas peças profanas do período (e sua atuação como regulador da programação musical dos teatros) mantiveram a terminante marca do encômio alegórico. Paralelamente, sua música religiosa encarnou uma espécie de duplo louvor, em que a dimensão maior da oferenda não se destinava a um Deus invisível, mas para o que pagava, mensalmente, o seu ordenado.

O fato é que, no Brasil, Marcos Portugal jamais se despiu da missão e do papel de músico oficial do Estado e de seus representantes. Isto faz com que o seu legado, para a música brasileira de concerto, esteja mais irremediavelmente ligado à elevação e consolidação técnico-formal da produção musical realizada especialmente no ínterim compreendido entre 1811 e 1822, mas que, nas condições adversas da década de 1820, nem chegou propriamente a se constituir em uma "escola" (embora peças de D. Pedro I, seu aluno, tenham figurado em importantes eventos sócio-político-culturais).

Apesar de sua sólida formação e o contato prolongado com os aspectos culturais próprios da colônia transformada em reino, pode-se sugerir que o compositor pouco tenha contribuído à formulação dos caracteres do que hoje compreendemos como "música brasileira", um aspecto que talvez pudesse ter sido remediado se sua pequena produção profana do período tivesse escapado ao propósito de invariavelmente atender aos interesses de seus patrões. Entretanto, não se pode diminuí-lo por isso: esta não era a tarefa para a qual foi contratado e nunca esteve em seus horizontes de expectativas a descoberta de possíveis sínteses do que, no futuro, se converteria em uma música com típicos traços brasileiros. Em última análise, a música sacra e profana que produziu em território brasileiro é inspirada e tecnicamente bem construída.

De acordo com o que ditava a Constituição de 1824, Marcos Portugal morreu cidadão brasileiro. Sua música, porém, jamais deixou de ser essencialmente portuguesa (ou, mais propriamente, europeia)[19]. Desde sua chegada em terras tupiniquins, prestou-se a servir e agradar seus reis e rainhas, príncipes e princesas, legando-nos, com isso, obras de grande valor musical e

---

19 Embora não seja diretamente o escopo do artigo, a questão abre perspectivas para pesquisas futuras: Marcos Portugal concebeu uma produção que primordialmente atendeu à função de *soft diplomacy* para a monarquia portuguesa, embora indubitavelmente localizada no Brasil. Tal fato seria o bastante para localizá-la como "Latino-Americana"? Ou, antes, o que poderia caracterizar, naquele momento, a música produzida no Brasil como "brasileira"? Isto era uma realidade plausível? E como encaixar, em tal discussão, os instrumentos musicais e as línguas pan-europeias utilizadas como ferramentas pelo compositor? São questões que podem ser desdobradas inicialmente a partir da leitura de Clark (2009), *What Makes Latin American Music 'Latin'? Some Personal Reflections*.

ISSN 2447-9810

convertendo-se na maior expressão da música de encômio alegórico produzida no Brasil até, pelo menos, 1830.

REFERÊNCIAS

Almanach do Rio de Janeiro para o ano de 1825. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1824.

CLARK, Walter A. Preface: What Makes Latin American Music 'Latin'? Some Personal Reflections. In: Musical Quarterly, Oxford, 92, n. 3-4, p. 167-176, 2009.

CRANMER, David (ed.). Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2010.

_____. (ed.). Marcos Portugal: uma reavaliação. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012a.

_____. As óperas italianas: pastichese e atribuições problemáticas. In: CRANMER, David (ed.). Marcos Portugal: uma reavaliação. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012b, Cap. XIII.

_____. A música para tecla. In: CRANMER, David (ed.). Marcos Portugal: uma reavaliação. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012c, Cap. XXV.

MARQUES, António Jorge. A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012a.

_____. PORTUGAL [PORTOGALLO], Marcos [Marco] António (da Fonseca). In: Dicionário Biográfico Caravelas, 2012b. Disponível em: <http://www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html>

_____. (ed.). Marcos Portugal (1762-1830): 250 anos do nascimento. Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012c.

_____. Marcos António Portugal (1762-1830): estudo biográfico. In: CRANMER, David (ed.). Marcos Portugal: uma reavaliação. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012d, Cap. I.

PACHECO, Alberto. O libreto de Augurio di felicità, o sia il trionfo d'Amore de Marcos Portugal: um pastiche literário. Revista Música Hodie, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 104-116, 2012a.

TEIXEIRA, Ivan. Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica: Basílio da Gama e a poética do encômio. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 1999.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

A Obra Musical de Função Religiosa de Madre Júlia Cordeiro e a Presença Feminina no Contexto da Restauração Musical Católica

Fernando Lacerda Simões Duarte
lacerda.lacerda@yahoo.com.br
Universidade Federal do Pará

Resumo: Em 1903, o papa Pio X promulgou um *motu proprio* que deu as bases para um movimento de Restauração musical no catolicismo romano. O presente trabalho analisa a obra musical de função religiosa de madre Júlia Maria Cordeiro (c.1867-1947), compositora paraense, neste contexto de Restauração musical católica. Os dados obtidos em pesquisa bibliográfica e documental foram analisados à luz da noção de controle normativo das práticas musicais do catolicismo romano. Discute-se ainda a presença feminina no panorama da música católica da primeira metade do século XX, no qual madre Júlia não foi exemplo isolado. Os resultados revelam que o acompanhamento pianístico e algumas passagens vocais ornamentadas afastam parte das obras do paradigma composicional restaurista.

Palavras-chave: Música religiosa – Igreja Católica Romana. Música religiosa no Pará. Mulheres pianistas no Pará. Compositoras de música sacra. Congregação de Santa Dorotéia.

Abstract: In 1903, Pope Pius X promulgated a *motu proprio* that established the foundations for a musical Restoration movement in Roman Catholicism. This paper analyzes the musical work of religious function by mother Júlia Maria Cordeiro (c.1867-1947), composer of Pará, in this context of Catholic musical Restoration. The data obtained in bibliographical and documentary research were analyzed in view of the notion of normative control of the musical practices of Roman Catholicism. The female presence in the panorama of Catholic music of the first half of the 20th century is discussed, in which Mother Júlia was not an isolated example. The results show that piano accompaniment and some ornamented vocal passages distort part of the works of the restorative compositional paradigm.

Keywords: Religious music - Roman Catholic Church. Religious music in Pará. Women pianists in Pará. Composers of sacred music. Saint Dorothy Congregation

Introdução

A ausência de figuras femininas ou o caráter secundário de sua presença na historiografia da música tem sido tema de pesquisas recentes (LOPES, NOGUEIRA, 2014; VERMES, 2013), os quais visam não apenas compreender tal fenômeno, mas principalmente lançar luz sobre quem foram tais personagens e sua atuação nas práticas musicais em diversos ambientes. Sendo fato notório que a

ISSN 2447-9810

presença feminina na música dos teatros encontrou empecilhos até o século XVIII,[1] também na música religiosa sua participação por meio do canto foi alvo de resistência desde primórdios do cristianismo (ROMITA, 1947).

Na primeira metade do século XX, a restrição à presença feminina nos coros sacros se fazia sentir na legislação eclesiástica, no *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*", sobre a música sacra, promulgado por Pio X em 22 de novembro de 1903. Este documento haveria de servir, nas palavras do pontífice romano, como um "código jurídico de música sacra", prescrevendo ações e proibindo abusos tanto aos compositores, quanto aos intérpretes da música sacra. O cumprimento de tais determinações era garantido não apenas por força da norma, mas também por organismos censores que determinavam qual repertório era adequado ou não para as práticas musicais, as chamadas comissões de música sacra. Parte-se, portanto, do princípio de que o repertório restaurista é fruto de um controle normativo das práticas musicais: mais que modelos gerais decorrentes de um "espírito de época" que eventualmente condicionariam as opções do compositor, o repertório católico da primeira metade do século XX deveria obedecer a normas, tanto ao *motu proprio* de Pio X, quanto às decisões da Sagrada Congregação dos Ritos, dicastério romano que julgava questões relativas à disciplina da liturgia católica, incluindo-se aí aspectos musicais. Neste sentido:

> O controle normativo das práticas musicais na Igreja consiste na determinação de modelos por meio de normas objetivas – detalhistas, específicas, prescritivas ou proibitivas –, com vistas a uniformizar e conformar tais práticas às metas institucionais do sistema religioso em determinado momento histórico. Para tanto, a criação e as práticas musicais são controladas por órgãos específicos e se tornam passíveis de sanção , no caso de descumprimento e de recompensa (propaganda), em caso de adequação. Assim, o controle normativo se apresenta como um condicionamento a priori da liberdade de opções franqueada àqueles envolvidos na criação ou na prática musical pela tradição, compreendida como transmissão das distintas técnicas e estilos musicais em sua relação com os sistemas locais (DUARTE, 2016c, p. 96).

Uma das proibições se dava – como se verá mais detalhadamente no segundo item deste trabalho – em relação aos coros mistos, substituindo-se as vozes femininas pelas de meninos (*pueri cantorum*), donde se haveria de supor que a presença feminina nas práticas musicais seria bastante limitada. Madre Júlia Cordeiro exemplifica, entretanto, a atuação feminina na produção de música sacra católica sob a égide do *motu proprio*. Nascida no Pará, em data aproximada de 1867, foi batizada com o nome de Júlia Cesarina Ribeiro Cordeiro e após tomar o hábito das irmãs Doróteias, em 1891,

---

1 "Não vendo a necessidade de exaltar o suposto papel virtuoso do teatro, o conselho de Sousa Lisboa para levantar o moral de seu colega [José Gomes Freire de Andrade, recém-chegado a Vila Boa de Goiás] refletia a motivação de boa parte do público: apreciar o talento e a bela figura das talentosas atrizes que atuavam no palco da casa da ópera. Vozes e corpos masculinos também traziam público, mas pela informação de Sousa Lisboa, os cantores de Vila Rica andavam com a popularidade em baixa nos idos de 1771. Também há o aspecto da novidade, pois o costume naquela época e local ainda era de homens representarem papéis de mulheres" (BUDASZ, 2008, p. 23).

ISSN 2447-9810

tornou-se Júlia Maria Cordeiro, tendo destruído, segundo Vicente Salles (2016, p. 208), seus manuscritos de música profana. Desta produção teriam sido salvas somente obras editadas.

Neste trabalho, busca-se compreender como sua obra de função religiosa dialoga com a Restauração musical católica, movimento que propunha restaurar a música sacra a uma suposta condição de dignidade no culto católico e que tem no referido documento de Pio X seu principal instrumento normativo. Assim, dão origem à presente investigação as seguintes questões: que papéis assumiram as mulheres no panorama da Restauração musical católica no Brasil? As composições religiosas de Madre Júlia Cordeiro se alinham às prescrições do *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*" de Pio X, podendo ser consideradas, portanto, como representantes do repertório restaurista? Considerando que a compositora não se dedicou apenas à vida religiosa, mas foi pianista concertista, antes de tomar o hábito religioso e, após tê-lo tomado, ingressou em uma congregação religiosa que se dedicava à educação, como a produção musical da religiosa dialoga com sua biografia? A fim de responder a tais perguntas, foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental, sobretudo em documentos musicais (partituras editadas e manuscritas). Tais fontes musicais se encontram hoje recolhidas ao Acervo Vicente Salles, na Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará, em Belém. Realizamos uma busca por fontes musicais ou biográficas de Madre Júlia no Colégio Santo Antônio das Irmãs Dorotéias, em Belém, mas obtivemos a notícia de que todos os materiais relativos à religiosa foram encaminhados para a casa da congregação em Recife-PE, onde foi madre superiora e viveu seus últimos dias, até falecer em 1947. Não nos foi possível realizar pesquisa in loco nesta casa religiosa até o momento.

Há de se destacar ainda o fato de madre Júlia ter instalado a casa das Irmãs Dorotéias no Rio de Janeiro, onde também foi superiora. Na visita à referida casa, em Nova Friburgo-RJ, uma das religiosas se prontificou a entrar em contato conosco caso localizasse alguma fonte musical, mas este contato nunca ocorreu. Há, portanto, uma possibilidade de existirem ainda fontes contendo obras que não integram o acervo Vicente Salles, ampliando futuramente o universo desta pesquisa.

A análise dos dados obtidos se apóia no já mencionado conceito de controle normativo das práticas musicais, buscando-se confrontar as normas com a realidade das práticas musicais, sobretudo no tocante à participação feminina em tais práticas.

Parte-se de uma visão geral acerca do modelo de produção de obras musicais para a liturgia determinado pelo *motu proprio*, passando à questão da participação feminina, para se chegar finalmente ao repertório produzido por madre Júlia Maria Cordeiro.

ISSN 2447-9810

1. CARACTERÍSTICAS GERAIS DO REPERTÓRIO RESTAURISTA

O controle normativo das práticas musicais litúrgicas que se observa no *motu proprio* de Pio X se estendia à composição, à execução e até mesmo à relação de reverência que os fiéis deveriam ter no interior dos templos no tocante à música. Como foi dito anteriormente, além da força da norma, organismos censores julgavam as obras musicais. Apesar e terem existido tantas estratégias a fim de garantir o controle, foi possível observar que permaneceram nas práticas musicais locais muitos exemplos remanescentes de uma estética anterior. Assim, no Brasil, até a década de 1920 não era raro que ainda soassem nos templos músicas de características teatrais, com grande ornamentação vocal, muitas passagens a solo e acompanhamento instrumental figurado, independente das partes vocais.

O documento de Pio X limitava a atuação das bandas de música às procissões, o que não ocorreu no Brasil: grande parte do repertório de origem europeia passou por processos locais de adaptação com vistas à sua adaptação aos grupos instrumentais disponíveis. Segundo frei Basílio Röwer (1907, p. 122-127), a proibição ao acompanhamento de banda não recairia sobre o timbre dos instrumentos, mas sobre a maneira de fazê-lo, "a modo de fanfarra, com acordes quebrados". Igualmente, o *motu proprio* proibia o uso do piano e dos instrumentos de percussão. Röwer ressaltou que mesmo ao órgão haveria uma maneira "organística" de acompanhar o canto, de modo a tão somente sustentá-lo, ou seja, dobrando as partes vocais, sem figuração, com poucas passagens instrumentais puras (introduções ou interlúdios).

Tanto mais adequado seria o repertório restaurista, no tocante à construção das melodias, quanto se aproximasse do modelo do canto gregoriano e se afastasse da música dos teatros, ou seja, que nada tivesse de características semelhantes à ópera e à música sinfônica. Isto significava dizer, em outras palavras, que deveriam ser evitadas longas passagens a solo ou os duetos, tão comuns na música religiosa da segunda metade do século XIX, e que as linhas vocais não deveriam ter ornamentação vocal, grandes saltos, *cadenza*, virtuosismo ou elementos semelhantes.

Declarado no *motu proprio* o gênero musical oficial da Igreja de rito latino, o canto gregoriano deveria ser cultivado na liturgia, bem como a utilização do órgão, seu instrumento musical oficial. Foi igualmente incentivado o resgate da chamada polifonia clássica, composta por Giovanni Pierluigi da Palestrina e seus contemporâneos da Escola Romana. Assim, foi prática comum que os compositores de repertório restaurista – Lorenzo Perosi, Furio Franceschini e outros – se valessem de motivos musicais oriundos do canto gregoriano para a construção de suas obras polifônicas, do mesmo modo que os compositores renascentistas. Assim, fica evidente o caráter historicizante da Restauração musical católica, que tinha no passado os modelos ideais (DUARTE, 2016c).

ISSN 2447-9810

Apresentados tais elementos relativos à produção do repertório, resta ainda abordar a presença feminina nas práticas musicais, aspecto do controle normativo que demanda uma análise detalhada.

2. A ATUAÇÃO FEMININA NA COMPOSIÇÃO E NA INTERPRETAÇÃO NOS TEMPOS DO *MOTU PROPRIO*

Prescrevia o *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*", acerca daqueles que deveriam tomar parte do coro nos ritos litúrgicos católicos:

> Os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical. Querendo-se, pois, ter vozes agudas de sopranos e contraltos, empreguem-se os meninos, segundo o uso antiquíssimo da Igreja (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §13).

Tal restrição não se aplicava a todos os ritos que poderiam acontecer dentro dos templos católicos, mas tão somente aos serviços litúrgicos, excetuando-se, portanto, as missas baixas (rezadas), novenas e congêneres, além de se considerar lícita à época uma exceção feita às comunidades de religiosas (freiras e monjas) e colégios sob sua supervisão:

> A prohibição de cantarem senhoras no côro extende-se, porém, sómente ao culto divino solemne e liturgico, como são a missa solemne e o officio divino. Não é alterada a situação quanto ás missas rezadas, ladainhas etc. [...]
> Nos conventos de freiras e nas casas de educação para meninas, dirigidas por irmãs, é lícito executarem as mesmas alumnas e irmãs o canto liturgico (RÖWER, 1907, p. 107).

A divisão entre ritos religiosos litúrgicos e paralitúrgicos é fundamental para que se sejam conhecidas das práticas musicais religiosas anteriormente ao Concílio Vaticano II (1962-1965), tais como o uso de cânticos em língua vernácula e os coros mistos. Parece razoável supor, portanto, que na maior parte do ano litúrgico, quando as missas não eram solenes, não se aplicassem as determinações de exclusividade do uso da língua latina e de coros masculinos (DUARTE, 2016a; b; SCHUBERT, 1980). Com a perda do monopólio do ensino por parte da Igreja e o fim da dotação financeira para as capelas musicais, após a devolução do Padroado, não seria tarefa simples conseguir coros de homens e meninos:

> Por outro lado, tinha de ser cumprida a lei. A solução foi distinguir entre liturgias oficiais e particulares, usando nas primeiras só vozes masculinas (pois [no Rio de Janeiro] vozes infantis só havia no coral do Cónego Alpheu), tanto em originais como em arranjos; e permitindo corais de vozes femininas em cerimônias não oficiais e em colégios e conventos femininos. H. Oswald, Fr. Braga, Barrozo Netto e Villa-Lobos, como Fr. Pedro, Fr. Basílio, Pe. Lehmann, F. Franceschini e outros escreveram para estas soluções (SCHUBERT, 1980, p. 26).

ISSN 2447-9810

Em Sena Madureira-AM, por exemplo, há notícias que remetem a tal prática promovida por padres e religiosas de origem europeia:

> Em Sena Madureira [AM], na condição de sede da Prelazia, sofreu logo a mudança de rota, graças principalmente à presença de frei Miguel Lorenzini. Sem perder tempo, ele convocou as Filhas de Maria e encarregou cada uma delas de encontrar e apresentar duas meninas a serem admitidas à Primeira Comunhão. Depois, ensinou um grupo de rapazes a cantar as partes fixas da missa em gregoriano; enquanto isso, as irmãs faziam o mesmo com as meninas, postas sob seus cuidados, resultando daí dois coros bem afinados, que daquele momento em diante se tornaram presença constante nas celebrações. Sem perceber, os frades promoviam uma "europeização" propriamente dita [...] (VIEIRA, 2009, p. 91).

Assim, fontes musicais de todas as regiões do Brasil revelaram distintos graus de negociação em relação às normas romanas e a presença de mulheres, seja como integrantes ou regentes dos coros sacros, seja na função de organista, ou ainda enquanto compositoras. No acervo procedente da Catedral de Nossa Senhora da Conceição de Manaus – custodiado pelo arquivo desta Arquidiocese –, uma cópia manuscrita datada de 1937 indica o nome da cantora Nair Alves Ferreira. No estado do Pará, destacamos, por exemplo, a regência do coro pela "senhorita Flavia Nicacio" em Vigia, nas festividades de Nossa Senhora de Nazaré de 1922 (DUARTE, 2016c, p. 235). Ademais, Vicente Salles (2016, p. 206-211) noticiou a presença feminina em diversos coros da capital paraense: o Coral da Pia União das Filhas de Maria, "instituído em data imprecisa, final do séc.XIX, na Matriz de N. Sr.ª Santana", sob a regência de Maria Gabriela Pena Soares, em 1905; o Coro N. Sr.ª das Vitórias, misto, composto de dezessete moças e sete rapazes, dirigido em 1920 pela Srta. Malvina Santos; o Coro Santa Inês, feminino, organizado e dirigido, em 1918, pela professora Maria Joaquina Travassos; além do Coro Santa Cecília, feminino, dirigido pelo maestro Paulino Chaves na igreja de N. Sr.ª de Nazaré, em 1916. Apesar da impossibilidade de afirmarmos se tratarem todos de coros sacros, uma vez que Salles não explicitou tal informação, os nomes das agremiações assim sugerem. Na Sé belenense, Salles apontou o auxílio de Zinha Paiva, ao seu irmão Manuel Luís de Paiva (Maneco Paiva), indicando que talvez tenha sido "a primeira mulher a exercer (informalmente) o cargo" de mestre-de-capela da Catedral. Destacamos finalmente, Nazaré Sátiro de Melo, compositora e mestra de banda, do município paraense de Cametá, onde "dirigiu conjuntos sacros e banda de música", além do "Jazz-Orquestra Internacional, no gênero considerado um dos melhores do baixo Tocantins. Além de atuar como regente, "produziu composições sacras, novenas, ladainhas, assim como montava música de pastorinhas" (SALLES, 2016, p. 368).

Também em decisões proferidas pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro – publicadas no periódico católico *Música Sacra*, em Petrópolis-RJ, nas décadas de 1940 e 50 – a presença feminina, ainda que escassa, se fez perceber:

ISSN 2447-9810

> Apesar de essencialmente masculino, o universo dos compositores restauristas não foi exclusivo de homens. O principal nome dentre os femininos foi, sem dúvida, o de Maria da Anunciação Lorena Barbosa, com cinco obras aprovadas e divulgadas no Livro de Ouro. Além dela, constam os nomes da condessa Margit Sztaray, Celeste Jaguaribe, Oraida Amaral Camargo, Virginia S. Fiuza e Amélia de Mesquita, com uma obra de cada. Existiram, entretanto, mulheres compositoras cujas obras não foram julgadas adequadas ao uso litúrgico. O nome mais recorrente foi de Maria José Amarante, com dez músicas reprovadas e uma tolerada, basicamente sob a alegação de o acompanhamento não ter estilo sacro, inadequado ao órgão ou ao harmônio. Também foram recusadas uma obra de Diva V. Vieira e uma de Marietta Netto. (DUARTE, 2016c, p. 310).

Além do canto litúrgico, muitas religiosas se dedicaram à composição, não sendo, portanto, Madre Júlia Cordeiro um exemplo isolado. Em pesquisa anterior no convento das irmãs ursulinas, em Ilhéus-BA, foi possível observar diversas composições de suas religiosas na primeira metade do século XX (DUARTE, 2016b). Assim, é possível afirmar que mesmo em face de um rígido quadro de controle normativo por parte da Igreja institucionalizada, a participação feminina na produção e prática da música católica se fez notar na Amazônia e no Brasil como um todo, entre a promulgação do *motu proprio* e o Concílio Vaticano II (SALLES, 2016; SCHUBERT, 1980; DUARTE, 2016c).

3. A OBRA RELIGIOSA DE MADRE JÚLIA CORDEIRO

É possível encontrar dados biográficos de Madre Júlia em *Música e Músicos do Pará,* de Vicente Salles (2016, p. 208). Segundo Salles, Júlia Cesarina Ribeiro Cordeiro estudou piano com Joaquim Pinto da França e com Henrique Bernardi, tendo se apresentado no salão nobre do Theatro da Paz executando a *Grande Fantasia sobre a ópera Pátria*, de Bernardi, em 1887. Catorze anos depois tomava o hábito das Irmãs Dorotéias e se tornava Júlia Maria Cordeiro. Como freira, seguiu para a Itália a fim de realizar estudos superiores. Ao os votos, teria se desfeito de suas composições seculares, muitas das quais compostas para piano e orquestradas por Henrique Bernardi. Salvaram-se raros exemplos, tais como as valsas *Glorinha*, *Rosa*, *Sinhá*, *Teresina* e a polca *Boas Festas*, publicadas no Pará.

Das obras listadas por Vicente Salles, foi possível consultar, fotografar e analisar treze obras, sendo dez de função ou inspiração religiosa e três seculares: (1) *Cor Jesu*, (2) *Cor Jesu flagrans*, (3) *Tota Pulchra*, (4) *Invocações* [*à Maria Santíssima*], (5) *Lembrai-vos*, (6) *A Maria Santíssima*, (7) *Recordae-vos*, (8) *Senhor eu não sou digno*, (9) *Ao SS.^{mo} Coração de Jesus*, (10) *A N.ª Sr.ª do Rosário de Fátima,* (11) hino *Meu Brasil*, (12) *Valsa Theresina* e (13) *Tolice de criança*. Esta última foi caracterizada por Salles como exemplo das músicas festivas compostas por madre Júlia para atividades escolares e infantis. O mesmo é possível supor em relação ao hino *Meu Brasil*, marcha com texto de Coelho Netto. Quanto a *Invocações à Maria Santíssima*, a consulta ao manuscrito (RECORDAE-VOS, [s.d.]) – no qual se encontra também *Recordae-vos*, de Madre Júlia – nos sugere autoria diversa, aparentemente "P. F. da Costa Pereira", razão pela qual optamos por não incluir tal obra em nossa análise. Finalmente, não

ISSN 2447-9810

foi possível localizar as seguintes obras de função ou inspiração religiosa: *Hino à Venerável Madre Paula Frassinetti* e *Et Verbum*.

Antes de abordar especificamente as obras religiosas, parece interessante observar as características musicais das obras seculares, compostas antes e após a tomada do hábito. Na *Valsa Theresina* (Ex. 1), é possível perceber o domínio da linguagem pianística, bem como a aproximação da autora do estilo da música urbana dos chamados pianeiros da *Belle époque*.

Igualmente próxima da música dos pianeiros nos parece *Tolice de criança* (Ex. 2), na qual se observam figuras sincopadas, características da música popular brasileira.

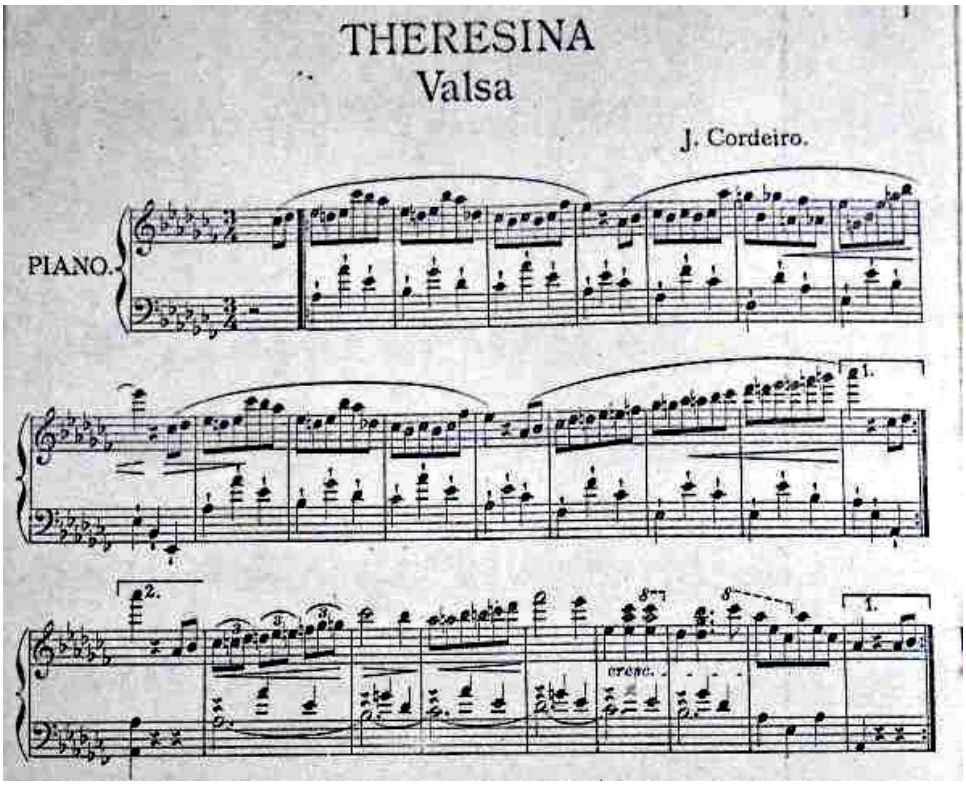
Em face de uma linguagem pianística claramente estabelecida em suas obras seculares, o primeiro ponto que se questiona é em que medida tal linguagem permeou também suas composições religiosas. Ao analisar tais obras, fica clara a existência de distintos graus de aproximação do que seria o acompanhamento pensado para órgão: de simples sustentação das vozes, completando as harmonizações quando fosse o caso, sem figuração ou divisão rítmica. Das dez obras religiosas a que se teve acesso, *Senhor eu não sou digno* (Ex. 3) é a que mais se aproxima deste referencial, sendo próximas também *Cor Jesu* e *Ao SS. Coração de Jesus*. Um tanto mais livre, *Cor Jesu flagrans* (Ex. 4) merece destaque pelo abundante uso de cromatismos e pela ornamentação da linha vocal, que a aproximaria mais das árias religiosas do século XIX do que do repertório restaurista. Seu acompanhamento é bastante próximo da escrita para órgão nos compassos iniciais, mas se torna gradativamente pianístico ao longo da peça. Algo semelhante ocorre com *Recordae-vos*: próxima da escrita para piano, rica em arpejos, que aparecem, em alguns trechos, na mão direita e em outros, na esquerda, se aproxima da harmonização típica do órgão nas passagens a solo.

Parecem ser as mais distantes dos referenciais restauristas no que tange ao acompanhamento, entretanto, as obras *Tota pulchra es*, *Lembrai-vos* (Ex. 5) e *A Maria Santíssima*. Em *Lembrai-vos*, observa-se também certa ornamentação da linha vocal. Quanto à obra *A N.ª Sr.ª do Rosário de Fátima*, esta foi apresentada somente com a melodia e acordes em semibreves na mão esquerda, sugerindo que a própria compositora improvisasse o acompanhamento ao piano ou que eventualmente algum aluno iniciante o fizesse.

Acerca de tais obras e suas características, é necessário destacar que seu uso não haveria de se dar em funções litúrgicas, escapando, neste caso, ao estrito controle normativo do *motu proprio* de Pio X. Ao contrário, os cânticos em língua vernácula sugerem seu uso na paraliturgia, provavelmente em missas rezadas ou em exercícios espirituais. Quanto aos motetos em língua latina, estes se aproximam mais de um possível uso em missas solenes, provavelmente cantados após a comunhão,

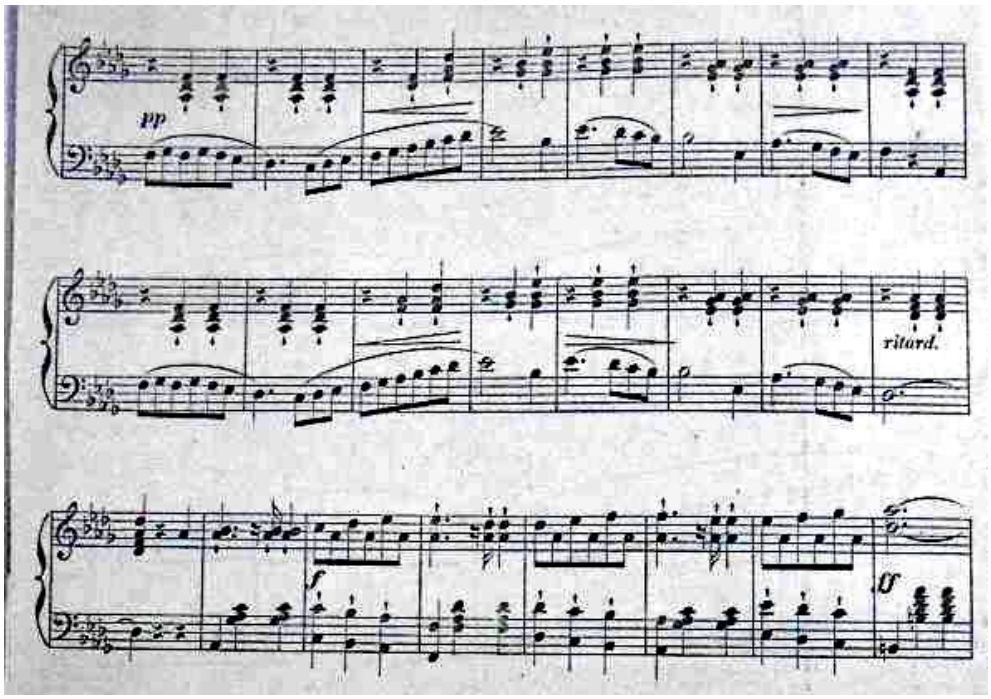
ISSN 2447-9810

mas a indicação do acompanhamento para piano e a escrita pianística colocam em suspeição este possível uso[2].

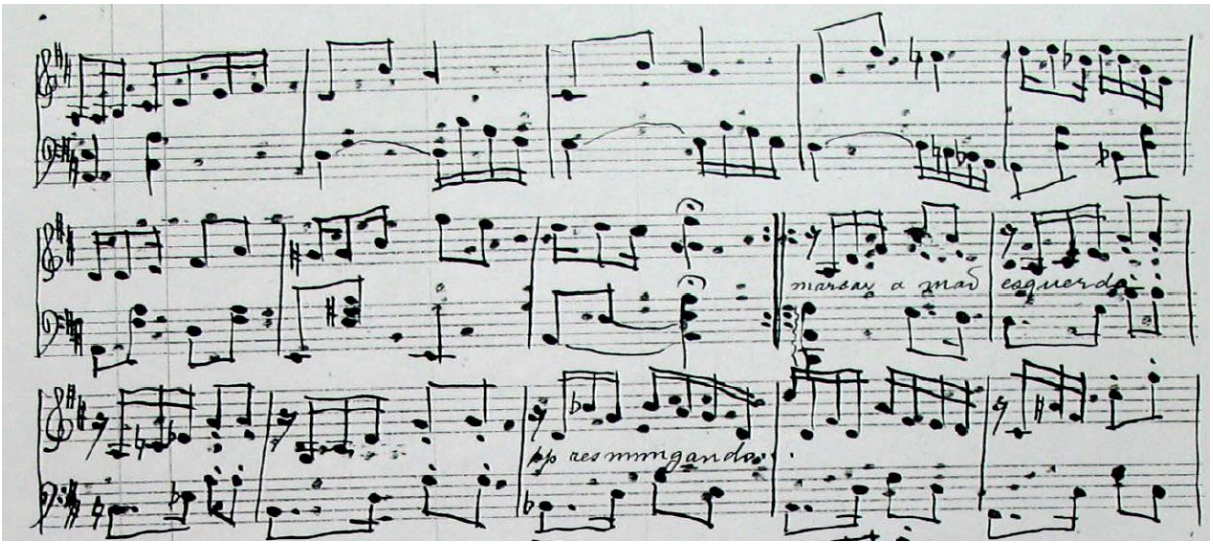


2 Em que pese a proibição do *motu proprio* ao uso do piano nas funções litúrgicas católicas, não se exclui totalmente a possibilidade de que em algumas igrejas e capelas particulares este instrumento tenha sido utilizado, como nos parece ter sido o caso do convento das irmãs dominicanas de Porto Nacional-TO (DUARTE, 2016c).

ISSN 2447-9810

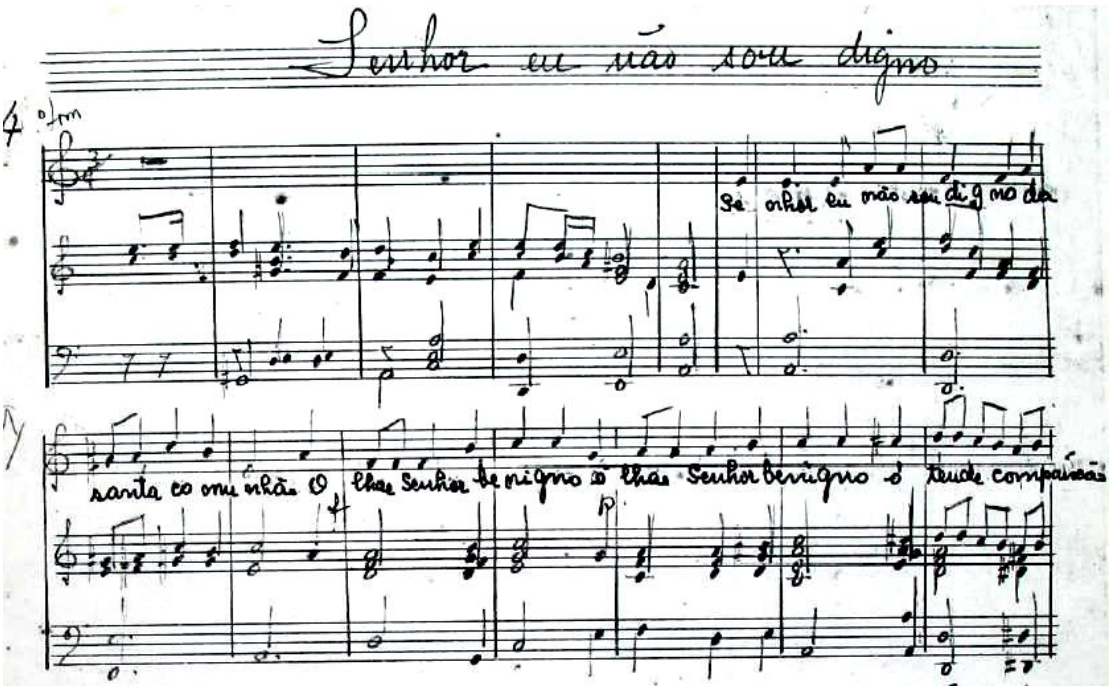


Ex. 1: Trechos de *Valsa Theresina*, de Júlia Cordeiro ([s.d.]d, p. 1-2). Notem-se as exigências técnicas em razão da tonalidade, da figuração e da inversão entre a melodia e o acompanhamento na segunda página

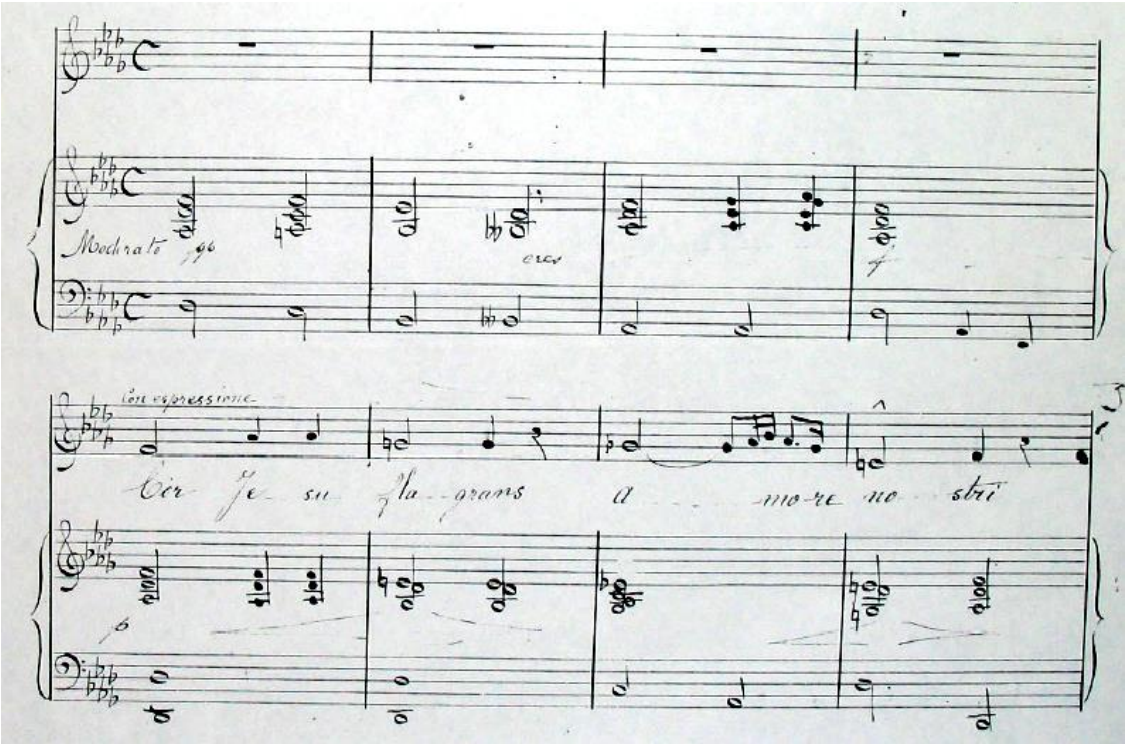


Ex. 2: Trechos de Tolice de Criança (CORDEIRO, [s.d.]c, p. 1-2).

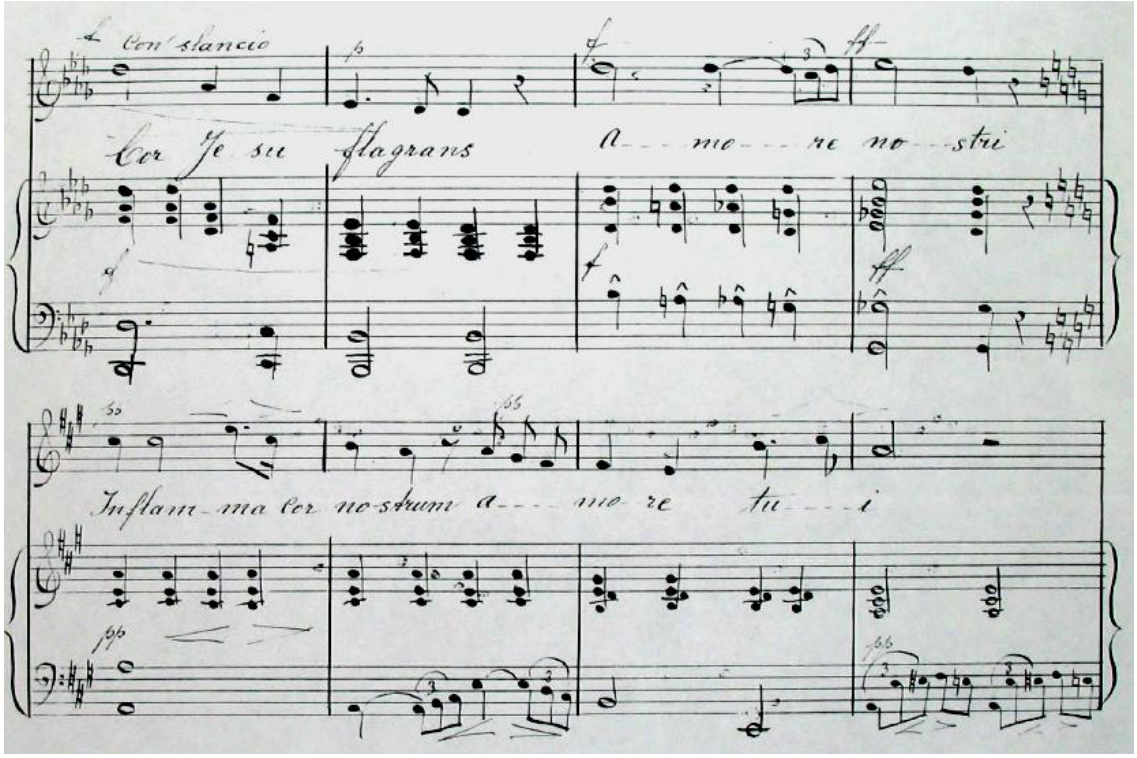
ISSN 2447-9810



Ex. 3: Compassos iniciais de *Senhor eu não sou digno*, de Júlia Cordeiro ([s.d.]b, p. 1-2).

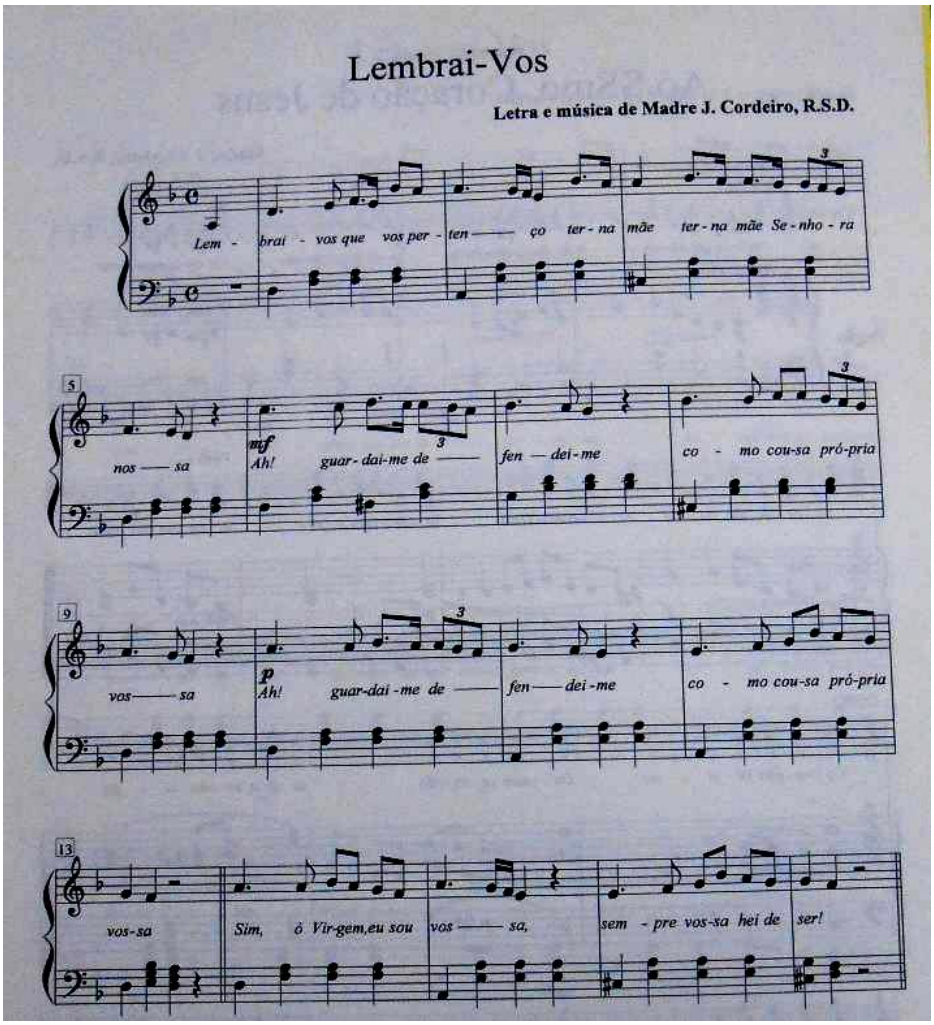


ISSN 2447-9810



Ex. 4: Trechos de *Cor Jesu flagrans*, de madre Júlia Cordeiro (1950, c. 1-8; 13-19). Merecem destaque a diferença no padrão de acompanhamento entre os dois primeiros pentagramas e os dois últimos, a ornamentação da linha vocal no segundo pentagrama e o cromatismo que marca a composição.

ISSN 2447-9810



Ex. 5: Compassos iniciais de *Lembrai-vos*, de Júlia Cordeiro ([s.d.]a, p. 1). Observe-se a ornamentação vocal nos compassos 2, 9 e 14 (na Microedição de Vicente Salles, acima, numerados como 3, 10 e 15).

Após este breve olhar lançado sobre a obra musical de função religiosa da pianista e religiosa paraense madre Júlia Cordeiro, é possível afirmar que o principal elemento que difere suas composições de obras consideradas claramente alinhadas ao paradigma restaurista – composições de Lorenzo Perosi, Franz Witt, Furio Franceschini, Pedro Sinzig, Basílio Röwer, Bernardino Bortolotti, João Batista Lehmann ou Maria da Anunciação Lorena Barbosa – parece ter sido, de fato, o caráter pianístico do acompanhamento dado às vozes. Assim, mesmo sendo a compositora uma religiosa e estando sob a égide de um "código jurídico de música sacra", suas obras demonstram certa autonomia em relação ao controle normativo das práticas musicais litúrgicas católicas, bem como a manutenção de uma linguagem musical ligada ao piano, instrumento que marcou sua atuação como musicista antes mesmo de tomar o hábito.

ISSN 2447-9810

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, deve ficar claro que seu objetivo não é o de determinar se o repertório religioso de madre Júlia Maria Cordeiro pode ou não ser considerado adequado às funções litúrgicas – como era a função dos organismos censores de música, tais como a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro –, mas observar em que medida a compositora fruiu de relativa autonomia em relação ao controle normativo das práticas musicais católico, tão marcante na primeira metade do século XX. Deste modo, é possível afirmar que o principal aspecto que afasta as obras da religiosa dos referenciais restauristas em sentido mais estrito – determinados pelo *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*" de Pio X – está no modelo de acompanhamento adotado. Sua escrita de caráter pianístico revela não apenas as opções individuais face às escolhas franqueadas pelos distintos modelos de música sacra em fins do século XIX e início do XX, mas principalmente as memórias de uma pianista que se preservaram mesmo em obras de função ou inspiração religiosa. Assim, a classificação deste repertório como estritamente restaurista não faz sentido, ao contrário, sua linguagem pianística e até mesmo linhas vocais com alguma discreta ornamentação remetem à canção de câmara, tão em voga no entresséculos.

Quanto à relação entre sua carreira como compositora, pianista concertista e sua biografia, é possível afirmar que os dois raros exemplos de suas composições instrumentais a que se teve acesso neste trabalho revelam uma linguagem próxima daquela corrente na música urbana da *Belle époque*, a dos chamados pianeiros. Ademais, a hino *Meu Brasil* e a peça instrumental *Tolice de criança* revelam interfaces com a educação, principal atividade não-religiosa à qual se dedicam as religiosas Dorotéias.

Finalmente, observa-se que Madre Júlia Maria Cordeiro foi mais uma dentre as mulheres que compuseram música sacra no Brasil no período de sessenta anos que separa a promulgação do *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*" de Pio X e a Constituição Apostólica "*Sacrosanctum Concilium*", que oficializou profundas mudanças na música e na liturgia católicas. Apesar do ambiente pouco favorável à presença feminina nos coros sacros, foi possível observar exemplos da intensa atuação de mulheres como cantoras, à frente de coros e como instrumentistas. Resta à historiografia da música reconhecer esta intensa atuação e lançar uma luz sobre as figuras destas tantas musicistas profissionais ou amadoras que se dedicaram à prática da música religiosa católica no Brasil.

REFERÊNCIAS

BUDASZ, R. *Teatro e música na América Portuguesa*: convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008. 290 p.

CORDEIRO, J. C. *Cor Jesu flagrans*: motetto ao Santissimo Coração de Jesus – Para o meu querido Pae. [s.l.]: 1950. 3 p. Partitura manuscrita. Recolhida ao acervo Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA.

_____. *Lembrai-vos*. [Brasília]: Microedição de Vicente Salles, [s.d.]a. 1 p. Partitura. Recolhida ao acervo Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA.

_____. *Senhor eu não sou digno*. [Brasília]: Microedição de Vicente Salles, [s.d.]b. 2 p. Partitura. Recolhida ao acervo Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA.

_____. *Tolice de Criança*. [s.l.]: [s.d.]c. 2 p. Partitura manuscrita (fotocópia). Recolhida ao acervo Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA.

_____. *Valsa Theresina*. [Belém-] Estado do Pará: M. J. da Costa de Silva & Comp.ª, [s.d.]d. 4 p. Partitura (fotocópia). Recolhida ao acervo Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA.

DUARTE, F. L. S. A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX: cânticos espirituais e as representações acerca da participação ativa dos fiéis nos ritos religiosos. *Opus*, Belo Horizonte, v. 22, p. 115-146, 2016a.

_____. O acervo musical do Instituto Nossa Senhora da Piedade de Ilhéus: memórias da prática musical de função religiosa anterior ao Concílio Vaticano II [no prelo]. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 8., 2016, Araguaína-TO. *Anais*. Araguaína, 2016b.

_____. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016c.

LOPES, G.; NOGUEIRA, L. W. M. A presença feminina em três obras historiográficas panorâmicas sobre a música brasileira. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. *Anais*... São Paulo: ANPPOM, 2014. 8 p. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/schedConf/presentations>. Acesso em 10 jun. 2016.

RECORDAE-VOS. Fotocópia de fonte manuscrita com a composição *Recordae-vos*, de Júlia Cordeiro e *Invocações*, aparentemente de P. F. da Costa Pereira. [s.l.]: [sd.]. 4 p. Partitura manuscrita (fotocópia). Recolhida ao acervo Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA.

ROMITA, F. *Jus Musicae Liturgicae*. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947. 320 p. (Bibliotheca "Ephemerides Liturgicae" – Sectio Practica, n. 2).

RÖWER, B. A *Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907. 157 p.

SALLES, V. *Música e Músicos do Pará*. 3. ed. rev. Belém: FCP, 2016. 607 p.

SCHUBERT, G. Música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: COSTA, L. A. S. et al. *Brasil 1900-1910*. v.2. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980. p. 11-46. (Biblioteca Nacional, Coleção Rodolfo Garcia).

SOBRE MÚSICA SACRA. *Motu proprio Tra le sollecitudini*. 22 nov. 1903. Texto em português. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html>. Acesso em 3 mai. 2009.

ISSN 2447-9810

VERMES, M. As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações. In: NOGUEIRA, I. P., FONSECA, S. C. (Org.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música*: Abordagens Metodológicas. Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p. 303-323. (Série Pesquisa em Música).

VIEIRA, D. M. R. *Os Servos de Maria no Brasil*. São José dos Campos: [s.n.], 2009. 262 p.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

ENTRE PARTITURAS E MEMÓRIAS:

o Processo de Organização e Digitalização do Acervo Musical de Frei Fulgêncio Monacelli

Fernando Lacerda Simões Duarte
lacerda.lacerda@yahoo.com.br
Universidade Federal do Pará

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo apresentar um panorama do processo de organização e digitalização do acervo musical do frade capuchinho Fulgêncio Monacelli, residente na cidade de Manaus. Tal processo possibilitou um contato direto com o religioso, que narrou a história das fontes no contexto de sua história de vida. A discussão se baseia em referenciais teóricos da Arquivologia, Musicologia e dos estudos acerca da memória. As composições religiosas de frei Fulgêncio são também analisadas no panorama da música católica do século XX. Os resultados apontam para a diversidade interna do acervo (gêneros musicais e tipos de fontes), para a possível integração da História Oral ao trabalho musicológico e sugerem ainda novos temas para a pesquisa musicológica a partir deste acervo.

Palavras-chave: Acervos musicais particulares. Compositores capuchinhos. Música religiosa católica. História Oral e Musicologia. Partituras manuscritas – século XIX.

Abstract: This paper aims to present an overview of the process of organization and digitalization of the Capuchin Friar Fulgêncio Monacelli's musical collection, resident in the city of Manaus. This process allowed a direct contact with the priest, who narrated the history of the sources in the context of his life history. The discussion is based on theoretical references of the Archivology, Musicology and the studies about the memory. The religious compositions by Friar Fulgencio are also analyzed in the panorama of Catholic music of the twentieth century. The results point to the internal diversity of the collection (musical genres and types of sources), to the possible integration of Oral History into musicological work and also suggest new themes for musicological research starting from this collection.

Keywords: Particular musical collections. Capuchin composers. Catholic religious music. Oral History and Musicology. Manuscript Scores – 19th century.

INTRODUÇÃO

Ao final de aproximadamente quatro anos de pesquisa sobre as práticas musicais de função religiosa no catolicismo romano no século XX e início do XXI, observou-se a impossibilidade de se falar em uma única "música católica", mas em práticas musicais de caráter local distintas entre si, as quais, por comparação, forneciam elementos comuns para que se formulasse um modelo de funcionamento. Assim, para muito além da expectativa de unidade que a leitura do *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*", "código jurídico de música sacra" promulgado por Pio X em 1903 e demais documentos sobre o tema poderiam sugerir, um imenso mosaico de tradições locais revela a diversidade como paradigma das

ISSN 2447-9810

práticas musicais religiosas. Neste sentido, os acervos tiveram papel fundamental no desvelar das práticas, fossem eles públicos ou privados – especialmente aqueles recolhidos a entidades custodiadoras religiosas –, e até mesmo arquivos pessoais (DUARTE, 2016). Esta última categoria foi a menos recorrente num processo de visita a cerca de quinhentas instituições espalhadas por setenta cidades brasileiras em busca de fontes, mas nem por isto menos interessante, sobretudo do ponto de vista da abordagem conceitual com vistas a aproximar a Musicologia da Arquivologia, mas também das memórias a eles recolhidas.

Os acervos musicais de caráter pessoal se apresentaram em duas situações, como fundos recolhidos a entidades custodiadoras *post mortem* ou de titulares vivos, que nos permitiram o acesso. Entre os acervos musicais pessoais de falecidos, destacam-se o de Dom Marcolino Dantas, primeiro Arcebispo de Natal-RN, recolhido ao Arquivo Arquidiocesano de Natal e o do sexto bispo e primeiro arcebispo da Arquidiocese de Vitória-ES, Dom João Batista da Mota e Albuquerque, que se encontra no Arquivo da Arquidiocese de Vitória do Espírito Santo e na Biblioteca do Instituto de Filosofia e Teologia. Dentre os arquivos pessoais de titulares vivos, destacam-se o do pároco da Igreja de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, de Porto Alegre e o do frade capuchinho Fulgêncio Monacelli, em Manaus. Os acessos aos dois acervos foram mediados por seus titulares e tiveram em comum o interessante fato de que estes não somente mostraram as fontes musicais, mas de fato as apresentaram no contexto de sua funcionalidade ou produção: no caso do padre de Porto Alegre, remetendo ao coro de uma comunidade alemã, e no do religioso residente em Manaus, associando o processo de reunião daquelas fontes à sua história de vida. Assim, os arquivos pessoais abrem a possibilidade, quando mediados por seus titulares, de uma abordagem que conjugue as narrativas às fontes documentais. Neste sentido:

> A sugestão de traçar uma biografia dos arquivos pode ser interessante na medida em que ela contribua para desnaturalizá-los, de maneira a demonstrar que, assim como os indivíduos, os arquivos são muitas vezes objetos de "ilusões" que fazem desaparecer descontinuidades e deslocamentos, perdas e acréscimos, tanto materiais quanto simbólicas. Não se trata de tomar o arquivo como uma entidade, mas de entender como o arquivo se torna uma entidade com contornos, localização e atributos. Iluminar o caráter construído dos arquivos, institucionais ou pessoais, investir na sua historicidade, não equivale a negar sua legitimidade, mas a examinar as práticas e os discursos por meio dos quais o "monumento", o arquivo-fonte, encobre o "fragmento", os gestos – múltiplos, diacrônicos e descentralizados – que constituíram concretamente esses conjuntos documentais. Trata-se de uma chave para o uso crítico dessas fontes (HEYMANN, 2013, p. 72).

Esta abordagem se revela interessante e aplicável aos acervos musicais, no sentido de desfazer a ilusão da existência de arquivos "puros" conforme a taxonomia desenvolvida na Arquivologia, a partir do estudo de documentação produzida por organismos públicos: raramente agremiações musicais e particulares preservam em seus arquivos somente fontes decorrentes do exercício de sua função;

nelas existe também certo caráter de coleção, sendo muito mais adequado o termo acervo para denominar os conjuntos documentais, por ser mais amplo e genérico.

Ainda sobre arquivos pessoais, Heymann (2013, p. 74) mencionou a possibilidade de realização de etnografias, como foi o caso de sua pesquisa junto ao arquivo pessoal do antropólogo e político Darcy Ribeiro, cujo acervo apresenta um amplo espectro de documentos, desde aqueles recolhidos em razão do exercício de suas funções profissionais até os "que se relacionam mais a projeções do que a ações, mais a interesses difusos do que a motivações localizáveis com auxílio de sua biografia". Em parte dos documentos de Ribeiro há "um padrão distante daquele associado ao acúmulo progressivo e 'natural' de registros que remetem ao desempenho de atividades e ao gesto intencional de guardar documentos que sirvam como evidências de um passado pessoal". Heymann optou por realizar entrevistas com as secretárias, "personagens fundamentais na gestão dos papéis de Darcy". Desta maneira:

> A etnografia do processo de constituição desse conjunto documental revelou um uso distinto daquele classicamente associado à guarda de papéis por um indivíduo. Nem o registro do vivido, nem prova de ação, os papéis acumulados por Darcy – ou, ao menos, uma parcela deles – se afastam da representação tradicional do "arquivo-memória", e parecem estar mais próximos "arquivo-projeto". Os contextos de produção dos registros não são identificáveis, de modo geral, mas o contexto de acumulação reconstruído por meio de entrevistas, dotou de significado a presença de muitos documentos no arquivo (HEYMANN, 2013, p. 75).

O presente trabalho aborda o acervo musical particular de frei Fulgêncio Monacelli, ofm cap (1938-)[1]. Semelhantemente ao que descreveu Heymann, o processo de organização, acondicionamento e digitalização do acervo do religioso contou com sua presença em dois dos três dias em que foi realizado. Neste contato, as fontes musicais passaram a fazer sentido em um panorama mais amplo, da vida do frade, que é compositor e regente do coro da Igreja de São Sebastião, em Manaus. Sua narrativa foi fundamental para a compreensão da procedência das fontes: o acúmulo das partituras decorre, em parte, de sua atividade musical e em parte, de certa intenção colecionista. Podem ser apontados como marcos inicial da datação das fontes fins do século XIX, e o marco final, o início do XXI.

Segundo frei Fulgêncio, estudantes de graduação se propuseram a organizar seus papéis de música, mas seus projetos nunca foram levados a termo. Restava seu desejo de que as fontes fossem organizadas. Desta maneira, foram propostas para frei Fulgêncio a organização por categorias, o acondicionamento das fontes em invólucros adequados e a digitalização. São discutidas neste trabalho as decisões tomadas no processo de organização e aspectos técnicos do acondicionamento e

---

1 A abreviatura que acompanha os nomes de religiosos católicos designa sua congregação, neste caso, a Ordem dos Frades Menores Capuchinhos, um dos três segmentos da família franciscana (frades observantes – OFM, capuchinhos – OFM Cap. e conventuais – OFM Conv.).

ISSN 2447-9810

digitalização, mas também – e especialmente – o papel das memórias de frei Fulgêncio no processo de compreensão de seu acervo.

Deram ensejo a este trabalho as seguintes questões: quais as características das fontes musicais recolhidas ao acervo? Como as informações provenientes da narrativa do titular do acervo complementaram aquelas contidas nas fontes? Quais possibilidades metodológicas o contato entre o musicólogo e o detentor ou produtor do acervo suscita? E finalmente, quais as características das composições musicais de Frei Fulgêncio no contexto da produção de música católica no século XX? Para responder a tais questionamentos, foi empreendida pesquisa documental e bibliográfica, especialmente de referenciais teóricos da Arquivologia, Musicologia e estudiosos da memória. Além dos que foram mencionados até aqui, outros serão oportunamente trazidos ao texto.

O primeiro item do trabalho descreve a organização, acondicionamento e a digitalização do acervo. Em seguida, se abordada o conteúdo documental do acervo, não em sua totalidade – o que seria impossível em razão da extensão do trabalho –, mas uma seleção de fontes de interesses para a discussão aqui proposta, bem como as memórias narradas pelo religioso e as implicações teóricas possíveis deste contato. Finalmente, lança-se um olhar para as composições religiosas de frei Fulgêncio, a partir das mudanças de paradigmas composicionais da música católica no Brasil ao longo do século XX.

1. ORGANIZAÇÃO, ACONDICIONAMENTO E DIGITALIZAÇÃO DO ACERVO

Antes do processo de organização, o acervo musical de frei Fulgêncio Monacelli se encontrava acondicionado em quatro caixas de papelão no quarto do religioso, que reside na Fraternidade São Sebastião, da Custódia São José de Leonissa, na cidade de Manaus. Conforme foi dito, tentativas anteriores de organização do acervo haviam sido empreendidas por graduandos, que deixaram junto às caixas de papelão uma pasta plástica com divisões internas de arquivo, longe do ideal para o acondicionamento das fontes. Para um acondicionamento mais adequado foram compradas caixas plásticas de arquivo-morto, além de algumas pastas do mesmo material em tamanho A3, a fim de que as fontes maiores não amassassem. O acondicionamento em caixas de papel neutro feitas sob tamanho não parece o ideal neste caso, pois seria pouco funcional para este arquivo de recolhimento em fase corrente (BELLOTTO, 2012), frequentemente acessado pelo religioso, que usa as fontes com a finalidade para a qual foram produzidas: a execução musical a partir delas.

Após o acondicionamento, as caixas de arquivo-morto foram posicionadas de maneira horizontal, a fim de que o peso dos documentos não agisse em desfavor de sua integridade. O processo de organização, acondicionamento e digitalização foi realizado em novembro de 2014, com duração de três manhãs e um início de tarde. Neste mesmo mês foi possível realizar ainda procedimento

ISSN 2447-9810

semelhante com os documentos musicais procedentes da Catedral de Manaus – recolhidos ao arquivo desta arquidiocese –, com a diferença de que as fontes já se encontravam acondicionadas, tendo sido compradas somente pastas plásticas de tamanho A3, para os documentos maiores. Em razão do pouco tempo para a realização do processo junto aos dois acervos, a digitalização foi realizada na medida em que os documentos eram analisados para organizá-los em categorias. As fotografias foram feitas com câmera digital compacta, sem pedestal fixo. Tal câmera adéqua a imagem automaticamente à luminosidade do ambiente. Desta maneira, não é possível falar em aproximação das imagens digitais da cor real dos documentos. O ideal seria proceder à digitalização integral das fontes na fase de organização, conforme foi feito, mas também após sua separação em categorias, nesta fase, com uma câmera afixada em um tripé e com iluminação mais adequada. Este é um trabalho por ser ainda realizado. Igualmente necessária é a inventariação das fontes, ainda que de maneira a atribuir-lhes cotas somente de maneira virtual. Estes trabalhos constituiriam, por si, um projeto de pesquisa.

Quanto à amostragem, em razão do escasso tempo para a realização dos trabalhos, as fontes impressas mais recorrentes em outros acervos foram digitalizadas parcialmente. Apesar disto, o trabalho resultou em mais de duas mil fotografias digitais. As fotografias foram tiradas com as fontes dispostas sobre uma folha de cartolina com uma régua desenhada nas extremidades, para o caso de um eventual catálogo das fontes que demande suas medidas.

Em contrapartida ao processo de acondicionamento, organização e digitalização do acervo, foi redigido um termo de autorização que foi assinado pelo religioso, concedendo ao pesquisador o direito de uso das imagens das fontes e informações relativas aos processos de organização e digitalização em trabalhos acadêmicos.

A tipologia dos documentos que integram o acervo é bastante variada: partituras e partes avulsas manuscritas e impressas, folhetos impressos ou fotocopiados contendo letras de cânticos de missas, manuscritos contendo rascunhos, talvez de composições do próprio frei Fulgêncio, talvez cópias, páginas avulsas de periódicos sobre temas diversos (magazines), impressos de conteúdo político, um abaixo-assinado, documentos pessoais e paroquiais, dentre outros. Quanto aos gêneros musicais e à apresentação gráfica nas partituras, foram observados: música instrumental em uma clave com acompanhamento cifrado; cantos religiosos populares, ditos cantos pastorais, em sua forma típica, melodia cifrada, música coral manuscrita, composições corais do religioso, música impressa com trilhas de cinema, além de música popular, especialmente italiana.

Diante da diversidade de tipos de fontes e gêneros musicais, foram eleitas as seguintes categorias para sua organização: 1) Frei Fulgêncio – produção pessoal (composições, poemas e outros documentos); 2) Manuscritos e rascunhos; 3) Partituras do Coral São Sebastião / Música Litúrgica em Geral / Música para coral: sacra e popular (4 caixas); 4) Música popular e instrumental / Música de ópera, cinema e teatro / Música Instrumental / Canções Populares italianas ou em italiano; 5) Outros:

ISSN 2447-9810

folhetos, orações, jornais, documentos etc. (3 caixas). Os itens 1 e 2 foram acondicionados em pastas plásticas de tamanho A3 e os demais, em caixas de arquivo-morto. Para facilitar o acesso e a organização visual do material, as quatro caixas correspondentes ao item 3 são de cor cinza e as demais, amarelas. Este sistema de organização se revela eficiente para um arquivo em fase corrente, cujas fontes são consultadas com regularidade (Fig. 1). Há de se notar, entretanto, a possibilidade de uma nova organização, em categorias mais específicas, a partir do que foi realizado até o momento. Um exemplo seria a separação da música coral religiosa, da popular e ambos de cantos pastorais escritos com melodias cifradas. Poderia ser adotada ainda como critério a procedência das fontes. Do ponto de vista da funcionalidade do arquivo de fase corrente, a primeira possibilidade se revelaria mais eficiente. Existe ainda a hipótese da realização de ambas em um inventário registrado em uma base de dados que contemplasse a procedência das fontes e suas características.

Fig. 1: Aspecto do acervo anteriormente ao processo de organização e após sua realização. Fotos do arquivo pessoal do autor.

A organização do acervo de frei Fulgêncio, a aquisição das caixas de arquivo-morto e pastas de tamanho A3, bem como a compra de um *pen drive* para entregar a cópia de todas as imagens ao religioso foram contrapartidas encontradas pelo benefício que obtivemos na realização de nossa investigação doutoral. Se a questão da contrapartida e do respeito às demandas êmicas das comunidades pesquisadas tem sido tema de vários estudos da subárea da Etnomusicologia, ela também existe, ainda que de maneira muito mais discreta, na Musicologia Histórica:

> Os pesquisadores, quando beneficiados por acervos e comunidades que preservam documentos ou informações – essa é minha opinião – têm a obrigação de beneficiar, de alguma forma, esses mesmos acervos e comunidades. Não existem, entretanto, discussões suficientes para se avaliar a importância dessa postura e mesmo para encontrar soluções ou formas de interação entre pesquisadores, acervos, comunidades (CASTAGNA, 1997, p. 9).

Frei Fulgêncio compartilhou muito mais do que as informações contidas em seus documentos musicais, compartilhou suas memórias, sua confiança – pelo fato de nos ter permitido trabalhar em seus aposentos uma manhã inteira estando fora do convento para cumprir suas obrigações religiosas –, compartilhou, enfim, sua história de vida. Despreparado para tal possibilidade, inédita até então em

ISSN 2447-9810

nossas atividades de pesquisa, não realizamos a gravação das narrativas do religioso. As preciosas informações obtidas da fonte oral se registram somente na memória deste autor, devendo o leitor, se achar adequado, confiar nela, mesmo sabendo que todo ato de rememoração é fruto de enquadramentos (POLLAK, 1989), seleções, e está aberto a distorções e às dinâmicas do esquecimento (NORA, 1993). Neste sentido, um trabalho de História Oral com vistas a preservar as memórias narradas por frei Fulgêncio Monacelli seria, no momento, valioso para a compreensão de seu acervo pelas futuras gerações de pesquisadores da música, para a história da ordem religiosa na Amazônia e para outros tantos temas. Neste sentido, cabe aqui uma breve explicação acerca das duas modalidades da História Oral, história de vida e história oral temática:

> Porque as histórias de vidas são decorrentes de narrativas e estas dependem da memória, dos ajeites, contornos, derivações, imprecisões e até das contradições naturais da fala. Isso talha a essência subjetiva da história oral de vida. No caso da história oral temática, contudo, a existência de um foco central que justifica o ato da entrevista em um projeto, recorta e conduz a possíveis maiores objetividades. Por lógico, reconhece-se que objetividade não existe, mas há recursos capazes de limitar devaneios e variações. Uma das práticas decisivas na diferenciação entre história oral de vida e temática é a existência de um questionário. Dizendo de outra forma, em história oral de vida, na medida do possível, deve-se trabalhar com o que se convencionou chamar de "entrevistas livres"; em história oral temática, o que deve presidir são os questionários, que precisam estabelecer critérios de abordagem de temas. As perguntas e respostas, pois, são partes do andamento investigativo proposto (MEIHY, HOLANDA, 2011, p. 35).

O estímulo às memórias de frei Fulgêncio durante o processo de organização do acervo, que acabou por resultar em uma história oral temática, ocorreu da seguinte maneira: sem a necessidade de um questionário previamente estruturado, sua história de vida aflorou a partir da visualização das fontes musicais. O estímulo à memória por meio de imagens e as possibilidades de se recontar a história de maneira não linear ou não cronológica foi proposto pelo historiador de arte Aby Warburg (2000), em seu *Bilderatlas Mnemosyne* (Atlas de imagens Mnemosyne). Estímulo semelhante parece ter havido em relação a frei Fulgêncio, porém a partir das informações contidas nos documentos musicais, gerando um processo de realimentação positiva entre as memórias individuais e os documentos. Assim, retoma-se aqui a amplitude das fontes para o estudo da música descrita por Gómez González e seus colaboradores: para muito além do simples conceito de documento, elas abarcam partituras, registros sonoros e audiovisuais, libretos e textos, escritos pessoais dos compositores, tratados sobre música, documentação de órgãos governamentais ou instituições com atividades musicais, estatutos e regulamentos, entrevistas pessoais, instrumentos musicais, objetos artísticos (objetos tridimensionais e de iconografia musical), livros de contas, cerimoniais, livros sacramentais de paróquias, documentos pontifícios e demais legislação eclesiástica sobre música, documentos notariais ou cartoriais, impressos diversos (críticas musicais e anúncios de concertos), cartazes e programas de concertos, correspondências, bem como os guias de arquivos, inventários,

ISSN 2447-9810

catálogos e bases de dados informatizadas (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008, p. 93-102). O presente estudo procura demonstrar, portanto, como estudos musicológicos podem se beneficiar consideravelmente da interação entre memórias, narrativas e fontes documentais, sobretudo a partir de uma abordagem interdisciplinar, recorrendo à História Oral ou a estímulos imagéticos, conforme propôs Warburg (2000).

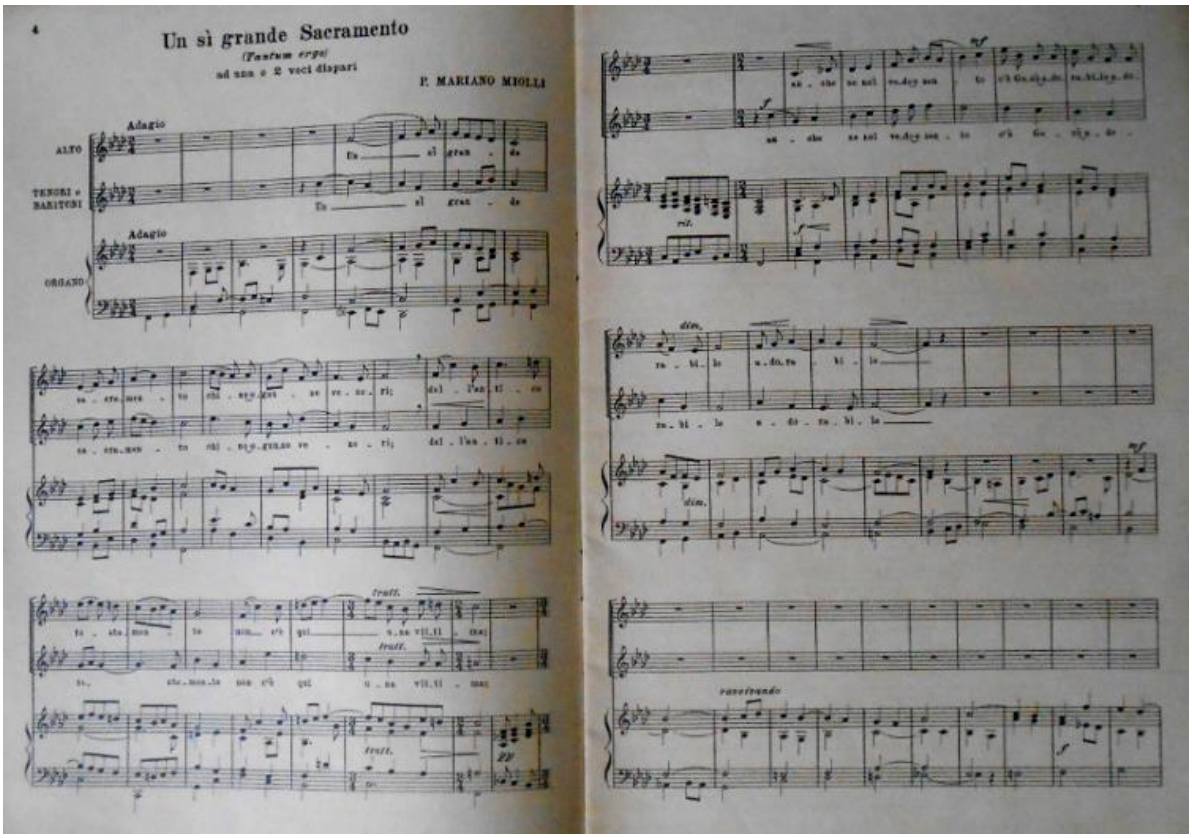
2. ENTRE FONTES DOCUMENTAIS E MEMÓRIAS

Fulgêncio Monacelli nasceu na Itália, em 1938, tendo sido ordenado em 1954. Sua chegada como missionário no Amazonas se deu em 1965. Trabalhou nas cidades amazonenses de Benjamin Constant, São Paulo de Olivença, e chegou a Manaus em 1972 ([ROCHA], 2010). Além de Fulgêncio – nome adotado após ter recebido a ordenação como religioso –, seu irmão, frei Mario Monacelli também residiu no convento de Manaus. As memórias afetivas de frei Fulgêncio sobre seu irmão também vieram à tona na conversa com o autor deste trabalho. Tais memórias apontam para um conteúdo que vai além da música, sugerindo sua aproximação com a História Oral temática,[2] mais do que uma entrevista acerca das fontes. Aliás, há de se notar que não foram feitas perguntas. O religioso narrou livremente suas memórias na medida em que as partituras eram organizadas e digitalizadas. Neste item não será apresentada uma descrição pormenorizada da totalidade do acervo, mas destacadas fontes que permitam uma visão abrangente deste e documentos musicais que estimularam rememorações do religioso.

Diversos arranjos utilizados pelo Coral da Igreja de São Sebastião e composições do próprio frade representam a porção do acervo que se poderia dizer mais próxima da noção de arquivo, ou seja, seu acúmulo decorreu das atividades musicais do religioso como compositor e regente coral. O mesmo pode ser dito de coletâneas musicais, dentre as quais, *Magnificat*, organizada pelo irmão marista Ático Rubini em 1956 e *Raccolta di Laude Sacri Popolare*, de 1933, ambas editadas anteriormente à reforma litúrgica e musical decorrente do Concílio Vaticano II (1962-1965), além de *Armonie nuove*, de 1969, impressa pela editora dos franciscanos localizada em Assis, na Itália (Ex.1). A fotocópia integral de *Il cântico delle creature*, de 1925, musicado pelo frade Domenico Maria Stella, ofm conv, mestre-de-capela da Basílica Patriarcal de São Francisco, em Assis, e *Venerabilis barba Cappuccionorum*, de Mozart (em fontes manuscrita e editada) integram o conjunto de documentos musicais mais diretamente ligadas ao franciscanismo.

2 Na História Oral temática, a história de vida é permeada de um tema específico, neste caso, a música.

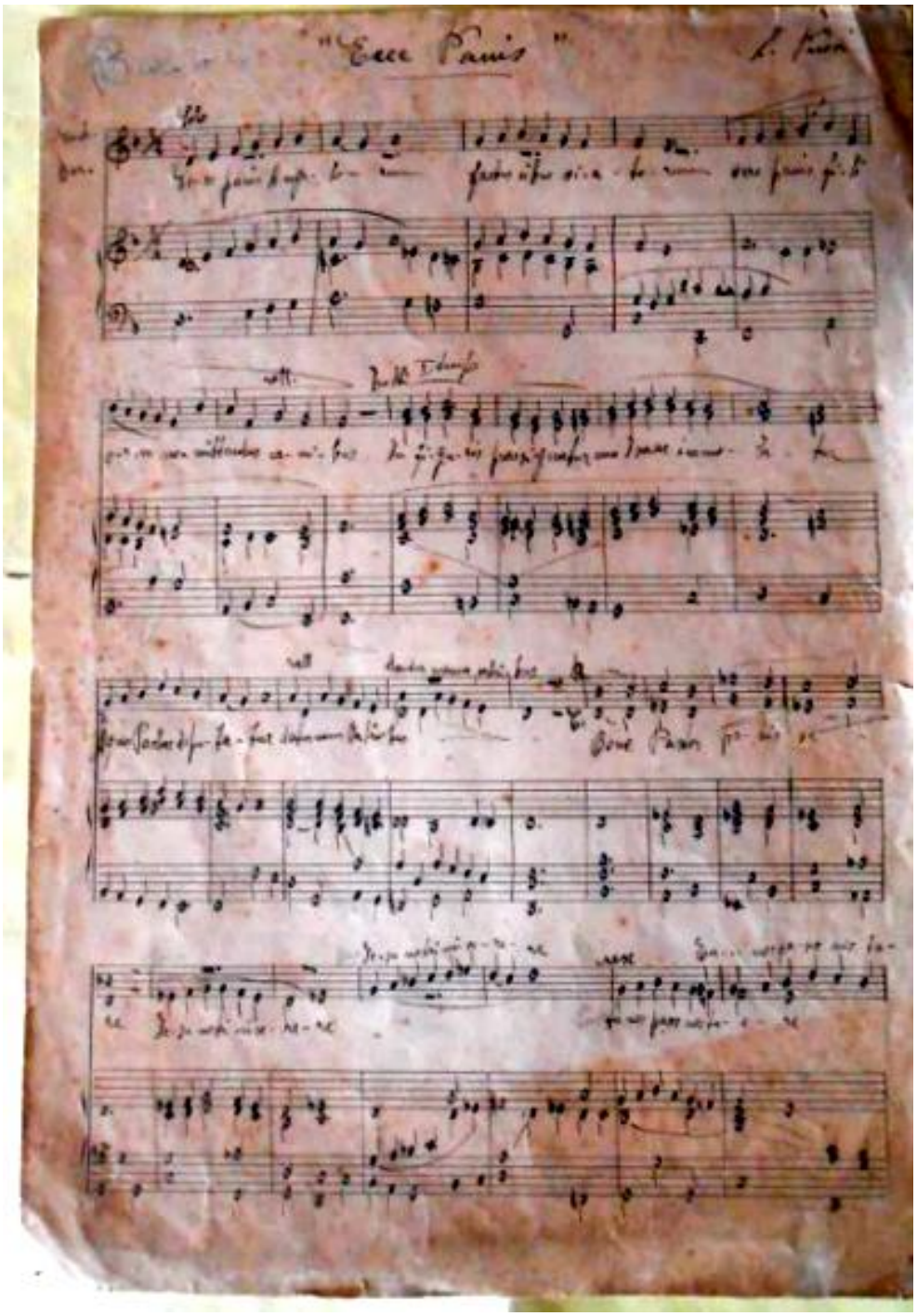
ISSN 2447-9810



Ex. 1: *Um sì grande Sacramento*, de P. Mariano Miolli, na coletânea *Armonie nuove* (1969, p. 4-5).

Outra fonte de destaque foi uma cópia manuscrita de *Ecce Panis*, de dom Lorenzo Perosi (Ex. 2), por revelar a trajetória musical de frei Fulgêncio numa narrativa que remeteu à sua infância de menino cantor no coral do padre e compositor Licinio Refice, na Itália.

ISSN 2447-9810



Ex. 2: Cópia manuscrita de *Ecce Panis*, de Lorenzo Perosi (1945, p.1), que foi utilizada pelo religioso, de acordo com sua narrativa, ainda em sua infância, quando tomava parte nas cerimônias religiosas como menino do coro.

O caráter colecionista do acervo pode ser percebido, por exemplo, na recolha de um hinário mórmon, cujos hinos se encontram em língua inglesa e não fazem sentido na liturgia católica (Fig. 2).

ISSN 2447-9810

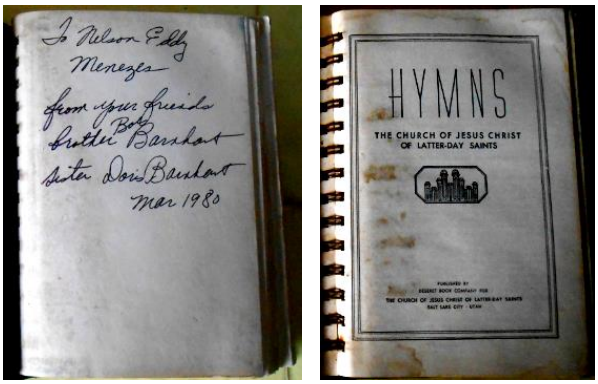
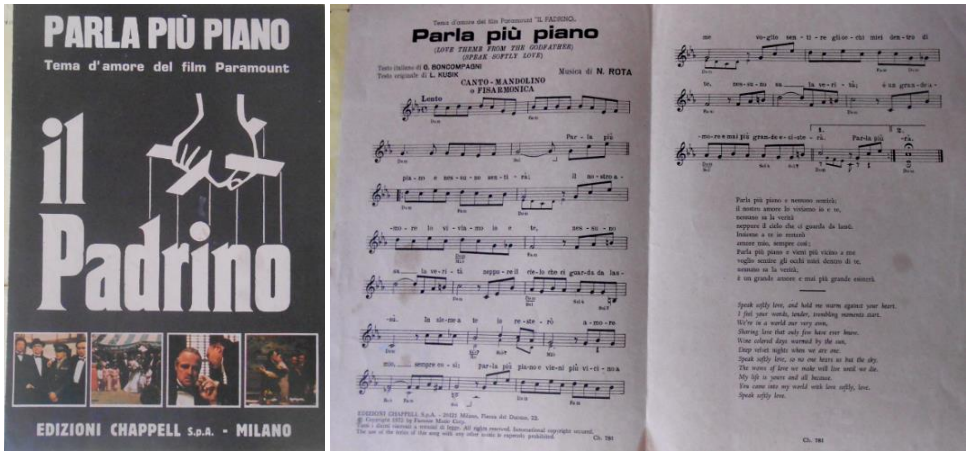


Fig. 2: Detalhes da dedicatória (a Nelson Eddy Menezes) e da contracapa do hinário da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, impresso nos Estados Unidos (THE CHURCH OF JESUS CHRIST OF LATTER-DAYS SAINTS, 1980).

Semelhantemente ao hinário mórmon, diversas fotocópias de hinos protestantes foram localizadas no acervo. A integração destas ao culto católico não parece, entretanto, improvável, conforme constatamos em alguns acervos musicais de instituições católicas no Brasil, os quais recolhiam também fontes de música protestante (DUARTE, 2016). Integra ainda o acervo uma série de fontes produzidas em razão da atividade de outros corais que não o da Igreja de São Sebastião, sobretudo fotocópias de música religiosa e muitos arranjos de música popular brasileira. Dentre estas instituições, é possível citar o *Coruama* e o *Madrigal Santiago*, ambos de Manaus.

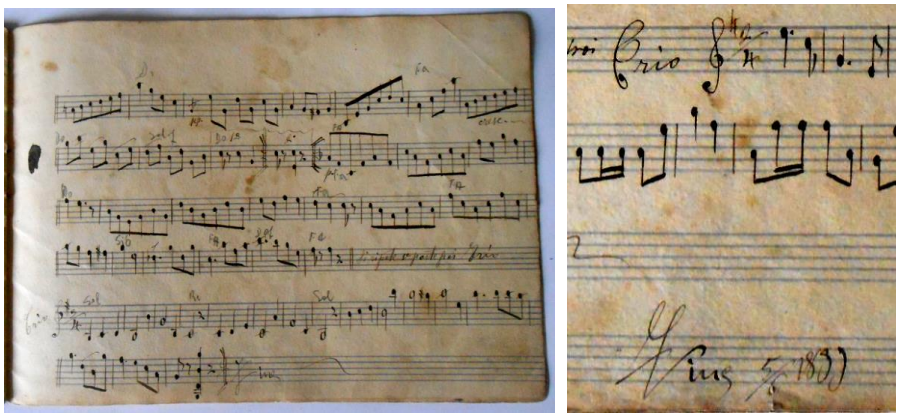
A recorrência de Giuseppe Verdi no acervo sugere se tratar de uma preferência de frei Fulgêncio, talvez ligada às memórias de sua terra natal. Neste mesmo sentido, há de se observar a existência de uma quantidade considerável de fontes de música popular italiana e temas de filmes (Ex.3), muitas provenientes da Itália. Muitas fontes contendo música religiosa também são de procedência italiana.



Ex. 3: Partitura de *Parla Più Piano*, de N. Rota ([1972]), que integra a trilha sonora de *O poderoso chefão*.

ISSN 2447-9810

Frei Fulgêncio recolheu dois cadernos contendo partes instrumentais manuscritas na cidade amazonense de Benjamin Constant – AM, sendo pelo menos um deles, de 1899, um ano após a fundação da cidade. O outro, apesar de não datado, parece ser do mesmo período. Não é possível precisar, contudo, se as fontes foram copiadas em Benjamin Constant ou levadas para lá posteriormente, talvez pelos próprios missionários capuchinhos atuantes na região. Quando resolveu estudar acordeom, segundo sua narrativa, Frei Fulgêncio encontrou os cadernos de manuscritos, considerou as músicas interessantes e resolveu tentar tocá-las, tendo guardado consigo as fontes. Por esta razão, se percebem nestas fontes anotações de harmonias cifradas (Ex. 4). No processo de organização e acondicionamento das fontes do acervo, os dois cadernos foram separados em um envelope com a indicação de que se tratarem de material antigo e frágil.



Ex. 4: Trechos de *Mazurka*, de S. Cufigno [?] e do *Trio*, ambos partes de uma *Quadriglia*, no Caderno de partituras (1899) recolhido por frei Fulgêncio ao seu acervo pessoal. Notem-se as intervenções no manuscrito com a finalidade de harmonizar as melodias. À direita: detalhe da datação do caderno.

A narrativa da descoberta das fontes não apenas fornece a razão pela qual esta integra o acervo pessoal, como sugere a existência de outros manuscritos de música – demais partes instrumentais destes cadernos, ao menos – na cidade de Benjamin Constant.

Diante desta seleção de imagens das fontes, é possível notar que o acervo de frei Fulgêncio Monacelli é rico em diversidade, seja no tocante à tipologia dos documentos a ele recolhidos, seja pela abrangência dos gêneros musicais. Tal acervo pode constituir, portanto, um ponto de partida possível para futuras investigações na área de Música. Apresentado este olhar abrangente sobre o acervo, passa-se agora a algumas considerações acerca das composições de função religiosa de frei Fulgêncio.

3. A OBRA MUSICAL DE FUNÇÃO RELIGIOSA DE FREI FULGÊNCIO MONACELLI, OFM CAP

Os paradigmas musicais do catolicismo romano se transformaram de maneira considerável ao longo do século XX. Se a música religiosa de fins do século XIX fazia soar no interior dos templos

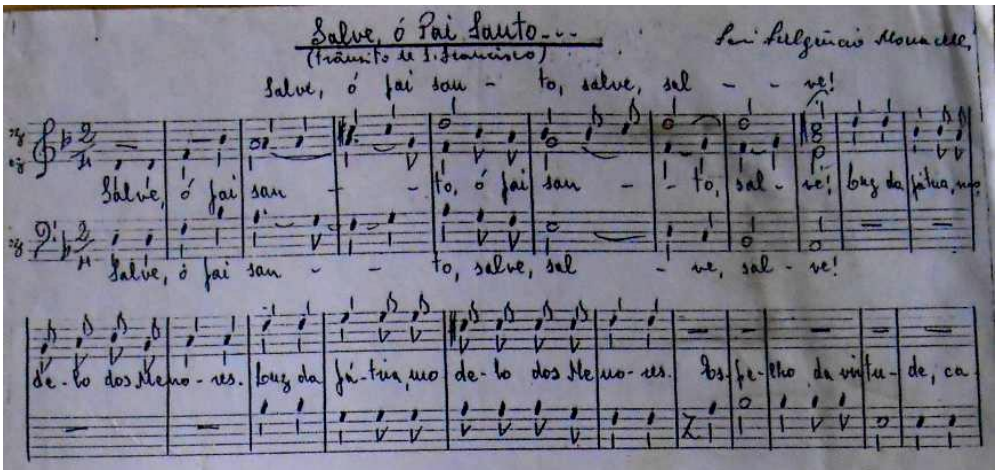
ISSN 2447-9810

católicos um repertório de características musicais semelhantes às da ópera e da música sinfônica (com grandes saltos e ornamentações nas linhas vocais e acompanhamento instrumental figurado), no início do século XX, o repertório deveria sugerir a dignidade do papel da música no culto católico. A partir de esforços empreendidos por um movimento favorável à restauração desta representação de dignidade – Cecilianismo – e do resgate do canto gregoriano, Pio X houve por bem aceitar tais propostas e redigiu seu *motu proprio* "*Tra le sollecitudini*", que deveria ser um "código jurídico de música sacra". Dentre os referenciais determinados no documento para a composição de novas obras sacras estavam o afastamento da música teatral e a aproximação dos referenciais do canto gregoriano. Foi incentivada com o mesmo empenho a execução da música polifônica do século XVI, sobretudo a obra de Palestrina. Quanto à "polifonia moderna" ou repertório restaurista – a ser composto após 1903, quando foi promulgado o documento –, este deveria ter linhas vocais simples, inspiradas no cantochão e se afastar do canto operístico, e acompanhamento do órgão que servisse à sustentação das vozes. Nota-se maximamente a aplicação dos princípios restauristas nas composições de Lorenzo Perosi (Ex. 2), mas até mesmo composições posteriores ao Concílio Vaticano II guardam estes princípios (Ex. 1).

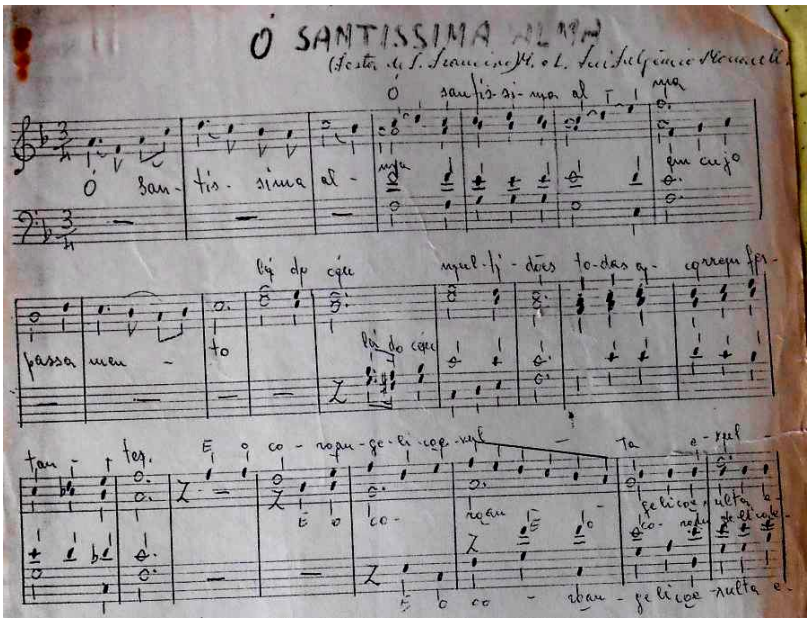
A partir dos estímulos do Concílio à ativa participação dos fiéis nos ritos, bem como da adaptação da liturgia à índole de cada povo particular (inculturação litúrgico-musical), desde o pontificado de Pio XII, a música litúrgica gradativamente se modificou, a ponto de se falar hoje em um paradigma de cantos pastorais de características autóctones. Estes são executados pelos fiéis quase sempre em uníssono, com acompanhamento instrumental de violão e instrumentos de percussão, de modo que sua notação é realizada quase sempre como melodia com a indicação do acompanhamento instrumental em cifras (DUARTE, 2016).

A obra coral de função religiosa de frei Fulgêncio Monacelli se revela alinhada ao modelo restaurista de composição, ou seja, àquele anterior ao Concílio Vaticano II, e não às tendências hegemônicas no presente. Em sua escrita, é possível perceber o uso frequente de passagens contrapontísticas, alternadamente com trechos homofônicos (Ex. 5-6).

ISSN 2447-9810



Ex. 5: *Salve, ó Pai santo*, de Frei Fulgêncio Monacelli ([19--]b). A composição revela textura verticalizada, ainda que com o caráter de alternância entre as vozes.



Ex. 6: *Ó Santíssima Alma*, de Frei Fulgêncio Monacelli ([19--]a), ofm cap. Observe-se a predominância de contraponto e determinadas passagens homofônicas.

As opções composicionais de frei Fulgêncio Monacelli se justificam, em parte, por sua funcionalidade litúrgica e por seu uso pelo coro da Igreja de São Sebastião, para o qual foram provavelmente foram destinadas, e em parte, das obras, pela assimilação de um referencial estético resturista que o acompanhou ao longo de sua vida, desde os tempos em que foi menino cantor até o presente. Por outro lado, as obras são escritas em língua vernácula, de maneira que dialogam com os paradigmas musicais e litúrgicos posteriores ao Concílio Vaticano II.

ISSN 2447-9810

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, é possível afirmar que o acervo pessoal de frei Fulgêncio Monacelli revela grande diversidade de fontes no tocante à tipologia e aos gêneros musicais das obras. É integrado por partituras e partes instrumentais manuscritas e impressas, folhetos de cantos litúrgicos, além de documentos de uso pessoal ou profissional do compositor. Assim, diversas memórias musicais se revelam por meio destas fontes, sejam elas de música religiosa pré-conciliar ou posterior ao Concílio Vaticano II, sejam os traços da vida franciscana de Fulgêncio, seja ainda na música popular, trilhas sonoras de filmes e até mesmo repertório musical de outros segmentos religiosos. Neste panorama, as memórias do religioso que foram expressas em sua narrativa complementam as informações dos documentos musicais de modo a conferir sentido à constituição do acervo. Em outras palavras, nossa conversa com frei Fulgêncio nos possibilitou perceber o contexto da produção de muitas fontes musicais e a razão pela qual foram arquivadas e recolhidas. A integração entre as narrativas e o acervo foi particularmente reveladora no caso dos cadernos de manuscritos musicais de Benjamin Constant, de fins do século XIX, que indicaram a procedência do material, as intervenções de um segundo copista na fonte e a possibilidade de ainda existirem outras partes instrumentais semelhantes em algum acervo da cidade amazonense.

A partir deste interessante mosaico de memórias e vestígios materiais das atividades musicais do religioso foi possível observar como a História Oral pode trazer relevantes contribuições para o estudo da Musicologia Histórica. Para além do método biográfico, ela pode conferir coerência a um acervo e revelando a verdade das fontes, na medida em que se aceita a relatividade deste conceito quando se trata da memória. Ademais, a proposta de Abi Warburg de estímulo à memória que gere uma reconstrução não temporal de um acervo aponta para um potencial de geração de contribuições no campo da Musicologia.

Acerca da obra musical religiosa de frei Fulgêncio Monacelli, esta se mostra funcional, pensada para coros paroquiais, mas também revela memórias profundas, de uma estética anterior ao Concílio Vaticano II, ainda que adaptadas à reforma litúrgica que decorreu do Concílio, sobretudo no tocante ao uso da língua vernácula.

Considerando que a pesquisa em Musicologia Histórica se baseia em grande parte na pesquisa de fontes, a expressiva quantidade destas, recolhidas ao acervo de frei Fulgêncio e a diversidade de gêneros musicais, procedências e tipologia dos documentos apontam para a possibilidade de realização de novas pesquisas a partir deste arquivo pessoal.

Destaca-se, finalmente, a preciosa contribuição de frei Fulgêncio Monacelli, ofm cap e de tantos detentores ou responsáveis por acervos musicais para a realização de nossa investigação doutoral e de outros trabalhos. Atividades que visem à preservação dos acervos (acondicionamento

adequado, inventariação, digitalização das fontes e outras) parecem ser uma dentre as formas possíveis de apresentarmos a estes tantos colaboradores da pesquisa musicológica uma pequena, mas merecida retribuição.

REFERÊNCIAS

ARMONIE NUOVE. v.1. Assisi: Editrice Francescana Musicale, 1969. 186 p. Partitura.

BELLOTTO, H. L. *Arquivística*: objetos, princípios e rumos. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002. 43 p.

CADERNO DE PARTITURAS. Sem título e sem indicação instrumental. Carimbo: "Libri di Luciano Addirizzito. 1899, s.l. Arquivo pessoal de Frei Fulgêncio Monacelli, Manuscritos e Rascunhos. 10 f. Partitura manuscrita.

CASTAGNA, P. O "roubo da aura" e a pesquisa musical no Brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 1997, 10., Goiânia. *Anais*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1997. p. 35-39.

DUARTE, F. L. S. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.

GÓMEZ GONZÁLEZ, P. J. et al. *El archivo de los sonidos*: la gestión de fondos musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. 530 p.

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

MEIHY, J. C. S. B.; HOLANDA, F. *História Oral*: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2011. 176 p.

MONACELLI, F. *Ó santíssima alma*: festa de S. Francisco. Fotocópia. [Manaus]: [autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli], [19--]a. 1 p. Partitura.

_____. *Salve, ó Pai Santo*: trânsito de S. Francisco. Fotocópia. [Manaus]: [autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli], [19--]b. 1 p. Partitura.

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

PEROSI, L. *Ecce Panis*. 1945, Assisi (Itália). Arquivo pessoal de Frei Fulgêncio Monacelli, Manuscritos e Rascunhos. 2 p. Partitura manuscrita.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

[ROCHA, J. M]. *Frei Fulgêncio Monacelli*. 27 abr. 2010. Disponível em: <http://jmartinsrocha.blogspot.com.br/2010/04/frei-fulgencio-monacelli.html>. Acesso em 10 mai. 2016.

ISSN 2447-9810

ROTA, N. *Parla Più Piano*: Il Padrino. Milano: Chappeli, [1972]. 4 p. Partitura.

THE CHURCH OF JESUS CHRIST OF LATTER-DAYS SAINTS. Hymns. Salt Lake City, Utah: Deseret Book Company, 1980. 412 p. Partitura.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010. 192 p.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

BANDA MUSICAL SANT'ANA:

a história e a contribuição de uma banda de música no panorama musical em Igarapé-Miri/Pará

Erick Gabriel Leão Oliveira
erickgl.oliveira@gmail.com
Universidade do Estado do Pará

Anderson Clayton Gonçalves Sandim
anderson.sandim@hotmail.com
Universidade do Estado do Pará

Resumo: O presente trabalho conta a história e desvela a contribuição da banda de música na cultura de uma cidade. A Banda Musical Sant'Ana, da cidade de Igarapé-Miri, fora criada no ano de 1994 para suprir a necessidade de tocar nas festividades religiosas e civis, principalmente a festividade de Sant'Ana, padroeira da cidade. Com o tempo, tornou-se um ícone cultural e alcançou mais que a simples função de animar um festejo, transformando-se numa marca cultural daquele lugar, fazendo-se presente no cotidiano do município, influenciando gerações e contribuindo para novas safras de músicos. Para a realização desta pesquisa foram realizadas entrevistas, pesquisas bibliográficas e documentais, onde foi constatado que a banda Musical contribui no âmbito cultural e social da cidade de Igarapé-Miri.

Palavras-chave: Banda Musical Sant'Ana. Tradição. Contribuições. Cultura. História.

Abstract: The present work contains a history and a contribution of the band of music in the culture of a city. The Musical Band Sant'Ana, from the city of Igarapé-Miri, to create annotations of 1994 for a need to play in the religious and civil festivities, mainly a festivity of Sant'Ana, patroness of the city. Over time, it became a cultural icon and soon, it is a function of animating a celebration, becoming a cultural mark of the place, making itself non-everyday presence of the municipality, influencing generations and contributing to new generations of musicians . For the accomplishment of this research, interviews, bibliographical and documentary researches were carried out, where it was verified that the band Non-cultural and social musical contribution of the city of Igarapé-Miri.

Keywords: Banda Musical Sant'Ana. Tradition. Contributions. Culture. History.

1. PREÂMBULO

A banda de música é uma formação musical largamente disseminada no Brasil, e ainda mais "enfatizada" no interior do nosso país, sendo que a história deste tipo de formação musical surge ainda antes do descobrimento do Brasil. Não possuímos informações exatas sobre o surgimento desta formação, mas sabemos que foi no continente europeu. Segundo Binder (2006), que nos fala a cerca desta formação:

ISSN 2447-9810

> Genericamente, banda é um conjunto musical formado por instrumentos de sopro e percussão. Sua instrumentação moderna começou a se estruturar na França quando Jean Baptiste Lully (1632-1687), no reinado de Luís XIV (1638-1715), substituiu por oboés e fagotes as antigas charamelas e dulcianas (BINDER, 2006, p. 8).

Sobre bandas de música no Brasil Binder (2006) cita:

> [...] O surgimento de bandas em "bases orgânicas" no exército português ocorreu na passagem do século XVIII para o XIX, portanto antes de 1814 como propunha Salles [...] Existem indícios que mostram a existência de bandas de música no Brasil com padrões instrumentais semelhantes àqueles encontrados em Portugal, antes da chegada da corte portuguesa ou da banda da brigada da Real da Marinha (p.24).

No interior do Estado do Pará, na região do baixo Tocantins, encontra-se o município de Igarapé-Miri.

> Igarapé-Miri é um Município brasileiro do Estado do Pará, e localiza-se na região Nordeste Paraense, Microrregião do Baixo Tocantins às margens do rio Igarapé-Miri, limita-se ao norte com o Município de Abaetetuba, ao sul com o Município de Mocajuba, a Oeste com o Município de Limoeiro do Ajuru e a Leste com o Município de Cametá (CRUZ 1945 p. inum. apud MORAES 2014, p. 31).

Neste local nos deparamos com muitas crianças, jovens e adultos interessados em estudar música e aprender um instrumento musical.

No referido Município, todos os anos no mês de julho acontece a festividade de Sant'Ana, padroeira da cidade, que discorre entre os dias 15 e 26 de julho. Nesse período a cidade se transforma e vive esse momento. E para animar esses festejos, existe a banda de música que exerce várias funções ao decorrer do período.

A banda musical Sant'Ana[1], mantém uma tradição, que vem desde o ano de 1994, onde este grupo se faz presente na festividade da santa padroeira, em Igarapé-Miri. O grupo também é responsável por conduzir a procissão, tocar no coreto situado na praça da cidade durante a festividade, marchar pelas ruas e etc. desta forma conquistou grande prestígio diante da sociedade local.

Costa, diz que, "As bandas constituíram-se, muitas vezes, como uma das únicas manifestações culturais das pequenas cidades interioranas". (2009, p. 3). Desta maneira ocorre em Igarapé-Mirí, com uma tradição que vem sendo mantida com a Banda Musical Sant'Ana.

Esta pesquisa vem com o objetivo de mostrar a contribuição na Música, na cultura e na sociedade que a Banda musical Sant'Ana exerce na cidade de Igarapé-Miri.

Neste estudo temos como principal fonte de dados a experiência do autor Erick Oliveira, e também foram realizadas entrevistas, "A entrevista é a obtenção de informações de um entrevistado sobre determinado assunto ou problema" (PRODANOV; FREITAS, 2013 p. 54), desta forma foi realizada

---

1 Banda de Música da cidade de cunho religioso e secular.

ISSN 2447-9810

entrevistas com dois componentes da banda Sant'Ana de gerações distintas, sendo o primeiro o sócio fundador da banda, e o segundo, um aluno que ingressou no grupo pós 2010.

A partir das entrevistas, e da experiência vivida nesta corporação foi possível distinguir e colher experiências e relatos das pessoas que fizeram parte da banda. Com a intenção de mostrar como a banda influenciou e contribuiu na vida dessas pessoas, tendo assim, a finalidade de evidenciar a importância da banda de música de Sant'Ana para a comunidade da cidade de Igarapé-Miri.

2. A BANDA MUSICAL SANT'ANA: SEU PERCURSO HISTÓRICO E SUAS CONTRIBUIÇÕES NA CIDADE DE IGARAPÉ-MIRÍ

O município de Igarapé-Miri é bastante rico em cultura, com músicos influentes dentro deste cenário como: Pinduca (considerado pela mídia como o Rei do carimbó), Aldo Sena (Mestre da guitarrada), Dona Onete (que apesar de não ter nascido na cidade, mas fez história como professora e compunha suas músicas na cidade, sendo assim, considera-se nativa) e muitos outros músicos.

Dentro desta diversidade cultural, também pode ser observado neste panorama musical, registros históricos de formações antigas e tradicionais de bandas de música no município, a exemplo da banda de música Henrique Gurjão, fundada em 1925, pelo maestro João Valente do Couto, de acordo com Salles (1985). Ainda citamos a Professora Eurídice Marques uma grande propulsora da cultura de Igarapé-Miri e apoiadora da Banda Musical Sant'Ana que segundo Moraes (2014).

> Seu trabalho cultural/musical inicia-se com a criação da festividade de Santo Antônio dos Inocentes, venerado em sua residência no mês de junho, a festividade de Santa Maria da Boa Esperança, nas quais rezava/cantava as novenas, acompanhada de um grupo de sopros ("pistom", saxofone e trombone) e com sua batuta na mesa, amplificada por um microfone, regia os dobrados e cânticos religiosos da época. (p. 50).

Essas formações ficaram ameaçadas de acabar com o tempo, a maioria se aboliu, ou por falta de renovação, ou apoio. Durante muitos anos, mais precisamente até a década de 1990, o município de Igarapé-Miri não dispunha de uma banda originalmente da cidade. Sendo que neste período, já havia uma grande demanda de eventos e festividades, desta forma, eram chamadas bandas de outros municípios, ou grupo de músicos que eram contratados para tocar nestas festas, com a finalidade de animar os festejos.

Em entrevista feita com Raimundo Lobato, músico sócio fundador da Banda Musical Sant'Ana, ex-presidente e ex-regente, perguntamos como eram recrutados os músicos para cobrir estas festividades, onde segundo ele:

> [...] Na década de, 1990 para baixo vinham de outros lugares, Vigia, Marapanim e outros lugares, mas a cidade de Igarapé-Mirí a princípio não tinha uma banda de música. (Raimundo Lobato, entrevistado, por Erick Oliveira em 17/10/2016).

ISSN 2447-9810

Já era observada a necessidade no panorama musical da cidade, em ter uma banda para atender a este tipo de evento e, devido a demanda de músicos que o município precisava, e isso se acentuava mais ainda quando chegava a festividade da padroeira da cidade, essa comemoração foi de fundamental importância para a criação da banda musical Sant'Ana.

Atrelado ao surgimento da Banda Musical Sant'Ana, um ponto que influenciou de forma determinante, foi a festividade de Sant'Ana. Essa festividade é realizada há 302 anos, logo, é considerada a festa mais importante e tradicional da cidade e uma das mais antigas e significativas do estado do Pará.

Neste festejo é tradicional a banda de música animar o arraial durante o período festivo, tocando, inclusive, no coreto da cidade ao meio dia, durante todos os 11 (onze) dias de Festa, e a noite após as missas, na alvorada que marca o início da festividade antes do círio (no qual também é acompanhado pela banda). Nesse período, a banda também marcha pelas ruas e toca as procissões. Os grupos musicais que realizavam esta atividade na cidade de Igarapé-Miri, eram contratados de outras localidades para realizar estas funções, pois não havia banda na cidade. Durante este período, estas bandas de cunho civil, mantinham a tradição que cita Salles (1985):

> Na paisagem urbana da maioria das cidades do interior paraense também se coloca o coreto, com sua singela arquitetura, alguns bem mais sofisticados como os de Bragança, Capanema e Santarém. O coreto, palco da banda de música, coloca-se em geral na praça Matriz, que é, quase invariavelmente, o principal espaço público. (Salles, 1985, p. 103)

A partir de 1994 surge a iniciativa de um músico local chamado de Amintas Pinheiro. Músico autodidata que já tocava trombone de pisto há anos nos grupos do interior da cidade, os chamados "Jazzes"[2] e que havia retornado a cidade após alguns anos morando na capital Belém- PA, e já ensinava música na igreja Assembleia de Deus em Igarapé-Miri. Este teve a ideia de criar um grupo musical, para assumir a responsabilidade de tocar nos eventos e festividades da cidade, substituindo assim, as bandas de outros municípios, que vinham com finalidade de cobrir os eventos festivos.

Raimundo Lobato afirma a importância desta festividade na cidade:

> Passado um ano do meu estudo iniciado o estudo com o Professor Amintas, eis que chegava o período da festividade de Sant'Ana, e aí, eu queria tocar, mas eu ainda não estava habilitado o suficiente, então, a festividade de Sant'Ana é o principal momento cultural pode-se dizer assim, do nosso município [...] (Raimundo Lobato, entrevistado, por Erick Oliveira em 17/10/2016).

A festividade de Sant'Ana exerceu um papel muito importante na implementação da banda, pois, houve a iniciativa e desejo de Amintas Pinheiro em criar um grupo musical, justamente para animar esse festejo, um conjunto de músicos do próprio município, com músicos da cidade.

---

2 Grupos de sopros e percussão que animavam festas nos interiores e cidades pequenas.

ISSN 2447-9810

Os primeiros passos para a criação desta banda de música em Igarapé-Miri, deu-se através do maestro Amintas, quando este convidava seus amigos, músicos de outros municípios para tocar na festividade de Sant'Ana. Na época a banda não possuía um nome, eram apenas uma reunião de músicos e amigos do maestro Amintas Pinheiro.

> [...]então foi através dos ensaios da casa dele de um grupo de cinco, seis. Músicos, que eu tive o primeiro contato, até porque meu município, não tinha banda de música em Igarapé-Miri, [...] A banda de música da época, que era a reunião de vários músicos que o Amintas convidava já que o município não oferecia a quantidade suficiente. Vinha de Abaeté, de Belém, vinha de outros lugares. E aí, um grupo de amigos se reunia e criava uma banda para tocar. (Raimundo Lobato, entrevistado, por Erick Oliveira em 17/10/2016).

Desta forma, o grupo musical implementado pelo maestro Amintas, passou gradativamente a assumir os eventos e festividades existentes na cidade de Igarapé-Miri, substituindo assim as bandas contratadas que vinham de fora do município. O mesmo dirigido pelo maestro referido maestro passou a obter espaço e credibilidade, assumindo a principal solenidade do município que é a festividade de Sant'Ana, logo surgiram apoiadores, pessoas e empresas que já vislumbravam uma banda própria da cidade de Igarapé-Miri, que vendo o trabalho de Amintas, passaram a incentivar e patrocinar o que se tornaria mais à frente a Banda Musical Sant'Ana.

Dentre estes apoiadores e patrocinadores, podemos destacar o "ROTARY Club[3]", que resolveu acreditar na implementação de uma banda de música em Igarapé-Mirí, composta por "filhos de Igarapé-Miri".

Através da ROTARY Club, foram doados instrumentos para o maestro Amintas Pinheiro, para que ele pudesse dar aulas de música, aos jovens da cidade. Desta forma começaram as aulas, os alunos pagavam mensalmente um pequeno valor. Lobato quando perguntado sobre a criação da banda, cita esse patrocinador e incentivador que foi muito importante nos primeiros passos na criação da Banda Musical Sant'Ana.

> A banda Sant'Ana, o que aconteceu. Existia em Igarapé-Miri o "Roraty Club". O Rotary era um grupo de amigos que se reuniam, uma associação não governamental que eles percebendo que nós tínhamos um celeiro muito grande musicalmente falando, chamaram este cidadão o prof. Amintas, compraram cinco instrumentos e pediram para ele começar a dar aula, para criar uma banda para o município porque já estavam cansados de verem bandas de fora como eu já disse antes, vinham se apresentavam, porque era pago uma certa quantia, e depois iam embora. Não! Eles queriam uma banda para cá, independentemente de ser a festa de Sant'Ana, mas que tocassem a festa de Sant'Ana, tocassem o natal, tocassem outros círios, outras festividades mas queriam ter. Aí inicia a banda Sant'Ana só que ela iniciou dessa

---

3 Rotary Club, é um Clube de Profissionais, que congrega líderes das comunidades em que vivem ou atuam, fomentando um elevado padrão de ética ajudando a estabelecer a paz e a boa vontade no mundo, e que prestam serviços voluntários não remunerados em favor da sociedade como um todo ou beneficiando em casos específicos, pessoas necessitadas ou entidades que atuam. Fonte: http://www.rotarybrasil.com.br/rotary.htm Acessado em 30/12/2016 .

ISSN 2447-9810

> forma, poucos músicos daqui (Igarapé- Miří), no dedo contado eram sete, dos vinte e cinco só sete daqui o resto tinham que vim de outros municípios amigos do Amintas que vinham e formavam a banda Sant'Ana. (Raimundo Lobato, entrevistado, por Erick Oliveira em 17/10/2016).

A partir deste momento em que foram conseguidos instrumentos, iniciaram-se as aulas de música na cidade, realizadas por Amintas Pinheiro. Os primeiros alunos foram convidando mais pessoas, para participar das aulas, logo, consequentemente aumentando o contingente de músicos da própria cidade.

> Aí justamente, a partir do momento que começou o trabalho do Amintas, começou a ser visualizado, começou a surgir outros. Quando eu cheguei na casa do Amintas tinham três músicos, comigo foi o quarto, aí a gente saiu convidando, eu convidei um, aí veio o quinto, aí foi convidando dois aí só foi aumentando, um foi falando para o outro, quando a gente viu o Amintas já estava com doze meninos lá, com quinze meninos lá trabalhando, aí sim! A banda começa a criar forma, só com os filhos de Igarapé-Miri. (Raimundo Lobato, entrevistado, por Erick Oliveira em 17/10/2016).

Lobato confirma a importância deste trabalho, pois não tinha uma escola de música, e quando iniciaram as aulas a procura foi muito grande, o que ocasionou um crescimento rápido, logo aumentando o número de alunos tendo aulas com Amintas Pinheiro.

Ao passar dos tempos os músicos foram se formando e ingressando na banda aos poucos, havia um critério que o Maestro Amintas seguia para entrar na banda e "subir para tocar" no coreto no período da festividade de Sant'Ana. "Nós fazíamos só nos primeiros dois anos, era um estágio, né que a gente chegava, sentava, só tocávamos algumas músicas, "aquelas duas ou três que estavam mais ensaiadas" (Raimundo Lobato, entrevistado, por Erick Oliveira em 17/10/2016). Após se familiarizar com o repertório e com os músicos mais experientes era que os novos componentes, que entravam na banda, participavam integralmente das programações. Com isso aumentando o número de músicos da própria cidade, e aumentando o tamanho da banda e com músicos da própria cidade que se juntaram aos músicos convidados.

A partir daí a banda se firmou na cidade e adotou o nome de Banda Musical Sant'Ana (o nome da banda em homenagem a Santa e a festividade que a originou), com o passar dos anos a banda se consolidou de fato na cidade e, no dia 08 de abril de 2000, teve sua criação oficial, com a junção dos amigos, e dos alunos de Amintas na época, uma organização em cargos de diretoria, Estatuto e assim formando-se, uma instituição.

> Banda Nossa Senhora Santana, foi fundada no dia 05 de novembro do ano de 2000, com sede provisória na rua Major Lira lobato s\n. Município de Igarapé-Miri. A banda e uma entidade que tem por finalidade promover o bem-estar, a integração social de todos os músicos profissionais e iniciantes através de atividades na área musical e cultural. (Lobato, 2010 p. 47).

Em seguida as participações da banda não se restringiram só a festividade, aumentando mais á cada ano, tocando em festivais populares, como o festival do camarão e festival do açaí em Igarapé-

ISSN 2447-9810

Mirí, desfiles da semana da pátria, Carnaval, folia de Reis sendo convidada a se apresentar no círio de Nazaré em Belém do Pará e em outras festividades em outras cidades da região, Costa (2011) nos afirma essa importância.

> As bandas constituíram-se, muitas vezes, como uma das únicas manifestações culturais das pequenas cidades interioranas. Podem ser pequenas ou grandes e em diversos estilos, como de fanfarra, marcial, de coreto, entre outros. Independente da classificação, elas estão presentes nos momentos sociais mais importantes da cidade, sejam civis ou religiosos (Pag. 3).

3. A BANDA MUSICAL COMO SÍMBOLO DE UMA CIDADE.

Estes eventos culturais e sociais em Igarapé-Miri e em seus arredores acabaram por consolidar este grupo como um símbolo importante para a cultura e para o social da cidade, levando o nome da banda, da cidade e de sua cultura para outros municípios e trazendo reconhecimento pelo trabalho. Consequentemente estes acontecimentos vieram oportunizando convites para tocar não só na festividade de Sant'Ana, mas também no natal, carnaval e outros eventos comemorativos, como nos cita Costa (2009, p. 18).

> As bandas puxavam multidões em procissões, em comícios e atividades cívicas, faziam as pessoas dançarem, refletirem e se emocionarem, ressaltando a espiritualidade ou promovendo entretenimento.

Quaresma que ingressou na banda em 2010, em entrevista nos relata esse papel da banda em festejos religiosos e culturais, ele sendo da igreja católica e via a banda tocar sempre, enfatiza sua importância.

> A banda de Sant'Ana ela tem um papel muito importante aqui na cidade, ela é um ícone cultural, católico, então como eu faço parte da igreja católica e também sempre acompanhei desde pequeno a banda Sant'Ana, eu já sentia aquele desejo de tocar, de fazer parte de junto com eles, alegrar a festividade, tocar com Sant'Ana, fazer esse louvor, e sempre tinha vontade de ser alguém, então a banda de Sant'Ana me inspirou muito e me ajudou a realizar esse desejo que eu queria de fazer parte de um grupo em que eu pudesse crescer, tanto inferior, como exterior (Felipe Quaresma, entrevistado, por Erick Oliveira em 18/10/2016).

Percebe-se que a Banda Musical Sant'Ana transformou o Panorama da música de Igarapé-Miri, pois, formou músicos da própria cidade, trouxe a cultura da banda de música de vez para o município e manteve as tradições das festividades tornando-se assim um símbolo na cultura local. Por onde a banda "passa" e toca ela traz consigo a admiração de um povo e desperta para o município a musicalidade e o interesse na música que existe na mesma.

Lobato que viu o antes e depois da criação da banda, afirma que ela revolucionou o panorama musical de Igarapé-Miri, pois antes, quando as bandas eram contratadas para cobrirem as festividades, se via uma vez por ano, porém a partir do momento que a Banda Musical Sant'Ana passou a existir, ela se tornou um ícone cultural cada vez mais presente na cidade.

ISSN 2447-9810

> [...] Antes da banda Sant'Ana, eu particularmente não ouvia falar de instrumentos de sopro, né, eu não ouvia falar de bandas de música. Antes da banda [...] Então depois que a Banda Sant'Ana surgiu, hoje eu posso dizer que ela é um patrimônio do município, ela é vista como algo muito bom onde a gente está. Onde a banda está, ela é bem recebida, ela viaja, pra outro municípios, já foi pra municípios vizinhos, fazer o seu show, fazer suas apresentações. Então eu vejo como algo positivo no cenário cultural miriense a questão da banda. (Raimundo Lobato, entrevistado, por Erick Oliveira em 17/10/2016).

Podemos perceber ainda a estima e influência que esta banda passou a ter no município, trazendo a cultura e inspirando gerações futuras, como a de Quaresma que desde pequeno via a banda tocar, faz essa afirmação dizendo que sempre sentia vontade de estar lá, quando perguntado sobre seu contato com uma banda de música ele responde:

> O meu contato com banda de música vem desde quando eu era pequeno porque, a minha avó sempre teve o costume de me levar nas alvoradas e aqui na cidade de Igarapé-Miri, é costume. A banda aqui é um ícone cultural, ela já é tradição no nosso município. Então desde pequeno a gente já tem esse contato, a gente vê ela passar na rua, a gente ouve ela tocar, todo mundo sai para rua para ver a banda passar, para ver a alvorada, então, todo dia na festividade de Sant'Ana, logo no começo tem uma alvorada quando a gente vai ver a banda tocar na madrugada até o amanhecer. Então é nesse momento que a minha vó me levava para lá, para participar, para assistir a banda, então desde pequeno já teve aquele contato, ficava olhando eles tocarem, subia no coreto e ficava vendo, então eu já tive esse envolvimento com a música. (Felipe Quaresma, entrevistado, por Erick Oliveira em 18/10/2016).

Observamos como este grupo pode influenciar e conquistar as pessoas que o ouviam, na fala de Quaresma, notamos o deslumbro que esta trouxe a ele, tornando um fator decisivo na sua iniciativa de futuramente aprender música. Podemos ver também com clareza em sua fala que a banda de Sant'Ana é um "Ícone cultural e tradição no município e Igarapé-Miri".

Para darmos ênfase em mostrar esta importância, citamos a fala do entrevistado Quaresma que é perguntado da seguinte maneira: E se a banda deixasse de participar da festividade de Sant'Ana ou das festividades da cidade como o carnaval, a gente sabe que a banda tem um bloco de carnaval, e festividades culturais, se a banda deixasse de participar, Faria falta? Ele responde.

> Então, se a banda de Sant'Ana deixasse de participar de todos os eventos que ela participa como: festival do açaí, festival do camarão e a festividade que é o momento que a banda aparece mais, eu acho que a banda ia fazer muita falta, acho não, tenho certeza que a banda ia fazer muita falta, muita diferença porque a banda como eu disse ela vem de gerações, ela é um ícone cultural ela passa de ser apenas uma "bandinha" qualquer que tá tocando por aí, tanto que ela é carinhosamente chamada de "bandinha", pelas pessoas pelo fato de ter aquela aproximação aquele carinho, onde a banda chega ela é bem recebida, todos gostam, todos sentem a falta. Então se a banda deixasse de participar dos eventos que ela participa, de tocar onde ela tocasse, ia ter uma grande diferença até no círio na festividade (de Sant'Ana) ia ter um abalo muito grande, tanto que teve um momento da banda não a tocar a festividade, mas o povo se reuniu com muitas pessoas, e pagaram a banda, onde eles exigiram que a banda participasse, aí só nisso a gente já vê que o povo se mobilizou pra pagar a banda porque a banda é um ícone é importante pro povo, então ela não

ISSN 2447-9810

> é só uma coisa qualquer, ela é um ícone cultural daqui de Igarapé-Mirí. (Felipe Quaresma, entrevistado, por Erick Oliveira em 18/10/2016).

Com essa fala percebe-se que não é só uma banda de música, ela é uma marca, um ícone como foi mencionado, e sua importância na cidade fez com o que a população de Igarapé-Mirí se reunisse e pagassem para a banda tocar a festividade. A banda da cidade influencia e motiva outras gerações a querer tocar um instrumento, trazendo assim o desejo de aprender música e a participar da banda Sant'Ana.

Até hoje, a Banda Musical Sant'Ana procura sempre manter uma formação mais tradicional, onde ela além de mantem uma formação voltada para uma banda de música civil, com os seguintes naipes: flautas, clarinetes, saxofones (alto e tenor), trompetes, trombones, sousafones, e percussão com caixa bumbo e pratos.

Figura 1 - "Primeira formação da Banda Musical Sant'Ana", com os fundadores e colaboradores, foto do ano 2000

Fonte: Acervo Pedro Araújo.

Na figura temos destaque para o Maestro Amintas Pinheiro (segundo da direita para esquerda na fileira de baixo), Professora Eurídice Marques (na fileira de Baixo) e Raimundo Lobato (quinto músico na fileira de cima).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ISSN 2447-9810

Como se pôde observar, ao decorrer deste estudo, percebemos as contribuições e a importância de uma banda de música dentro da sociedade, desde seus primórdios, influenciando diretamente o seu panorama musical, logo ela se torna um ícone que pode vir a transcender muito mais que a música. Abrange cultura, a educação, socialização, a tradição, profissão, entre muitos outros fatores que beneficiam o local e a vida de quem mora onde ela (a banda) atua e existe.

No caso da Banda Musical Sant'Ana, uma carência que precisava ser suprida, já que no município não havia uma banda de música para tocar na cidade, e que com um trabalho excelente através do Maestro Amintas Pinheiro, tornou-se possível, assim contribuindo com a música, educação entre outros.

E os frutos deste trabalho, mudaram o panorama da cidade, que trouxeram benefícios culturais e sociais com suas apresentações tanto em cunho religioso quanto em apresentações de músicas populares, deixando a música cada vez mais presente na cidade tornando-se assim um item indispensável.

Com o passar dos anos a Banda se consolidou, mudou e influenciou gerações de pessoas que através dela tornaram-se músicos, como a de Raimundo Lobato, que foi um dos primeiros alunos e primeiros componentes, hoje é músico e professor formado. Posteriormente a geração de Felipe Quaresma que presenciou a banda tocar no coreto da cidade ainda criança, logo sentiu o desejo de aprender música e tocar um instrumento musical, e através da Banda Sant'Ana em 2010 pode aprender flauta transversal por meio do projeto social "Música é Arte" que servia como uma extensão da mesma, e posteriormente ele ingressou na música e hoje é flautista nesta corporação. E ainda a de Erick Oliveira, onde este grupo foi o primeiro passo para aprender música, e que o levou a sonhar alto, e hoje estar na universidade de música e galgar uma profissionalização, e entre tantas outras pessoas que mesmo não sendo profissionais foram influenciadas e ajudadas pela Banda Musical Sant'Ana.

Todas essas contribuições que a Banda oferece ao município e ao povo, não são suficientes para mantê-la, pois, apesar de a comunidade local vê-la como um símbolo da cidade, o poder público ou privado não os vê assim, com isso há uma carência em ajuda para a mesma.

Esta corporação, mesmo com as dificuldades financeiras e com poucos instrumentos, funciona pelo amor dos seus componentes e da população da cidade de Igarapé-Miri. Com isso indagamos para futuras pesquisas, porque esta banda que é tão importante não recebe apoio financeiro para um total funcionamento? O que pode ser feito em relação a estrutura para o município atender as necessidades de aprender música?

Concluímos que, sem a Banda Musical Sant'Ana, praticamente não haveria conhecimento sobre a banda de música em Igarapé-Miri, as tradições culturais seriam ameaçadas e não haveria novas safras de músicos, principalmente de sopro. Com a presença desta, a cidade passou a ter um novo panorama musical, atendendo também o social com o projeto "Música é Arte" que veio a atender não

ISSN 2447-9810

só as necessidades musicais, mas também as carências sociais desta cidade. Ainda hoje, a Banda Musical Sant'Ana, influencia grande parte da população, que se põem as portas e janelas para ver a banda passar.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Herson Mendes. *Contribuições das Bandas De Música Para a Formação do Instrumentista de Sopro que Atua Em Belém do Pará*. Belém PA- 2012.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil:* difusão e organização entre 1808-1889. São Paulo SP- 2006.

COSTA**.** Ricardo Agassis de Jesus. *Influência das Bandas Comunitárias, Religiosas ou Escolares na Formação do Músico Profissional na Banda Sinfônica da Guarda Municipal da Cidade do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro RJ- 2005.

COSTA. Manuela Areias. *Música e História:* Um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. Ouro Preto MJ- 2011.

FERRAZ, Alexandre Barcellos. *Pare Pra Ver a Banda Passar':* Uma Organização Socializadora Dentro do Colégio Militar do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro RJ- 2006.

HERBERT, Trevor, WALLACE, John. Brass Band and other vernacular brass band traditions. In: *The Cambridge Companion to Brass Instruments.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

LOBATO, Raimundo Silva, *A História da Cultura Musical Miriense:* Um Resgate Memorial de Mestre Amintas Pinheiro Pantoja E A Banda De Santana De Igarapé-Miri. Igarapé-Mirí, 2010.

LUDWING. Antônio Carlos Will. *Fundamentos e Prática da Metodologia Cientifica.* Editora Vozes. 3º Edição. Petrópolis RJ- 2015.

MICHALISZYN, Mario Sergio; TOMASSINI, Ricardo. *Pesquisa:* Orientações e Normas Para Elaboração de Projetos, Monografias e Artigos Científicos. Editora Vozes. Petrópolis RJ- 2008

MORAES, Patrich Depailler Ferreira. *O Feitiço Caboclo de Dona Onete:* Um Olhar Etnomusicológico Sobre a Trajetória do Carimbó Chamegado, de Igarapé-Miri A Belém. Belém/ PA 2014.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

A BRASILIDADE NA OBRA DE CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR

Leonardo Vieira Venturieri
leonardoventurieri@hotmail.com
Universidade Federal do Pará

Resumo: O presente artigo investiga o conceito de brasilidade dentro da obra musical de Clemente Ferreira Júnior. Utiliza-se o método comparativo através do qual a obra do compositor é confrontada com características da música popular brasileira do século XIX através de fontes musicais encontradas em acervos do país. O problema de pesquisa reside nas seguintes perguntas: há alguma musicalidade autóctone brasileira? Essa musicalidade transparece nas obras de Clemente Ferreira Júnior?

Palavras-chave: Brasilidade. Música Brasileira. Clemente Ferreira Júnior.

Abstract: This paper investigate some aspects of brazilianness to be found in the musical work of Clemente Ferreira Júnior. The comparative method is used to confront the composer's work is with general characteristics of Brazilian Popular music of the XIX century, whilst researching musical sources from collections throughout Brazil. The research problem comes through the following questions: Is there an autochthonous brazilian musicality? Does that musicality appears in the work of Clemente Ferreira Júnior?

Keywords: Brazilianness. Brazilian Music. Clemente Ferreira Júnior.

1. INTRODUÇÃO

Clemente Ferreira Júnior é um compositor nascido em Belém no ano de 1864 e falecido no ano de 1917. Compôs obras em sua maioria para piano, dentre os mais variados gêneros do século XIX e XX: valsas, *schottisches*, marchas, tangos, polcas, maxixes etc. Grande parte de sua obra editada encontra-se preservada no Museu da UFPA, integrando o acervo Vicente Salles. O Museu da UFPA possui um dos acervos mais importantes do norte do país, possuindo um grande número de fontes musicais do Pará e de outras partes do país. Foi através deste acervo que este pesquisador pôde concluir a pesquisa aqui apresentada, visto que um grande número de partituras editadas encontram-se no local.

A obra de Clemente Ferreira Júnior, foi fortemente influenciada pela escola composicional europeia do século XIX, entretanto, ao fim deste mesmo século e durante as primeiras décadas do século XX, passa a adquirir traços característicos da música popular paraense e brasileira. Estes traços característicos podem ser identificados principalmente através das escolhas temáticas das obras e sobre o conteúdo musical em si, no qual melodias, motivos e harmonias expressam o pensamento musical brasileiro do período.

A indústria gráfica brasileira neste período tem na produção de partituras um de seus principais mercados. Principalmente a partir de 1830, a produção de partituras começa a ganhar força

ISSN 2447-9810

no Brasil, produzindo, em especial, músicas características brasileiras, em especial o Lundu, além da música de tradição europeia.

No Pará, o processo de difusão de culturas musicais europeias assim como a difusão de partituras comerciais é incrementado a partir do período conhecido como "Período da Borracha" em que se obteve grande prosperidade econômica na região através do comércio internacional da borracha, que teve no Pará, um de seus principais pólos:

> Nesta culminância do processo de institucionalização, que se considera ter ocorrido ao final do século XIX e início do século XX, houve a colaboração de diversos fatores materiais para a sustentação da música erudita européia em Belém, efeito do período de ascensão da economia da borracha e das riquezas por ela geradas, que ainda perdurou após sua queda. Dentre tais fatores estão: as sociedades musicais e as casas editoras, litografias e tipografias. A lista destes estabelecimentos permite perceber quão forte era o movimento musical em Belém entre a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX. (VIEIRA, 2013, p. 208-209)

Clemente Ferreira estava firmemente inserido neste contexto, pois era ele próprio um difusor da cultura musical europeia a partir de seu retorno à Belém em 1883, depois de vários anos na europa estudando e lecionando música. Moura(1895) sobre Clemente, afirma que 'Chegado ao Pará(1883) tornou-se o chefe da propaganda de crear e alimentar o bom gosto para a música clássica'. Moura(1895), no mesmo texto faz um apanhado dos grandes feitos relacionados à música de tradição européia, de Clemente Ferreira até aquele ano de 1895:

> Tem escripto para piano diversas producções no sublime estylo de Gothshallk, taes como *Bolero*, *Gavotte republicaine*, *Dis-moi-pourquoi*(walsa), e muitas outras walsas de concerto entre as quaes *Olhos Negros*, que muitissimo apreciada foi em Pariz quando alli foi executada pela pianista paraense Mathilde Sinay. Além destas tem escrito Clemente Ferreira uma *Berceuse* para violino, diversos *romances* sem palavras, estudos de harmonia e uma symphonia para dez pianos e quarenta mãos, que será executada n'uma das noites de concerto desta Exposição. (MOURA, 1895, p. 88-89)

Gradualmente, Clemente Ferreira se deixou influenciar pela música popular do período, tanto que esta música tornou-se presente em sua obra. Salles(2007) acabou por igualar sua importância cultural ao estado do Pará quanto a de Ernesto Nazareth para o estado do Rio de Janeiro:

> CFJ representa a música popular de seu tempo como Ernesto Nazareth representa a carioca. Foi atraído pela tendências da música popular européia, mas é verdade que também contribuiu para a criação da música paraense, aproximando-se não poucas vezes das fontes populares. Chegou mesmo a traduzir o canto seresteiro de nossas ruas e temas folclóricos. (SALLES, 2007, p. 130)

Clemente Ferreira, assim como Nazareth, conseguiu fundir tradições através de uma confluência cultural europeia e brasileira, que não deixava de ser um caminho natural para os compositores brasileiros a partir desta época. Esta fusão de tradições ocorria também através de um fenômeno que consiste na naturalização de gêneros estrangeiros, às vezes descritos como danças, como indicado por Castanha(2003):

ISSN 2447-9810

> A partir do final do séc. XIX, entretanto, essas danças começaram a sofrer profundas alterações, mesclando-se com gêneros brasileiros de dança (como o lundu e o maxixe), gerando pelo menos duas correntes musicais: a primeira ainda urbana, porém desnivelada para camadas médias da sociedade, com a prática de danças já "nacionalizadas"; a segunda mais típica de ambientes rurais, nos quais essas danças foram "folclorizadas", transformando-se em dezenas de gêneros de danças de expressão local, tanto na música quanto na coreografia. (2003, p.2)

A partir do raciocínio de Castanha(2003) é possível compreender melhor tal processo de naturalização que recria tais gêneros estrangeiros ou danças através da mescla de gêneros considerados nacionais. Do gênero original preservam-se características básicas como o andamento e certa construção motívica, porém harmonia, melodia, andamento e toda uma série de características originais são alteradas na sua fruição.

2. A OBRA POPULAR DE CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR

Pode-se dividir a obra de Clemente Ferreira Júnior em três fases principais: de 1883 até 1895, época da qual se pode ter um retrato de sua produção composicional a partir do relato de Ignácio Moura(1895), na qual acredito que seja o ponto em sua carreira em que Clemente afasta-se da escola da influência predominantemente de Chopin e passa a abarcar a música popular paraense em suas composições dentro do ambiente de salão; de 1895 a 1912, fase na qual a escola composicional europeia ainda transparece dentro das relações harmônicas assim como no aspecto formal, no entanto se observam melodias nas quais podem-se encontrar a síncope característica ou então movimentos fraseológicos mais tipicamente brasileiros, que traduzem a languidez e melancolia típica do país; de 1912 a 1917, fase mais desconhecida de sua obra, sendo os últimos anos de sua vida, nos quais morou no Rio de Janeiro, retornando no ano de sua morte à Belém.

Compreender o funcionamento da música brasileira neste período é algo nebuloso, visto que há uma enorme confusão terminológica herdada pelos musicólogos da era atual, no que diz respeito à música popular brasileira do século XIX, como afirma Sandroni(2001):

> Um dos problemas gerados por essa "misturada" foi a confusão terminológica em que se viram metidos os musicólogos. Sem que se soubesse muito bem qual afinal a diferença entre uma habanera e um tango, entre uma polca e uma polca-lundu, frequentemente eles foram levados a afirmações taxativas sobre o que, "na verdade" eram aquelas peças recobertas por uma penca de indicações de gênero. (SANDRONI, 2001, p. 81)

Eis a importância de uma análise que considere várias perspectivas: fraseológica, historiográfica e etnográfica, visto que é preciso retirar o véu das classificações de conveniência, errôneas ou que sejam permeadas por uma visão de uma época mais moderna. Desta maneira, se abrem caminhos para análises e classificações que possam ter sucesso, no estudo da música popular brasileira do século XIX, incluindo a obra de Clemente Ferreira Júnior. Um exemplo deste tipo de

ISSN 2447-9810

raciocínio é o gênero tango, que hoje em dia representa algo muito diferente do que representava no século XIX:

> (...) é preciso mencionar o chamado "tango brasileiro". Quando se fala em tango hoje em dia, pensa-se no moderno tango argentino - na dança que invadiu as pistas européias nos anos 1920, em canções como " Mano a mano" ou " El dia que me quieras", em intérpretes como Aníbal Troilo, Carlos Gardel ou Astor Piazzola. É difícil esquecer estas referências quando o assunto é tango; no entanto, ao estudar o que se entendia por tango no século XIX, é preciso esquecê-las, pois trata-se de um outro conceito, de um "outro tango". (SANDRONI, 2001, p.77)

Clemente compôs valsas, *schottisches*, *habaneras*, tangos brasileiros, fados, polcas, marchas e maxixes e seria muito fácil, agrupar tais gêneros e iniciar comparações com os correspondentes em obras de outros compositores europeus ou até mesmo brasileiros de outras regiões. No entanto, cada caso específico estudado, abre caminho para o microcosmo de tal obra.

3. A SÍNCOPE CARACTERÍSTICA BRASILEIRA NA OBRA DE CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR

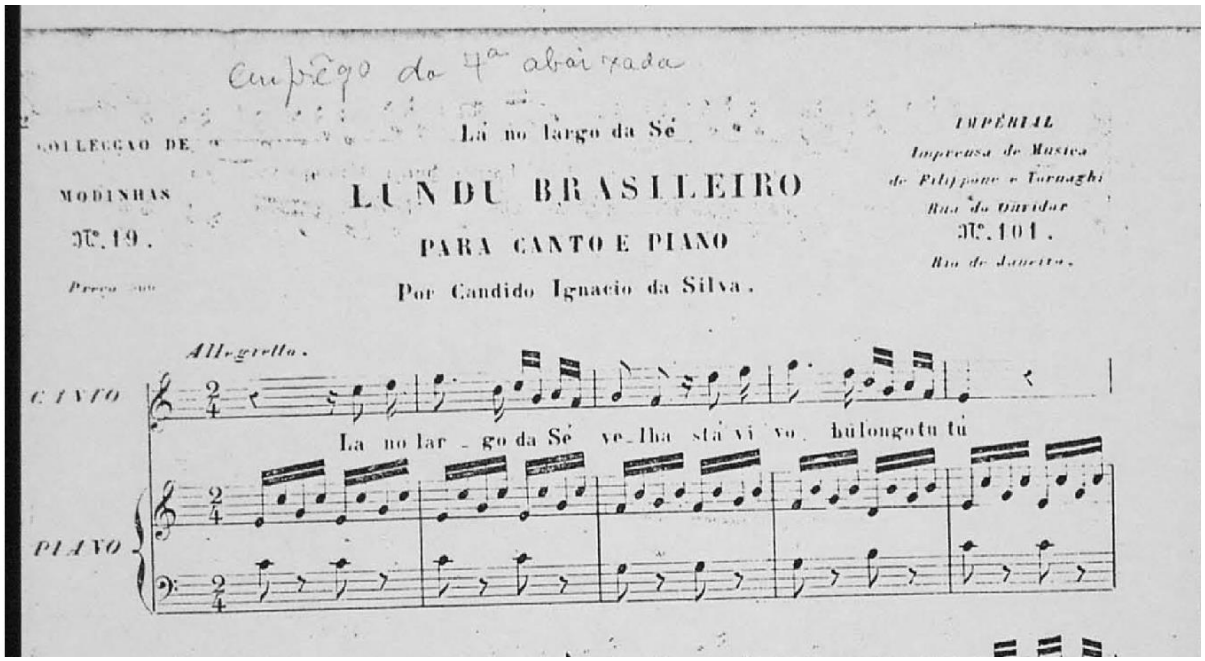
Neste artigo identificarei, dentre algumas obras de Clemente Ferreira, o aspecto de brasilidade, determinado pela presença da síncope característica da música brasileira. Essa síncope é, até certo ponto, estabelecida como uma espécie de "DNA" da música brasileira, um denominador comum que permite identificar a brasilidade, no sentido que a conhecemos hoje. Sandroni(2001), reconhece essa brasilidade ao associar as síncopes características brasileiras à cultura afro-brasileira e à modinha brasileira:

> Essa insistência das síncopes não é uma característica puramente formal, mas carregada semanticamente: ela é associada com "Brasil", com "negro" e com "popular", três coisas que parecem por sua vez estar associadas entre si: "melodias cantadas com síncopes sistemáticas... podem ser associadas com o estilo 'vulgar' da modinha brasileira" ; "a figura sincopada (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) é de fato identificada com as tradições dos negros no Novo Mundo; as síncopes seriam "traços ritmicos característicos da música popular e folclórica brasileira"."(2001, p.47)

No mesmo livro, o autor reitera a questão das síncopes e o termo "brasileirismos" considerando a publicação "Cândido Inácio da Silva e o Lundu" de Mário de Andrade(1944) , no qual as características ritmicas do lundu "No Largo da Sé" são associadas diretamente com oléxico "brasileirismos":

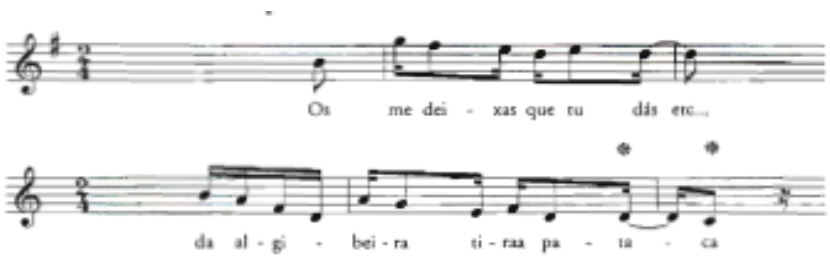
> A comparação assim estabelecida entre a música e o léxico prossegue quando Mário de Andrade emprega a expressão "brasileirismos" para se referir às síncopes de "Lá no Largo da Sé." Um "brasileirismo", de acordo com o Aurélio, é "palavra ou locução própria de brasileiro, modismo próprio da linguagem dos brasileiros". Assim, as síncopes empregadas por Cândido da Silva refletiriam, numa partitura, hábitos correntes na música popular brasileira. (SANDRONI, 2001, p.55)

ISSN 2447-9810



Ex.1: Trecho da partitura Lá no Largo da Sé. Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Sandroni (2001) também reforça que tanto Mário de Andrade quanto Behágue estabelecem dois tipos de síncopes características uma que ocorre dentro do compasso e a que atravessa de um compasso para o próximo: "Tanto Behágue quanto Andrade estabelecem implicitamente uma hierarquia entre dois tipo de síncope: a síncope dentro do compasso - e mesmo dentro de um só tempo - e a que passa de um compasso para o outro. A segunda é considerada mais próxima da prática da música popular no Brasil." (SANDRONI, 2001, p.48) Ambas as formas sincopadas são facilmente encontradas em partituras brasileiras do século XIX, sejam estas modinhas, lundus, polcas, maxixes, etc e é um importante indicativo de brasilidade, entretanto não o único, visto que vários outros fatores são relevantes, sobretudo a questão temática e o desenho melódico.



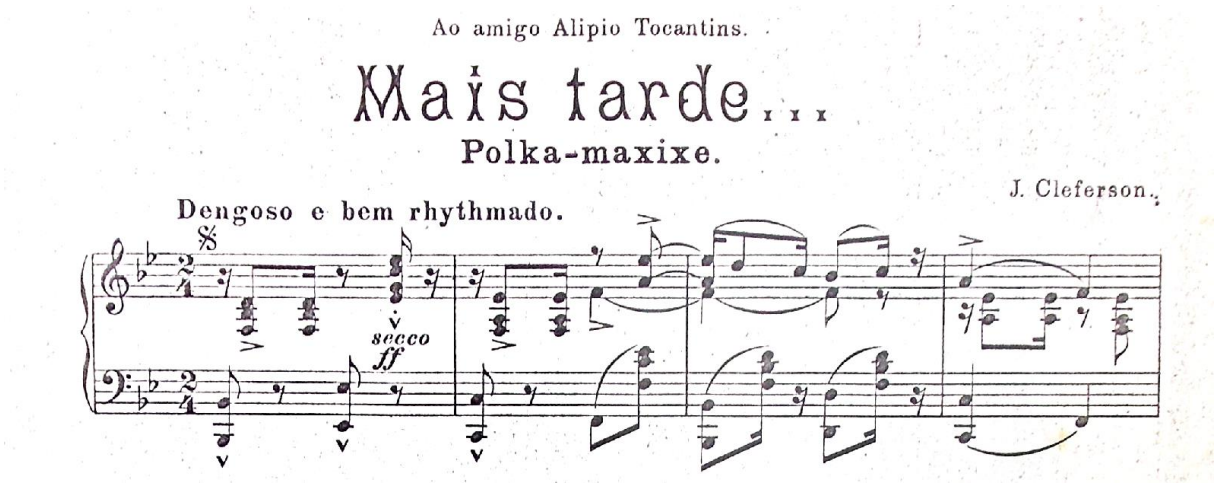
Ex.2: Exemplos musicais de modinhas do século XVIII. Fonte: Sandroni, 2001, p. 48)

Uma obra de Clemente Ferreira que apresenta grande parte das questões abordadas até então é a polca-maxixe "Mais Tarde", atribuída a Clemente. Na obra, Clemente Ferreira utilizou um

ISSN 2447-9810

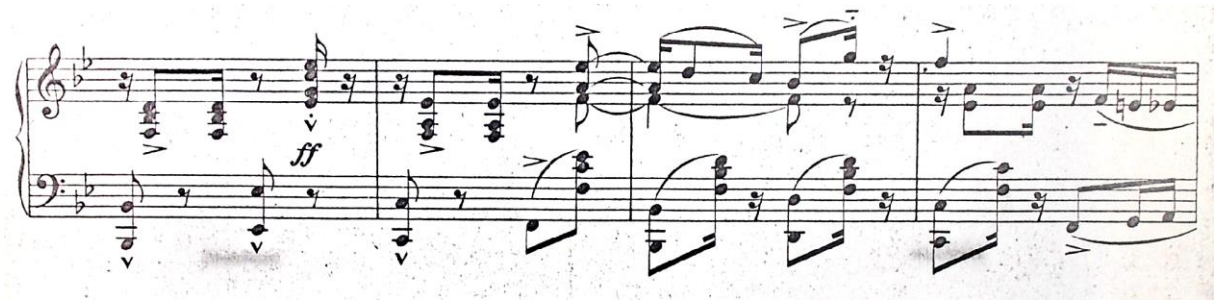
pseudônimo: “J. Cleferson”. Segundo Arraes(2016), Cleferson é um nome criado a partir da abreviação do nome original do autor, sendo a primeira sílaba “cle” indicando “Clemente”, a segunda sílaba “fer” indicando Ferreira e a última sílaba “son” uma referência ao sentido do complemento “Júnior”, indicando “filho” em inglês. Arraes(2016) acredita que Clemente usou um pseudônimo na obra por não querer associar-se a um tipo de composição “popular” demais, provavelmente mais vulgar do que suas obras correntes. Um motivo também pode ser que Clemente não queria dar vazão a tipo obra muito diferente de seu modus operandi usual, sem querer confundir seu público usual.

Na obra “Mais Tarde” as duas formas sincopadas associadas à brasilidade, indicadas anteriormente, podem ser encontradas. Já no primeiro compasso a primeira maneira, da síncope dentro do compasso pode ser obervada e a segunda maneira é encontrada a partir do segundo compasso:



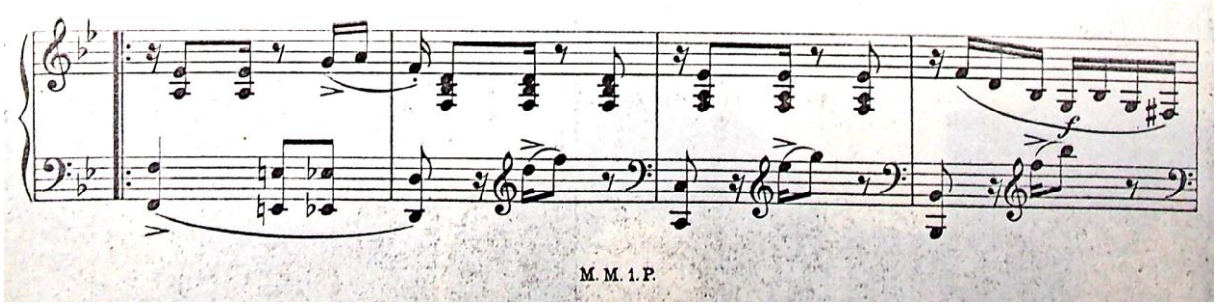
Ex. 3: Trecho da partitura Mais Tarde de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA, Belém.

Ao longo da obra as duas formas são recorrentes:



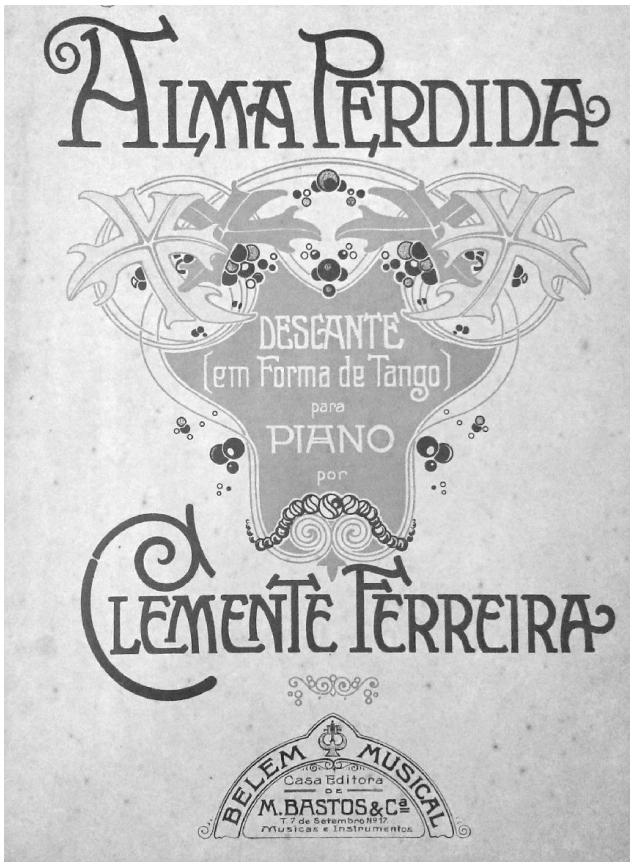
Ex. 4: Trecho da partitura Mais Tarde de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA, Belém.

ISSN 2447-9810



Ex. 5: Trecho da partitura Mais Tarde de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA, Belém.

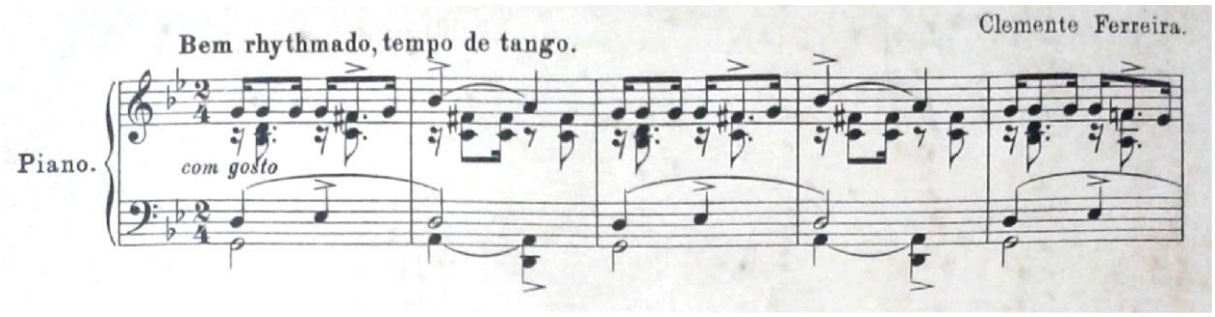
Já a obra Alma Perdida, um descante em forma de tango, de acordo com a descrição encontrada na capa, possui apenas a primeira forma da síncope característica.



Ex. 6: Capa da partitura Alma Perdida, de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA, Belém.

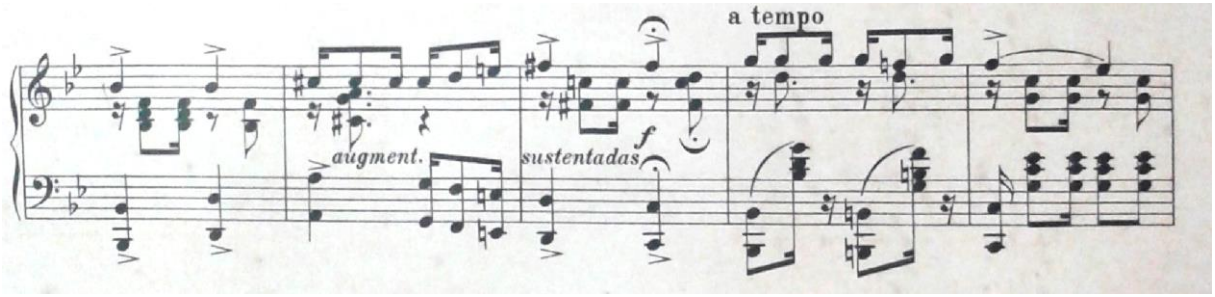
No primeiro compasso a forma sincopada já é encontrada, onde se lê o caráter “com gosto”:

ISSN 2447-9810



Ex. 7: Trecho da partitura Alma Perdida, de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA, Belém.

Ao longo da obra, a síncope manifesta-se através de variações da forma inicial (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). São repetidas e desenvolvidas em alturas específicas e encabeçando variações melódicas, dentro da tonalidade de Sol menor.

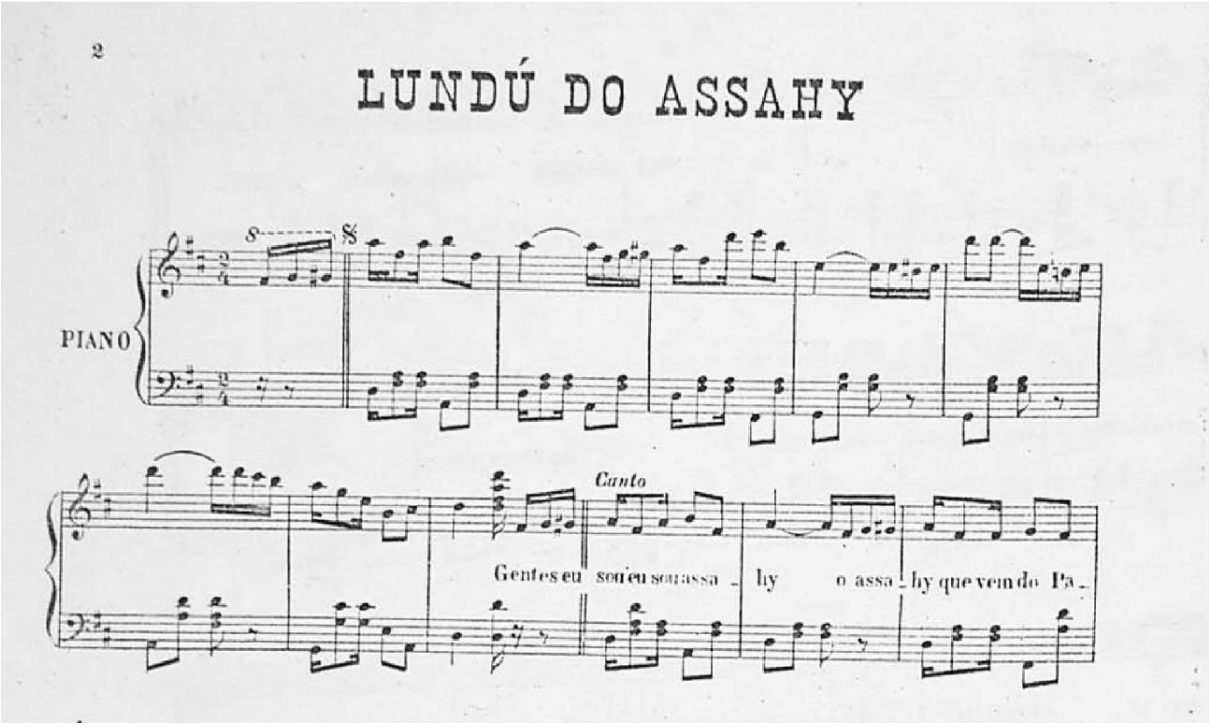


Ex. 8: Trecho da partitura Alma Perdida, de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA, Belém.

A síncope característica dentro do compasso é fartamente encontrada dentro da obra "Lundu do Assahy", que foi uma peça de bastante popularidade no Brasil e no Pará como reforça Salles(2016)"O velho Lundu do Assahy, cantado, entre outros, pelo ator paraense Lima Penante e pelo baiano Xisto Bahia, com edição anônima no Rio de janeiro impressa nos últimos anos de monarquia, é talvez a mais célebre canção popular no Pará, no séc. XIX. Não se conhece o autor."(2016, p. 47).

É extremamente provável que Clemente tenha escutado a obra em questão, tendo-se ciência de sua vasta popularidade e grande circulação.

ISSN 2447-9810



Ex. 9: Trecho da partitura Lundú do Assahy. Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Salles(2016) também monta um raciocínio a partir da mesma obra que vale ser mencionado: "Combina traços da cultura do Índio (tema) e do negro(ritmo) modelados pela "forma" de construção imposta pelo europeu, resultando num produto cultural ternário."(2016, p.47). Neste raciocínio, Salles tenta estabelecer uma lógica de influências sócio-culturais que tenham contribuído para a composição da obra, o que em certos níveis se aplica não apenas ao compositor anônimo, mas a uma tendência da época de combinar tais fatores no sentido de criar um produto "exótico" (tema e ritmo) porém com uma forma que possa ser facilmente digerida por uma sociedade de grande influência do modo de vida europeu.

4. Conclusão

Apesar da síncope característica representar o brasileirismo, isso não significa que apenas a síncope característica seja a única expressão musical propriamente brasileira. Mário de Andrade(1962) já reforçava a questão: "A Música brasileira tem na síncopa uma das constâncias dela porém não uma obrigatoriedade. E mesmo a chamada "síncopa" do nosso popularío é um caso subtil e discutível. Muitas vezes a gente chama de síncopa o que não é." (1962, p. 44)

A música brasileira do século XIX é um campo extremamente fértil para a pesquisa musicológica, em função de que, apesar de haver um grande número de partituras herdadas do período em acervos pelo Brasil afora, ainda são inúmeras as questões que ainda se fazem presente sobre a prática musical do passado brasileiro, sobretudo a questão da música autóctone.

ISSN 2447-9810

REFERÊNCIAS

ANÔNIMO. *Lundú do Assahy.* Rio de Janeiro: Arthur Napoleão & C.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira.* São Paulo: Martins, 1962.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira.* Rio de Janeiro: F. Briguiet e Comp. Editores, 1942.

ARRAES, Jonas. *Entrevista ao pesquisador.* Trabalho de campo. Belém, 2016.

BEHAGUE, Gerárd. Popular Music Currents in the Art of the Early Nationalistic Period in Brazil, circa 1870-1920. Tese de doutorado, Ann Arbor, Michigan, 1966.

CASTAGNA, Paulo. *A Música Urbana de Salão do século XIX.* Apostilas do curso de História da Música Brasileira IA/Unesp. São Paulo: disponibilizadas no Instituto de Artes da Unesp, 2003.

_____. Desenvolver a arquivologia para aumentar a eficiência da Musicologia. In: Musicologia(s)/Organizadores Edite Rocha, José Antônio Baêta Zille. Série Diálogos com o Som - Barbacena, MG: EdUEMG, 2016.

FERREIRA Júnior, Clemente. *Alma perdida.* Descante (em forma de tango). Para piano. Belém: Belém Musical, (s.d.). 3 p. 32,5 x 25 cm. Nível 2.

FERREIRA Júnior, Clemente [CLEFERSON, J.]. Mais tarde... Polka-maxixe. Para piano. Pará: Mina Musical, (s.d.). 2 p. “Ao amigo Alípio Tocantins”. (Fotocópia). 33 x 24,2 cm. Nível 1.

MOURA, Ignácio. A Exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant: os expositores em 1895. Belém Typ. do DiarioOfficial, 1895.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2001.

SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará.* 2. ed. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.

_____. Lundu. Canto e Dança do Negro no Pará. Coordenação: Jonas Arraes. Paka-tatu: Belém, 2016.

_____. Música e Músicos do Pará. 2ª. Edição revista e ampliada. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.

SILVA, Cândido Inácio. *Lá no Largo da Sé:* lundu brasileiro para canto e piano. Rio de Janeiro Imperial: Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998.

VIEIRA, Lia Braga. À Guisa de Introdução: pesquisas sobre a música no Pará - alguns resultados. In: *Trânsito entre Fronteiras na Música.* Belém: Editora do PPGARTES/ICA/UFPA, 2013.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

O MODERNO NA PRÁTICA MUSICAL DE CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR

Leonardo Vieira Venturieri
leonardoventurieri@hotmail.com
Universidade Federal do Pará

Resumo: Esse artigo investiga alguns aspectos de modernidade presentes na obra e na prática musical do compositor Clemente Ferreira Júnior. O problema de pesquisa se apresenta a partir da afirmação de Vicente Salles(2007), na qual o autor propôs que a obra do compositor possuísse "toques de modernismo", o que indicaria que o compositor tivesse inspiração em tendências artísticas modernas, mesmo antes da consagração do movimento da arte moderna, o que o caracterizaria-o como proto-modernista. Na investigação traça-se um paralelo através da suposta tendência seguida pelo compositor através de diversas idéias de modernidade na arte.

Palavras-chave: Modernidade. Proto-modernismo. Prática musical.

1. INTRODUÇÃO

Esse artigo investiga alguns aspectos de modernidade presentes na obra e na prática musical do compositor Clemente Ferreira Júnior, nascido em Belém do Pará em 6 de Outubro de 1864. Foi pianista, compositor, maestro e professor de música do Conservatório de Música da Academia das Belas Artes do Pará.[1]

O problema de pesquisa se apresenta a partir da afirmação de Vicente Salles(2007), na qual o autor propõe que a obra do compositor possui "toques de modernismo": "suas peças para piano são geralmente bem escritas, não raro difíceis de executar, com alguns toques de modernismo." Salles(2007, p. 130). A afirmação implica que o compositor tivesse inspiração em tendências artísticas modernas, mesmo antes da consagração do movimento da arte moderna em 1922. É um dos objetivos deste trabalho investigar se Clemente caracteriza-se como um proto-modernista a partir de sua prática musical, observando sobretudo, os elementos que permeavam-se no contexto de tal prática.

O proto-modernismo na música não foi devidamente pesquisado enquanto movimento dentro do contexto acadêmico brasileiro atual, o próprio uso do termo é raramente mencionado em pesquisas, em detrimento do grande número de menções ao modernismo na música brasileira, que considera como modernas apenas obras musicais a

1 Após 1897, o Conservatório seria chamado de Instituto Carlos Gomes.

ISSN 2447-9810

partir de 1922. Tais pesquisas desconsideram, em grande parte, a presença das características modernas encontradas em obras brasileiras do final do século XIX e início do século XX.

No presente trabalho é utilizado o método historiográfico aliado à pesquisa de cunho musicológico. Foram utilizadas fontes históricas, assim como fontes musicais no propósito de elucidar questões ligadas ao problema de pesquisa, que por sua vez são relacionados à prática musical do compositor. O presente trabalho se propõe a indicar aspectos diversos da sua biografia, além de revelar informações úteis à pesquisa como as ilustrações de capa e títulos de suas composições, para que o problema de pesquisa seja elucidado.

2. Formação musical europeia do compositor brasileiro

A partir do relato de Moura(1895) e de Salles(2007), montei uma estimativa dos anos em que Clemente Ferreira Júnior passou na Europa, os seus anos de formação musical durante os quais teve contato com o cosmopolitismo europeu.

De acordo com Salles(2007), Clemente teria nascido em 1864, portanto, Moura afirma na publicação de 1895 que Clemente tem 21 anos, ou seja, teria nascido em 1975. Portanto, creio ter havido um erro, tendo em vista que no mesmo texto, Moura afirma que Clemente foi para a europa em 1875 com dez anos. Creio que o erro no texto consiste na idade descrita por Moura(21 anos), sendo assim, na época da publicação, Clemente teria 31 anos, aproximadamente.

Considerando a fonte de Moura(1895), Clemente partira inicialmente para a cidade de Porto, onde passou 4 ou 5 anos, seguindo para Lisboa com o intuito de estudar Medicina, porém passando a maior parte do tempo em aulas no conservatório e na academia de Bellas Artes, o que seria correto dizer que em 1880 teria se estabelecido em Lisboa, onde se tornara professor de música em curto tempo (SALLES, 2007, p.130).

Uma das grandes diferenças entre os relatos de Salles(2007) e de Moura(1895) seria a de que, o primeiro afirma que Clemente morou em Leipzig, o que foi omitido pelo segundo. De acordo com Salles(2007), durante os anos seguintes, o compositor se mudou para Leipzig, porém não se sabe ao certo quantos anos passou em cada uma dessas localidades. Moura(1895) afirma que Clemente retornou em 1883 a Belém (p.88, 1895), sendo assim, este pesquisador acredita que os anos de Leipzig e Paris correspondam aos anos de 1879 até 1883.

Em Paris, o compositor teve aulas com Anton Rubinstein (MOURA, 1895, p.88), que inclusive, já foi professor de composição de Tchaikovski. Tal fato deve ter lhe estimulado e dado a ambição como compositor e intérprete ao piano, visto que Rubinstein exercia tal poder sobre os seus admiradores, entre eles o ilustre Igor Stravinsky. Também tomou aulas de piano com Marmontel em Paris (SALLES,

ISSN 2447-9810

2007, p.130), que já deu aulas a Debussy (CALDEIRA FILHO, 1961, p.228), tendo recebido calorosos elogios do primeiro (MOURA, 1895, p.88).

Pode-se afirmar que Clemente viveu avidamente a cena musical europeia da segunda metade do século XIX, o que iria refletir diretamente na sua obra em território brasileiro.

3. A VINDA A BELÉM E O ESPÍRITO PROTO-MODERNO

Assim chegado em Belém, Clemente trabalhara em composições que a princípio interessavam apenas a um público restrito (SALLES, 2007, p.130), compondo peças para piano como "Bolero", o schottisch "Gavotte Republicaine", as valsas "Dismoi pour Quoi" e "Remember".

A aproximação com a música popular se inicia algum tempo depois de sua chegada. Não se sabe exatamente qual momento o compositor inicia seu diálogo com a música popular, ou o porquê. Talvez seja porque uma aproximação com a música popular tenha representado um sucesso maior junto ao público de Belém, por outro lado essa contínua aproximação tenha sido influência por parte de uma tendência da música "moderna", talvez fossem os dois motivos juntos.

Essa questão aponta para uma proposição sugerida por Mário de Andrade(1972) muitos anos depois da época de Clemente. O autor defendia uma identidade nacional que fosse idealizada por compositores "eruditos" através de um processo de lapidação da música popular existente no território nacional: "O artista tem que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística(...)" (ANDRADE, 1972, p.16). Essa visão é carregada de muita contradição, visto que implica que a música popular seja inferior do que a "boa música erudita", indicando que precisaria se "europeizar" para então ser consumida como um produto digno, artístico. Suas inquietações apontam para a necessidade de alguns artistas de sua época, de sintetizar uma identidade nacional, algo imprescindível dentro do movimento modernista brasileiro, nas primeiras décadas do século XX, o que aponta para a precocidade de Clemente ao expressar tal ímpeto dentro de sua obra musical.

No controverso *Ensaio sobre a música brasileira*, Mario de Andrade(1972) afirmava que "o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore."(ANDRADE, 1972, p.29) e foi exatamente isso que Clemente buscava, quer conscientemente ou não, almejando alcançar essa beatitude brasileirista e contribuindo assim, politicamente, para a consolidação de uma cultura brasileira com um diâmetro universal. Mário de Andrade(1972) aprofunda essa visão de música erudita que deva se aproveitar da multipicidade étnica presentes em nossa brasilidade:

> O que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem pra formação permanente de nossa musicalidade etnica. Os elementos amerindios servem sim porquê existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani.

ISSN 2447-9810

> E o documento ameríndio propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente si colhidos no Brasil porque já estão afeiçoados à identidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma. (ANDRADE, 1972, p. 29)

Gomes Ferreira(2011) reforça as discussões presentes entre os músicos do início do século XX relacionando a aproximação com as camadas populares, como tendência modernista, inclusive, exemplificando compositores pré-modernistas como Nazareth e Chiquinha Gonzaga:

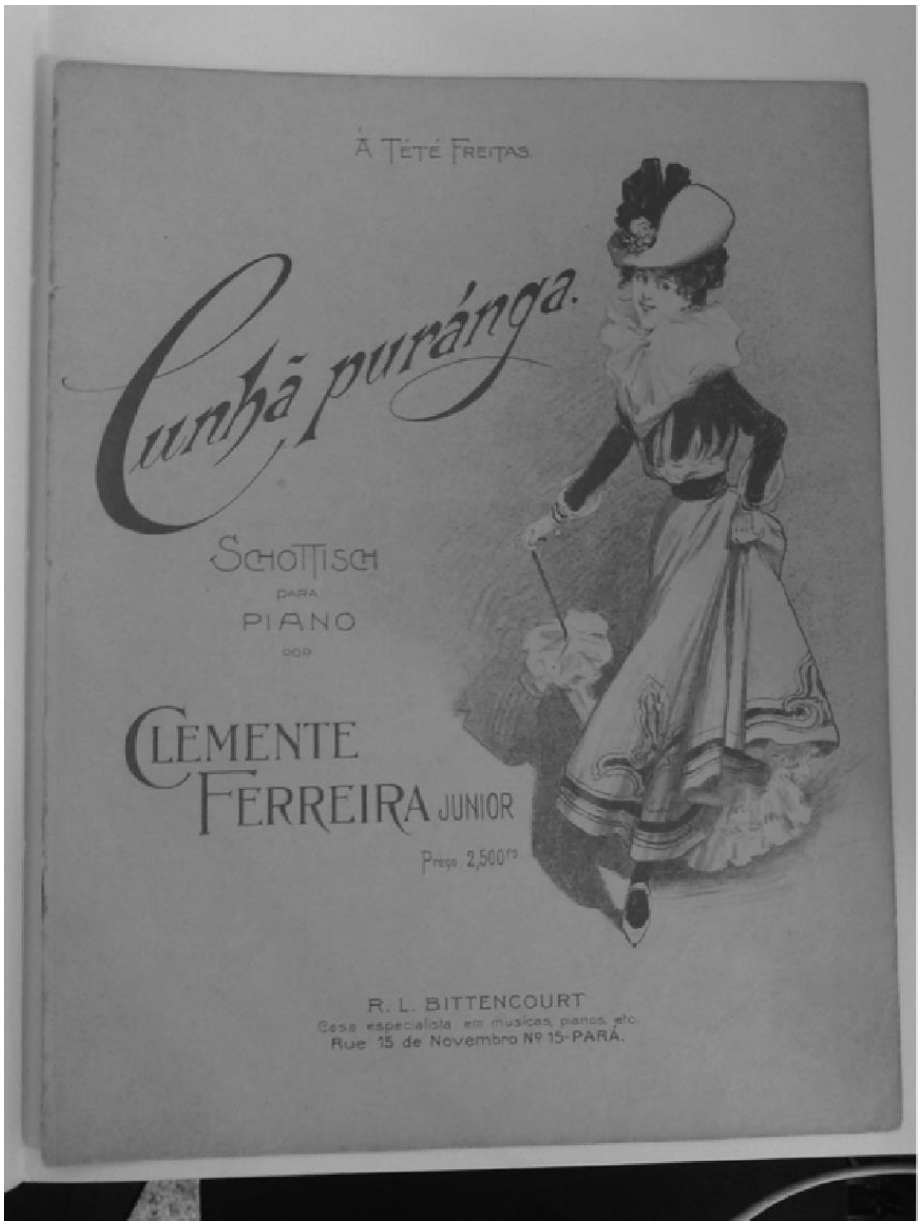
> No início do século XX, os jovens músicos brasileiros eruditos provocaram discussões e polêmicas sobre a estética da música. E assim como nas outras artes, eles refletiam e se aproximavam da proposta do Modernismo brasileiro, pois retratavam a dinâmica social das camadas populares. Os compositores brasileiros aproximaram-se cada vez mais da cultura popular. Villa-Lobos, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e outros buscavam em suas criações a mistura e o espelhamento na cultura popular brasileira, principalmente a africana, como elemento nacionalista e original. Também podemos exemplificar no contexto musical as contrariedades ideológicas que ocorreram na pintura e na literatura: de um lado os mantenedores de ideias tradicionalistas, e de outro, proponentes de ideias renovadoras. (GOMES FERREIRA, 2011, p.2)

Kater (2001) aponta para a problemática assumida para a música brasileira moderna das primeiras décadas do século XX. Percebe-se a similaridade com o anseio dos compositores pré-modernos como Clemente, Nazareth e Gonzaga:

> A problemática assumida para a música brasileira das décadas de 20 e 30, em particular, referiu-se, como mencionamos, à cruzada em prol de uma identidade nacional. Diferentemente das empresas levadas a cabo na literatura, poesia e plásticas, na música ela acabou por referenciar-se em especial o aspecto “material”, onde o elemento extra-musical - conforme as normas européias da música de concerto da época - correspondeu a um instrumental típico e às próprias entidades paradigmáticas da cultura musical brasileira. (KATER, p. 29)

A preocupação folclorista se manifestou em muitas das obras de Clemente, como Cunhã-Poranga (Ex.1), Matinta-perêra (Ex.2), Cabocla (Ex.3), entre outras.

ISSN 2447-9810



Ex. 1: Capa da obra Cunhã-Poránga. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

ISSN 2447-9810

Ex. 2: Capa da obra Matinta-Pêrêra. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

ISSN 2447-9810

Ex. 3: Capa da obra Cabocla. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Clemente Ferreira não quebrou barreiras dentro do universo tonal, tal qual seu conterrâneo temporal, Debussy, a inovação de Clemente recai sobre o rompimento da aristocrática forma de apreciação musical. Aproximar-se da cultura popular, seja através de folclore temático, seja através de melodias e "síncopes características" representariam sua forma de "ser moderno", rompendo paradigmas, preconceitos aristocráticos além de permitir uma reflexão sobre o papel do Brasil e do Pará dentro das problemáticas da modernidade. De certa maneira, Clemente livra-se de seu "halo" aristocrático, tal qual no texto de Baudelaire(2010), "A Perda do Halo", o compositor absorve a inspiração das ruas, das "minorias", das culturas rejeitadas pela "alta sociedade" da Belle-Époque. Marshall (1986)

ISSN 2447-9810

afirma que “Perda do Halo” trata da perda da santidade da arte “Um dos primeiros mistérios aqui é o próprio halo. Antes de mais nada, que faz ele sobre a cabeça de um poeta moderno? Sua função é satirizar e criticar uma das crenças mais apaixonadas do próprio Baudelaire: a crença na santidade da arte. (1986, p.150)

Neste viés, Kater(2001) discorre sobre o que representa “ser moderno” na mentalidade de compositores brasileiros do início do século XX:

> Sem nenhuma pretensão de aprofundamento filosófico ou sociológico, tomamos a expressão “moderno” em sentido geral, associada às problemáticas intrínsecas da vanguarda. Ser “moderno” significaria assim explorar a coerência possível entre as forças construtivas de seu momento histórico. Antes do compromisso, missão ou engajamento, constituir-se-ia em necessidade, consequente e consciente, refletindo a busca de formas de expressão inovadoras, autênticas e atuais, cujas interações com a realidade do indivíduo, da cultura e da sociedade, conferissem sentido verdadeiro. “Ser moderno” corresponderia à recriação de uma ou mais potencialidades do momento vivido, implicando assim indagar, explorar, inventar, de maneira a avançar as fronteiras do já conhecido, como o movimento de uma porta que se abre para uma nova compreensão do mundo. (KATER, p. 28)

Essa busca pela modernidade a partir de compositores e artistas brasileiros se satisfez em grande parte através da busca por uma identidade nacional. Essa busca se encontrava em grande parte dos anseios da época, em tempos progressistas, uma identidade nacional sólida representaria um grande acessório político e social e essa identidade só seria consolidada a partir da arte das camadas populares. Gomes Ferreira(2011) revela a relação de modernidade presente através do diálogo entre a música erudita com a música popular:

> Os músicos eruditos do novo estilo se voltaram para a música popular buscando nela uma representação do Brasil. Ela enriqueceu a música erudita e influenciou a poesia modernista brasileira, servindo de ponte entre essas duas manifestações. Nesse trânsito, agrupava novas informações da música e da literatura erudita, favorecendo a modernização e a renovação dessas manifestações. (2011, p.2)

Mais além da questão da identidade nacional, um fato que expõe o ímpeto moderno de Clemente Ferreira foi a execução da obra, Symphonia para 10 pianos e 40 mãos, que atualmente se encontra perdida, na exposição do Liceu Benjamin Constant em 1895. A execução de tal obra como o próprio título descreve, necessita de 10 pianos com dois pianistas em cada instrumento para ser executada. A obra foi um feito que demonstrou grandiosidade típica dos românticos e necessitaria de muita mão de obra e obviamente, muitos pianistas. Foi realizada no Teatro da Paz, conforme descrição no livro de Moura(1895): (...) tem excripto Clemente Ferreira uma Berceuse para violino, diversos romances sem palavras, estudos de harmonia e uma symphonia para dez pianos e quarenta mãos, que será executada n’uma das noites de concerto desta Exposição (MOURA, 1895, p.89). Moema Alves(2011) expõe o espírito de modernidade que eram experienciados em tais exposições. Eram feitas em homenagem à recém proclamada república, comemorando o progresso e a modernidade:

ISSN 2447-9810

> Ao realizar as exposições em meio às comemorações de instalação da República, era feita a associação entre esta e o progresso. A República era, assim, associada à modernidade. Essas exposições abarcavam vários setores de conhecimento, ao exemplo das grandes exposições universais realizadas em Paris e Chicago e das quais o Estado do Pará participou ativamente. (ALVES, p.3, 2011)

Nas obras de Clemente Ferreira, além das referências folclóricas, ainda se encontram referências a tal espírito moderno, em se tratando de temas sobre a nova realidade tecnológica. Dentre as obras, destacam-se "O Homem do Automóvel": cuja capa retrata a novidade do automóvel em uma cidade tropical onde aparentemente o motorista é um dos poucos da cidade a ter tal bem.

Ex. 3: Capa da obra O Homem do Automóvel. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

ISSN 2447-9810

Outra obra a se destacar por retratar esse espírito de modernidade chama-se Inflamaveis: cuja capa retrata elementos da indústria bélica e a efervescência de um mundo abastecido por petróleo, à beira da explosão iminente. São ilustrados cartuchos de bala, reservatórios de petróleo, bombas, caixas de fósforo, olhares desconfiados, fumaça e finalmente pernas de dançarinas no estilo Can-can.

Ex. 4: Capa da obra Inflammaveis. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

4. Conclusão

ISSN 2447-9810

Clemente Ferreira certamente abraçou o espírito inovador e borbulhante no qual se encontravam as artes do final do século XIX, quis estar a par das idéias republicanas e cria no viés progressista que pairava em Belém na época. A partir de composições, temáticas e apresentações grandiosas propagou na cidade idéias que refletiam o espírito artístico de seu tempo.

Pode-se afirmar que atingiu um sucesso maior na cidade a partir do abandono de seu "halo" erudito. Ao dialogar com as temáticas populares e tentando traduzir musicalmente tais temáticas, Clemente Ferreira conseguiu um lugar na história paraense como um inspirado, ousado e inovador, além de um competente compositor.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Ensaio Sobre a Música Brasileira. São Paulo: Martins, 1962.

ALVES, Moema De Bacelar. Exposições e mercado de arte no Pará na virada do século XIX para o XX. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo: 2011.

BAUDELAIRE, Charles. Pequenos Poemas em Prosa (O Spleen de Paris). Tradução: Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hydra, 2010.

BERMAN, Marshall. Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar. São Paulo: Editora Schwarz Ltda, 1986.

CALDEIRA FILHO, J.C. Os Compositores. Coleção Vidas Ilustres. São Paulo: Editora Cultrix, 1961.

CASTAGNA, Paulo. A Musicologia enquanto Método Científico. Revista do Conservatório de Música da Ufpel. Pelotas, no1, 2008. p.7-31.

FERREIRA Júnior, Clemente. Cabôcla [sic]. Valsa. Para piano. Pará: R. L. Bittencourt, (s.d.). 6 p. "À Luna Bensimon". Capa ilustrada. 34 x 27 cm.

_____. Cunhã purânga. Schottisch. Para piano. Pará: R. Bittencourt, (s.d.). 4 p. Nº 7. "À Tété Freitas". Capa ilustrada. 33 x 25,7 cm.

_____. Inflammaveis [sic]. Schottisch. Para piano. Pará: R. L. Bittencourt, (s.d.). 2 p. Nº 1. "Estampado musical de C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig. Capa ilustrada. 33 x 25,7 cm.

_____. Matintapêrêra [sic]. Valsa. Para piano. Pará: R. L. Bittencourt, (s.d.). 4 p. Nº 3. "Ao amigo Dr. Joaquim Freitas". Capa ilustrada. 34,7 x 27 cm.

_____. O Homem do automóvel. Nº 68. Pará: Livraria Bittencourt, (s.d.). 3 p. "À Julio Jacques". Propriedade do editor. Capa ilustrada. 33,1 x 21,8 cm. Nível 1.

GOMES FERREIRA, Ernani. Literatura, Música erudita e Popular no Modernismo Brasileiro. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, Embap, 2011.

MOURA, Ignácio. A Exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant: os expositores em 1895. Belém Typ. do DiarioOfficial, 1895.

ISSN 2447-9810

SALLES, Vicente. Música e Músicos do Pará. 2ª. Edição revista e ampliada. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.

ISSN 2447-9810

PRÁTICAS CRIATIVAS – COMUNICAÇÕES

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

SONS BIOFÔNICOS E CRIAÇÃO MUSICAL:

Estudo exploratório dos fatores criativos utilizando emulações instrumentais de sons cotidianos

Leonardo Vieira Feichas
leonardofeichas@hotmail.com
Universidade Federal do Acre

Damián Keller
dkeller@ccrma.stanford.edu
NAP - Universidade Federal do Acre /Instituto Federal do Acre

Carlos Eduardo da Silva
eduardo.soul3@gmail.com
Universidade Federal do Acre

Marxson Henrique da Silva
marxonhenrique@gmail.com
Universidade Federal do Acre

Resumo: O presente artigo está vinculado à proposta Criatividade em Ambientes Degradados, desenvolvida pelo nosso grupo de pesquisa. O objetivo é viabilizar a utilização de fontes sonoras biofônicas em atividades criativas musicais. Utilizamos como ponto de partida a codificação de sons biofônicos na obra de Flausino Valle. Os resultados foram obtidos através de aferição e análise estatística descritiva dos dados coletados com 58 sujeitos.

Palavras-chave: Criatividade; Sons Biofônicos; Flausino Valle.

Abstract: This article is linked to the proposal Creativity in Degraded Environments of the Amazonian Nucleus of Musical Research. The objective is to make feasible the use of biophonic sound sources in creative musical activities. The first study uses as a starting point the codification of biophonic sounds in the work of Flausino Valle. The second study incorporates support techniques for musical creativity developed in the context of ubiquitous music research. The results were obtained by means of gauging and descriptive statistical analysis of the collected data, Taking into account the characteristics of the sound material that can foster multiple measurement strategies that will depend on personal factors.

Keywords: Creativity; Biophonic Sounds; Flausino Valle.

INTRODUÇÃO

O presente artigo discute a utilização de fontes sonoras biofônicas - com destaque para os sons característicos da região ocidental amazônica - em atividades criativas musicais. A proposta insere-se em duas linhas de trabalho. A primeira linha consiste no estudo interpretativo da obra do compositor Flausino Valle, tendo como resultado o desenvolvimento de técnicas de ensaio para músicos-instrumentistas (Feichas 2015; Keller e Feichas 2016). A segunda linha abrange o estudo das

manifestações da criatividade cotidiana, com destaque para os estudos realizados no NAP (Keller et al. 2013; Pinheiro da Silva et al. 2013; 2014).

Um exemplo da aplicação instrumental dos sons cotidianos é fornecido por Feichas et al. (2012) e Feichas (2015). A obra de Flausino Valle (1894-1954) tem base no nacionalismo brasileiro e busca incluir o folclore, rituais, festas e fauna brasileira da região de Minas Gerais, o estado natal de Flausino. Em decorrência dessa busca, ele desenvolveu um estilo de música descritiva própria, na qual explorou as técnicas do violino para imitar animais e objetos que o circundavam (porteira da fazenda, pássaros, fogos de artifício e outros). Nesse sentido, aliar o estudo instrumental e o suporte tecnológico pode ser um caminho para estimular a criatividade tanto de quem utiliza a tecnologia quanto de quem faz música por meio dos instrumentos acústicos. No entanto, é necessário o desenvolvimento de estratégias específicas que auxiliem a atingir esses objetivos. Um dos objetivos da nossa pesquisa é ampliar o leque de aplicações dos sons cotidianos para o suporte de atividades musicais criativas abrangendo estratégias de performance situada. Em particular, focamos o problema da transcrição de fontes sonoras dinâmicas aumentar a criatividade na performance musical.

Sons biofônicos na obra de Flausino Valle

A pesquisa sobre os 26 Prelúdios Característicos e o Concerto para Violino Solo do compositor Flausino Valle (1894-1954) mostra que uma explicação sucinta sobre as intenções do compositor e uma descrição dos meios utilizados para reproduzir sons ambientais no violino - antes da performance - podem dar à audiência melhores ferramentas para interagir com os múltiplos significados do material musical. Diante da necessidade de contextualização específica e de embasamento técnico para abordar a obra de Flausino Valle, foi compilada uma série de ferramentas metodológicas chamadas Fichas Interpretativas (Feichas et al. 2015). As fichas foram criadas com o objetivo de ajudar o intérprete a compreender as emulações instrumentais dos sons cotidianos contidos na obra de Valle. As fichas são produto de uma necessidade prática, fornecendo informações rápidas para o intérprete, com o objetivo de elucidar aspectos idiomáticos do trabalho desde uma abordagem de performance contextualizada e situada. Feichas et al. (2015) utilizam as fichas na interpretação dos 26 prelúdios do Valle. A análise da informação recolhida mostra que Valle não foi inovador no emprego das técnicas violinísticas e composicionais. As técnicas que ele empregou já eram utilizadas desde o período Barroco. No entanto, a capacidade de inovação do Valle está presente na forma como ele aplica as técnicas existentes na emulação dos sons cotidianos com a intenção de provocar influências no seu ambiente social, em linha com a perspectiva composicional regionalista. Os resultados do estudo indicaram que a contextualização verbal das referências sonoras nas anotações do Valle ajuda a afunilar as estratégias interpretativas voltadas para os significados embasados em referências locais. Esta estratégia é consistente com a abordagem multimodal defendida por Keller (2000), Burtner

ISSN 2447-9810

(2005), Nance (2007) e Basanta (2010). No entanto, a proposta de Feichas et al. (2015) acrescenta uma nova aplicação. Em vez de enfatizar a geração de produtos criativos novos, a descrição verbal dos sons cotidianos fornece uma ponte entre a performance e as experiências do material sonoro por parte do ouvinte. Se por um lado a transcrição instrumental de Flausino Valle dos sons cotidianos impõe um distanciamento entre a fonte e a renderização abstrata (instrumental) do modelo sonoro, por outro lado, as descrições verbais ajudam a fechar a lacuna entre a experiência sonora direta e a experiência mediada pelo instrumento. As representações sonoras cotidianas do Valle servem como recursos para múltiplas interpretações. Neste contexto, a função do artista é explorar o espaço entre a autoexpressão e o potencial criativo do modelo proposto. A partir dessa perspectiva, não há interpretação "certa". A notação fornecida por Valle pode ser utilizada livremente. Porém, numa visão orientada para a performance situada, torna-se necessário estabelecer um quadro de referência para fundamentar as escolhas estéticas. Um conceito cognitivo-ecológico pode ajudar a esclarecer este processo: a ancoragem.

Ancoragem Semântica Criativa (ASC)

Keller e colaboradores (2010) sugeriram a ancoragem como um processo cognitivo subjacente a metáforas de apoio à criatividade para auxiliar a tomada de decisões criativas. Os dois recursos disponíveis para a ancoragem são os modelos conceituais compartilhados socialmente e a associação de estruturas materiais com estruturas conceituais, facilitando as operações cognitivas. Esse mecanismo pode ser ampliado através da introdução de associações semânticas. As descrições verbais dos sons cotidianos servem como ilustração. As renderizações instrumentais dos modelos sonoros cotidianos estão limitadas pela representação simbólica das ações instrumentais e pela interpretação subjetiva do intérprete. Por si só esses recursos são incapazes de estabelecer uma base firme para as representações sonoras cotidianas. A ancoragem semântica aproveita mecanismos linguísticos compartilhados no tecido social. Quando as representações abstratas das experiências sonoras cotidianas são embasadas em explicações verbais, o potencial criativo dos recursos sonoros é expandido sem perder as referências aos eventos locais através dos descritores semânticos. Dado esse conjunto de técnicas, propomos o rótulo de *ancoragem semântica criativa* como conceito de design que abrange tanto o suporte das práticas criativas quanto as estratégias de performance situada que usam descrições verbais como mecanismos de vínculo entre o suporte material e o processo de tomada de decisões.

DESAFIOS DA APLICAÇÃO DE ASC COM SONS COTIDIANOS

Apesar do potencial de uso da ancoragem semântica criativa em atividades musicais em contextos diversos, existem ainda desafios para viabilizar sua aplicação com sons cotidianos. A utilização de gravações de sons biofônicos como material composicional tem uma longa tradição, amplamente documentada na literatura do campo musical (Izarra e Keller 2015). O repertório musical escrito fornece múltiplos exemplos de emulações instrumentais de eventos sonoros produzidos por animais. No entanto, os critérios de seleção de parâmetros sonoros e as estratégias descritivas utilizadas para a transmissão de procedimentos de emulação geralmente não estão sustentados em estudos de cunho experimental e portanto só são aplicáveis a casos isolados. Entre as lacunas existentes podemos mencionar a falta de métodos de comparação entre classes diversas de materiais sonoros com o intuito de estabelecer bases objetivas para vincular parâmetros sonoros a descrições semânticas. A descrição verbal de um evento sonoro precisa ser suficientemente sucinta para transmitir informação relevante. Mas dadas as limitações da comunicação verbal para representar a informação contida nos eventos sonoros complexos, a descrição tem que preencher alguns requisitos mínimos para não se tornar irrelevante ou idiossincrática.

Neste estudo exploratório selecionamos um grupo de descritores, abrangendo desde aspectos subjetivos até descrições objetivas dos materiais sonoros, e aplicamos um procedimento padronizado para aferir um grupo de amostras sonoras obtidas a partir de emulações instrumentais. Por um lado, testamos a aplicabilidade dos procedimentos propostos no problema de identificar elementos mínimos para as descrições semânticas dos eventos sonoros. Por outro lado, visamos obter um quadro quantitativo da relevância dos descritores para o grupo de sujeitos focados neste estudo (adultos, estudantes universitários, com conhecimento musical). É importante destacar que os procedimentos seguem uma abordagem centrada nos fatores criativos que podem ser relevantes para o grupo-alvo. Nos interessa estudar a relação entre os materiais sonoros e o potencial de utilização dos mesmos por parte de agentes criativos. Os resultados são aplicáveis para o campo das práticas criativas e para a performance situada, e podem servir de complemento a outros enfoques que visam o uso de descritores genéricos desvinculados da atividade criativa.

1. MÉTODOS

Considerando os aspectos metodológicos apontados na discussão teórica – o foco na relação entre os materiais e os participantes da atividade criativa – desenvolvemos um protocolo de aferição que nos permite extrair dados vinculados aos dois aspectos destacados previamente: as características do potencial criativo dos materiais sonoros, estando as mesmas vinculadas estreitamente ao perfil do grupo-alvo. Os dados são apresentados utilizando dois indicadores: média ± desvio padrão.

ISSN 2447-9810

1.1 Gravações das amostras sonoras

Foram escolhidas sete transcrições de sons biofônicos em excertos escolhidos entre os 26 prelúdios para violino solo de Flausino Valle, para execução em violino solo. A gravação foi realizada com o gravador portátil ZOOM H1. Durante as sessões foram explorados os limites de variabilidade da interpretação. Após a coleta e edição de múltiplas versões dos fragmentos, foram escolhidas sete amostras para serem utilizadas nas sessões de aferição. A tabela 1 fornece uma lista das amostras. Obtivemos então 7 tipos de amostras processadas e editadas, prontas para a sessão de aferição com os sujeitos, onde o tamanho corresponde a 186,6 ± 325,6 e a duração de 9 ± 4,6 segundos.

Tabela 1: Descrição das amostras editadas no Audacity 2.1.2

CÓDIGO ARQUIVO	TÍTULO	TIPO	TAMANHO	DURAÇÃO	ARTISTA PARTICIPANTE
VLF001	**Prelúdio 1 - Batuque - Viola Caipira 2**	**WAV**	**1,02 MB**	**00:00:07**	**Leonardo Feichas**
VLF002	**Prelúdio 5 - Tico-Tico**	**WAV**	**970 KB**	**00:00:10**	**Leonardo Feichas**
VLF003	**Prelúdio 12 - Pai João - Fogos de Artifícios**	**WAV**	**786 KB**	**00:00:05**	**Leonardo Feichas**
VLF004	**Prelúdio 18 - Pai João - Imitando o Tambor**	**WAV**	**2,44 MB**	**00:00:16**	**Leonardo Feichas**
VLF005	**Prelúdio 18 - Pai João - Melodia com Batuque**	**WAV**	**2,22 MB**	**00:00:12**	**Leonardo Feichas**
VLF006	**Prelúdio 16 - Requiescat in Pace - Badalar dos Sinos**	**WAV**	**512 KB**	**00:00:05**	**Leonardo Feichas**
VLF007	**Prelúdio 14 - A Porteira da Fazenda**	**WAV**	**1,54 MB**	**00:00:08**	**Leonardo Feichas**

1.2 Perfil dos sujeitos

Apresentamos os dados dos sujeitos utilizando dois indicadores estatísticos: média ± desvio padrão. O experimento incluiu 58 sujeitos - estudantes e funcionários do curso de música da Universidade Federal do Acre. Idade (31,6 ± 10,6 anos). A grande maioria está cursando ou já concluiu o ensino superior. Todos residem no estado de Rio Branco, Acre. Estudo musical (5,2 ± 3,6 anos) (tabela 2).

ISSN 2447-9810

Tabela 2: Perfil dos sujeitos (média ± desvio padrão em anos).

N	Mulheres	Homens	Idade	Estudo Musical
58	15	43	31,6 ± 10,6	5,2 ± 3,6

1.3 Procedimentos

Os procedimentos abrangem a qualificação do produto e a qualificação da descrição do produto pelos sujeitos. Neste relato incluímos somente as aferições dos fatores criativos correspondentes aos produtos sonoros. Foram realizadas ao todo 406 aferições. Foram utilizados os formulários ISE-NAP para coleta de informações dos sujeitos participantes da pesquisa e o formulário CrePP-NAP para coleta das qualificações das amostras e descrição dos produtos. A atividade foi dividida em duas partes. Na primeira parte os sujeitos preencheram o formulário ISE-NAP e logo em seguida escutam um excerto escolhido, respondendo ao formulário CrePP-NAP. Na segunda parte, os sujeitos realizam a qualificação do produto, também respondendo o formulário CrePP-NAP.

1.4 Local das sessões

A primeira sessão foi realizada na turma de Teoria e Percepção III, uma sala ampla com um data show utilizada na experimentação. A segunda sessão foi na turma de estágio supervisionado III, também uma sala ampla e com um projetor de vídeo utilizado na experimentação. A terceira e a quarta sessão foram realizadas nas mesmas turmas. A quinta sessão foi realizada na turma de primeiro período do curso de música, no horário da disciplina Investigação a práticas pedagógica em música II.

1.5 Aferição

A ferramenta utilizada para aferição dos produtos criativos foi o CrePP-NAP v. 0.5 (KELLER et al. 2011), que consiste em um formulário eletrônico com dez fatores de aferição do perfil do produto (correspondendo a dez descritores). Cada um dos fatores é avaliado utilizando uma escala Likert de 5 valores. Os resultados obtidos são analisados por meio de estatística descritiva, com a utilização da média e do desvio padrão das respostas dos sujeitos aos questionamentos propostos no formulário.

1.6 Resultados e Discussão

Foram obtidos resultados referentes ao produto VLF001 - excerto retirado do Prelúdio 1 - Batuque (Viola Caipira 2). A qualificação do produto VLF001 aponta a média mais alta e com o menor desvio padrão (0,9 ± 0,3) - na resposta dos sujeitos referente à originalidade do produto. Familiaridade, relevância, interesse e simplicidade também tiveram resultados positivos. A média mais baixa, com uma variação alta (0,3 ± 1,1) foi na expressividade do produto.

ISSN 2447-9810

O produto VLF002 - excerto retirado do Prelúdio 5, Tico-Tico - teve a média mais alta e com o menor desvio (0,7 ± 0,6) na resposta dos sujeitos referente a sua familiaridade com o produto. A média mais baixa, com uma variação alta (0,9 ± 1,3) corresponde à expressividade do produto. No entanto, praticamente todos os resultados mostram alta variabilidade entre os sujeitos. Para tirar conclusões sobre o VLF002 seria necessário aplicar o procedimento novamente com outro grupo de participantes.

A aferição do produto VLF003, excerto retirado do Prelúdio 12 - Pai João - Fogos de Artifícios - mostra uma média alta e com o menor desvio de padrão (1,9 ± 0,3) na resposta dos sujeitos referente ao descritor agradável. A originalidade e a familiaridade também foram avaliadas como positivas. A média mais baixa, com uma variação alta (0,1 ± 1,2) foi referente à expressividade.

O produto VLF004 - excerto retirado do Prelúdio 18 - Pai João - Imitando o Tambor, aponta a média mais alta e com o menor desvio padrão (1,4 ± 1,1) na resposta dos sujeitos referente ao descritor agradável. Originalidade, relevância e familiaridade também tiveram escores positivos. A média mais baixa, com uma variação alta (0,1 ± 1,2) foi na expressividade.

O produto VLF005 - excerto retirado do Prelúdio 18 - Pai João - Melodia com Batuque - teve a média mais alta e com o menor desvio padrão (1,6 ± 0,5) na resposta dos sujeitos referente ao descritor agradável. Os descritores interessante, original e bem feito também tiveram escores positivos. A média mais baixa, com uma variação alta (0,5 ± 0,7) foi no fator simplicidade do produto.

Foram obtidos resultados referentes ao produto VLF006 - excerto retirado do Prelúdio 16 - Requiescat in Pace - Badalar dos Sinos. O resultado da qualificação do produto VLF006 mostra médias altas nos descritores completo, agradável e inspirador (entre 1,3 e 1,4). No entanto, a variabilidade desses resultados também foi muito alta indicando que não houve consistência entre as respostas dos sujeitos (desvio padrão entre 0,9 e 1,0). Os fatores com os resultados mais positivos foram na familiaridade e na originalidade do produto. A média mais baixa, com uma variação alta (0,5 ± 0,7) correspondeu à simplicidade.

Os resultados referentes ao produto VLF007 - excerto retirado do Prelúdio 14 - A Porteira da Fazenda - mostram as médias mais altas e com menor desvio padrão nos itens originalidade (0,8 ± 0,5) e familiaridade (0,7 ± 0,5) do produto. A média mais baixa, com uma variação alta (0 ± 1,4) corresponde à expressividade.

Tabela 3: Média e Desvio Padrão dos produtos avaliados. Os resultados em destaque estão indicados em negrito.

VLF001	Bem feito	Original	Expressivo	Relaxante	Agradável	Interessante	Inspirador	Simples	Completo	Familiar

ISSN 2447-9810

Média	0,7	0,9	0,3	0,8	1,1	0,7	0,9	0,7	0,7	0,8
DP	0,5	0,3	1,1	1,0	1,0	0,5	1,1	0,5	1,3	0,5
Moda	1	**1**	1	1	2	1	1	1	2	**1**
Máximo	1	**1**	2	2	2	1	2	1	2	**1**
Mínimo	-1	**0**	-2	-1	-1	-1	-2	-1	-2	**-1**
VLF002										
Media	0,4	0,6	-0,9	0,3	-0,2	0,5	-0,6	0,2	0,0	**0,7**
DP	0,6	0,7	1,3	1,3	1,3	0,6	1,4	0,6	1,5	**0,6**
Moda	1	1	-2	0	0	1	-2	0	1	**1**
Máximo	1	1	1	2	2	1	2	1	2	**1**
Mínimo	-1	-1	-2	-2	-2	-1	-2	-1	-2	**-1**
VLF003										
Media	0,5	**0,9**	0,1	1,3	**1,9**	0,4	0,9	0,1	1,5	**0,8**
DP	0,5	**0,3**	1,2	0,8	**0,3**	0,8	1,3	0,9	0,9	**0,6**
Moda	0	**1**	1	2	**2**	1	2	1	2	**1**
Máximo	1	**1**	2	2	**2**	1	2	1	2	**1**
Mínimo	0	**0**	-2	0	**-1**	-1	-2	-1	-1	**-1**
VLF004										
Media	**0,7**	**0,9**	0,1	1,2	1,4	0,5	0,5	0,1	1,3	**0,8**
DP.	**0,5**	**0,5**	1,2	0,9	1,1	0,7	1,2	0,7	1,1	**0,6**
Moda	**1**	**1**	0	2	2	1	1	0	2	**1**
Máximo	**1**	**1**	1	2	2	1	2	1	2	**1**
Mínimo	**0**	**-1**	-2	-1	-2	-1	-2	-1	-2	**-1**
VLF005										
Media	**0,7**	**0,9**	1,3	1,1	**1,6**	**0,9**	1,5	0,5	1,3	0,6
DP	**0,5**	**0,4**	1,0	0,9	**0,5**	**0,3**	0,8	0,7	1,1	0,6
Moda	**1**	**1**	2	2	**2**	**1**	2	1	2	1
Máximo	**1**	**1**	1	2	**2**	**1**	2	1	2	1
Mínimo	**-1**	**-1**	-2	-1	**1**	**0**	-1	-1	-2	-1
VLF006										

ISSN 2447-9810

Media	0,7	**0,9**	0,9	1,2	1,3	0,7	1,3	0,5	1,4	**0,8**
DP	0,6	**0,3**	1,2	1,2	1,0	0,6	1,0	0,7	0,9	**0,5**
Moda	1	**1**	2	2	2	1	2	1	2	**1**
Máximo	1	**1**	1	2	2	1	2	1	2	**1**
Mínimo	-1	**0**	-2	-2	-2	-1	-1	-1	-1	**-1**
VLF007										
Média	0,6	**0,8**	0	1,0	1,1	0,3	0,1	0,2	1,0	**0,7**
DP	0,7	**0,5**	1,4	1,3	1,2	0,8	0,6	0,8	1,2	**0,5**
Moda	1	**1**	0	2	2	1	2	1	2	**1**
Máximo	1	**1**	1	2	2	1	2	1	2	**1**
Mínimo	-1	**-1**	-1	-2	-2	-1	-2	-1	-2	**-1**

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

O conjunto de resultados para as sete amostras de emulações utilizadas neste estudo dá destaque para dois fatores de aferição dos produtos criativos: a originalidade do produto e a familiaridade dos sujeitos com as características do material sonoro. Outros fatores relevantes para parte das amostras utilizadas incluem os descritores agradável e bem feito, vinculados a aspectos subjetivos no primeiro caso e à aferição dos aspectos técnicos do produto no segundo caso.

Tendo em vista os resultados nesse grupo de fatores, cabe tecer algumas considerações sobre as limitações observadas nos outros fatores utilizados no processo de aferição. O problema maior apontado pelos resultados é a variabilidade dos escores obtidos com os outros seis descritores (expressivo, relaxante, interessante, inspirador, simples e completo). Essa variabilidade é esperada em descritores vinculados ao perfil individual dos sujeitos. Por exemplo, o que é expressivo para um avaliador pode ser considerado sem expressão por outro avaliador dependendo da vivência sonora prévia e da predisposição de cada indivíduo. No entanto, no caso dos descritores de características objetivas - como simplicidade ou completitude - caberia esperar um alinhamento entre as respostas. Esse não foi caso.

Outro aspecto a ser considerado é o tipo de material sonoro utilizado. Desde os estudos pioneiros de Ballas (1993), o trabalho com sons cotidianos têm indicado que a familiaridade com as fontes têm impacto nos processos perceptuais e possivelmente nas escolhas criativas subsequentes. Entende-se que participantes com traços sociais comuns têm históricos de experiências sonoras similares nos seus contextos cotidianos. No entanto, pela sua característica dinâmica, a experiência sonora cotidiana é específica para cada indivíduo e se renova de forma permanente. Por esse motivo,

é compreensível que a utilização de sons cotidianos aumente a variabilidade do processo de aferição. Porém, como já foi colocado no contexto da discussão sobre ancoragem, a utilização de recursos criativos locais fomenta a implementação de mecanismos de apoio compartilhados socialmente. Desta feita, é possível que apesar da variabilidade na aferição dos fatores criativos, a ação criativa ajude a estabelecer estratégias comuns de uso dos materiais sonoros.

Se essa descrição dos processos criativos for correta, o estudo das atividades criativas permitiria observar um afunilamento progressivo no uso dos recursos sonoros. Sons *in natura*, eventos cotidianos fora do contexto das atividades musicais, forneceriam um potencial alto de aplicação numa diversidade de domínios. Portanto, seriam avaliados de forma muito diversa. Sons sampleados, eventos cotidianos delimitados via processos de captação e via descrições semânticas, teriam um potencial mais baixo de aplicação. Porém o aumento de informação sobre o contexto serviria para chegar mais facilmente a resultados criativos. Já num estágio mais avançado do ciclo criativo, as emulações instrumentais de sons cotidianos teriam um uso restrito - possivelmente vinculado à manifestação da criatividade musical profissional - e forneceriam um contexto específico decorrente dos códigos da prática performática instrumental. Os resultados do presente estudo encaixam nesse estágio do ciclo criativo. No entanto, o caráter exploratório do estudo - focado na aferição passiva dos materiais musicais - ainda não permite extrair conclusões quanto à aplicabilidade desses materiais em atividades criativas. O estágio seguinte da presente pesquisa consistiria na aplicação dos materiais em atividades criativas - com viés performático ou composicional. Nesse contexto seria possível testar a efetividade das estratégias de transmissão de conhecimento musical que utilizem os três fatores identificados pelos participantes do estudo: em primeiro plano a familiaridade e a originalidade, e em segundo plano a qualidade técnica ou a relevância do material desde a perspectiva específica dos sujeitos participantes da atividade.

REFERÊNCIAS

AUDACITY. Editor de áudio, 2016. www.audacityteam.org/.

BALLAS, J. A. Common factors in the identification of an assortment of brief everyday sounds. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 19(2), 250-267, 1993. (DOI: 10.1037/0096-1523.19.2.250).

BASANTA, A. Syntax as sign: The use of ecological models within a semiotic approach to electroacoustic composition. In: *Organised Sound* 15 (2), 125-132, 2010.

BURTNER, M. Ecoacoustic and shamanic technologies for multimedia composition and performance. *Organised Sound* 10(1), 3-19, 2005.

CAPASSO, A.; KELLER, D.; TINAJERO, T. Coletivo Capasso+Keller+Tinajero, 2015. http://www.capassokellertinajero.com/.

FEICHAS, L. V. *The Program Music in Valle's 26 Characteristic and Concert Preludes for Violin Alone: The Performer-Audience Relation on Stage*. In: *Proceedings of the European Society for Cognitive Sciences of Music (ESCOM),* 9, 2015. ESCOM - Programs and Abstracts. Manchester, 2015, p. 64.

FEICHAS, L. V.; OSTERGREN, Eduardo. O Papel dos Instrumentista na Performance Musical: um estudo sobre o "Prelúdio 14- A Porteira da Fazenda" de Flausino Valle. In: *Revista Cultural do Conservatório de Tatuí* - Ensaio, ano VIII, n.73, 32-35, 2012.

FEICHAS, L. V.; OSTERGREN, Eduardo; TOKESHI, Eliane. As Fichas Interpretativas na obra de Flausino Valle: a construção de uma interpretação musical. In: *Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM)*, 22, 2012, João Pessoa. Anais da ANPPOM. Campinas: UNICAMP, 2012, p. 1048-1055.

FEICHAS, L. V. *Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só de Flausino Valle: Observações teórico-práticas para sua interpretação*. Tese de Mestrado em Música, Programa de Pós- Graduação em Música, UNICAMP, 2013, Campinas, SP, Brasil.

NANCE, R. W. *Compositional explorations of plastic sound*. Doctoral Thesis in Music, De Montfort University, UK, 2007.

NAP (2015). Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical. Rio Branco, AC: UFAC. https://sites.google.com/site/napmusica/,http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4273727401001550

FARIAS, Flávio Miranda; KELLER, Damián; PINHEIRO DA SILVA, Floriano; SOARES PIMENTA, Marcelo; LAZZARINI, Victor; LIMA, Maria Helena; COSTALONGA, Marcelo Johann. Suporte para a criatividade musical cotidiana: mixDroid segunda geração. In Damián Keller and Lima, Maria Helena and Flávio Schiavoni. (eds.), *Anais do V Workshop em Música Ubíqua*. Vitória, ES: Ubiquitous Music Group. 2014.

FERREIRA, Edemilson; KELLER, Damián; LIMA, Maria Helena. *"Esboços sonoros em música ubíqua: Perspectivas educacionais"*. Sonic Ideas. 2015.

FOBER, D.; ORLAREY, Y.; LETZ. S. Representation of Musical Computer Processes. In *Proceedings of the ICMC / SMC 2014*. Athens, Greece: ICMC, 1604-1609, 2014. http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.2014.243

HEALEY, P. G. T.; LEACH, J.; BRYAN-KINNS, N. Inter-Play: Understanding Group Music Improvisation as a Form of Everyday Interaction. In: *Proceedings of less is more - Simple computing in an age of complexity*, Cambridge, UK: Microsoft Research Cambridge, 2005.

IZARRA, A. e KELLER, D. Mesa Redonda: La bioacústica y las prácticas creativas musicales. In: *Anais do Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA 2015)*. Porto Velho: UNIR, 2015.

KELLER, Damián, FEICHAS, Leonardo. Ecocompositional and performative strategies for creative usage of everyday sounds: Introducing creative semantic anchoring. In *Proceedings of the Balance Unbalance Conference 2016*. Caldas, Colombia: Universidad de Caldas, 2016.

KELLER, Damián; FERREIRA DA SILVA, Edemilson; PINHEIRO DA SILVA, Floriano; LIMA, Maria Helena; SOARES PIMENTA, Marcelo; LAZZARINI, Victor. Criatividade musical cotidiana: Um estudo

exploratório com sons vocais percussivos. In *Anais do Congresso da ANPPOM*. Natal, RN: ANPPOM, 2013.

KELLER, Damián; LAZZARINI, Victor; PIMENTA, Marcelo S. *Ubiquitous Music*. Berlin and Heidelberg: Springer International Publishing, 2014. p. 153. Computational Music Series.

LEECH-WILKINSON, D. *The changing sound of music: Approaches to the study of recorded musical performances*. University of London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2009. http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html.

MILETTO, E. M.; PIMENTA, M. S.; BOUCHET, F.; SANSONNET, J-P; KELLER, D. Principles for music creation by novices in networked music environments. *Journal of New Music Research* 40(3), p. 205-216, 2011.

PINHEIRO DA SILVA, Floriano; KELLER, Damián; FERREIRA, Edemilson; PIMENTA, Marcelo S.; LAZZARINI, Victor. Criatividade musical cotidiana: Estudo exploratório de atividades musicais ubíquas. *Música Hodie* 13, p. 64-79, 2013.

PINHEIRO DA SILVA, Floriano; PIMENTA, Marcelo S.; LAZZARINI, Victor; KELLER, Damián.A marcação temporal no seu nicho: Engajamento, explorabilidade e atenção criativa. *Cadernos de Informática* 8 (2), 2014.

SONIC VISUALIZER. Ferramenta de análise e visualização sonora, 2016. http://www.sonicvisualiser.org.

YAMAMOTO, Yasuhiro; NAKAKOJI, Kumiyo. Interaction design of tools for fostering creativity in the early stages of information design. *International Journal of Human-Computer Studies* 63(4-5), p. 513-535, 2005.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

AMAZÔNIA ELETRÔNIKA – OUTRA VISÃO:

Identidade Musical Amazônida e a Construção de um Repertório Híbrido

José Jacinto da Costa Kahwage
jacintokahwage@gmail.com
PPG-Artes/UFPA

Fernando Lacerda Simões Duarte
lacerda.lacerda@yahoo.com.br
PPG-Artes/Universidade Federal do Pará – CAPES/Programa Nacional de Pós-doutorado

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar o projeto de composição autoral *Amazônia Eletrônika – Outra Visão*, que envolveu a seleção de dez ritmos da região Norte do Brasil num processo criativo que envolve o uso de sintetizadores. A fim de proceder a tal análise, discute-se a questão da identidade musical amazônida percebida nos ritmos, e o processo composicional do repertório em questão, recorrendo ainda às noções de memória e identidade em Joël Candau, aos modelos de hibridismo cultural – provenientes da Sociolinguística – de Peter Burke e a autores da Etnomusicologia. Os resultados revelam a constituição de um repertório crioulo, diverso de uma situação de diglossia cultural, uma vez que se vale de uma linguagem urbana experimental situada entre o local e o global.

Palavras-chave: Ritmos da região Norte do Brasil. Sintetizadores virtuais e físicos. Música e hibridismo cultural. Produtividade musical local.

Abstract: This paper aims to analyze the author's composition project *Amazônia Eletrônika - Outro Visão*, which involved the selection of ten rhythms from the Northern region of Brazil in a creative process involving the use of synthesizers. In order to proceed with this analysis, the question of the Amazonian musical identity perceived in the rhythms and the compositional process of the repertoire in question is discussed, resorting to the notions of memory and identity in Joël Candau, the models of cultural hybridity – coming from Sociolinguistic – by Peter Burke and authors of Ethnomusicology. The results reveal the creation of a Creole repertoire, different from a situation of cultural diglossia, since it uses an experimental urban language situated between the local and the global.

Keywords: Rhythms of the Northern region of Brazil. Music and cultural hybridism. Instrumental and Experimental Music. Local musical productiveness.

INTRODUÇÃO

A identidade não é construída apenas de elementos do presente, mas dialoga e se reveste diretamente de memórias. Longe de uma seleção aleatória de elementos do passado, o ato da rememoração pressupõe, tanto no plano da identidade individual, quanto daquela compartilhada por um grupo social, enquadramentos intencionais e específicos. Neste sentido:

ISSN 2447-9810

> A propósito da ligação entre memória e poder, "a expressão coletiva da memória, ou melhor, da metamemória[1], não escapa à manipulação dos poderes mediante a seleção do que se recorda e do que consciente ou inconscientemente se silencia" (Catroga, 2001). Essa seleção entre recordação e silêncio evidencia que a memória, embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, é objeto de contínua negociação porque está atrelada à seleção do que é essencial para construção da identidade do grupo (SANTOS et al., 2011).

No plano da música reconhecida como identitária de um povo, há de se questionar quais aspectos estritamente musicais são concebidos como característicos desta identidade. A síncopa é um exemplo de elemento rítmico reconhecido por alguns teóricos como indicativo de brasilidade na música:

> Eis o que diz Béhage [sobre o manuscrito *Modinhas do Brazil*]: "o que há de especial nesta coleção [por oposição ao Ms. 1595, de modinhas portuguesas] ... vem, de fato, da sistematização das síncopes. Essa insistência das síncopes não é uma característica puramente formal, mas carregada semanticamente: ela é associada com "Brasil", com "negro" e com "popular", três coisas que parecem por sua vez estar associadas entre si: "melodias cantadas com síncopes sistemáticas... podem ser associadas com o estilo 'vulgar' da modinha brasileira"; "a figura sincopada (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) é de fato identificada com as tradições dos negros no Novo Mundo; as síncopes seriam "traços rítmicos característicos da música popular e folclórica brasileira" [...] A comparação assim estabelecida entre a música e o léxico prossegue quando Mário de Andrade emprega a expressão "brasileirismos" para se referir às síncopes de "Lá no Largo da Sé." Um "brasileirismo", de acordo com o Aurélio, é "palavra ou locução própria de brasileiro, modismo próprio da linguagem dos brasileiros". Assim, as síncopes empregadas por Cândido da Silva refletiriam, numa partitura, hábitos correntes na música popular brasileira (SANDRONI, 2001, p. 47-55).

Ainda acerca da produção de um sentido a partir de elementos puramente musicais, é possível citar a noção de *tonema* de Navarro Tomas, integrada ao universo da análise da canção por Luiz Tatit. Tonemas seriam, neste universo, "terminações melódicas das frases enunciativas. Neles se concentra a maior parte do teor significativo das unidades entoativas" (TATIT, 2003, p. 8). Tal conceito poderia ser expandido para além da música vocal e se plasmar, por exemplo, no fraseado dos flautistas intérpretes de chorinho ou na condução da percussão de determinada escola de samba.

A relação entre música e identidades locais ou nacionais não é fenômeno recente. Ao contrário, pode ser observada em determinadas estilizações barrocas, como a *Allemande* (alemã) e as *Suítes Francesas*, de Johann Sebastian Bach. A propósito da música de Bach, convém mencionar que Anton Webern se valeu, no século XX, de um tratamento muito semelhante àquele dado pelos compositores do barroco para a organização dos temas das composições contrapontísticas (apresentação do motivo de maneira retrogradada, invertida e retrogradada invertida) para o

---

[1] Parte da memória que "define as representações que o indivíduo faz de sua memória e reconhecimento, expressando como cada um constrói sua identidade e sua distinção em relação aos outros, a partir do passado" (SANTOS et al., 2011).

tratamento das séries de doze sons. O olhar para o passado de Webern e de outros compositores da música ainda hoje considerada contemporânea – apesar de sua relativa antiguidade – leva-nos a refletir acerca das memórias na constituição de identidades, mesmo em processos que apresentam uma ruptura aparentemente completa com as linguagens estabelecidas – neste caso, a música tonal. A este respeito, Joël Candau (2011, p.95) afirma, a partir da leitura de Paul Connerton, que começos inteiramente novos são inconcebíveis, "pois o excesso de lealdade e hábitos muito antigos impedem a substituição completa de uma temporalidade antiga por uma nova origem". Se isto é válido para a música de concerto que rompe com a tonalidade, tanto mais o foi para aquela modal-tonal produzida para o uso ritual na Igreja Católica Romana na primeira metade do século XX ou mesmo na busca pela construção de um repertório de concerto "autóctone" na América Latina em fins do século XIX. Enquanto a música litúrgica católica se valia do canto gregoriano como um "repertório fundador" (DUARTE, 2016), a criação do repertório erudito na América Latina recorria a elementos estritamente musicais, porém carregados de um sentido identitário, da música assim chamada música folclórica. Hoje muito se discute acerca da apropriação de elementos tradicionais de determinadas comunidades por compositores externos a elas, sobretudo quando se fala na indústria do entretenimento (CARVALHO, 2008).

Em que pese às necessárias discussões de cunho ético acerca das apropriações de elementos das culturas ditas tradicionais, quando se pensa em elementos musicais onipresentes na música de determinada região, seu emprego não nos parece uma apropriação, mas um pertencimento a esta região, sobretudo se o próprio compositor é nascido e formado musicalmente nesta região. É este o caso do autor de *Amazônia Eletrônika – Outra Visão*, projeto de criação artística selecionado para a Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do Instituto de Artes do Pará- IAP, em 2008. *Amazônia Eletrônika – Outra Visão* propôs a criação artística a partir de uma releitura de dez ritmos da região Norte do Brasil com uma linguagem musical que poderia ser chamada urbana. Para tanto, houve também uma pesquisa de timbres de sintetizadores físicos e virtuais, originando assim, dez composições de cunho urbano e experimental. Os ritmos selecionados para o desenvolvimento das novas composições foram: duas variações do Carimbó, Marabaixo, Siriá, Lundum Marajoara, Vaqueiro do Marajó, Banguê, Mazurka Bragantina, Retumbão e Boi Bumbá.

Os ritmos da Amazônia remetem aos mitos de fundação do Brasil, pois se originam nas matrizes indígena, africana e portuguesa, e têm como características a utilização de tambores com pele de couro de animais (curimbós, barricas), caxixis, chocalhos. Já o sintetizador contemporâneo é um instrumento musical eletrônico que se desenvolveu a partir da década de 1940, tendo sido projetado para produzir sons gerados através da manipulação direta de correntes elétricas (sintetizadores analógicos), leitura de dados contidos numa memória (sintetizadores digitais), ou manipulação matemática de valores discretos com o uso de tecnologia digital incluindo computadores

ISSN 2447-9810

(modulação física) ou mesmo uma combinação de métodos diversos. A possibilidade de estabelecer um diálogo entre as características musicais locais e os recursos tecnológicos atuais foi o problema levado em questão no projeto de criação artística, assim como o reconhecimento das características da sonoridade da música popular da região amazônica. Neste sentido, se reconhece que, por sua forte e determinante relação com a cultura, a música ocupa em cada grupo humano um importante espaço com significados, valores, usos e funções que a particulariza de acordo com cada contexto sociocultural que a rodeia (NETTL, 2005; MERRIAM, 1964).

Este trabalho se encontra na intersecção entre o relato de experiência do processo criativo e a análise do produto composicional. Deram-lhe origem os seguintes problemas: quais elementos caracterizam a musicalidade popular da região amazônica? Como estabelecer com esses elementos amazônicos um diálogo com recursos e elementos da música eletrônica? A partir dos modelos de hibridismo cultural provenientes da Sociolinguística que foram apresentados por Peter Burke (2003) em seu livro, como compreender *Amazônia Eletrônika – Outra Visão*? Para responder a tais questões, recorreu-se a pesquisa bibliográfica e à análise musical de elementos presentes em algumas obras do projeto. Os dados obtidos foram discutidos a partir dos já mencionados referenciais de memória e identidade em Candau (2011), do papel da música, em nos autores Nettl e Merriam, que fundamentam discussões no âmbito da etnomusicologia e particularmente, dos modelos de hibridismo cultural que serão apresentados no último item deste trabalho.

Inicialmente, discute-se a questão da identidade musical da música popular amazônida e como esta vai além de seus aspectos rítmicos, mas se insere no plano da cultura. Em seguida, será descrito o processo composicional de *Amazônia Eletrônika – Outra Visão*. No último item proceder-se-á à análise aqui proposta, considerando o diálogo entre o local e o global, entre o autóctone e elementos amplamente compartilhados em diversos gêneros musicais, especialmente na música urbana.

1. Dos ritmos à identidade de um povo: um olhar sobre música e cultura

Vicente Salles destacou a influência negra na Amazônia, especificamente no Pará, nos mais diversos aspectos destes agentes sociais:

> Aqui também a cultura do negro se derramou no folclore, nos usos e costumes, na alimentação e culinária, na lúdica adulta e infantil, nas crendices e superstições, nos cultos e devoções populares, na literatura oral e no artesanato, enfim em todas as objetivações materiais e espirituais do nosso povo, mas na cosmovisão pode conter-se igualmente numa só palavra (SALLES, 1996, p. 7).

Se a abordagem de Salles corre o risco de se aproximar, por vezes, de uma visão folclorista, ela sugere, por outro lado, que a música não se dissocia de outros saberes-fazeres tradicionais, que constituem a identidade de um povo. Neste sentido, o fenômeno da identidade cultural abarca

ISSN 2447-9810

também a musical, de modo que a análise contextual dos processos criativos musicais e suas práticas são importantes para compreender sua relação destes com a esfera social. Para tanto, torna-se necessário averiguar os principais padrões recorrentes nestes processos. A noção de prática musical será aqui compreendida de acordo com Sonia Chada:

> 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).

A música, como fenômeno sociocultural, se constitui em uma das mais ricas e significativas expressões do homem, sendo produto das vivências, das crenças, dos valores e dos significados que permeiam a vida cotidiana. A etnomusicologia tem ampliado as perspectivas do estudo da música, apontando para a necessidade de compreendermos essa expressão na cultura e, também, como cultura (MERRIAM, 1964). A forte e determinante relação com a cultura estabelece, para a música, em cada contexto que ela ocupa, um importante espaço com características simbólicas, usos e funções que a particularizam de acordo com as especificidades do universo sociocultural que a rodeia (BLACKING, 2000; NETTL, 2005; MERRIAM, 1964;).

Na concepção de John Blacking (2000, p. 223), "fazer música é um tipo especial de ação social que pode ter consequências importantes para outros tipos de ações sociais", inclusive para a transmissão de conhecimentos musicais. Assim, o trabalho de criação artística *Amazônia Eletrônika – Outra Visão* enfocou temas caros ao estudo da etnomusicologia viabilizando a produção de um material original e a abertura de novas discussões a respeito das manifestações urbanas em Belém. Longe de uma apropriação cultural pura e simples por um elemento alheio a uma comunidade (CARVALHO, 2008), o trabalho revela a atuação de um compositor paraense a partir de elementos culturais amazônidas, em uma pesquisa artística que buscou integrar elementos da musicalidade local a elementos musicais compartilhados de maneira mais globalizada, aqueles próprios da música popular urbana. Feitas tais ressalvas, é possível lançar agora um olhar sobre o processo composicional do projeto aqui abordado.

2. DA AMAZÔNIA AO *AMAZÔNIA ELETRÔNIKA*: BREVE RELATO

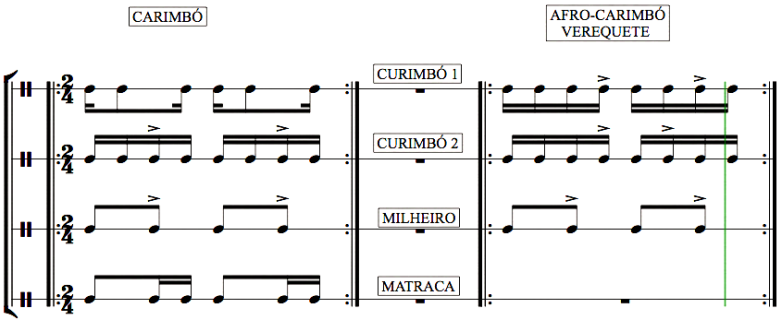
ISSN 2447-9810

Os ritmos paraenses foram escolhidos com o critério de conhecimento absorvido pela oralidade e pesquisa, através do músico percussionista Marcio Jardins, do Trio Manari[2], constituído por músicos percussionistas paraenses, que tem como principal característica a divulgação dos ritmos paraenses por meio da música instrumental, através de CDs, DVDs, Shows e participações em festivais de música no Brasil e no Exterior. Dentre os diferentes ritmos populares da região Norte escolhidos para o projeto, o Carimbó é um dos mais tradicionais e conhecidos, divulgado por diversos artistas locais, nacionais e estrangeiros[3]. Em setembro de 2014 o carimbó foi reconhecido como Patrimônio Cultural e Imaterial do Brasil. Mais que um simples ritmo, o carimbó é uma manifestação cultural constituída de música, texto e dança.

Na pré-produção da Matriz do CD do projeto *Amazônia Eletrônika – Outra Visão*, de caráter instrumental, foram primeiramente definidos os ritmos a serem utilizados: duas variações do Carimbó, o Síriá, o Retumbão, o Banguê, o Boi-Bumbá, o Lundum Marajoara, o Marabaixo, a Mazurca e a Dança do Vaqueiro do Marajó. Uma vez escolhidos tais ritmos, foi definido que o processo composicional se daria a partir de sua gravação e edição, o que foi realizado conforme as etapas pré-definidas do projeto.

Nas gravações das percussões foram utilizados instrumentos característicos dos ritmos amazônicos, entre eles os Curimbós, Barricas, Matracas, Maracas, Caxixis, Ganzás, Milheiros, Pratos de efeito e corte e efeitos de percussão. Encontram-se no exemplo musical a seguir as diferenças nas células rítmicas das variações do Carimbó (Ex.1).

Exemplo 1: Patrões rítmicos do Carimbó e do Afro-Carimbó – Verequete.



Fonte: Autores, 2017.

2 Com 16 anos de carreira, o Trio Manari é um trio de percussionistas de Belém do Pará composto por Marcio Jardim, Nazaco Gomes e Paturi (Kleber Benigno). Possui dois CDs gravados: Braços da Amazônia (2002), Independente, Batuques do Norte (2016), Tratore.

3 O ritmo do Carimbó foi gravado por Pinduca, Fafá de Belém, Eliana Pittiman, Roberto Leal e, mais recentemente, por Lia Sophia e Dona Onete.

ISSN 2447-9810

Após a edição das gravações dos instrumentos acústicos de percussão, a pesquisa prosseguiu com os timbres dos sintetizadores virtuais, sendo esses o *Arturia Analogue Factory*, *Native Instruments FM-8* e *Komplete Absynth 5* (Fig. 1), com diversas bibliotecas de sons, organizadas em categorias e subcategorias diversas, gerando milhares de sons de sintetizadores de praticamente todas as épocas.

Figura 1: Interface gráfica dos sintetizadores virtuais Arturia Analogue Factory, Native Instruments FM-8 e Komplete Absynth 5.

Fonte: Acervo pessoal do primeiro autor.

O passo seguinte foi definir uma categoria de sons – entre tantas possíveis – para ser utilizada com os ritmos amazônicos escolhidos. Optou-se pelos arpejadores, recursos encontrados em alguns sintetizadores físicos e virtuais, cuja principal característica é repetir as notas de um acorde – pré-programado ou não – com qualquer tipo de som gerado pelos mesmos, ou através de recursos MIDI[4], controlando instrumentos externos e módulos geradores de som.

Definidas as partes, bem como os sincronismos entre os ritmos amazônicos e os arpejadores dos sintetizadores virtuais, seguiu-se para a composição em si, usando os sintetizadores físicos, *Korg Triton Classic*, *Kurzweil K2600-X* e *Korg Trinity Plus* (Fig. 2), para a parte harmônica e solos de melodias.

Figura 2: Sintetizadores Korg Triton Classic, Kurzweil K2600-X e Korg Trinity Plus.

Fonte: Acervo particular do primeiro autor.

Como parte inicial do processo composicional, muitas das tonalidades foram definidas ainda na fase de sincronismo, entre parte considerável dos arpejos produzidos nos sintetizadores e os ritmos

4 Interface Digital para Instrumentos Musicais, padrão desenvolvido por Ikutaro Kakehashi e Dave Smith, em 1983, que permite a conexão de vários instrumentos musicais eletrônicos, computadores e outros dispositivos relacionados.

ISSN 2447-9810

amazônicos, já que os arpejos eram realizados em ordem pré-definida ou não, além de muitos dos acordes utilizados na parte harmônica das composições, definindo por fim, muito dos campos harmônicos utilizados.

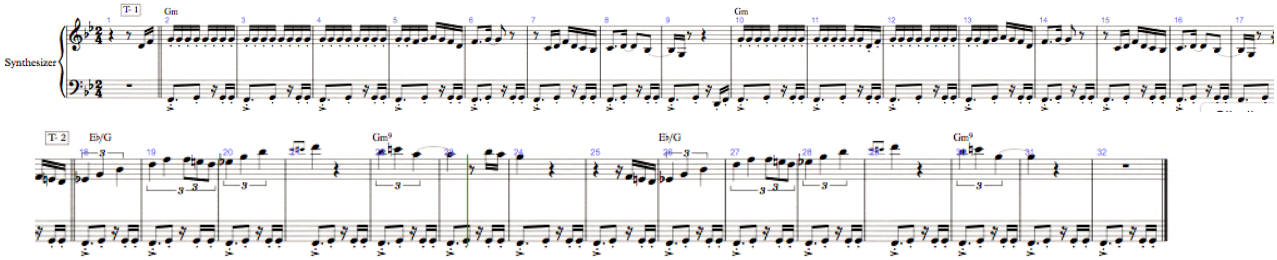
Compostos os dez temas, foram realizadas novas edições, com recortes de ritmos e outros elementos musicais, tais como arpejos, blocos harmônicos e solos, gerando assim novas texturas e dinâmicas que geralmente antecipavam a reexposição dos temas iniciais.

Dentre os ritmos selecionados no projeto, o carimbó é o único com duas variações. O carimbó de *Verequete Chama* foi o primeiro ritmo explorado nesta fase do processo criativo. Nele se percebem características afrodescendentes mais acentuadas, com a exploração dos tambores e o tempo mais acelerado. Harmonicamente, levou-se em conta o âmbito modal, e não o tonal, característico desse ritmo, onde é muito utilizada a cadência I/V/I, ou seja, Tônica/ Dominante/ Tônica, e a estrutura formal em muitos casos segue com: Introdução- Parte A- Parte B- Solo ou Introdução- Parte A e Parte B novamente.

A forma básica estrutural dessa primeira composição ficou como demonstra a tabela abaixo (Tab. 1) com as legendas: I= Introdução, T= Tema, IT= Interlúdio CD+ CODA. O exemplo a seguir (Ex. 2) se refere aos temas 1 e 2.

Exemplo 2: Temas musicais do Afro-Carimbó *Verequete Chama*.

Compassos 2/4	*I- 1*	*I- 2*	*T- 1 Parte A*	*T- 1 Parte A*	*IT*	*T- 2*	*T- 1 Parte A*	*T- 3*	*T- 3*	*CD*
Quantidade	*08*	*08*	*16*	*16*	*28*	*16*	*08*	*32*	*32*	*25*
Tom	*Gm*	*Gm*	*Gm*	*Gm*	*Gm*	*Bbm*	*Gm*	*Gm*	*Gm*	*Gm*



Fonte: Acervo do primeiro autor, compositor da obra.

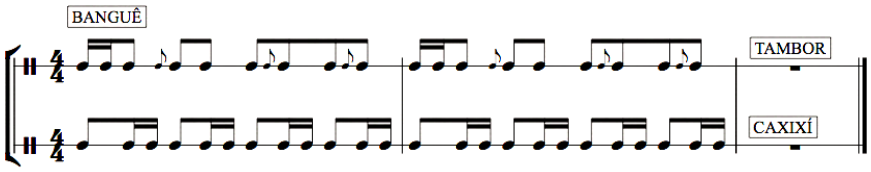
Fez-se também o uso da interação entre a música e recursos visuais ao se utilizar projeções de imagens (fotografias) relacionadas ao caos urbano da cidade de Belém do Pará, imagens essas de prédios históricos abandonados, poluição visual, falta de higiene a céu aberto, enfim, uma série de

ISSN 2447-9810

fotos do dia-a-dia do centro de Belém, tendo como trilha sonora, a composição denominada "Caos Urbano", que no projeto corresponde à música com o ritmo amazônico Lundum Marajoara. Esta composição foi apresentada na mostra de resultados das bolsas de pesquisa do Instituto de Artes do Pará, em novembro de 2008, para expressiva quantidade de público que lá se encontrava presente.

As outras composições também foram relacionadas a temas principais com temáticas transversais como foi, por exemplo, a composição do ritmo Banguê, da cidade de Cametá, no Pará, ritmo que remete a um ritmo Árabe, e onde foi feita uma composição no modo Frígio, característico por ter a segunda menor, terça menor, quarta justa, quinta justa, sexta menor e sétima menor, que remetem a música Árabe, e por isso, foi relacionada ao tema da desertificação na Amazônia, e nomeada de *O Saara Será Aqui?*. Observa-se no exemplo musical que segue a célula rítmica do Banguê (Ex. 3).

Exemplo 3: Célula rítmica do banguê, empregada em O Saara Será Aqui?



Fonte: Autores, 2017.

Todo o material produzido pelo projeto *Amazônia Eletrônika – Outra Visão*, como as sessões abertas do *Pro Tools*, programa de gravação e edição de áudio, com os registros de áudio, MIDI, as edições, mixagem e masterização de cada música do projeto, se encontram disponíveis em DVDs no Instituto de Artes do Pará, para músicos, pesquisadores, alunos de escolas de música e para o público em geral.

3. Entre o local e o global: um olhar a partir da Sociolinguística

Amazônia Eletrônika – Outra Visão não se trata, portanto, de uma expressão etnocêntrica da cultura da música regional amazônica, tampouco da música eletrônica pura, mas revela as inúmeras possibilidades de fusão de possibilidades em seus processos de criação. Desta maneira, se articularam no processo composicional elementos musicais que poderiam ser considerados identitários da Amazônia e outros de caráter global, produzidos na onda de tecnologia que invadiu a seara da música, desde as obras de cunho artístico, mas também teórico e conceitual de Pierre Schaeffer e aquelas eletroacústicas, de Karlheinz Stockhausen, em meados do século XX, até sua ampla difusão na música popular, servindo inclusive aos interesses da assim chamada indústria cultural. Neste sentido,

ISSN 2447-9810

Amazônia Eletrônika se encontra num ponto de contato entre dois referenciais culturais, situação análoga à que se referiu Peter Burke no âmbito da sociolinguística:

> Em um mundo futuro de cultura global, poderemos nos tornar todos biculturais, vivendo uma vida dupla como os japoneses que foram descritos em uma seção anterior deste ensaio. Todos nos falaremos EFL (English as a Foreign Language, inglês como língua estrangeira) ou qualquer outra língua mundial (chinês. espanhol, árabe) em algumas situações: mas manteremos nossa língua ou dialeto local em outras, participando da cultura mundial, mas mantendo uma cultura local. Estou chamando este resultado de "diglossia cultural" (seguindo um modelo proposto por alguns sociolinguistas da geração passada) e não de "bilinguismo cultural" porque os dois elementos provavelmente não são iguais [...] Existiram e ainda existem muitas pessoas capazes de alternar entre culturas da mesma forma como alternam entre línguas ou registros linguísticos, escolhendo o que consideram ser apropriado à situação em que se encontram. [...] No longo prazo, por outro lado, podemos predizer com segurança que pelo menos algumas das divisões entre esferas na "vida dupla" irão se desfazer. O que poderia ser descrito (do ponto de vista dos puristas) como "contaminação" está fadado a ocorrer, como de fato já aconteceu no caso do Japão, assim como no caso dos imigrantes urbanos descritos supra. Como as fronteiras nacionais, os muros dos guetos não são à prova de invasão cultural ou infiltração (BURKE, 2003, p. 106-107).

Neste sentido, observamos que *Amazônia Eletrônika – Outra Visão* revela esta tendência de aproximação entre a cultura local, especialmente as células rítmicas da música popular amazônida e, em algumas obras, imagens do Pará, com elementos globalizados ou "forasteiros", como é o caso dos sintetizadores. Esta proposta não deve ser tida, entretanto, como algo inédito, mas tão somente as opções composicionais realizadas. O fenômeno das guitarradas já revelava, há muitas décadas, o contato entre a cultura local e elementos musicais caribenhos na geração de um novo repertório ou de uma maneira "paraense" de tocar a guitarra elétrica. Conforme foi dito na introdução deste trabalho, seria ilusório acreditar que as coisas surgem *ex nihilo*, como resultado de uma total ruptura com o passado. Bastante apropriada é, neste sentido, a abordagem de Roberto Schwarz (1987), em *Nacional por subtração*: ao rebater críticas nacionalistas dirigidas ao caráter supostamente "postiço" de modelos estrangeiros incorporados à cultura no Brasil, apontou o quão fantasiosa é a ideia da criação que independe totalmente do passado ou de modelos.

Ao se pensar no Brasil e em outros países que resultaram de processos de colonização, fica bastante evidente que o fenômeno de contato entre culturas não é de modo algum recente e que as resultantes deste contato podem ser as mais variadas possíveis, da resistência à aceitação. No tocante às línguas faladas pelo invasor e o autóctone, desenvolveu-se nos estudos lingüísticos o conceito de línguas de contato. Estas sempre existiram, seja com finalidade comercial ou de dominação, mas se tornaram mais recorrentes a partir das grandes navegações do século XVI. Elas poderiam simplesmente perder a finalidade e serem esquecidas, sendo chamadas neste caso de *pidgin*, ou se preservarem, transformando-se em línguas *crioulas*.

ISSN 2447-9810

> Outro modelo linguístico que foi estendido a outras formas de cultura e o da "crioulização". Generalizando estudos sabre o Caribe, os lingüistas passaram a empregar este termo para descrever uma situação na qual uma língua franca ou pidgin anterior desenvolve uma estrutura mais complexa na medida em que as pessoas começam a utilizá-la para propósitos gerais ou mesmo a aprendê-la como sua primeira língua. Usando coma base suas afinidades ou congruências. Duas línguas em contato se modificam e ficam mais parecidas e assim "convergem" e criam uma terceira, que frequentemente adota a maior parte de seu vocabulário de uma das línguas originais e sua estrutura ou sintaxe da outra (BURKE, 2003, p.62).

O emprego dos conceitos de *pidgin* e *crioulo* para além da linguística ou as sociolinguística já foram atestados por Peter Burke na citação anterior, nos campos da cultura e da religião. Seria possível, entretanto, estender sua aplicabilidade à música ou a elementos estritamente musicais, em que não necessariamente se passa pela via da narrativa e da oralidade? A resposta pode ser encontrada no trabalho de Candau e Ferreira (2015), segundo o qual, por mais que um elemento seja notoriamente imaterial – os autores enfocam em seu estudo os odores –, as impressões acerca deste entre e consequentemente as memórias que daí resultam são compartilhadas pela via da narratividade (*metamemória*). Desta maneira, ao se atribuírem a determinadas sonoridades certos significados identitários, no contato entre as culturas autóctone e alóctone, suas identidades podem se mesclar simbólica e sonoramente. Ademais, a resposta à questão foi dada pelo próprio Burke:

> Seguindo mas também ampliando este modelo, alguns scholars escreveram a respeito da "crioulização" de culturas inteiras. O antropólogo sueco Ulf Hannerz descreve culturas crioulas como aquelas que tiveram tempo de "se aproximar de certo grau de coerência" e "podem juntar as coisas de novas maneiras". Vários scholars sugeriram a relevância deste modelo linguístico para o estudo do desenvolvimento da religião, da música, do estilo de moradia, vestuário e culinária afro-americana. Eles estudaram o processo de convergência cultural em locais e períodos específicos, como na Jamaica do século XVII, novamente utilizando o termo "crioulização" para se referir à emergência de novas formas culturais a partir da mistura de antigas Formas. Pode-se dizer a mesma coisa a respeito do Brasil, onde diferentes culturas africanas se fundiram e se mesclaram com tradições nativas e portuguesas e produziram uma nova ordem (BURKE, 2003, p.62) [5].

Conforme foi dito anteriormente, o projeto *Amazônia Eletrônika – Outra Visão* não se tratou de uma simples performance artística ou instalação, mas se preserva até o momento presente em diversos suportes. Apesar de se considerar o caráter essencialmente evanescente que permite aos estudiosos do patrimônio cultural classificá-la como imaterial, o registro das obras musicais de *Amazônia Eletrônika* visa à sua permanência. Desta maneira, mais do que um repertório que deriva do

---

5 O que Burke afirma acerca do Brasil foi estudado de maneira aprofundada sobre a gênese da música no Pará por Vicente Salles (1980, p. 58-61). Salles foi além e mostrou como até outras culturas contribuíram de algum modo para a resultante da música paraense no presente, ao citar a vinda para o Pará, no século XVI, do mercador Jacob Egres, provavelmente de origem judaica, "hábil tocador de viola e rabeca", e do irmão leigo jesuíta João Xavier Traer, construtor de órgãos de tubos, que adaptou suas técnicas construtivas europeias aos materiais locais, donde resultaram tubos de canabrava ou taboca. Desta maneira, o contato entre o estrangeiro e o autóctone gerou e ainda gera tensões, atritos, mas também trocas e realimentações positivas, no processo vivo e dinâmico que é a cultura.

ISSN 2447-9810

contato efêmero entre duas "línguas" musicais bastante distintas entre si, *Amazônia Eletrônika – Outra Visão* pode ser compreendido como um *repertório crioulo*, que longe de desvalorizar a cultura local em razão da global – como aconteceria nos casos de diglossia cultural – busca integrá-las com o mesmo grau de importância, não somente no projeto teórico que lhe originou, mas principalmente na sonoridade resultante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, foi possível observar como o ritmo é um elemento musical frequentemente associado à identidade musical coletiva, seja ela em âmbito local, regional ou nacional, mas que não é este o único elemento que caracteriza a musicalidade de um povo. Ao contrário, a música de um povo é o resultado sonoro do fenômeno muito mais amplo e complexo que é a cultura.

Em Amazônia Eletrônika – Outra Visão, as opções composicionais de Jacinto Kahwage se voltaram especificamente para o elemento musical do ritmo e este foi colocado em contato com tecnologias eletrônicas que são frequentemente utilizadas em diversos gêneros musicais, mas de maneira particularmente marcante, na música popular urbana, por conseguinte, pela indústria cultural, conferindo-lhe, portanto, um caráter que se poderia dizer globalizado. A partir dos processos composicionais detalhados no segundo item deste trabalho, se notaram os caminhos adotados a fim de estabelecer um diálogo entre os aspectos musicais amazônidas e os elementos da música eletrônica.

Dentro da proposta de Amazônia Eletrônika – Outra Visão foi possível ampliar a compreensão das práticas musicais para além de seus elementos estritamente musicais, mas atingir questões culturais e até mesmo políticas. Para além dos ritmos musicais e de uma textura eletrônica, o projeto revela preocupações interdisciplinares e um elemento visual que reforça, em algumas obras, o caráter de identidade e pertencimento à cultura amazônida, mas também o engajamento diante de sua realidade. Foram vislumbradas, portanto, as relações que existem ou podem existir entre a música regional amazônica, a música eletrônica e as questões sociais, políticas, econômicas e culturais vigentes nesse contexto, bem como as diversas relações sociais que surgem a partir dessa prática musical. Este repertório, longe de ter como objetivo a efemeridade, se conserva até o presente em suportes materiais acessíveis ao público. Ele revela desta maneira, por seu objetivo de permanência, a intenção de se constituir o que se poderia classificar, a partir de referenciais da sociolinguística ampliados ao nível da cultura, de um repertório crioulo no qual as trocas entre elementos culturais não foram desiguais, mas harmonicamente sintetizadas, em todos os sentidos do termo. Amazônia Eletrônika – Outra Visão se revela, portanto, paraense e globalizada na mesma proporção.

REFERÊNCIAS

BLACKING, J. *How musical is Man?*. Seattle: University of Washington Press, 2000.

BURKE, P. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo-RS: Unisinos, 2003. 116 p.

CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011. 291 p.

CANDAU, J.; FERREIRA, M. L. M. Mémoire et patrimoine: des récits et des affordances du patrimoine. *Educar em Revista*, Curitiba, n.58, p. 21-36, out./dez. 2015.

CARVALHO, J. J. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: LONDRES, C. (et. al.). *Celebrações e saberes da cultura popular*: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: Funarte; Iphan; CNFCP, p. 65-83, 2004.

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

DUARTE, F. L. S. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)* 2016. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

MERRIAM, A. P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964. 358 p.

NETTL, B. *The Study of Ethnomusicology*: Thirty-One Issues and Concepts. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2005. 513 p.

SALLES, V. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém-PA: Conselho Estadual de Cultura, 1980. 26 p.

_____. *A Província do Pará*, Belém-PA, Caderno Domingo, n. 5, p.7, 21 jan. 1966.

SANDRONI, C. *Feitiço Decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001. 247 p.

SANTOS, T. C. F. et al. A memória, o controle das lembranças e a pesquisa em história da enfermagem. *Escola Anna Nery*: Revista de Enfermagem, Rio de Janeiro, v.15, n.3, 616-625, set. 2011.

SCHWARZ, R. Nacional por Subtração. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?*: Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.29-48.

TATIT, L. Elementos para a análise da canção popular. *CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara-SP, v.1, n.2, p. 7-24. dez. 2003.

ENTRE REPRODUÇÃO E RECONSTRUÇÃO:

um paralelo entre natureza-morta e transcrição musical a partir de Lévi-Strauss e Kurtág

Max Packer
mxpacker@gmail.com
Universidade de São Paulo

ISSN 2447-9810

Resumo: Em sua reflexão acerca da representação pictórica, Lévi-Strauss observa a tensão entre duas tendências gerais que se interpenetram: de um lado a reprodução do modelo e, de outro, a sua *reconstrução*. O antropólogo investiga como, apesar impossibilidade de imitar integralmente os objetos, a pintura figurativa é capaz de capturar qualidades latentes de seu modelo e reconstruí-las em um novo domínio. Partindo da elaboração conceitual Lévi-Strauss, observaremos em três transcrições de Gyorgy Kurtág de peças de J. S. Bach um conjunto de procedimentos que a manifestam no âmbito musical a tensão entre reprodução e reconstrução. Pretende-se, assim, interrogar a transcrição musical enquanto uma operação capaz refletir ativamente sobre outra obra através de sua absorção e reelaboração num outro meio instrumental.

Palavras-chave: Transcrição Musical. Processos criativos. Claude Lévi-Strauss. Representação pictórica. Gyorgy Kurtág.

Abstract: In his thoughts on pictorial representation, Lévi-Strauss distinguishes a tension between two general tendencies that interplay: the *reproduction* of a model and its *reconstruction*. The anthropologist investigates how, despite the impossibility of achieving full imitation of objects, figurative painting is capable of capturing latent qualities of its models and re-elaborating them in a new domain. Stemming from Lévi-Strauss conceptual elaboration this paper examines three transcriptions by G. Kurtág of works by J. S. Bach in order to investigate musical transcription as a process capable of actively speculating on another work by absorbing and reworking it through new instrumental means.

Keywords: Musical transcription. Creative processes. Claude Lévi-Strauss. Pictorial representation. Gyorgy Kurtág.

1. Duas tendências: imitar vs. significar

Em entrevista concedida a Georges Charbonnier em 1961, Claude Lévi-Strauss observou que um dos traços mais marcantes e originais das artes plásticas do Ocidente é a ambição por capturar os objetos em benefício do espectador. Esta tendência, que ele chamou de "possessividade em relação ao objeto", teria motivado o avanço das técnicas de representação ao longo da história, sobretudo a partir da pintura italiana do *Quattrocento*, em direção a uma arte cada vez mais imitativa. Os recursos técnicos à disposição dos artistas teriam oferecido um meio cada vez mais eficaz de reproduzir as qualidades sensíveis dos objetos adotados como modelo.

À tendência em direção a uma reprodução cada vez mais fiel aos objetos, o antropólogo contrasta uma outra situação, em que a dificuldade de dominar completamente os meios técnicos ofereceria resistência à imitação, impedindo o artista de "apoderar-se" integralmente de seu modelo. "Quando não se pode obter um 'fac-similado' do modelo, contenta-se, ou escolhe-se significá-lo". Esta outra situação é ilustrada, primeiramente, a partir de uma observação genérica a respeito das artes de culturas não-ocidentais e de certos "períodos primitivos" da arte ocidental.

ISSN 2447-9810

> Então me parece que, nas artes que chamamos primitivas, sempre há [...] uma disparidade entre os meios técnicos dos quais o artista dispõe e a resistência dos materiais que têm para vencer, que o impede [...], mesmo se conscientemente não o quisesse (e frequentemente ele o quer), de fazer da obra de arte um simples fac-similado. (LEVI-STRAUSS; CHARBONIER, 1989, p. 55)

Em seguida, Lévi-Strauss acrescenta que, embora a insuficiência dos meios técnicos seja mais evidente em algumas práticas artísticas do que em outras – sobretudo se comparadas aos desenvolvimentos ocorridos na Renascença italiana –, a disparidade entre as ferramentas ao alcance do artista, os materiais disponíveis e o modelo é um traço comum a toda criação estética, em maior ou menor grau segundo as sociedades, "mas sempre real". A impossibilidade de superar completamente as resistências do processo de criação se deve ao seu caráter artesanal – "que é talvez o denominador comum da todas as manifestações estéticas" (IDEM, p. 96). Em *O Pensamento Selvagem* (1962), Lévi-Strauss define o caráter artesanal nos termos de um diálogo com as contingências intrínsecas ao processo, isto é, de um confronto entre as intenções do artista e os obstáculos materiais que se manifestam no decorrer da execução:

> no tamanho ou na forma do pedaço de madeira de que dispõe o escultor, no sentido das fibras, na qualidade da textura, na imperfeição dos instrumentos de que ele se serve, as resistências que a matéria lhe opõe, ou no projeto, no trabalho em vias de finalização, nos incidentes imprevisíveis que surgirão no decorrer da operação. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 44)

Assegurando o hiato entre modelo e representação, o confronto com as "contingências de execução" impõe um outro tipo de relação com o objeto[1], na qual Lévi-Strauss reconhece o viés "significativo" da representação: construir um objeto artesanal *a partir de* aspectos absorvidos de um modelo mas *sem buscar confundir-se com* ele.

Ao identificar estas duas tendências, à imitação e à significação do modelo, Lévi-Strauss não aponta somente para um contraste entre as artes de diferentes culturas ou épocas, mas para uma polaridade que tencionaria a criação estética de modo geral. Segundo ele, o caráter de signo da obra de arte provém justamente do fato de que ela não pode jamais realizar uma imitação completa dos seus modelos. No entanto, ela também não se confunde com a linguagem, pois não deixa de possuir correspondência sensível com os objetos à sua volta, e para os quais aponta. A regra saussuriana da arbitrariedade do signo linguístico não se aplica igualmente ao signo estético.

> A linguagem articulada é um sistema de signos arbitrários, sem relação sensível com os objetos que se propõe a significar, enquanto que, na arte, uma relação sensível continua a existir entre o signo e o objeto. [...] a obra de arte, significando o objeto,

---

1 "Se as dificuldades de execução são inteiramente dominadas (como quando a execução é confiada a máquinas), a finalidade pode tornar-se cada vez mais exata e particular, e a arte [...] se transforma em arte industrial" (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 45).

ISSN 2447-9810

> consegue elaborar uma estrutura de significação que tem uma relação com a estrutura do objeto.[2] (LEVI-STRAUSS; CHARBONIER, 1989, p. 80)

A manutenção de uma relação sensível com o modelo somada à impossibilidade de confundir-se com ele leva Lévi-Strauss a posicionar a atividade artística a meio caminho entre a linguagem e o objeto. No caso da representação plástica, é como se ela oscilasse entre estes dois polos. Na medida em que se aproxima do objeto, tende a reproduzir o modelo e perder seu caráter de signo. Inversamente, conforme se afasta e abdica de uma correspondência sensível, tende a se confundir com "um objeto de ordem linguística" (LÉVI-STRAUSS;CHARBONNIER, 1989, p. 96). A obra de arte aparece, assim, como uma entidade híbrida: a um só tempo sistema de signos e objeto artesanal.

Se, por um lado, o viés imitativo tende a minimizar a distância entre modelo e representação (anseio "possessivo"), por outro, o viés significativo abdica de uma reprodução literal do modelo e assume esta mesma distancia em função de uma operação de *reconstrução*. Uma vez recomposto, o objeto aparece como um sistema de signos, a obra, que aponta para seu modelo à distância (posto que é signo) mas, tendo sido feita à partir dele, capturando pictoricamente parte de suas qualidades sensíveis, manifesta em seu próprio domínio "algo que não tinha sido imediatamente dado à percepção que temos do objeto" (IDEM, p. 79).

2. REPRESENTAÇÃO ENQUANTO *RECONSTRUÇÃO*

Um elogio à capacidade de reconstrução da representação plástica permeia o pensamento de Lévi-Strauss. Ao refletir sobre a pintura figurativa, ele chama atenção para uma forma de representação que, não buscando escamotear sua própria artificialidade, oferece, junto à imagem reconstruída do objeto, os traços de sua manipulação técnica. Trata-se de um duplo movimento: ir na direção do real ao mesmo tempo em que se assume enquanto objeto construído, *man-made*, signo dos objetos. Neste duplo movimento, as "contingências de execução" – as resistências impostas pelo processo – deixam de atuar somente como obstáculos à imitação e passam a circunscrever um espaço propriamente pictórico, cuja obliquidade em relação ao modelo permite ao pintor aprofundar-se sobre questões de composição. Lévi-Strauss observa essa situação a respeito da pintura de natureza-morta, em que, descobrindo em objetos do cotidiano, aparentemente banais, um universo inesgotável de problemas composicionais, o artista realça simultaneamente as qualidades dos objetos e o conhecimento técnico da pintura.[3]

---

[2] Sobre os desdobramentos da concepção lévi-straussiana de signo estético no campo de semiologia musical, ver *Lévi-Strauss, anthropology and aesthetics* (2007), de Boris Wiseman, *Lévi-Strauss musicién – essai sur la tentation homologique* (2008), de J. J. Nattiez, e *The sense of music* (2000), de R. Monelle.

[3] Em "As maçãs de Cézanne - Um ensaio sobre o significado da natureza-morta" (1968), Meyer Schapiro observara a capacidade deste gênero de ressaltar que a obra de arte "é em si mesma um ostensivo objeto de

ISSN 2447-9810

> A exatidão com que os pintores holandeses de naturezas-mortas nos séculos XVI e XVII, por exemplo, aplicavam-se em mostrar a textura de um pedaço de queijo, a transparência de um copo, a penugem de um fruto, extrai seu valor do fato de que se estabelece uma equivalência entre alguns efeitos físicos e as operações intelectuais que o trabalho do pintor implica. (LÉVI-STRAUSS; ÉRIBON, 2005, p. 244)

A capacidade de absorver qualidades sensíveis de um objeto através da atuação criativa no interior de um outro domínio – materialmente divergente –, leva o antropólogo a insistir que "o ofício do pintor consiste não numa reprodução, mas numa recriação do real" (IDEM, p. 244). E se ao final ele chega a confundir o expectador - *trompe l'oeil* – é porque aprofundou-se sobre "aspectos fugidios e indefiníveis do mundo sensível, mediante procedimentos técnicos, fruto de um saber lentamente adquirido e de um trabalho intelectual, que permitem reconstituir e fixar tais aspectos" (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 25). O resultado disso é que a obra, "substituto inteligível do mundo sensível", nos aparece simultaneamente como sistema de relações abstratas e como objeto de contemplação estética (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 42). Vemos as nectarinas, as maçãs e a toalha de mesa levemente amarrotada, mas não mais do que vemos a tela e, sobre ela, o trabalho de reconstrução do pintor.

A ênfase do processo composicional sobre obliquidade entre a tela e o modelo teria levado Diderot a observar, em 1763, que "as cores do quadro [...] não reproduzem as do modelo, apresentam, em relação a estas, uma homologia". A observação sublinha o caráter mediado da correspondência entre os planos. A conformidade entre modelo e tela não é direta, ela se dá entre conjuntos de relações que se estabelecem paralelamente no interior de cada domínio. Lévi-Strauss conclui da leitura de Diderot que "pintar não é imitar, mas traduzir" (LÉVI-STRAUSS, *OEL*, p. 62). As qualidades do modelo, parcialmente captáveis pelo olho, traduzem-se em qualidades picturais, parcialmente domináveis pelo pincel. Mediado pelos meios técnicos, o objeto real transforma-se em personagem pictórico, e suas nuances específicas – "a transparência de âmbar das uvas brancas, orvalho de açúcar da ameixa, a púrpura úmida dos morangos [...] as manchas das maçãs velhas" (GONCOURT apud LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 24) – tornam-se *problemas* de cor, forma, harmonia, volume, textura, luminosidade, proporção, peso, contraste, nitidez, e por ai vai. Tanto a noção de homologia quanto a de tradução ressaltam a *transmissibilidade de um complexo de relações de um meio a outro* e, todavia, a exigência incontornável de *recompor tais relações no interior do novo domínio.*

Figura 1: *Un bol de prunes* ["Uma tigela de ameixas"], 1728, de J. B. S. Chardin.

manuseio, como alguns dos objetos simulados e reais que a compõe". "Muitas vezes associado a um estilo que explora paciente e minuciosamente a aparência das coisas corriqueiras – suas texturas, luzes, reflexos e sombras – , os objetos da natureza-morta trazem à consciência a complexidade do fenomenal e *a sutil inter-relação da percepção com o artifício* na representação". (SCHAPIRO, 2010, p. 63, grifo meu)

ISSN 2447-9810

O objeto é a ocasião para o jogo composicional, não o contrário[4]. Schapiro ressaltou o caráter lúdico da pintura de natureza-morta ao aproximá-la de um "xadrez pictórico e solitário no qual o artista busca sempre a posição mais forte para cada uma de suas peças" (SCHAPIRO, 2010, p. 63). Se a paleta, os pincéis e a tela remetem ao tabuleiro de um jogo é porque, uma vez escolhidas as peças, as relações possíveis entre elas circunscrevem um novo plano, propriamente pictural. É neste espaço duplamente delimitado – por fora pelas especificidades do modelo, por dentro pelos recursos técnicos –, que o pintor pode elaborar um "sistema de qualidades sensíveis" (cf. LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 26). A delicadeza no detalhe branco do reflexo úmido das ameixas avermelhadas ao lado da brancura luminosa da porcelana cuja delicadeza dos detalhes em vermelho ressaltam o não-vermelho laranja do damasco à sua frente a medir, por sua vez, a distância de um outro vermelho da cereja e contrastar com o ainda-verde logo antes de se ressecar em noz marrom quase ao alcance da mão (pra não mencionar que o vermelho da tinta de um outro artesão que pintou a jarra parece ter escapado da porcelana repintada pelo pintor da tela e manchado as ameixas de uma tinta comestível, enquanto o azul da luz refratada pelo reflexo da travessa de prata repousa enfim como tinta, duplamente pintada na jarra sobre a mesa da tela).

3. *MODELOS REDUZIDOS*: UM PARALELO COM A TRANSCRIÇÃO MUSICAL

A manipulação pictural das qualidades do modelo pode trazer à tona e fixar na imagem reconstruída nuances que, por vezes, furtavam-se ao olhar. E ainda mais, pois na medida em que "engaja o pintor (e também o observador capaz de superar o hábito da percepção casual) num olhar

4 "Nos meados do século XIX, em reação ao anedótico nos quadros do Salão, alguém disse que um seixo poderia bastar como tema para a pintura" (SCHAPIRO, 2010, p. 47).

duradouro que revela aspectos novos e fugazes do objeto estável"[5], a recomposição tende a ultrapassar o modelo e ampliar a percepção.[6]

No entanto, nem tudo nem qualquer coisa do modelo pode ser absorvido em uma tela. Por maior que seja o esforço em reproduzir, a integralidade do objeto permanece inacessível. Em função de uma negociação entre aquilo que encontra no modelo e o que pode absorver composicionalmente, o artista deve sempre selecionar certos aspectos em detrimento de outros. O fato de que toda transposição entre meios implica na "renúncia a certas dimensões do objeto" (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 40) levou Lévi-Strauss a afirmar que "a imensa maioria das obras de arte é formada de *modelos reduzidos*" (IDEM). No caso da pintura, o volume, os cheiros, a tatilidade, a dimensão temporal, são *reduzidos* sobre a bidimensionalidade do quadro.

No campo da música, uma situação análoga pode ser observado no procedimento de transcrição, em que, grosso modo, um objeto (uma obra) é deslocado de seu meio instrumental de origem e reelaborado em um outro meio. A transmissão dos aspectos de uma obra de um instrumento a outro implica a renúncia de certas dimensões e a aquisição de outras. Na medida em que seleciona, absorve e reconstrói qualidades capturadas de um outro objeto, a obra transcrita se assemelha a um *modelo reduzido*. Embora o modelo de uma transcrição seja uma outra obra – e, portanto, um objeto já elaborado composicionalmente[7] –, a transposição de um meio a outro, na medida em que não se realize de forma mecânica[8], coloca em jogo a tensão apontada por Lévi-Strauss entre reprodução (reapresentação imitativa do modelo) e reconstrução (intromissão composicional no modelo).

Examinaremos a seguir – a partir de três transcrições ao piano de Gyorgy Kurtág de obras de J. S. Bach – exemplos de operações composicionais que nos convidam a interrogar a transcrição como

---

5 Assim, como um azul pode atrair um pintor por sua frieza, seu aspecto recessivo, por sua transparência ou sua escuridão profunda quando saturado, um objeto – garrafa ou fruta – apresenta a diferentes artistas um leque de qualidades; e, ao combinar o objeto com outros, uma qualidade particular pode ser realçada, tornando-se mais evidente." (SCHAPIRO, 2010, p. 63)

6 . Trata-se de operar "um reajuste que estava no domínio do possível mas que não estava abertamente realizado na situação primitiva do objeto. Você faz então, em certo sentido, obra de conhecimento, descobre nesse objeto propriedades latentes, mas que não eram perceptíveis no contexto inicial" (LÉVI-STRAUSS; CHARBONNIER, 1989, p. 83). "O espetáculo de um cesto cheio de morangos nunca mais será o mesmo para quem se lembra do modo como os holandeses e os alemães do século XVII, ou Chardin, o pintaram" (LÉVI-STRAUSS, *OEL*, p. 27)

7 O fato de o modelo ser já um objeto artístico é equivalente aos casos em que o pintor adota como modelo *peças* artesanais, como os tecidos, os utensílios, os queijos, os instrumentos musicais etc, modelos de predileção dos pintores de natureza-morta.

8 "Transcrever não equivale à simples transposição das notas, como se elas fossem mecanicamente revertidas de uma formação instrumental a outra. Mudar de instrumento – os clássicos deveriam nos ensinar – significa mudar de escrita, de forma, quer dizer, de tudo que dá fisionomia sonora real a uma obra." (SCIARRINO, 2001).

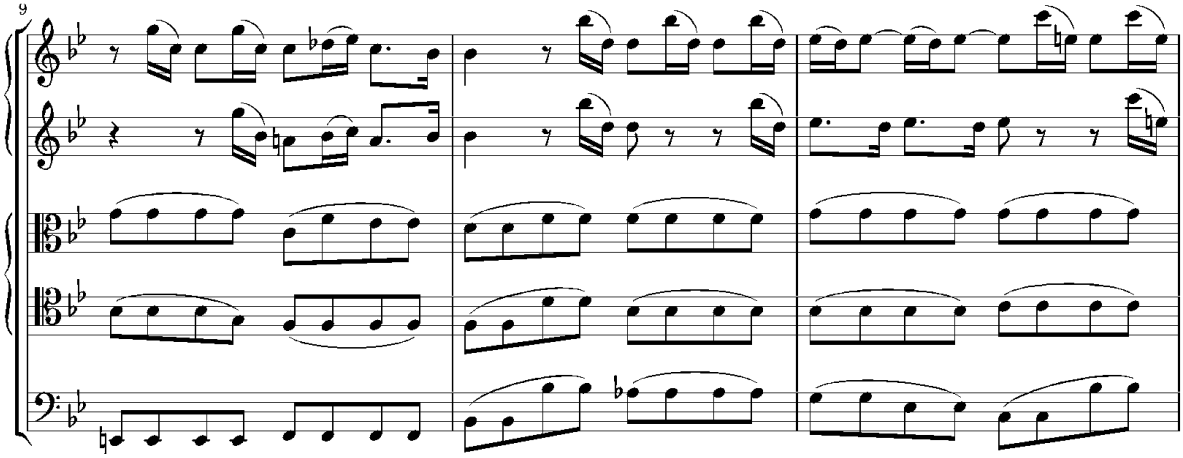
ISSN 2447-9810

uma contrapartida musical de algumas das questões levantadas por Lévi-Strauss em torno da representação plástica, a saber: (1) a transmissibilidade de qualidades sensíveis entre meios materialmente diversos, (2) a impossibilidade de reproduzir o modelo integralmente, (3) a necessidade incontornável de reelaborar o objeto em função das especificidades e contingências materiais impostas pelo novo domínio; (4) a possibilidade de trazer a tona aspectos latentes do modelo através de uma abordagem composicionalmente especulativa.

GOTTES ZEIT IST DIE ALLERBESTE ZEIT BWV 106

A "sonatina" da cantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 de Bach é escrita aparentemente a quatro vozes: baixo contínuo, duas violas da gamba e duas flautas doce em uníssono. No entanto, em alguns momentos a segunda flauta se descola do uníssono, realizando três diferentes tipos de contraste em relação a primeira flauta: dobrando-a paralelamente em terças (Fig. 2; c. 9), pausando e deixando-a soar sozinha (Idem; c. 10), e defasando com a figura de bordaduras, o que resulta num entrelaçamento entre as duas (Fig. 2, c. 11).

Figura 2: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 de J. S. Bach, c. 9 – 11.

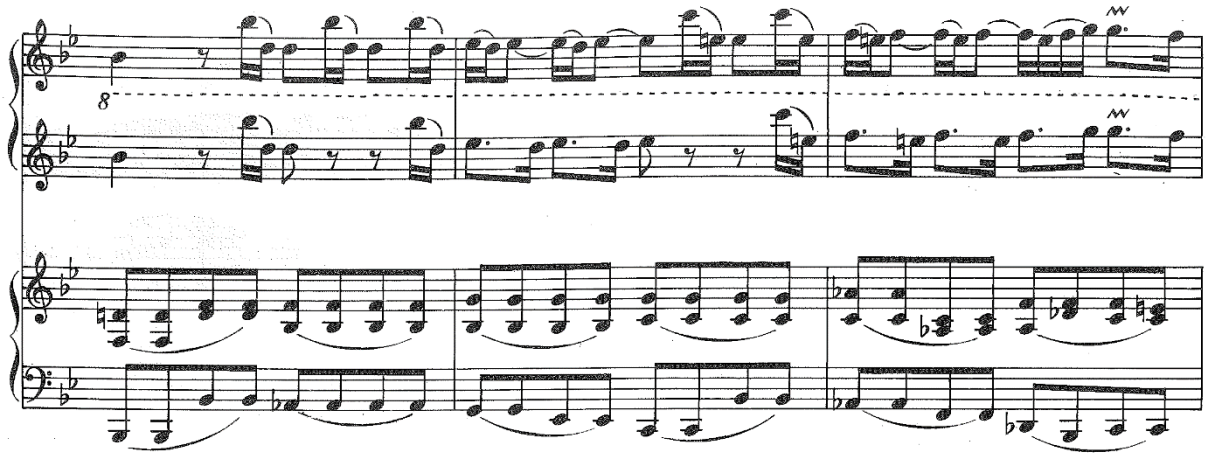


Esta três formas de se desviar localmente do uníssono resultam em três nuances sonoras diferentes que enriquecem o "sistema de qualidades sensíveis" criado por Bach. Na transcrição de Kurtág, para piano a quatro mãos, um única operação realça e modifica simultaneamente o efeito dessas três nuances, a saber: a transposição da linha da segunda flauta uma oitava acima (Fig. 3). As terças tornam-se sextas e a peça ganha a sonoridade brilhante das oitavas paralelas ao piano. Em relação às bordaduras, o que aparecia como uma linha única se entrelaçando com seu própria

ISSN 2447-9810

ressonância[9] *reduz* o efeito de eco produzido pelas vozes no mesmo registro, mas, em compensação, tem seu caráter de imitação *intensificado*. Finalmente, o efeito criado pela pausa da segunda flauta – uma nuance latente no original, encoberta pelo homogeneidade tímbrica entre as flautas mas explicitada na partitura – vem à tona, uma vez que, com a oitavação, a ausência momentânea de uma das vozes torna-se audível.

Figura 3: Transcrição de G. Kurtág para piano a quatro mãos de *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 de J. S. Bach, c. 10 – 12.



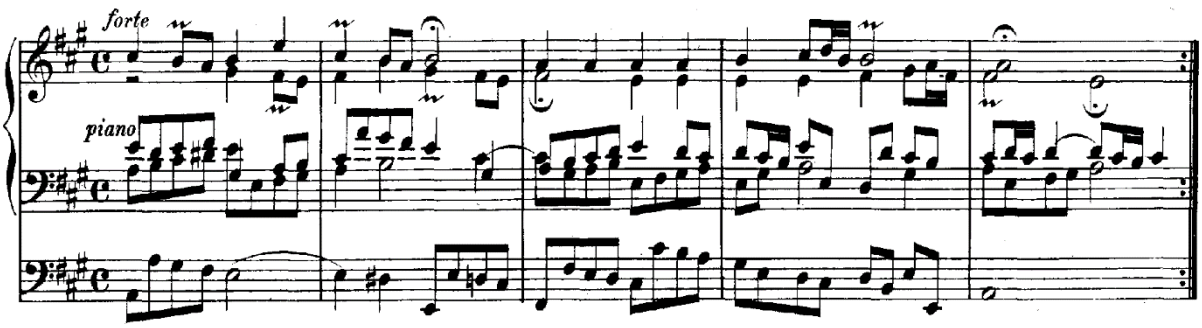
LIEBSTER JESU, WIR SIND HIER BWV 633

Na transcrição de *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 633, Kurtág também se vale dos dobramentos em oitavas do piano, porém, o recurso é empregado em função da absorção de um outro tipo de qualidade latente da peça original. Trata-se, agora, da transposição de uma peça para órgão, instrumento "de sopro" com teclas, para o piano, instrumento "de cordas" com teclas.

Figura 4: *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 633, para órgão, de J. S. Bach, c. 1-5.

9 É interessante notar que o efeito produzido pelo choque de segundas entre as flautas, conforme a partitura original, remete a alguns efeito texturais, típicos da chamadas "micropolifonias" amplamente exploradas por Gyorgy Ligeti e outros compositores da segunda metade do séc. XX.

ISSN 2447-9810

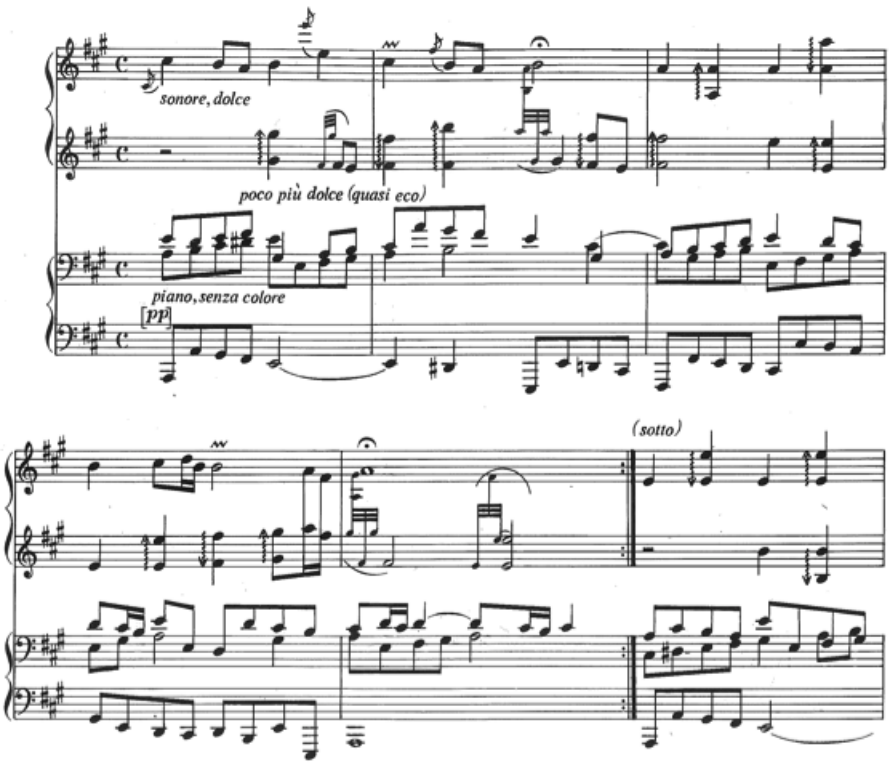


A notação de *mordentes* na partitura de Bach (Fig. 5) não especifica o efeito exato esperado por sua execução, ficando a cargo do intérprete ornamentar a textura e extrair a qualidade sonora específica deste elemento – o qual dependerá, em boa medida, das particularidades do órgão utilizado. A operação de Kurtág consiste em absorver ao piano este elemento ornamental através de sua tradução em forma de apojaturas. Ao definir as notas destas apojaturas, Kurtág se intromete e define um elemento de escrita que, no original, ficava a cargo do intérprete. Para tal, ele aproveita para traduzir com uma outra nuance, implícita na sonoridade do órgão: as apojaturas compostas (Fig. 5; c. 1, 2 e 5), rearticulam notas dos acordes imediatamente anteriores – uma forma de traduzir a ressonância que tende a se acumular de um acorde para o outro na execução ao órgão. O embaralhamento da textura, elemento ocasional no órgão, é absorvido no novo meio e se transmite através de um detalhamento da escrita pianística que o traduz em uma outra sonoridade, transparente e delicada, e, consequentemente desencadeia um elemento idiomático que passa a figurar como uma novidade saída de dentro da composição.

A reconstrução da ornamentação ao longo da peça (o acréscimo de oitavas no interior da textura, articuladas ora ascendente ora descendentemente, "*poco piú dolce (quasi eco*)") implica numa postura ativa diante do modelo, pois as particularidades do novo meio – aquilo que Lévi-Strauss chamou de "contingências de execução" – exigem novas soluções artesanais em relação, por exemplo, ao equilíbrio entre as vozes, nitidez da textura, escolha das passagens mais adequadas para permitir que uma linha ultrapasse a outra devido à oitavação, emprego ou não do pedal etc. A fim de reconstituir em um novo domínio as propriedades de seu objeto "o modelo reduzido implica [...] um conhecimento interno de sua morfologia e de sua técnica de fabricação. [...] "Não é, portanto, uma simples projeção, um 'homólogo passivo' do objeto: constitui uma verdadeira experiência sobre o objeto." (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 41).

Figura 5: Transcrição de G. Kurtág para piano a quatro mãos de *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 633 de J. S. Bach, c. 1-6.

ISSN 2447-9810



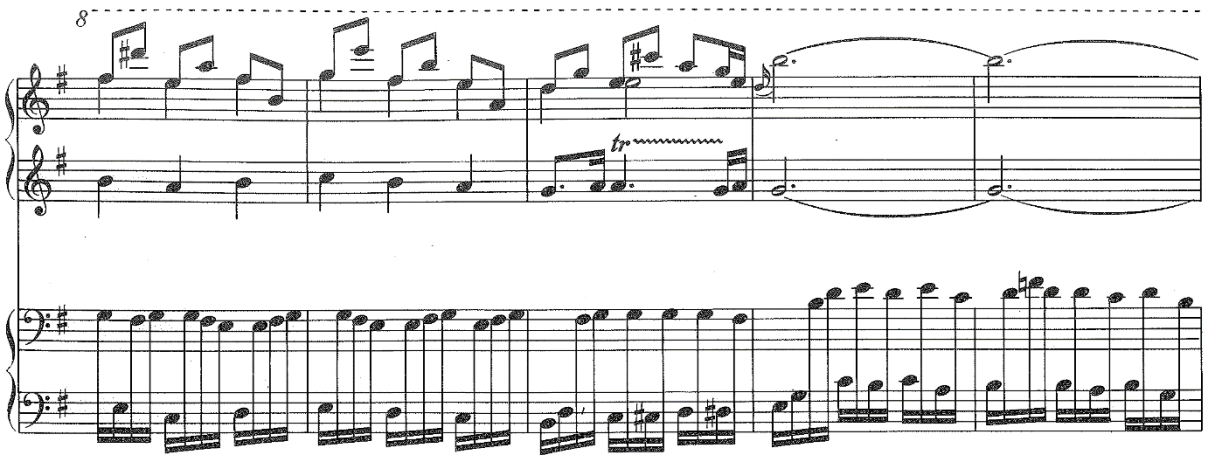
ALLEIN GOTT IN DER HÖH' SEI EHR BWV 711

Em *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 711, a operação de dobramento da linha original, observada nos dois exemplos anteriores, é levada ainda mais longe através da exploração dos parciais harmônicos implícitos nas notas da melodia. Explorando os quatro primeiros parciais acima da fundamental – a oitava, a décima segunda, a décima quinta e a décima sétima – sobre cada nota da melodia, Kurtág faz aparecer uma nova linha no extremo agudo do piano, arpejada entre os harmônicos e em contraponto com o baixo (Fig. 6). A estabilidade e a transparência sonora do piano permitem explorar composicionalmente a capturar pela escrita uma nuance que, no órgão, se apresentava de modo fugidio, como uma contingência acústica.[10]

Figura 6: Transcrição de G. Kurtág para piano a quatro mãos de *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 711 de J. S. Bach, c. 16 – 20.

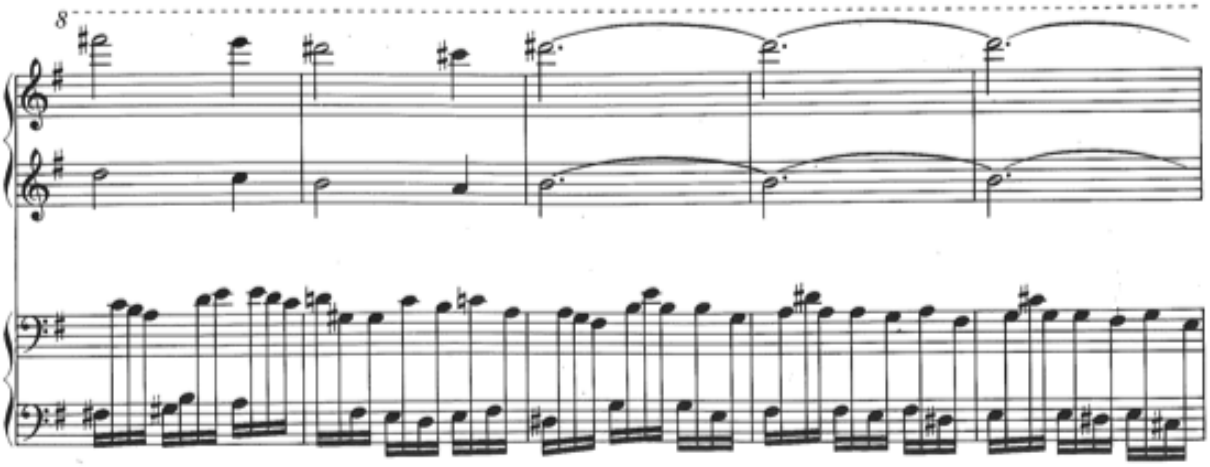
10 Se, por um lado, as contingências técnicas restringem o acesso à integralidade sensível do objeto, por outro, elas oferecem "um meio de ordenar, proporcionar e tonalizar a sensação *além* das qualidades conhecidas dos objetos" (SCHAPIRO, 1958, p. 62, grifo meu).

ISSN 2447-9810



Mais adiante, ao dobrar cada nota da melodia com o quinto parcial harmônico superior (Fig. 7), surgem terças maiores paralelas que contradizem o encadeamento harmônico original, no baixo (cf. no compasso 43, por exemplo, os parciais Ré# e Dó# soam junto com o Ré natural e o Dó natural do baixo). Trata-se do cruzamento entre duas organizações divergentes pois os parciais harmônicos, enquanto dado implícito na nota, é indiferente à organização tonal da peça (o quinto parcial superior da nota Lá no interior de um tríade de Lá menor continua sendo uma terça maior.

Figura 7: Transcrição de G. Kurtág para piano a quatro mãos de *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 711 de J. S. Bach, c. 42 – 46.



Ao traduzir a reverberação do órgão em termos de parciais harmônicos explorá-la composicionalmente, Kurtág faz valer o grau suplementar de artificialidade que o piano oferece em relação ao órgão e, com isso, reforça a distancia entre o modelo, a peça de Bach, e seu *modelo reduzido*. Este se acrescenta àquele, não o substitui. O piano aparece como um plano análogo à tela do pintor de natureza-morta, capaz de traduzir qualidades de um modelo em termos de problemas composicionais. Assim como Chardin (Fig. 1) ressalta a operação pictórica sobre os objetos ao não

ISSN 2447-9810

dissimular as marcas do pincel sobre a tela, Kurtág evidencia a tensão entre propriedades que já estavam no objeto e o novo procedimento composicional. Não se detendo em registrar as qualidades de seu objeto, o pintor e o transcritor acabam por intensifica-las no interior de uma imagem que, reconstruída, permanece a um só tempo aquém e além do modelo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDEROT, D. "Algumas de minhas ideias sobre a cor". In: *Ensaios sobre a pintura*. Trad: Enid Abreu. – 2 Ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

KURTÁG, G. *Transcriptions – from Machaut to J. S. Bach*: for piano (duet and six hands) and for two pianos. Editio Musica Budapest, Budapest, Hungary, 1991. (Partitura)

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Trad: Tânia Pellegrini. Campinas, SP , Papirus, 1989.

_____ *Olhar, Escutar, Ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo; Companhia das Letras, 1997.

LÉVI-STRAUSS, C.; CHARBONNIER, G. *Arte, linguagem, etnologia*: entrevistas com Claude Lévi-Strauss. Trad: Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP , Papirus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C. ; ERIBON, D. *De perto e de longe*. Trad: Léa Mello e Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCIARRINO, S. "Aprés Giovanna D'Arco, deux réflexions". In: *Arrangements, dérangements: La transcription musicale aujourd'hui*, Org: Peter Szendy, Cahiers de L'IRCAM, Paris, 2001.

SCHAPIRO, M. "As Maçãs de Cézanne: um ensaio sobre o significado da natureza-morta (1968)" In: *A arte moderna – séculos XIX e XX*: Ensaios escolhidos. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. 1. Ed. 1 reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

ATIVIDADES MUSICAIS UBÍQUAS PARA O PÚBLICO COM NECESSIDADES ESPECIAIS:

materiais sonoros e estratégias de suporte

Vanessa Pereira

Damián Keller

Flávio Miranda de Farias

Edemilsom Ferreira

NAP - Universidade Federal do Acre / Instituto Federal do Acre
dkeller@ccrma.stanford.edu

Resumo: No intuito de estimular a comunicação não verbal através de suporte tecnológico, foi realizado um estudo com pessoas com necessidades especiais[1] envolvendo atividades musicais criativas em contextos educacionais. A inserção de meios tecnológicos foi feita de forma gradual para evitar a rejeição por parte dos participantes. As atividades de criação musical abrangeram o uso e a mixagem de amostras sonoras da paisagem sonora da sala de aula, utilizando o sistema musical mixDroid 2G CS. A atividade de criação musical teve índices altos nos fatores diversão e colaboração. Os resultados mostraram que as atividades não exigiram um alto esforço cognitivo e os produtos criativos foram avaliados positivamente. Na atividade com uso de sons da paisagem sonora os itens que obtiveram maior aprovação, foram:relevância, atenção, diversão e colaboração. O estudo amplia o leque de aplicações da pesquisa em música ubíqua, colocando ênfase no uso dos recursos sonoros disponíveis no local da atividade.

Palavras Chave: Pessoas com necessidades específicas; criatividade musical; suporte tecnológico.

Abstract: A study was carried out with cognitively challenged participants involving creative musical activities in educational contexts. The insertion of technological means was done gradually to avoid rejection. Creative musical activities - including mixing using sound samples taken from the classroom's soundscape - were done employing the mixDroid 2G CS ubiquitous music system. Music creation achieved high levels of fun and collaboration. The results showed that the activities did not require a large cognitive effort. The creative products were also evaluated positively. The study expands the range of applications of ubiquitous music research, placing emphasis on the use of the sonic resources available on site.

Keywords: special needs; musical creativity; technological support.

1 A nomenclatura utilizada para denominar uma pessoa com alguma deficiência é alvo de muitos debates. Portador de deficiência foi um termo utilizado durante muito tempo, porém neste caso o foco recai sobre o indivíduo, dando a ideia de que a deficiência é similar a um agente patogênico. Segundo Bevervanço (2000: 87), o termo mais apropriado é pessoa com necessidades específicas.

ISSN 2447-9810

1. MÚSICA UBÍQUA E DESENVOLVIMENTO HUMANO

Em resposta às lacunas existentes nas estratégias de suporte para a criatividade musical, no ano 2007 surge um enfoque interdisciplinar que reúne o conhecimento adquirido no campo da pesquisa em interação musical, as experiências em prototipagem DIY (faça-você-mesmo), a aplicação de técnicas de processamento e síntese de áudio, e o embasamento teórico e metodológico das práticas criativas cognitivo-ecológicas: a música ubíqua (Keller et al. 2014). A pesquisa em música ubíqua (ubimus) tem se expandido rapidamente, abrangendo hoje grupos localizados na Europa, na Austrália, no Japão e em diversas universidades no Brasil. A definição de ubimus é tema de muita discussão na comunidade de pesquisa em música ubíqua. Uma tese que vem ganhando consenso fala em "sistemas de agentes humanos e recursos materiais que possibilitam atividades musicais através do desenvolvimento de ferramentas sustentáveis de suporte à criatividade" (Keller et al., 2014). Almejando tornar o fazer musical mais acessível ao público leigo, com auxílio de suportes tecnológicos em atividades musicais que envolvam criatividade, a pesquisa em música ubíqua vai além do estudo das ferramentas que estimulam a criatividade, abrangendo a interação das pessoas com o ambiente e estudando as novas relações estabelecidas entre pessoas, recursos tecnológicos, e recursos materiais.

Complementarmente, trabalhos fundamentados em conceitos da área de musicoterapia (Bruscia, 2000) têm o intuito de contribuir para o desenvolvimento de atividades e ações que promovam qualidade de vida e saúde de indivíduos com necessidades específicas através da música. O fazer musical pode servir de motivação, contribuindo para a elevação da autoestima e da criatividade (Loureiro, 2001). Portanto é um meio útil para atingir objetivos terapêuticos vinculados a necessidades somáticas, sociais e cognitivas. A musicoterapia envolve a utilização da música e\ou seus elementos constituintes, para ajudar no tratamento de doenças, tanto de origem física, quanto de origem emocional ou mental. Através da música é despertada e desenvolvida a criatividade, consequentemente é elevada a autoestima. O campo de convergência entre a pesquisa em ubimus e as propostas musicoterapêuticas são as aplicações no desenvolvimento humano. Isso abrange tanto as iniciativas de inclusão - focadas no público com necessidades especiais (NEE) ou em situação de fragilidade social - quanto o fomento à criatividade no contexto das atividades cotidianas (Keller e Lima, 2015; Pinheiro da Silva et al., 2013).

Uma estratégia utilizada nos estudos experimentais focados no suporte a manifestações criativas é o desenvolvimento de metáforas para a ação criativa (Keller et al., 2014). As metáforas para a ação criativa abrange recursos tecnológicos implementados para viabilizar atividades criativas (Bessa et al., 2015; Farias et al., 2014; Keller et al., 2010). Um exemplo de aplicação dessa estratégia dentro do campo do desenvolvimento humano é relatado no artigo *Música, musicoterapia e criatividade no desenvolvimento de pessoas com deficiência intelectual*. Pereira et al. (2016) estudam o suporte para

atividades criativas musicais realizadas por portadores de deficiência intelectual em contexto escolar, aplicando a metáfora da marcação temporal (Keller et al., 2010). O protótipo mixDroid 2G CS - desenvolvido no NAP (Farias et al., 2014) - foi utilizado em atividades de criação sonora. O protótipo permite gravar e fazer mixagens simultaneamente em dispositivos móveis com boa qualidade de áudio (em formato PCM, estéreo, sem compressão). Utilizando um questionário de aferição e entrevistas semi-estruturadas, foi avaliado o desempenho dos participantes em diversas experiências musicais. Os resultados mostraram que as atividades de estímulo à criatividade com o suporte da metáfora de marcação temporal proporcionam em bom nível de engajamento, diversão e colaboração, aumentando a relevância dos produtos criativos. Esses resultados indicam um bom potencial de aplicação em contexto musicoterapêutico, contribuindo para a valorização do potencial criativo e aumentando a autoestima dos participantes.

No artigo *Síntese interacional: Música instrumental e música ubíqua*, Pereira et al. (2015) apresentam um estudo que abrange a interação entre leigos e músicos. Inicialmente, foi coletado um grupo de amostras sonoras aplicando técnicas de síntese por modelagem física de instrumentos de sopro. As amostras foram manipuladas em tempo real por um grupo de leigos utilizando a ferramenta mixDroid 2G CS. Esse material sonoro produzido por leigos foi combinado com uma parte improvisada por um músico experiente, tocando flauta doce. Os autores avaliaram as atividades criativas aplicando o questionário CSI-NAP v. 0,5, incluindo seis fatores: relevância e originalidade do produto criativo, e produtividade, diversão, colaboração e esforço cognitivo correspondentes à atividade realizada. Os resultados nos quesitos diversão e engajamento foram altamente positivos. Esses resultados – junto com os obtidos em estudos anteriores (Ferreira et al., 2015) – indicam que atividades compartilhadas entre leigos e músicos são uma estratégia útil para aumentar o engajamento dos leigos nas atividades criativas.

No artigo *Estratégias de aferição da criatividade com público infantil: Utilizando ícones faciais em atividades com a metáfora de marcação temporal*, Silva et al. (2016) relatam a aplicação de técnicas de aferição da criatividade envolvendo crianças. Neste trabalho foi utilizada a metáfora de marcação temporal como ferramenta de incentivo à criatividade em atividades musicais com crianças de 4 a 11 anos. As sessões experimentais abrangeram cinco etapas: explicação do conceito, demonstração da funcionalidade do sistema de suporte, atividade de exploração, atividade de criação, e atividade de criação em dupla. Os resultados obtidos na coleta de dados indicaram que o resultado sonoro foi relevante, a atividade exigiu um baixo nível de esforço cognitivo e promoveu a diversão e o engajamento dos participantes durante o experimento. Entretanto, as atividades em dupla obtiveram melhores resultados tanto no desempenho dos sujeitos quanto nas avaliações dos produtos criativos do que as atividades realizadas de forma individual.

ISSN 2447-9810

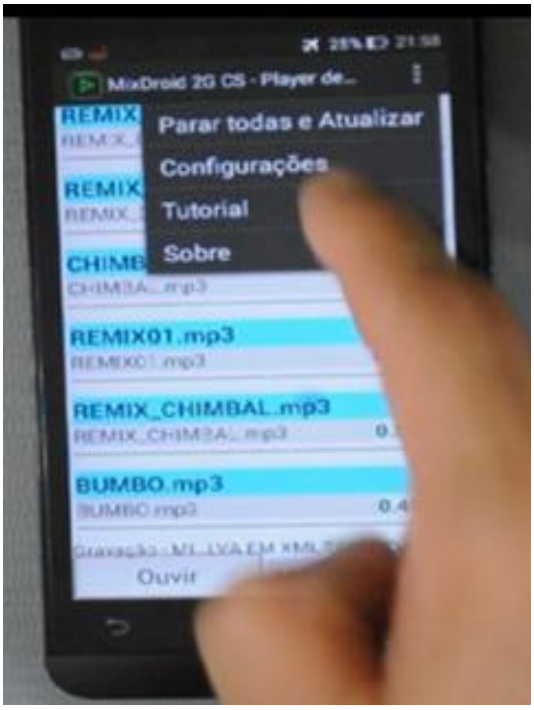
2. SEGUNDA GERAÇÃO DA MARCAÇÃO TEMPORAL: O PROTÓTIPO MIXDROID 2G CS

O aplicativo mixDroid 2G CS faz parte de um ciclo participativo de design que tem como histórico a primeira geração de protótipos mixDroid (Radanovitsck et al., 2011). Essa primeira geração adotou a plataforma Android no ano 2008, quando ainda não existia suporte para a reprodução síncrona de áudio ou para o acesso ao sistema de arquivos sem ferramentas externas ao sistema operacional. Portanto, existiam diversas limitações nas versões iniciais: limite máximo de nove amostras sonoras por sessão, carregamento individual de cada amostra, e falta de suporte para exportação da mixagem realizada.

Nos protótipos da segunda geração foram implementadas diversas melhorias, relativas à quantidade de amostras sonoras, ao controle de arquivamento e acesso a listagem de amostras dentro do aplicativo, ao sistema de arquivamento dos resultados, e à utilização da linguagem Csound (Vercoe, 1985). O protótipo mixDroid 2G CS foi desenvolvido por meio da linguagem de programação Java para rodar em aparelhos com o sistema Android (Farias et al., 2014). O layout da interface e os parâmetros de configuração foram criados com a linguagem XML, utilizando o Eclipse como plataforma de desenvolvimento e o kit de desenvolvimento (SDK) Android atualizado na versão 5.1 (Android API, level 22). Porém, para viabilizar o reaproveitamento de dispositivos de baixo custo (Flores et al. 2010), foram mantidos os requisitos mínimos da versão Android 2.3.3 (API 10).

Csound é uma linguagem de programação com foco em produção e manipulação sonora. Em sua sexta versão, foi agregada a capacidade de alteração e manipulação do som durante a execução, e o suporte a diversos sistemas operacionais e arquiteturas móveis. Particularmente importante é a implementação da Plataforma Móvel Csound (MCP - Lazzarini et al. 2012). A MCP permite que o usuário, em qualquer dispositivo Android possa implementar grande parte dos algoritmos que podem ser desenvolvidos com Csound em outras plataformas - como OS X, Windows ou Linux. Utilizando um dispositivo que tenha poder de processamento suficiente - sejam tablets ou smartphones - a MCP permite a criação de ferramentas de processamento de áudio em Csound, editando e depurando para realizá-las, e permitindo a sua renderização em tempo real ou a exportação de um arquivo de áudio para sua reprodução posterior. A versão CS da segunda geração mixDroid tem suporte integral para execução de algoritmos Csound implementados para a Plataforma Móvel Csound.

Figura 01: mixDroid 2G CS em execução em dispositivo portátil..



A versão 2G CS incorpora múltiplas funcionalidades, resultantes de um longo ciclo de experimentações com participantes diversos e de múltiplas sessões de design com os membros da equipe de pesquisa (Bessa et al., 2015; Farias et al., 2014; Keller et al., 2010; Pinheiro da Silva et al., 2013; Radanovitsck et al., 2011). Entre as características desta nova implementação da metáfora da marcação temporal, podemos mencionar: 1. armazenamento externo em cartão de memória; leitura e carregamento de múltiplas amostras sonoras - todas as amostras na pasta local (memória do equipamento) são carregadas automaticamente no início da sessão; 2. suporte para gravação de áudio externo; 3. mecanismo de rolagem para interação síncrona com um grande número de amostras; 4. suporte para exportar a mixagem e para reutilizar a mesma durante a sessão (a partir da configuração da pasta de saída como sendo equivalente à pasta de entrada).

Um aspecto importante neste linha de pesquisa é o desenvolvimento de metáforas de apoio à criatividade. A marcação temporal é uma metáfora que tem mostrado potencial em múltiplos projetos envolvendo leigos em contexto cotidianos (PINHEIRO DA SILVA et al. 2013), leigos em ambientes educacionais regular (FARIAS et al. 2014) e músicos junto com leigos (FERREIRA et al. 2015) .

3. MÉTODOS

Nesta seção descrevemos os procedimentos utilizados no estudo para aferir o suporte a atividades musicais criativas realizadas com sujeitos com necessidades especiais utilizando a marcação temporal, na sua segunda geração. A proposta foi enviada ao comitê universitário de ética, porém

ISSN 2447-9810

ainda está em processamento. O estudo foca em particular o tipo de amostras sonoras colocando em destaque estratégias inovadoras de coleta de dados envolvendo participantes não-alfabetizados e sem experiência musical e sem acesso cotidiano a dispositivos tecnológicos.

Schafer (1994) desenvolveu um exercício intitulado *La búsqueda del tesoro* ou *A busca do tesouro sonoro* que consiste em uma atividade musical grupal. Uma lista de frases descrevem os sons do local. Nessa proposta os participantes têm que fazer um mapa de localização dos sons descritos. Adaptamos esse exercício ao contexto da pesquisa em música ubíqua.

3.1 Preparação dos materiais sonoros

Com base no exercício proposto por Schafer (1994), foi realizado um levantamento dos sons pertencentes ao cotidiano escolar dos participantes, os sons da sala de aula, através de observação e anotação dos sons mais recorrentes durante os atendimentos grupais. Os sons selecionados foram os seguintes: pessoas batendo na porta, porta abrindo e fechando, som de teclado de computador e o som do ar condicionado.

Após a edição das gravações, foi realizada uma sessão de reconhecimento dos sons com os participantes do estudo. Desta feita, foi possível excluir o material irrelevante - correspondente ao baixo desempenho dos sujeitos na tarefa de reconhecimento. As atividades realizadas visaram o desenvolvimento criativo musical, sem intuito terapêutico, devido a isto não foi necessária a orientação CITI / IRB Training.

3.2 Coleta de dados

Através de sessões de gravação e mixagem com o protótipo mixDroid 2G CS, aplicando CSI-NAP v. 0,04 (Carroll et al., 2009; Keller et al., 2011) e por meio de entrevistas semiestruturadas (Manzini, 2004) foram avaliados os seguintes fatores de suporte à criatividade: relevância e originalidade do resultado; esforço cognitivo, engajamento, diversão, produtividade e colaboração durante a atividade. No intuito de investigar a relevância de atividades musicais criativas com público com necessidades especiais foram desenvolvidas atividades com uso do mixDroid 2G CS. um aplicativo que permite gravar e fazer mixagem simultaneamente, observando com o enfoque em analisar a aprendizagem do manuseio do suporte em várias sessões, a compreensão do conceito de mixagem, que é a combinação de sons. A realização de várias sessões possibilitou a investigação do tempo de concentração dos participantes nas atividades com a utilização de suporte tecnológico.

ISSN 2447-9810

3.3 Ícones faciais

Na entrevista os participantes são questionados sobre a relevância do produto sonoro, a facilidade de fazer a mixagem, a originalidade do resultado sonoro, a atenção e diversão durante a atividade, a produtividade e o engajamento referente a atividade de criação musical com o aplicativo mixDroid. A escala Likert do questionário CSI-NAP originalmente avalia utilizando 5 variantes, representados por valores numéricos que variam de -2 a 2, correlacionadas a 5 ícones faciais. Os ícones faciais são usados em trabalhos relacionados à musicoterapia (Alcântara-Silva; Silva 2012). Com as crianças entre 04 e 07, houve uma limitação, na correlação entre os *emoticons* e as respostas ao questionário. Silva et al. (2016) relata que devido este fator, foram utilizados outros emoticons, com as pessoas com necessidades específicas. Os três escores variam entre -1 a 1, reduzindo as opções da escala Likert adotada pelo questionário, desta feita simplificando o processo de coleta de dados. No presente estudo foram utilizados os emoticons na atividade de criação. Na atividade de exploração foi cronometrado o tempo que os participantes empregaram para explorar o software e suas funcionalidades.

Figura 02: Ícones faciais adoptados por Alcântara-Silva e Silva (2012).

3.4 Grupo alvo

Foram convocados adultos com necessidades especiais que participam em projetos ocupacionais, na faixa etária de 33 anos (média), diagnosticados com síndrome de Down e deficiência intelectual, com nível de deficiência entre moderada e profunda. Participaram 20 sujeitos, 15 mulheres e 5 homens, sem treinamento musical formal, com pouca experiência prévia de utilização de dispositivos estacionários e portáteis. O estudo foi realizado com consentimento dos pais, que previamente assinaram e autorizaram o instituto a monitorar e intervir nas atividades realizadas, caso fosse necessário. Um funcionário com formação na área de psicologia encontrava-se a disposição para dar assistência aos participantes.

ISSN 2447-9810

3.5 Ferramentas

Foi utilizado o sistema musical ubíquo mixDroid 2G CS (Farias et al., 2014 - ver seção mixDroid 2G CS).

3.6 Amostras sonoras

Foram utilizados 4 grupos de amostras com sons característicos do local: ar condicionado, teclado, porta abrindo e fechando, e batidas na porta.

3.7 Local

O estudo foi realizado na sala de aula de um instituto especializado em atendimento individual e grupal de pessoas com necessidades especiais, voltado especificamente para o atendimento grupal de atividades ocupacionais.

4. Etapas do estudo

4.1. Preparação

- Levantamento da paisagem sonora do local, através de observação e mapeamento dos sons mais ocorrentes no contexto da sala de aula.
- Reconhecimento dos sons da paisagem sonora da sala de aula, incluindo os sons e seus respectivos objetos produtores, presentes na sala.

4.2. Execução

- Demonstração da funcionalidade do software, envolvendo o manuseio do aplicativo e as funcionalidades vinculadas à atividade de mixagem.
- Atividade de exploração: Os participantes experimentam na prática as funcionalidades do software, incluindo mixagem e gravação.
- Atividade de criação: Os participantes têm um minuto para realizar uma composição sonora utilizando as amostras previamente selecionadas e disponibilizadas no aplicativo.

4.3. Aferição

- Aferição das atividades através do questionário CSI-NAP, com o auxílio de ícones faciais.

ISSN 2447-9810

5. Procedimentos

A sessão experimental iniciou com a explicação, demonstração e exploração do mixDroid 2G CS. Posteriormente foi realizada uma atividade de criação. Através de emoticons que são usados em trabalhos relacionados a musicoterapia por (Alcântara-Silva; Silva 2012), aplicamos o CSI-NAP (Keller et al., 2011). As respostas adotam uma escala Likert de três valores, de -1 a 1. Os ícones faciais foram utilizados em forma de pequenas placas que o participante escolhia de acordo com a resposta do questionário CSI-NAP (que analisa os seguintes fatores: relevância e originalidade do resultado; esforço cognitivo, engajamento, diversão, produtividade e colaboração durante a atividade). Neste estudo foi aplicada uma entrevista semiestruturada sobre a atividade e o produto (Manzini, 2004). Por se tratar de um público com necessidades específicas no ambiente educacional de atendimento especializado, caso houvesse necessidade, a assistência psicológica estava disponível.

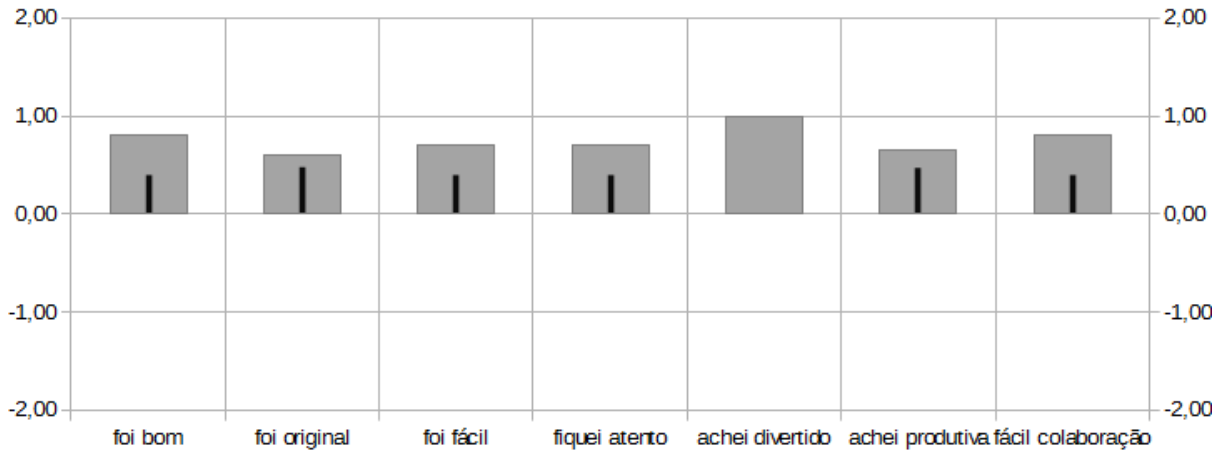
6. Resultados

No início do estudo os participantes tinham dificuldade no manuseio do aplicativo, demandando o auxílio permanente dos pesquisadores. As conversas paralelas durante a atividade comprometeram os resultados sonoros iniciais, mas no decorrer das sessões essa dificuldade diminuiu, sendo notório que a atividade se tornou mais fácil e indicando que os participantes conscientizaram-se quanto à importância do silêncio.

Atividades de exploração. As atividades com a exploração da ferramenta. No primeiro contato com o software, os participantes tiveram tempo ilimitado para conhecer o aplicativo e suas funcionalidades. A duração média da atividade de exploração foi de 2 minutos.

Atividades de criação. Na atividade de criação com sons pertencentes à paisagem sonora os itens avaliados obtiveram as seguintes médias e desvio padrão, relevância (0,8 ± 0,4), originalidade (0,6 ± 0,4), facilidade (0,7 ± 0,4), atenção (0,7 ± 0,4), diversão (1,0 ± 0,0), produtividade (0,6 ± 0,4) e colaboração (0,8 ± 0,4). Na atividade com uso de sons da paisagem sonora, os itens que tiveram maior aprovação foram: relevância (0,8 ± 0,4), atenção (0,7 ± 0,4), diversão (1,0 ± 0,0), e colaboração (0,8 ± 0,4).

Tabela 01: Criação com sons da paisagem sonora local.



Coleta de dados. Quanto ao processo de coleta de dados, a utilização de ícones faciais contribuiu para a praticidade do processo, simplificando e tornando-o divertido. Nos primeiros estudos os participantes conversavam durante as atividades. No decorrer do estudo houve um maior engajamento. No entanto, nos resultados do questionário este fato não fica explícito, sendo necessária a documentação das observações por parte dos experimentadores.

O estudo foi limitado na quantidade de participantes. Existia uma discrepância entre o número de mulheres (15) e o número de homens (5). Dado o nível de deficiência cognitiva dos participantes, as amostras sonoras tiveram tempos reduzidos para diminuir a dificuldade quanto à demanda do período de atenção.

7. Conclusões

A partir da pesquisa em música ubíqua, têm surgido iniciativas que visam permitir que todas as pessoas, músicos e leigos em música, possam fazer uso de suportes tecnológicos para fazer atividades criativas. As estratégias de suporte musical ubíquo tiveram boa aprovação com público leigo (Pinheiro da Silva et al., 2013), com músicos e leigos (Ferreira et al., 2015) e em atividades educacionais (Farias et al., 2014). No entanto houve a necessidade de verificar a aplicabilidade do suporte tecnológico em atividades de criação musical com o público especializado. No intuito de avaliar o suporte tecnológico no contexto de atividades criativas musicais, foi realizado um estudo experimental com adultos com necessidades especiais. O estudo indicou um bom potencial de utilização do mixDroid 2G CS como recurso para apoio a criatividade musical tanto no contexto educacional regular quanto no contexto especializado, com potencial de contribuir para a interação social e para o desenvolvimento cognitivo do público NEE.

ISSN 2447-9810

Recursos sonoros. Por meio deste estudo foi analisado e estabelecido um padrão de desenvolvimento de sessões de atividades de criação musical, iniciando com explicação, demonstração e exploração do aplicativo, seguindo com a atividade de criação, e finalizando com a avaliação da atividade com o questionário CSI-NAP, que avalia o resultado sonoro e o desempenho durante a atividade. A atividade com sons pertencente à paisagem sonora obteve resultados positivos, indicando que sons vinculados diretamente à paisagem sonora em que os alunos estão inseridos impulsionam o aumento da relevância dos produtos criativos, e da diversão e do engajamento nas atividades.

Ícones faciais. Em estudos prévios foi observado que o uso de ícones faciais facilita o processo de coleta de dados (Silva et al., 2016). Entretanto, no presente estudo observamos que as atividades com pessoas com necessidades específicas - no que se refere a explicação do que cada ícone representa - necessitam de maior atenção do que no caso das crianças do ensino básico. Mesmo com essa limitação, o uso de ícones faciais facilitou e tornou divertida a coleta de dados. Portanto, acreditamos que podem ser aplicados em outras pesquisas que trabalhem a aferição da criatividade de forma quantitativa.

Nível de engajamento. Um aspecto observado ao longo do estudo foi um maior nível de engajamento nas atividades. No início, os participantes tinham dificuldade no manuseio dos dispositivos e no uso do aplicativo, demandando o auxílio permanente dos pesquisadores. Vários sujeitos conversavam durante as atividades e mostravam pouca compreensão do objetivo da atividade de mixagem (as conversas paralelas comprometeram os resultados sonoros). No decorrer dos estudos as dificuldades diminuíram, indicando que os participantes se conscientizaram de que deveriam ficar em silêncio.

Dos resultados obtidos, destacam-se os seguintes aspectos metodológicos. 1. O uso de amostras da paisagem sonora do ambiente local torna a atividade mais significativa para os participantes, em comparação com o uso de sons que não estão relacionados ao lugar em que a atividade se desenvolve. 2. Por meio dos experimentos foi analisado se o protocolo utilizado no desenvolvimento das sessões experimentais é eficaz, iniciando com a demonstração do funcionamento do aplicativo, seguido da exploração do software por parte dos participantes e finalizando com a atividade de criação musical. O software e os materiais sonoros utilizados neste estudo estão disponíveis para uso da comunidade, enfatizando o caráter aberto e livre das propostas de design em música ubíqua e abrindo novas possibilidades para o desenvolvimento humano por meio do fazer musical.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA-SILVA, T.R.M; SILVA, D. J. Musicoterapia Neurológica como Intervenção Para Tratamento de Paciente com Transtorno do Movimento: Relato de Caso. *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, v. 70, p. 164, 2012.

BESSA, W. R. B., KELLER, D., FARIAS, F. M., PEREIRA DA SILVA, F., FERREIRA, E., PEREIRA, V. S. SoundSphere v. 1.0: Análise e Experimentos. In *Anais do IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia*, Porto Velho, RO, 2015.

BEVERVANÇO, R. B. *Direitos da pessoa portadora de deficiência*. Curitiba: Centro de Apoio Operacional das Promotorias de Defesa dos Direitos do Idoso e das Pessoas Portadoras de Deficiência, 2000.

BRUSCIA, K. *Definindo Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CARROLL, E. A. LATULIPE, C.FUNG, R. & TERRY, M. Creativity factor evaluation: Towards a standardized survey metric for creativity support. In *Proceedings of the Seventh ACM Conference on Creativity and Cognition.* Berkeley, CA: ACM, 127-136, 2009. (ISBN: 978-1-60558-865-0)

FARIAS, F. M., KELLER, D., PINHEIRO DA SILVA, F., PIMENTA, M. S., LAZZARINI, V., LIMA, M. H., COSTALONGA, L. & JOHANN, M. Suporte para a criatividade musical cotidiana: mixDroid segunda geração. In D. Keller, M. H. Lima & F. Schiavoni (eds.), *Proceedings of the V Workshop on Ubiquitous Music (V UbiMus)*. Vitória, ES: Ubiquitous Music Group, 2014.

FERREIRA, E., KELLER, D. & LIMA, M. H. Esboços sonoros em música ubíqua: Perspectivas educacionais. *Sonic Ideas* 15. Morelia: CMMAS, 2015.

FLORES, L. V., PIMENTA, M. S., KELLER, D. Patterns of musical interaction with computing devices. *Cadernos de Informática* 8, 68-81, 2014.

KELLER, D., BARREIRO, D. L., QUEIROZ, M., PIMENTA, M. S. Anchoring in ubiquitous musical activities. In *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library, Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2010, pp. 319-326.

KELLER, D., PINHEIRO DA SILVA, F., GIORNI, B., PIMENTA, M. S. & QUEIROZ, M. Marcação espacial: estudo exploratório. In L. Costalonga, M. S. Pimenta, M. Queiroz, J. Manzolli, M. Gimenes, D. Keller & R. R. Farias (eds.) *Proceedings of the 13th Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM 2011).* Vitória, ES: SBC, 2011.

KELLER, D., LAZZARINI, V. & PIMENTA, M. S. (eds.). *Ubiquitous Music*, Vol. XXVIII. Berlin and Heidelberg: Springer International Publishing, 2014. (ISBN: 978-3-319-11152-0.)

LAZZARINI, V., YI, S., TIMONEY, J., KELLER, D. AND PIMENTA, M. S. The Mobile Csound Platform. In *Proceedings of the International Computer Music Conference* (pp. 163-167). Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2012.

LOUREIRO, A. M. A. O Ensino da Música na Escola Fundamental: Um Estudo Exploratório. *Dissertação de Mestrado em Educação*. Belo Horizonte: PUC/Minas, 2001.

MANZINI, E. J. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. In *Seminário Internacional Sobre Pesquisa e Estudos Qualitativos* 2. Bauru: USC, 2004. CD-ROM. (ISBN: 85-98623-01-6)

PEREIRA, V. S., KELLER, D. FARIAS, F. M,. PINHEIRO DA SILVA, F., SANTOS, L.A,. MELO, M.T.S., BESSA, W.R.B. Síntese interacional: Música instrumental e música ubíqua. *Anais do IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia.* Porto Velho, RO: UNIR, 2015.

PEREIRA, V. S., KELLER, D., VALENTIN, F., KELLY, M. A. R., SILVA, S. L. Música, musicoterapia, criatividade e uso de recursos tecnológicos no desenvolvimento de pessoas com deficiência intelectual. *Congresso Latino Americano de Musicoterapia (CLAM 2016)*. Florianópolis: CLAM, 2016.

PINHEIRO DA SILVA, F., KELLER, D., FERREIRA, E., PIMENTA, M. S. & LAZZARINI, V. Criatividade musical cotidiana: Estudo exploratório de atividades musicais ubíquas. *Música Hodie* 13, 64-79, 2013.

RADANOVITSCK, E. A. A., KELLER, D., FLORES, L. V., PIMENTA, M. S. & QUEIROZ, M., MixDroid: Marcação temporal para atividades criativas. In L. Costalonga, M. S. Pimenta, M. Queiroz, J. Manzolli, M. Gimenes, D. Keller & R. R. Farias (eds.), *Proceedings of the XIII Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM)*.Vitória, ES: SBC, 2011.

SCHAFER, R. M. *Hacia una educación sonora: 100 Ejercicios de Audición y Producción Sonora* Trad.Violeta H. Gainza. Buenos Aires: Pedagogias Musicales Abiertas, 1994.

SILVA, S. L., KELLER, D., FARIAS, F. M., BESSA, W.R.B., PEREIRA, V. S. Estratégias de aferição da criatividade com público infantil: Utilizando ícones faciais em atividades com a metáfora de marcação temporal. In *Anais do IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia*. Belém, Pará, 2016.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

EXPERIMENTAÇÃO CRIATIVA COM CSOUND

exploração, imitação e criação musical no protótipo mixDroid 2G CS

Carlos Eduardo da Silva
eduardo.soul3@gmail.com

Sandra Furtado Medeiros
sandramedeiros37@hotmail.com

Marcello Messina
marcellomessina@mail.ru

Damián Keller
dkeller@ccrma.stanford.edu

NAP - Universidade Federal do Acre / Instituto Federal do Acre

Resumo: Apresentamos resultados de um experimento envolvendo exploração, imitação e criação musical no aplicativo de mixagem mixDroid 2G CS. O experimento foi feito com 30 sujeitos leigos e gerou 30 mixagens com amostras geradas e processadas na linguagem Csound. O experimento teve uma única sessão realizada com os funcionários de uma creche no centro de Rio Branco-AC. O suporte às atividades foi avaliado através do protocolo CSI-NAP v. 0.6 e a coleta de dados dos sujeitos foi feita através do protocolo ISE-NAP v. 0.5. O resultado do experimento revelou um bom desempenho nos fatores de produtividade, colaboração, atenção, diversão e níveis altos de originalidade nos produtos.

Palavras-chave: MixDroid 2G CS. Csound. Música ubíqua

Abstract: The purpose of this article is to evaluate the results of the experiment that had the scope of exploration, imitation and creation in the mixDroid 2G_CS free mix application. The experiment was done with 30 lay subjects and generated 30 mixes with samples generated and processed in Csound and edited in Audacity. The experiment had a single session with the employees of a day care center in Rio Branco, AC. The support of the activities was evaluated through the protocol CSI-NAP v. 0.6 and the support and the protocol ISE-NAP v. 0.5. The result of the experiment revealed high levels of productivity, collaboration, attention, fun and originality.

Keywords: MixDroid 2G CS. Csound. Ubiquitous music.

1. MÚSICA UBÍQUA

A música ubíqua (ubimus) é uma nova área de pesquisa que engloba tanto o trabalho de investigação em música quanto o desenvolvimento da ciência da computação. Entre os objetivos da pesquisa ubimus, podemos mencionar quebrar barreiras e protocolos teóricos para a ampliar as perspectivas criativas permitindo que pessoas de vários níveis de educação e de posição econômica e social façam música (KELLER et al. 2014). Na vida de muitos sujeitos, telefones celulares e outros dispositivos móveis são elementos inextricáveis da própria identidade. As estratégias utilizadas em

ISSN 2447-9810

ubimus reduzem a necessidade de treinamento musical. A curiosidade e a reutilização dos recursos existentes constituem motivadores importantes para o aumento da criatividade musical no dia a dia. No entanto, o avanço da pesquisa ubimus depende não só da implementação de suporte tecnológico, também demanda a aplicação em estudos de campo com o objetivo de identificar limitações e oportunidades de refinamento das estratégias de design tecnológico.

No contexto das atividades musicais, o conceito de mixagem é entendido como uma combinação ou sequenciamento de amostras sonoras previamente geradas ou gravadas. De acordo com Keller et al. (2013) mixagem é o procedimento de combinar sons previamente gravados com o objetivo de obter um novo resultado a partir da distribuição temporal do material sonoro. Para viabilizar atividades criativas em ambientes cotidianos, Keller et al. (2010) propõem o uso de metáforas de suporte para a criatividade (ou metáforas para a ação criativa) baseadas no mecanismo cognitivo de ancoragem. As pistas temporais ou espaciais existentes no ambiente onde é realizada a atividade podem auxiliar na tomada de decisões no contexto de atividades complexas (KELLER et al. 2013) (figura 2). Por exemplo, a metáfora da marcação temporal - *time tagging* - possibilita a utilização de pistas sonoras para determinar os tempos de ataque dos eventos no contexto da atividade de mixagem (KELLER et al. 2010).

A proposta descrita neste artigo surgiu a partir de uma atividade realizada na disciplina Tecnologia Musical no curso de música da Universidade Federal do Acre. Sendo assim, o presente trabalho teve como objetivo criar amostras sonoras utilizando a linguagem Csound e com essas amostras, criar uma forma de exercício de criação musical com pessoas leigas no estudo musical e assim dar origem a novas amostras sonoras mixadas pelos sujeitos utilizando o aplicativo mixDroid 2G CS. O trabalho foi realizado com a linguagem Csound, Audacity 2.1.2 e com o suporte do aplicativo para dispositivos portáteis Android, mixDroid 2G CS. Os métodos abrangem a preparação das amostras sonoras - aplicando técnicas de síntese sonora, no caso síntese subtrativa e aditiva e posteriormente a edição de cada arquivo sonoro. Realizamos sessões experimentais com o objetivo de coletar dados sobre o perfil dos sujeitos participantes da pesquisa, sobre o uso das ferramentas de suportes para a prática criativa. e sobre o impacto do local onde foram feitas as atividades musicais. Analisamos os resultados dando destaque para as implicações dentro da pesquisa em música ubíqua e para o potencial de aplicação na área da música.

2. MÉTODOS

A pesquisa consistiu na imitação, exploração e criação de música através do aplicativo para smartphones android mixDroid 2G CS, mixando áudios gerados utilizando a linguagem Csound. Convocamos 30 sujeitos (funcionários e voluntários da creche Lar Espírita da Criança, localizada na

Travessa Campo de Rio Branco 218, bairro Capoeira, Rio Branco, Acre) e solicitamos que eles criem pequenas peças musicais.

PREPARAÇÃO DAS AMOSTRAS SONORAS: SÍNTESE E EDIÇÃO

Inicialmente foram gerados seis arquivos sonoros utilizando a linguagem Csound. O primeiro arquivo foi gerado a partir do exemplo KUNG-XANADU, disponível nos tutoriais da linguagem. O segundo arquivo foi gerado utilizando o Additive Synthesizer (figura 1), alterando o modulador de frequência e o parâmetro Inharmonic 3. O terceiro arquivo foi gerado através do exemplo Formant Synth, alterando a freqüência, o Speed Quotient e Open Quotient (Figura 2). O quarto arquivo foi gerado através do exemplo Additive Synthesizer, alterando a Base Freq, Partial Relationship, usando o parâmetro All Harmonics (Figura 3). O quinto arquivo sonoro é um fragmento do exemplo Boulanger-Trapped in Convert. O sexto arquivo sonoro foi gerado através do exemplo Additive Synthesizer, alterando a Base Freq, Partial Relationship, usando o parâmetro Even Harmonics (Figura 4).

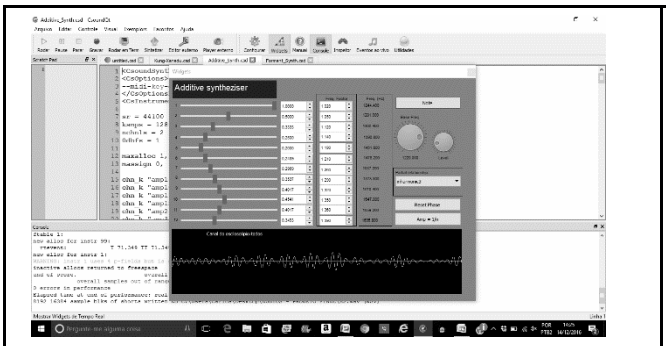


Figura 1: Additive Synthesizer (Áudio 2). Print Screen do programa CSoundQt.

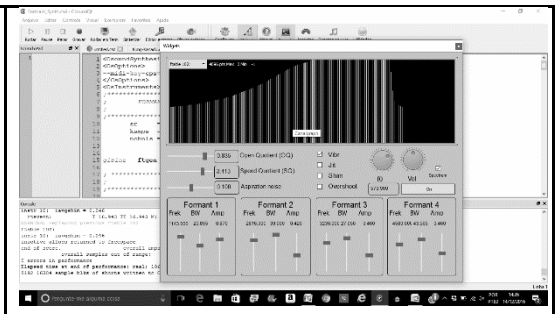


Figura 2: Formant Synth (Áudio 3). Print Screen do programa CSoundQt.

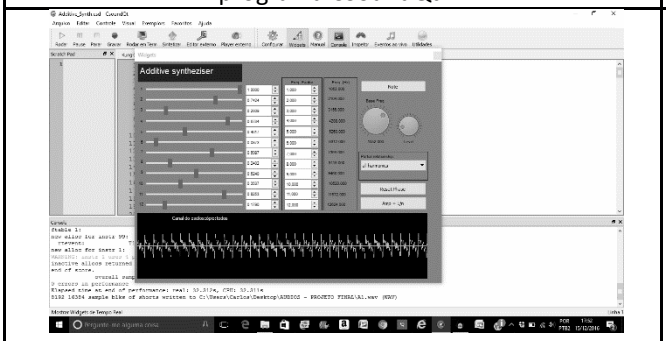


Figura 3: Additive Synthesizer (Áudio 4). Print Screen do programa CSoundQt.

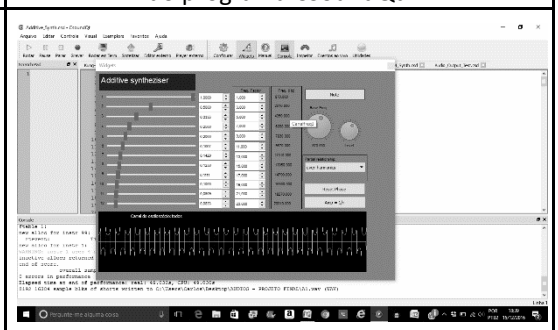


Figura 4: Additive Synthesizer (Áudio 6). Print Screen do programa CSoundQt.

ISSN 2447-9810

Os arquivos sonoros gerados em Csound foram importados e editados no Audacity 2.1.2, onde foram operados cortes e ajustes por meio da ferramenta envelope. Foi evitado qualquer outro tipo de processamento digital para não perder o perfil espectral das amostras. Sendo assim, foram gerados 16 arquivos de áudio disponíveis para a mixagem no aplicativo mixDroid 2G CS. Utilizamos o formato de média ± desvio padrão, indicando o tamanho do arquivo em kilobytes (223,85 ± 349,59) e a duração em segundos (18 ± 0,0). Os arquivos foram colocados na pasta MixDroidSongs e configurados para mixagem dos sujeitos no aplicativo mixDroid 2G CS.

2.2 Perfil dos sujeitos

O experimento incluiu 30 sujeitos (os dados são descritos utilizando média e desvio padrão). Os participantes da pesquisa têm idades entre 13 e 55 anos. Alguns são analfabetos funcionais e todos são leigos em música, sem contato frequente com tecnologias de informação. Muitos não possuem computador em casa e não têm acesso frequente à internet. Os sujeitos da pesquisa são adultos (com apenas uma adolescente), idades 33,8 ± 9,9 anos. Quanto à escolaridade, 19 sujeitos possuem o nível superior completo, 3 possuem o nível superior incompleto, 3 sujeitos têm nível médio completo, 3 sujeitos ensino fundamental completo, 1 possui o ensino fundamental incompleto, e apenas 1 sujeito não possui escolaridade alguma. Todos residem na cidade de Rio Branco, Acre. Todos os sujeitos utilizam dispositivos portáteis (8,9 ± 2,1 anos) (tabela 1). As ocupações são variadas (professor, psicólogo, assistente social, cozinheiro, serviços gerais, pedagogo, secretário, estudante, arquiteto, técnico de contabilidade, jornalista, consultor e servidor público). Nove sujeitos possuem estudo musical (2,1 ± 1,7 anos). Os mesmos 9 sujeitos já usaram instrumentos musicais acústicos e eletrônicos (2,1 ± 1,7 anos). 3 sujeitos usam programas multimídia (4,6 ± 4,6 anos). Nenhum sujeito teve experiência com software de manipulação sonora ou com programação musical. 26 sujeitos usam o computador regularmente (5,9 ± 4,0 anos), porém 4 sujeitos nunca usaram o computador. 28 sujeitos usam algum navegador de internet: (7,7 ± 3,4), apenas 2 sujeitos nunca usaram a internet. Quatro sujeitos já fizeram gravações de áudio e vídeo: (5,6 ± 3,8); Nenhum sujeito utilizou linguagens de programação ou fez edição de dados musicais. Quase todos (28) são usuários de alguma rede social (7,6 ± 3,5).

Tabela 1: Perfil dos participantes.

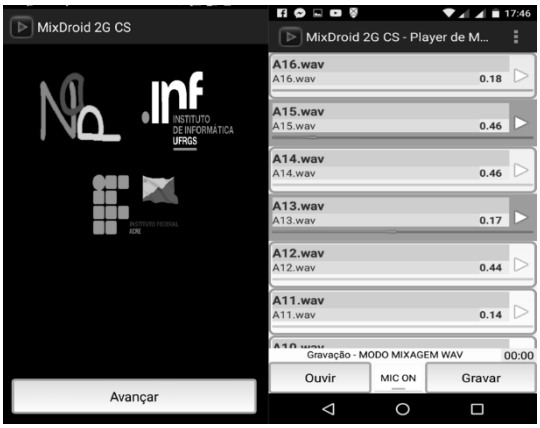
Sujeitos	Idade	Renda familiar	Dispositivo portátil

30	33,8 ± 9,9	3.207,67 ± 2.622,60	8,9 ± 2,1

2.3. Ferramenta de suporte para atividades criativas: mixDroid 2G CS

Segundo Farias et al. (2014), o aplicativo para dispositivos portáteis mixDroid 2G CS, possibilita a mixagem e a gravação dos resultados dessa mixagem simultaneamente (figura 5). O sistema musical ubíquo mixDroid 2G CS oferece suporte para a linguagem Csound (FERREIRA et al. 2014). e que assim, proporciona arquivos de áudio em formato PCM, com taxa de amostragem de 44.1 kHz e resolução em 16 bits.

Figura 5: Tela inicial e interface para mixagem na versão 2G CS do protótipo mixDroid.



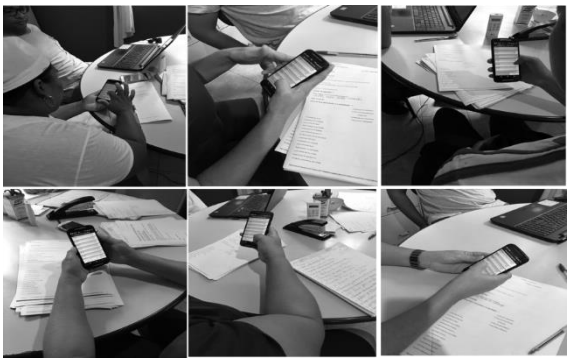
Fonte: Print Screen do aplicativo mixDroid 2G C.

2.4. Localização e procedimentos na experimentação

A sessão experimental foi realizada na secretaria da creche Lar Espírita da Criança, Rio Branco, Acre. O experimento ocorreu no turno da manhã entre às 7 horas e 12 horas, a maioria dos sujeitos estavam no expediente de trabalho na creche. Foram realizadas 30 interações incluindo três atividades experimentais para cada interação. Na primeira parte (atividade de exploração) os sujeitos aprendem conceitos práticos sobre o funcionamento do aplicativo mixDroid 2G CS e conceitos de mixagem. Na segunda atividade (atividade de imitação) os sujeitos imitam a composição de 10 segundos feita na demonstração, como uma composição dirigida para a próxima atividade (KELLER et al. 2013). Na terceira atividade (atividade de criação) os sujeitos criam uma peça entre 30 e 65 segundos utilizando todas as amostras disponíveis no aplicativo.

Figura 6: Sujeitos interagindo com o mixDroid 2G CS.

ISSN 2447-9810



2.5. Avaliação das atividades e dos produtos criativos

A coleta de dados foi feita através de entrevista individual. Foi explicado o conceito de mixagem, sequenciamento e instruções para a manipulação do aplicativo e aplicado os questionários de desempenho CSI-NAP v.6 (KELLER et al. 2011) e questionário de identificação e perfil dos sujeitos ISE-NAP v.0,5 (Identificação e Perfil dos Sujeitos) desenvolvido pelo grupo de pesquisa NAP – Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical. A ferramenta CSI-NAP consiste em um formulário eletrônico com os seguintes itens: 2 (concordo totalmente); 1 (concordo parcialmente); 0 (não sei); -1 (discordo parcialmente); -2 (discordo totalmente). As unidades de questionamento são: O resultado foi bom?; O resultado foi original?; A atividade foi fácil?; Fiquei atento?; A atividade foi divertida?; A atividade foi produtiva?; Foi fácil colaborar?

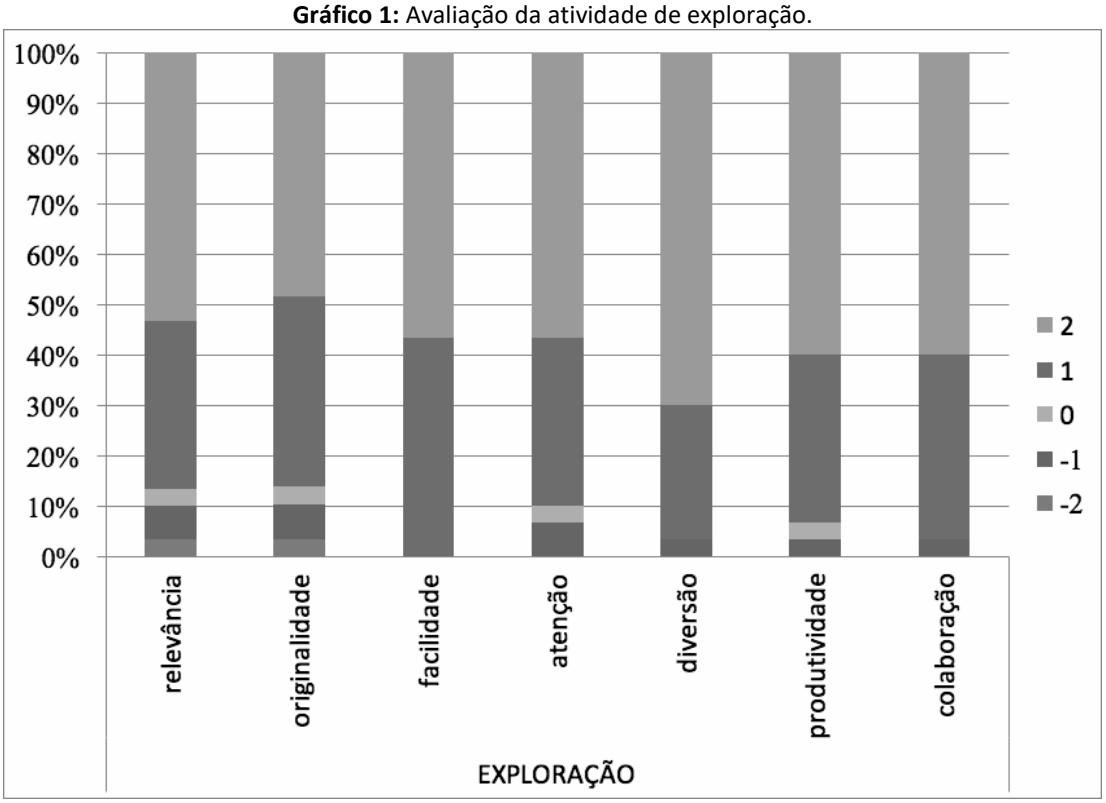
3. Resultados

Durante o trabalho de experimentação 58% dos sujeitos avaliaram positivamente a atividade de exploração do aplicativo mixDroid 2G CS. Podemos observar que muitos sujeitos gostaram de mexer no aplicativo e expressaram isso em suas falas. Na atividade de imitação, que consiste em uma mixagem dirigida, 69% dos sujeitos avaliaram positivamente. A atividade de criação, que consiste em uma pequena composição musical dos sujeitos, 62,7% dos sujeitos avaliaram positivamente suas próprias composições. Nessa atividade alguns dos sujeitos indagaram sobre as amostras e suas composições finais, com questionamentos sobre a pertença da realização final ao campo discursivo da música, tais como: “Isso é música? “; “Não acho que isso seja uma composição musical”; “Esses sons ‘estranhos’, podem criar música?”. Vale ressaltar que esse resultado se refere a uma avaliação geral do experimento por parte dos sujeitos.

Na atividade exploratória do aplicativo mixDroid 2G CS, 58% concordaram totalmente com a atividade proposta, mostrando uma avaliação positiva do experimento e do aplicativo. 35% concordaram parcialmente no fator de acessibilidade do aplicativo, 2% discordaram parcialmente e 1% discordaram totalmente no que diz respeito ao primeiro contato com o aplicativo (gráfico 1).

ISSN 2447-9810

Gráfico 1: Avaliação da atividade de exploração.



O resultado da atividade de exploração mostra a média mais alta e com o menor desvio padrão (1,6 ± 0,5) foi na resposta dos sujeitos referente a facilidade na atividade. A média mais baixa, com uma variação alta (1,2 ± 1,0) foi na resposta dos sujeitos referente a originalidade nos resultados das atividades. As respostas referentes a relevância, atenção, diversão, produtividade e colaboração ficaram com média entre 1,3 e 1,5.

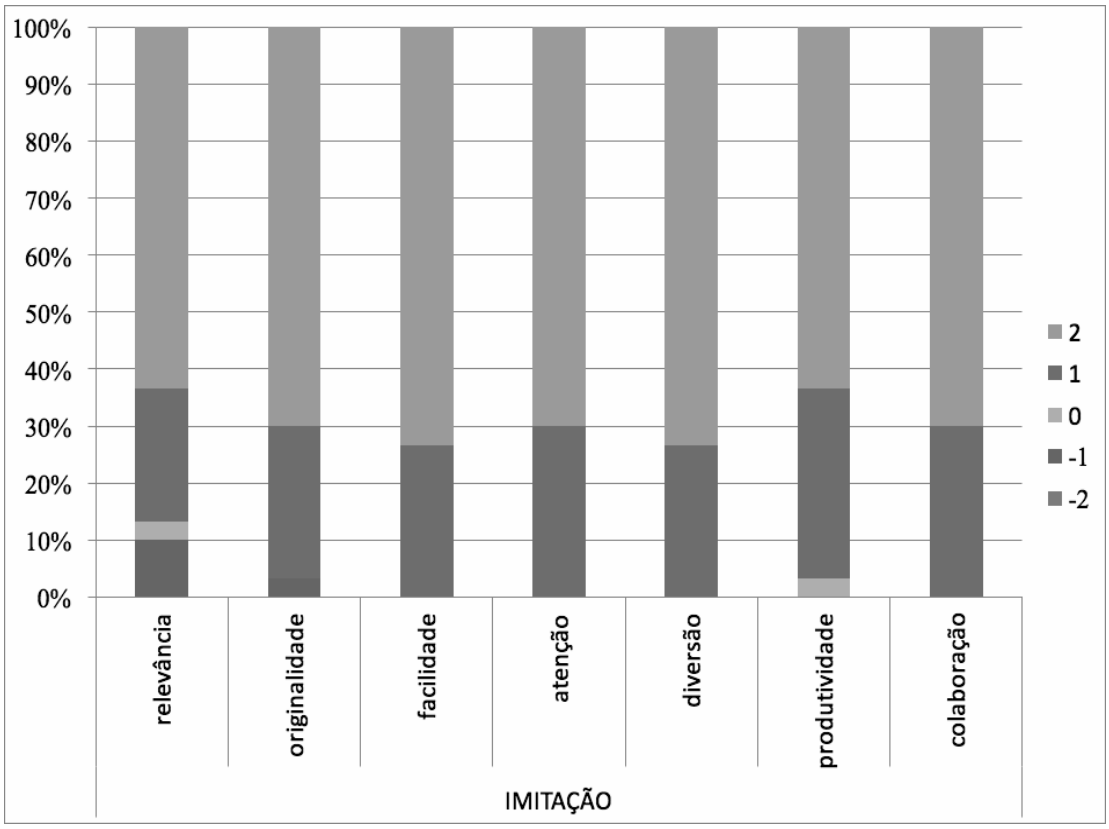
Tabela 2: Média e Desvio Padrão da atividade de exploração.

	Relevância	originalidade	facilidade	atenção	diversão	produtividade	colaboração
Média	1,3	**1,2**	**1,6**	1,4	1,6	1,5	1,5
DP	1,0	**1,0**	**0,5**	0,9	0,7	0,7	0,7

A segunda atividade consistiu na imitação, onde os sujeitos foram instruídos na mixagem de uma breve amostra para a assimilação do objetivo específico do aplicativo mixDroid 2G CS. A avaliação feita pelos sujeitos na atividade de imitação mostrou que 69% concordaram totalmente na média entre todas as perguntas, mostrando uma avaliação positiva do experimento. 28% concordam parcialmente, 1% não soube responder ao experimento e 2% discordaram parcialmente (gráfico 2).

Gráfico 2: Avaliação da atividade de imitação.

ISSN 2447-9810



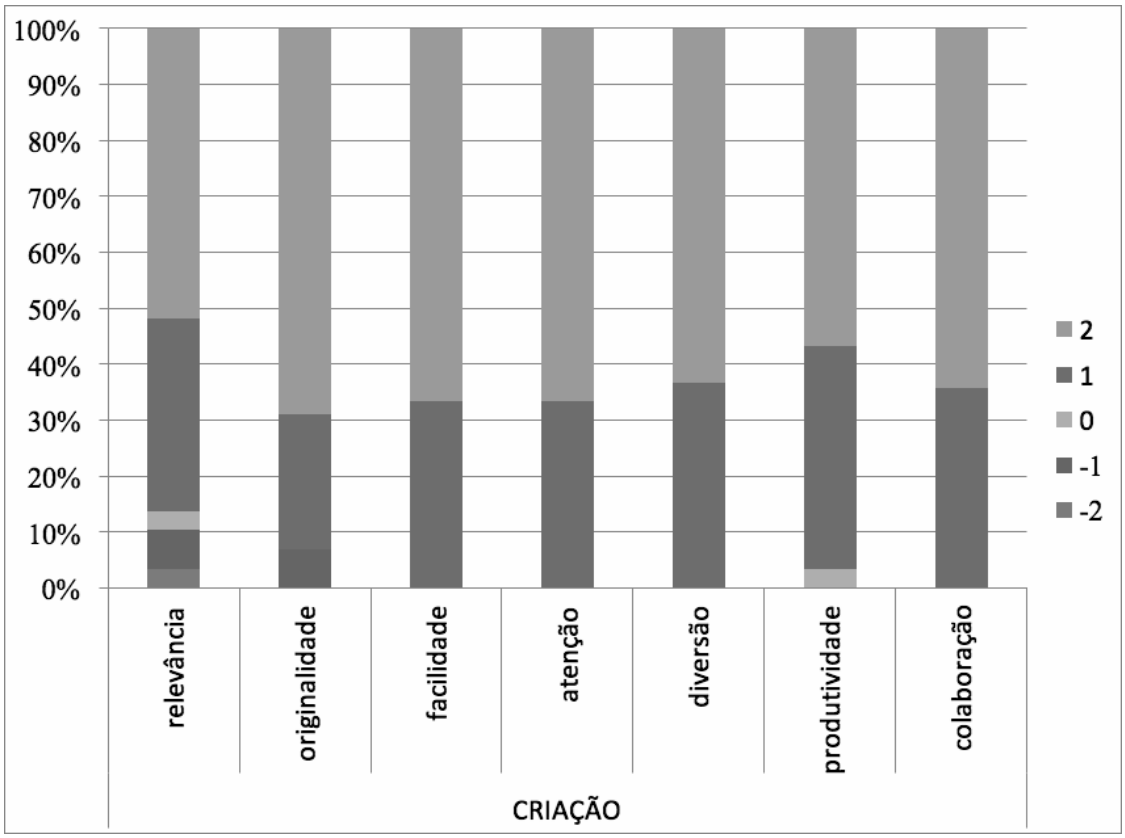
Os resultados dessa atividade mostram a média mais alta e com o menor desvio padrão (1,7 ± 0,4) na resposta dos sujeitos referente a facilidade e diversão na atividade. A média mais baixa, com uma variação alta (1,4 ± 1,0) foi na resposta dos sujeitos referente a obtenção de um resultado relevante na atividade. As respostas referentes a originalidade, atenção, produtividade e colaboração, ficaram com uma média entre 1,6 e 1,7.

Tabela 3: Média e Desvio Padrão da atividade de imitação.

	relevância	originalidade	facilidade	atenção	diversão	produtividade	colaboração
Média	**1,4**	1,6	**1,7**	1,7	**1,7**	1,6	1,7
DP	**1,0**	0,7	**0,4**	0,5	**0,4**	0,6	0,5

A terceira atividade, que foi a de criação, os sujeitos fizeram peças de 30 a 60 segundos de duração. A avaliação da atividade de criação mostrou que na média entre todas as perguntas, 62,7% concordaram totalmente. 33,9% concordam parcialmente, 1% não souberam responder, 2% discordaram parcialmente e 0,4% discordaram totalmente (gráfico 3).

Gráfico 3: Avaliação da atividade de criação.



O resultado da atividade de criação mostra a média mais alta e com o menor desvio de padrão (1,7 ± 0,5) nas respostas referentes a facilidade, atenção e colaboração na atividade. A média mais baixa, com uma variação alta (1,3 ± 1,0) foi na resposta dos sujeitos referente a obtenção de um bom resultado da atividade. As respostas sobre originalidade, diversão e produtividade ficaram com uma média entre 1,5 e 1,6.

Tabela 4: Média e Desvio Padrão da atividade de criação.

	relevância	originalidade	facilidade	atenção	diversão	produtividade	colaboração
Média	**1,3**	1,5	**1,7**	**1,7**	1,6	1,5	**1,7**
DP	**1,0**	0,8	**0,5**	**0,5**	0,5	0,6	**0,5**

Na exploração do aplicativo mixDroid (primeiro contato com tecnologia musical), imitação como usuários (manipulação das amostras gravadas) e criação musical (composição de pequenas peças) obtivemos 30 amostras sonoras mixadas pelos sujeitos. O tamanho médio foi 10,2 ± 2,3 megabytes. A duração média foi de 51,1 ± 12,1 segundos (tabela 5).

ISSN 2447-9810

Tabela 5: Descrição das amostras criadas pelos sujeitos

Sujeitos	Tamanho	Duração
1	5,4 MB	00:00:30
2	10,4 MB	00:01:00
3	5,7 MB	00:00:32
4	10,4 MB	00:01:00
5	9,8 MB	00:00:58
6	5,4 MB	00:00:30
7	9,1 MB	00:00:55
8	11,2 MB	00:01:02
9	11 MB	00:01:01
10	10,7 MB	00:01:00
11	10,8 MB	00:01:00
12	10,5 MB	00:01:00
13	7,1 MB	00:00:46
14	10,6 MB	00:01:00
15	10,5 MB	00:01:00
16	7.2 MB	00:00:48
17	10,3 MB	00:01:00
18	10,2 MB	00:01:00
19	11,5 MB	00:01:02
20	5,4 MB	00:00:30
21	7,1 MB	00:00:46
22	7,3 MB	00:00:48
23	11 MB	00:01:01
24	6,4 MB	00:00:55
25	11,3 MB	00:01:02
26	5,4 MB	00:00:30

ISSN 2447-9810

27	5,8 MB	00:00:34
28	10,7 MB	00:01:00
29	7,3 MB	00:00:49
30	5,5 MB	00:00:33

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Os resultados para as três atividades de experimentação utilizadas neste estudo indicam que o esforço cognitivo foi baixo, mostrando que os sujeitos não tiveram dificuldades na exploração das funcionalidades do aplicativo mixDroid 2G CS, ou nas atividades de imitação e de criação. Outro fatores de destaque foram a diversão na atividade de exploração, e a colaboração na atividade de imitação, indicando um nível alto de engajamento. Finalmente, é importante apontar os descritores relevância e originalidade dos produtos sonoros com um desvio padrão acentuado em todas as atividades, indicando atitudes diversas por parte dos sujeitos na avaliação das suas próprias criações.

O resultado referente a atividade de exploração indicou um baixo esforço dos participantes com baixo grau de dificuldade da atividade e o alto grau de colaboração dos sujeitos. O fator facilidade foi bem acentuado obtendo uma média (1,6) que é a maior média com o desvio de padrão mais baixo dos descritores (0,5) evidenciando um grau de facilidade dos participantes da pesquisa. Por outro lado, no descritor referente a originalidade a média foi a mais baixa dos descritores (1,2) possuindo um alto grau no desvia de padrão (1,0) que conjuntamente com o descritor relevância, foram os maiores descritores com alto desvia de padrão.

Os resultados da atividade de imitação revelam um baixo esforço cognitivo dos sujeitos. O destaque foi para os descritores referentes a facilidade e diversão na atividade, com uma média de 1,7 e com desvio padrão baixo (0,4). No descritor referente a relevância da atividade, os resultados foram negativos mostrando uma média considerável (1,4), mas com um desvio de padrão mais alto dos descritores (1,0). Mostrando uma avaliação negativa por parte dos sujeitos com relação à relevância e destaque do aplicativo.

Na atividade de criação os resultados também revelaram um baixo esforço cognitivo dos sujeitos.. Nessa atividade, os descritores referentes a facilidade da atividade, colaboração e atenção obtiveram uma média relevante (1,7) com o desvio de padrão mais baixo dos descritores (0,5) apontando e enfatizando o baixo esforço cognitivo dos sujeitos. No descritor referente a relevância da atividade de criação mostrou uma avaliação negativa por parte dos sujeitos nessa atividade, obtendo a média (1,3) mais baixa dos descritores e um desvio de padrão (1,0) mais alto dos descritores revelando a desaprovação por parte de alguns sujeitos dos resultados criativos da atividade de criação no aplicativo.

ISSN 2447-9810

CONCLUSÕES

O presente estudo contribui para a análise do suporte para atividades criativas por parte de sujeitos leigos musicalmente e desconhecedores do campo da tecnologia musical. Os resultados da pesquisa apontam para a concordância dos sujeitos com respeito ao funcionamento, layout, o manuseio das funções, a facilidade de colaboração e indicam como ponto alto o potencial para a explorabilidade da metáfora de marcação temporal.

Uma das implicações para o campo da música ubíqua é a aplicação da metáfora da marcação temporal no campo educacional como suporte para práticas criativas em artes nas escolas de ensino básico e de ensino especial. Os estudos realizados pelo NAP indicam que podem ser utilizadas estratégias de coleta de dados com participantes não alfabetizados. O público-alvo não só abrange crianças, também houve resultados promissores com adultos com níveis avançados de deficiência cognitiva. Em termos de cognição, destacamos que a utilização de sons sintetizados (em oposição a sons gravados) impediu a excessiva associação do material sonoro com objetos, situações e fenômenos familiares. Se, por um lado, isso facilita a colocação desse material no campo abstrato do que é aceito como “música”, por outro lado encoraja os sujeitos participantes a formular opiniões sobre a pertinência desse material “estranho” dentro do mesmo campo ontológico da música. A observação e a discussão das várias maneiras em que os sujeitos ressignificam esse material sonoro dentro categorias ontológicas familiares (i.e., música vs. não-música) são importantes para vários tipos de abordagens à pesquisa musical e serão consideradas para trabalhos futuros.

Outra aplicação é o incentivo para a atividade física com participantes sedentários na faixa etária da terceira idade. Os estudos exploratórios realizados pelo NAP indicam que ao propor atividades musicais criativas, os participantes mudam sua rotina de atividades físicas do patamar sedentário para o patamar de atividade física mínima semanal. No entanto, existem diversos entraves que precisam ser superados para viabilizar o incentivo à mudança da rotina física de sujeitos sedentários. A baixa familiaridade com o uso de dispositivos portáteis por parte de alguns participantes nessa faixa etária aumenta o esforço cognitivo necessário para fazer atividades musicais durante as caminhadas. É possível que atividades físicas em lugares fechados - por exemplo com uso de bicicleta fixa ou de esteira - reduzam a demanda psicomotora da atividade. No entanto, ainda não é clara a relação entre o impacto do local de realização da atividade - em espaços abertos, por exemplo - e o incentivo para a adoção da atividade física na rotina dos sujeitos.

ISSN 2447-9810

REFERÊNCIAS

AUDACITY. Editor de áudio, 2016. www.audacityteam.org/.

FARIAS, F. M.; KELLER, D.; PINHEIRO DA SILVA, F.; PIMENTA, M. S.; LAZZARINI, V.; LIMA, M. H.; COSTALONGA, L.; JOHANN, M. Suporte para a Criatividade Musical Cotidiana: mixDroid Segunda Geração. *Cadernos de Informática*, 8 (2). São Paulo, SP, 18-29, 2014.

FERREIRA, S. E.; KELLER, D.; FARIAS, F. M.; PINHEIRO DA SILVA, F.; LAZZARINI, V.; PIMENTA, M. S.; LIMA, M. H.; COSTALONGA, L.; JOHANN, M. *Criatividade musical cotidiana: engajamento, esforço cognitivo e personalidade*. In: *Simpósio Internacional de Música na Amazônia*, 3., 2014, Manaus, AM. Anais… Manaus: Sima, 2014.

KELLER, D. (2013/2016). *workbook.nap*. Rio Branco, AC: Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical. https://sites.google.com/site/napmusica/

KELLER, D.; BUDASZ, R. (eds.). *Criação Musical e Tecnologias: Teoria e Prática Interdisciplinar*, 2. Goiânia, GO: ANPPOM, 2010.

KELLER, D.; LIMA, M. H.; PIMENTA, M. S. e QUEIROZ, M. Assessing musical creativity: material, procedural and contextual dimensions. In *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pósgraduação em Música (ANPPOM 2011)*. Uberlândia, MG: ANPPOM, 708-714, 2011.

KELLER, D.; PIMENTA, M. S.; LAZZARINI, V. *Ubiquitous Music*. Berlin and Heidelberg: Springer, 2014.

LAZZARINI, V.; YI, S.; TIMONEY, J.; KELLER, D. AND PIMENTA, M. S. *The Mobile Csound Platform*. In: *INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE (ICMC 2012).* Ann Arbor, MI: MPublishing, 163-167, 2012.

PINHEIRO DA SILVA, F.; KELLER, D.; FERREIRA, E.; PIMENTA, M. S.; LAZZARINI, V. Criatividade Musical Cotidiana: estudo exploratório de atividades musicais ubíquas. *Música Hodie*, 13(1), 64-79, 2013.

RADANOVITSCK, E. A. A., KELLER, D., FLORES, L. V., PIMENTA, M. S. & QUEIROZ, M. mixDroid: Marcação temporal para atividades criativas. In L. Costalonga, M. S. Pimenta, M. Queiroz, J. Manzolli, M. Gimenes, D. Keller & R. R. Farias (eds.), *Proceedings of the XIII Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM)*.Vitória, ES: SBC, 2011.

VERCOE, B. L. The synthetic performer in the context of live performance. In *International Computer Music Conference (ICMC 1984)*. Paris: ICMC, 199-200, 1984.

ISSN 2447-9810

TRABALHOS ARTÍSTICOS

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

REFRAÇÃO

para violão e suporte eletrônico

Ricardo Tacuchian (compositor)
rtacuchian@terra.com.br
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Humberto Amorim (executor)
humbertoamorim@oi.com.br
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nota de programa: Refração é a mudança de direção do raio luminoso ao passar de um meio para o outro. Quando um raio atravessa um prisma de cristal, ele é decomposto em sete cores diferentes. Em 1989, Tacuchian criou, no Laboratório de Música Eletroacústica da *University of Southern California*, a obra *Prisma*, estreada no mesmo ano em Los Angeles. Na ocasião, o compositor uso o programa *MESA* e a síntese sonora por Modulação de Frequência do sintetizador DX7 da Yamaha. *Prisma* foi uma das primeiras obras elaboradas com um programa de computador, feita por um compositor brasileiro. *Refração* é uma sequência da peça de 1989, com o reaproveitamento de parte do material sonoro, criado por Tacuchian para *Prisma*. No diálogo entre o violão acústico e o suporte eletrônico, o compositor se preocupou com a coerência e a variedade da peça como um todo indivisível. O violão é tratado com técnicas convencionais e expandidas.

O conceito de refração se define pela mudança de direção do raio luminoso ao passar de um determinado meio para outro (por exemplo, quando um raio atravessa um prisma de cristal e é decomposto em sete cores diferentes). Esta imagem é, metaforicamente, a ideia cernal da composição, que inicialmente apresenta no violão um simples motivo melódico de quatro notas que progressivamente vai se "decompondo" e ganhando coloridos variados no diálogo com o suporte eletrônico.

Em 1989, Tacuchian criou, no Laboratório de Música Eletroacústica da *University of Southern California*, a obra *Prisma*, estreada no mesmo ano em Los Angeles. Na ocasião, o compositor uso o programa *MESA* e a síntese sonora por Modulação de Frequência do sintetizador DX7 da Yamaha. *Prisma* foi uma das primeiras obras elaboradas com um programa de computador, feita por um compositor brasileiro. *Refração* é uma sequência da peça de 1989, com o reaproveitamento de parte do material sonoro, criado por Tacuchian para *Prisma*. No diálogo entre o violão acústico e o suporte eletrônico, o compositor se preocupou com a coerência e a variedade da peça como um todo indivisível.

Na peça, Tacuchian revela o seu profundo conhecimento das técnicas convencionais e expandidas do violão, alcançando o cume do idiomatismo para o instrumento em sua produção. Além de interligar com precisão suporte acústico e eletrônico (o que já representa um imenso desafio), ele soube explorar diversas possibilidades mecânicas e sonoras, dentre as quais podemos destacar:

ISSN 2447-9810

1) O uso de diversos *pizzicatos* idiomáticos (*bártok*, com *vibratos*, *semi-pizzicatos*);

2) *Vibratos* de ampla ondulação;

3) *Rasgueados* diversos;

4) Acordes em som mascado intercalados com acordes em som real;

5) Dinâmicas e tempos extremos e flexíveis;

6) Deslizar a unha sobre a corda em direções diversas;

7) Blocos de acordes paralelos deslizando no braço do instrumento através de *glissandos*;

8) Notas que partem de uma altura definida e alcançam uma outra altura indefinida através de *glissandos* ascendentes e descendentes que atravessam todo o braço do instrumento;

9) Sons não definidos e improvisados na região aguda do instrumento, com a mão esquerda na altura da boca do tampo pulsando a primeira e a segunda corda, enquanto a mão direita articula estas mesmas cordas bem próxima do cavalete em som mascado (em um efeito que remete àquele realizado no II movimento – *Scherzo* - da célebre *Sonata op. 47* do compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983));

10) Sons percussivos improvisados e tocados com a mão direita no tampo e na lateral do instrumento e que intentam sugerir alguns dos ritmos reproduzidos pela parte eletrônica;

11) Técnicas de *tapping* e de produção de sons a partir apenas da articulação da mão esquerda.

A edição dos 10 arquivos eletrônicos foi realizada por Daniel Puig com o programa Max/MSP 5 (editor de *patches*). Para a execução da parte eletroacústica, a partitura de *Refração* vem acompanhada de um CD com 10 arquivos digitais (10 *patches*) que podem ser acionados de dois distintos modos durante a *performance*:

1) Pelo próprio instrumentista através de um pedal periférico com porta USB ligado ao computador;

2) Ou por alguém que esteja operando o computador no qual estão inseridos os arquivos e que os acione nos momentos específicos indicados na partitura (neste caso, o pedal não se faz necessário).

O próprio compositor nos oferece mais detalhes técnicos sobre o suporte eletrônico em nota explicativa que acompanha a edição da peça:

> A parte eletrônica de Refração está dividida em 10 arquivos de som (formato .wav, estéreo, 44.100 Hz, 16 bits), que podem ser disparados através do programa 'Tacuchian-Refração.maxpat' construído no software Max/MSP 5. O funcionamento do programa depende da instalação de Max/MSP 5 ou Max Runtime

ISSN 2447-9810

> (www.cycling74.com) no computador utilizado para executar a eletrônica e de um dispositivo de controle que possa ser acionado pelo violonista.[1]

Para a estreia de *Refração* foi utilizado um pedal-mouse com porta USB, construído especialmente para essa finalidade.

A estreia foi realizada por Humberto Amorim em concerto realizado no Salão Leopoldo Miguez (Rio de Janeiro/RJ), em 05 de outubro de 2010, durante o I Festival Internacional de Violão da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A peça também foi incluída no DVD/CD *Ricardo Tacuchian e o Violão* (2014) e sua gravação está disponibilizada *online* na plataforma de vídeos do *Youtube*.

---

1 Ricardo Tacuchian em nota explicativa da edição de *Refração*, publicada pela *Vivace Music Edition –VME* (editora própria do autor) em 2010 e disponível no Banco de Partituras de Música Brasileira da Academia Brasileira de Música (ABM) desde 2011.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

A BELEZA DO VIOLÃO DO NORTE:

"Lamento Beduíno" de Nonato Leal

Filipp Wallajhon dos Reis Brito de Sena
fsena727@gmail.com
Universidade do Estado do Amapá - UEAP

Ana Paula Silva da Silva Amaral
ana.amaral@ueap.edu.br
Universidade do Estado do Amapá - UEAP

Nota de programa: A Orquestra de Violões Nonato Leal (ONL), surgiu no ano de 2014 por meio de encontros entre professores e alunos do Centro de Ensino Profissionalizante em Música Walkiria Lima (CEPMWL) do Estado do Amapá. Sendo assim, a orquestra interpretará a composição musical "Lamento Beduíno" do compositor Nonato Leal, um dos maiores musicistas de violão solo do Amapá. A composição foi adaptada para quarteto de violão pelo professor e regente da Orquestra, Aron Miranda.

O compositor e interprete violonista Nonato Leal nasceu em 1927 no Estado do Pará, e aos 10 anos de idade começou a sua caminhada na música instrumental e com o passar do tempo, começou a compor. Suas influências musicais foram o choro, bossa nova, e a música erudita europeia, em particular, os intérpretes e compositores Dilermando Reis, Tom Jobim, e Chopin.

Sua peça "Lamento Beduíno" foi escrita em 1970, onde o compositor inspirou-se na peregrinação dos beduínos que encontraram um oásis e que depois voltaram a peregrinar. As composições de Nonato Leal sempre apresentam suas vivências, características sociais, e também traz a essência do Norte. A orquestra de violão Nonato Leal terá o prazer e a responsabilidade de interpreta-la, apresentando assim uma das principais obras de Nonato Leal.

Esta apresentação tem como objetivos expor a beleza das obras para violão de um compositor nortista, resultando em uma maior visibilidade e valorização dos trabalhos artísticos realizados no Norte, especificamente, no Amapá, pois, a música instrumental amapaense consolida-se todos os dias, e também uma oportunidade de celebrar nos 90 anos de muita música do compositor Nonato Leal.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

LYAPUNOV TIME (LYT)

para dois clarinetes e live electronics

Luzilei Aliel (compositor)
luzaliel@gmail.com
Universidade de São Paulo

Nota de programa: Lyapunov Time (LYT, Aliel, 2017) é uma comprovisação para dois clarinetes e *live electronics.* A peça propõe uma interlocução entre instrumentos acústicos e *live electronics* objetivando um ambiente multimodal inspirado na teoria de Aleksandr Lyapunov sobre o tempo e o caos. Lyapunov foi um matemático russo que desenvolveu a teoria da estabilidade de sistemas dinâmicos. Como inspiração ao seu trabalho iremos propor uma performance comprovisatória baseada em sistemas dinâmicos e como estes podem se tornam caóticos enquanto evoluem no tempo, tais como proposto por Lyapunov. Metodologicamente projetamos planos de diretrizes representado pelas regras estabelecidas (composição) que irão reger o sistema dinâmico (a performance) e os planos contingenciais (improvisações) serão as ações não-intencionais e/ou inesperadas tomadas pelos agentes proporcionando uma resultante caótica.

Desenvolvemos dois planos de diretrizes: uma voltado aos instrumentos acústicos e outro aos eletrônicos. Para a construção do conteúdo acústico utilizamos uma metáfora que pudesse representar um sistema dinâmico evoluindo para um sistema caótico. Desta forma escolhemos como "narrativa" os eventos observados em um pêndulo composto.

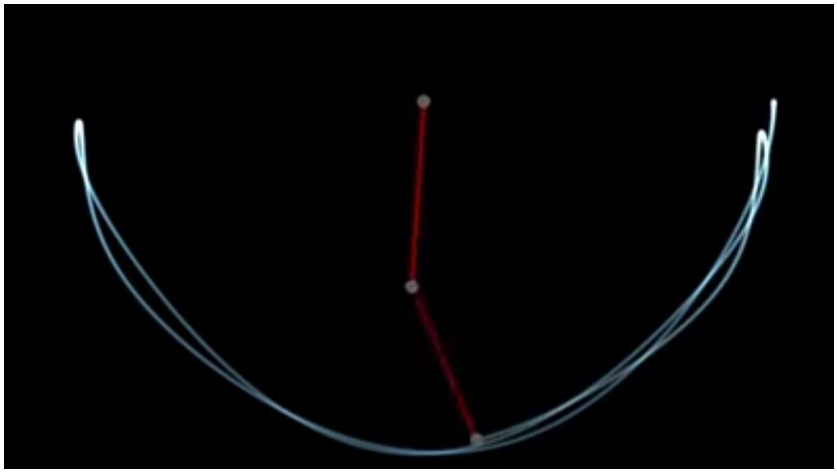


Fig 1. Pêndulo Composto em Estado Regular

Ao se utilizar de um pêndulo composto (um pêndulo que possui um eixo em sua metade) cria-se um experimento da matemática aplicada. Liberando a energia potencial existente no pêndulo este inicia um movimento regular em arco. Em um determinado momento o movimento regular deixa de existir, gerando movimentos irregulares, que são compreendidos como caóticos, ou no mínimo

imprevisíveis.Uma vez que os movimentos se tornam irregulares, eles não retornam ao padrão normal e mensurável, tornando-se totalmente caótico. O período (tempo) entre os movimentos organizados e o primeiro movimento irregular é denominado "*tempo de Lyapunov".*

Este experimento foi a base do desenvolvimento dos *planos de diretrizes* de LYT. Utilizamos o conceito/imagens dos movimentos do pêndulo como resultantes para determinar as alturas sonoras transcritas para a partitura (vide partitura). Buscando uma aproximação da metodologia da *marcação procedimental gráfica* (Mello; Keller, 2013) desenvolvemos uma estrutura gráfica que indica procedimentos a serem realizados através de indicativos ou marcações. Em LYT, as "memórias" gráficas dos movimentos do pêndulo nos propõe diante da pauta musical uma organização linear dos acontecimentos, possibilitando singularidades em variações sonoras. Com estas "memórias" visuais, adicionamos pequenos procedimentos técnicos ou variações timbrísticas limitando a abordagem dos agentes, mas permitindo a intencionalidade na tomada de ações. Para manter um fluxo contínuo entre cada página de *LYT* utilizamos o recurso de vídeo como método. A partitura de *LYT* gerou um vídeo onde o tempo de cada virada de página é delimitado pelo tempo do vídeo. O vídeo portanto, quando iniciado gera uma narrativa linear dos acontecimentos, (mudanças de páginas).

Inicialmente, a construção da peça não considerou o uso da ferramenta vídeo. LYT foi desenvolvido em uma condição tradicional de partitura em papel. No entanto, durante os primeiros ensaios, os instrumentistas desprenderam muita atenção à mudança de página. Esta preocupação prejudicou a construção de uma das diretrizes fundamentais da LYT, que é permitir a escolha de vários tipos de *andamentos* por cada instrumentista. Devido a esta diretriz, é necessário a implementação do signo *ritornelo*. Afinal, o tempo de cada movimento de página determinado pelo vídeo pode permitir várias repetições das estruturas sonoras em tempos variados. Como os instrumentistas já estavam familiarizados com a estrutura anteriormente ensaiada em papel, decidimos apenas migrar do papel para o formato digital e depois para um "vídeo guia". Futuras atualizações para outras ferramentas vídeo-associativas podem ser usadas para jogar peças mais efetivas.

LYT lida com escolhas em tempo real por parte dos instrumentistas que deverão escolher quais linhas na partitura deverão seguir em cada repetição. Os clarinetistas devem iniciar a produção sonora de forma aproximada, e com o desenrolar da performance, quando outras "vozes" surgem, podem mudar livremente, tornando cada performance única. A peça originalmente foi pensada para quatro clarinetes, possibilitando que cada um dele pudesse estar em cada voz. Em uma redução para duo, essa conjectura não acontecerá, entretanto, este fator não é fundamental para a execução da peça e diminui de forma significativa a expressividade e riqueza sonora.

LYT lida de escolhas intencionais em tempo real por parte dos instrumentistas que devem escolher quais linhas na partitura devem seguir em cada repetição. Clarinetistas devem iniciar a produção de som de forma aproximada, e à medida que a performance se desenrola, (quando outras

"vozes" surgem), eles podem mudar livremente, tornando cada performance singular. A peça foi originalmente projetada para quatro clarinetes, permitindo que cada um destes pudessem estar em cada voz. Em uma redução para duo, esta conjectura não acontecerá, no entanto, esse fator não é fundamental para o desempenho da peça e não diminui a expressividade e a riqueza do som.

Na construção eletrônica, o software Pure Data foi usado para criar um ambiente de vídeo e áudio multimodal. Nosso objetivo é que a eletrônica trabalhe parte em conjunção e parte em contraponto aos processo acústicos. Metaforicamente, a proposta define padrões de uma organização sonora que irá se dissipar em direção ao caos. Utilizamos dos recursos de processamento sonoro eletrônico para potencializar as propriedades caóticas sonoras e visuais. Através de recursos como alterações de frequências, filtros, *delay* e *reverb* na parte sonora ou *blur* na parte visual uma maior desordem dos sentidos visuais e auditivos são requeridos. A utilização desses processamentos segue uma ordem processual que permite variações sonoras de forma quase empírica. Organizamos uma mecanismo de disparo sonoro de quatro *samplers.* Estes *samples* são resultados de gravações de improvisações e/ou ensaios prévios de LYT, coerente com a metodologia sobre comprovisação de Hannan (2006). Os disparos são organizados por um algoritmo estocástico que seleciona qual *sampler* será executado. Esse procedimento permite a imprevisibilidade das ações. A partir do disparo, o conteúdo pode ser manipulado com apenas um ou vários tipos de processamento.

O plano de diretrizes para o intérprete do *live electronics* está associado a comandos enviados por um algoritmo estocástico que seleciona indicativos de qual processamento sonoro o intérprete deve improvisar. O mesmo algoritmo também determina qual amostra será executada para ser manipulada. Uma bula interpretativa para outros intérpretes pode ser desenvolvida, no entanto, até agora, apenas o compositor atuou como performer.

REFERÊNCIAS

ALIEL. L. Ensaios sobre Comprovisações em Ecologia Sonora: Perspectivas Práticas e Teóricas. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade de São Paulo, 2017

HANNAN, M. Interrogating Comprovisation as Practice-led Research, in Speculation and Innovation: applying practice led research in the creative industries,Brisbane: Queensland University of Technology. http://epubs.scu.edu.au/sass_pubs/448/. 2006.

MELO, M. T., KELLER, D. (2013). Tocaflor: exploração da marcação procedimental-gráfica em uma obra mista. In: D. Keller; M. A. Scarpellini (eds.), Anais do II Simpósio Internacional de Música na Amazônia. Rio Branco, AC: EdUFAC.

ISSN 2447-9810

PÔSTERES - RESUMOS

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

O PROCESSO DE IMPLEMENTAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAPÁ:

uma abordagem à luz do conceito de *Habitus* e *Habitus* Conservatorial

Ana Paula Silva da Silva Amaral
ana.amaral@ueap.edu.br
Universidade do Estado do Amapá

Resumo: Este estudo investiga o processo inicial de implementação do curso de licenciatura em música da Universidade do Estado do Amapá (UEAP). Busca-se, como objetivo geral, mapear as influências do *habitus* conservatorial no processo de implementação desta licenciatura utilizando os conceitos de *Habitus* (BOURDIEU, 1983) e *Habitus* Conservatorial (PEREIRA, 2012) como ferramentas analíticas. Os objetivos específicos são: contextualizar a criação deste curso no movimento histórico da educação musical no Estado do Amapá; conhecer as trajetórias pessoal e profissional na área da música dos agentes elaboradores da primeira proposta de Projeto Pedagógico do Curso (PPC) e desvelar quais concepções curriculares nortearam a elaboração deste projeto, bem como outras estratégias de implementação desta licenciatura. Nesta perspectiva, a pesquisa se apresenta com uma abordagem metodológica de natureza qualitativa de cunho exploratório e descritivo, na forma de estudo de caso, caracterizada a partir das proposições de Gil (2002), Yin (2015), Chizzotti (2006) e Bogdan e Biklen (1994), com utilização da pesquisa documental e entrevistas como técnicas de coletas de dados, seguidas da análise documental e análise de conteúdo. Na pesquisa documental foram levantados os principais documentos que integraram este processo de implementação, tais como: Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI), Projeto Pedagógico Institucional (PPI), PPC, edital do concurso para professor, para conhecimento da história da UEAP e obtenção de informações sobre o processo de constituição do curso de Licenciatura em Música. Na análise destes documentos, procura-se evidenciar as traduções do *habitus conservatorial* orientada pelas mesmas áreas de comparação elencadas por Pereira (2012) para realizar a análise de 4 (quatro) documentos curriculares**,** a saber: *conhecimento oficial, seleção e distribuição do conhecimento e profissionalização dos conteúdos*. Estas áreas, foram utilizadas neste estudo como categorias de análise, logo, Pereira (2012) torna-se também referencial metodológico, pois oferece ferramentas para esta análise. Para se conhecer as trajetórias pessoal e profissional na área da música dos agentes elaboradores da primeira proposta do PPC, utilizou-se da entrevista semiestruturada, de onde emergiram 5 (cinco) categorias de análise: *Escolha de agentes para elaboração da proposta inicial; Formação; Trajetória pessoal e profissional; Concepção de currículo; Concepção de formação de professores de música.* Esta análise também tem sido orientada pelo mapeamento de influências do *habitus conservatorial* no processo de implementação, ou seja, pela busca de traços da tradição dos conservatórios que, muitas vezes, tornam-se problemáticos na formação de professores. Nas primeiras aproximações analíticas, é possível perceber um fortalecimento da hipótese levantada para este estudo: de que o *habitus* conservatorial está presente no campo universitário, atualizando-se no subcampo da Licenciatura em Música e que este *habitus* influenciou o processo de implementação da Licenciatura em Música da UEAP, uma vez que traços da tradição conservatorial já puderam ser identificados na minuta inicial do PPC, na definição do perfil das vagas para professor do curso e na trajetória profissional de 4 (quatro) elaboradores da proposta. Ao compreender a manutenção destas práticas e possibilitar uma reflexão sobre a formação de professores de música no estado do Amapá, espera-se contribuir com a história "pós-implementação" do curso de Licenciatura em Música da UEAP.

Palavras – chave: Licenciatura em Música. *Habitus* Conservatorial. Processo de Implementação.

REFERÊNCIAS

BOGDAN, Roberto C.; BIKLEN, Sari Snopp. *Investigação qualitativa em educação*: uma introdução à teoria ao método. Tradução de Maria João Alvarez, Sara Bahia Santos e Telmo Mourinho Baptista. Porto, Portugal: Porto Editora, 1994.

BOURDIEU, Pierre. (Org. ORTIZ, Ricardo). Sociologia. Editora Ática: São Paulo, 1983.

_____. Questões de Sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

CHIZZOTTI, A. Pesquisa em ciências humanas e sociais. São Paulo: Cortez, 2006.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. - 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. *Da arte à educação:* A música nas escolas públicas 1838 – 1971. 2008. 322f. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

MATEIRO, Teresa. Uma análise de projetos pedagógicos de licenciatura em música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 22, 57-66, set. 2009.

PENNA, Maura. O Ensino de Música: para além das fronteiras do conservatório. *In:* PEREGRINO, Rosas Yara (coord.). *Da camiseta ao museu o ensino das artes na democratização da cultura*. Paraíba, PB: Editora Universitária, 1995.

_____. *Música (s) e seu ensino*. 2ª ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PEREIRA, M. V. M. *Ensino Superior e as licenciaturas em música (pós diretrizes curriculares nacionais 2004)*: um retrato do *habitus conservatorial* nos documentos curriculares. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS, 2012.

SETTON, Maria das Graças Jacintho. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n.20, p. 60-70, maio/ago. 2002.

VIEIRA, Lia Braga. *A Construção do Professor de Música*: o modelo conservatorial na formação do professor de música em Belém do Pará. Belém, PA. Editora Cejup, 2001.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o *Habitus*. *Revista Educação e Linguagem,* ano 10, n° 16, p. 63-71, jul. /dez. 2007.

YIN, Robert K. *Estudo de caso:* planejamento e método. Trad. Daniel Grassi - 2. ed. -Porto Alegre: Bookman, 2001.

ISSN 2447-9810

A IMPORTÂNCIA EM DISTINGUIR TERMOS:

as considerações conceituais sobre talento, inteligência musical e superdotação

Helder Vaz
vazhelder21@gmail.com
ICA/UFPA

Marcio Israel Faro
marciofaro_guitar@yahoo.com
ICA/UFPA

Victor Gabriel Sá
gabrielsag10@gmail.com
ICA/UFPA

Victor Hugo Lobato
victorhugolobat@gmail.com
ICA/UFPA

Resumo: Neste resumo indicamos a função da importante distinção que há entre os termos: talento, inteligência musical e superdotação; na concepção de três autores e na opinião pessoal das pessoas em uma entrevista realizada em Belém do Pará e região metropolitana. Os três autores usados neste artigo são: Alfredo Assumpção, Howard Gardner e Laura Caretta. Que explicitam em seus livros uma definição para cada um dos termos de forma concreta e praticamente global. O objetivo principal deste artigo então é estabelecer os esclarecimentos conceituais que já existem entre os envolvidos com música, com fim de resgatar esses pensamentos dispersos e juntá-los neste trabalho.

Palavras-Chave: Conceituação, distinção, falar de música, pontos de vista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. Psicologia e educação do superdotado/ Eunice M. L. Soriano de Alencar... São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, (Temas básicos de educação e ensino) 1986. 97 p.

ANTUNES, Celso. As inteligências múltiplas e seus estímulos. 2.ed. [Campinas, SP]: Papirus, [1998], 141 p. (Papirus educação)

ASSUMPÇÃO, Alfredo José. Talento, a verdadeira riqueza das nações. 2.ed. São Paulo. Scortecci. 2012, 184 p

GARDNER, Howard. Estruturas da mente: a teoria das inteligências múltiplas. Porto Alegre; Artmed, 1994. 340 p.

MOREIRA, Laura Caretta; STOLTZ, Tania (Coord.). Altas Habilidades; superdotação, talento, dotação e educação. Curitiba; Juruá editora, 2012. 273 p.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

DA EDUCAÇÃO MUSICAL ESCOLAR:

um estudo da seleção curricular a partir da análise de livros didáticos brasileiros aprovados no PNLD 2017

Elisângela Cordeiro Ferreira
elisangelamusica@gmail.com
Instituto de Ensino Superior do Amapá – IESAP

Resumo: Esta pesquisa em andamento, tem como tema principal o currículo musical para Educação Básica e busca-se investigar a seleção de conhecimentos musicais a serem trabalhados nas aulas de música nos anos finais do ensino fundamental, materializada em livros didáticos aprovados no PNLD 2017, para a disciplina Artes. Seu objetivo principal é identificar quais os conhecimentos musicais selecionados e apresentados aos professores para seu trabalho nas aulas de Artes. Os objetivos específicos são: procurar e identificar princípios ideológicos que possivelmente nortearam a escolha desses conhecimentos; observar se há uma proposta progressão (ordenamento) do conhecimento musical e analisar as sugestões propostas para o trabalho com esse conhecimento. A pesquisa se constrói através de leituras e reflexões acerca do conceito de currículo, onde buscamos a compreensão em Sacristán (2000), Apple (2000) e Moreira e Silva (1995), assim como definições de "currículo apresentado aos professores" proposta por Sacristán (2000) que contribui para a compreensão do livro didático como fonte para esta pesquisa. A abordagem metodológica deste estudo é a pesquisa qualitativa, seguindo as proposições de Gerhardt e Silveira (2009), Gil (2002) e Godoy (1995) utilizando como procedimento a pesquisa documental, já que a fonte da pesquisa será a Coleção de livros didáticos "Por toda parte", aprovada no PNLD 2017. Somando a técnica de coleta de dados, será realizada uma Entrevista Semiestruturada com professor Carlos Kater, um dos autores da coleção de livros didáticos a serem analisados e pesquisador da área de Educação Musical. A metodologia de análise utilizada será a Teoria Fundamentada nos Dados (TFD), baseada nos conceitos de Charmaz (2009). A TFD permite, a partir da realização de codificações, identificar, desenvolver e relacionar conceitos e categorias a partir dos dados, aproveitando o que eles trazem de informações para a análise. Como docente formadora de Educadores Musicais, que atuarão em escolas básica de ensino, pretendo apresentar uma compreensão acerca da seleção curricular apresentada para o trabalho com música nas escolas de educação básica; além de refletir sobre as influências políticas e ideológicas que norteiam essa seleção. Além disso, pretendo apresentar uma reflexão sobre o que se tem esperado que o professor de música trabalhe no espaço escolar; bem como compreender o espaço ocupado pelos conhecimentos musicais no componente curricular ARTE, efetivado nos livros didáticos legitimados pelo governo. Por fim, espero contribuir, com uma reflexão sobre os conhecimentos musicais que foram selecionados para o trabalho com música nas escolas de educação básica, de modo a auxiliar no trabalho e formação desses futuros profissionais, já que a música como linguagem artística para a formação humana dos indivíduos, está em processo de constituição de uma tradição curricular no espaço escolar.

Palavras chave: Educação Musical Escolar, Seleção Curricular, Livros Didáticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPLE, M. W. Política cultural e educação; tradução de Maria José do Amaral Ferreira – São Paulo: Corte, 2000.

ISSN 2447-9810

CHARMAZ, K. A construção da teoria fundamentada: um guia prático para análise qualitativa; tradução Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GERHARDT, T. E; SILVEIRA, D. T. Métodos de pesquisa. UAB/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 120 p. 2009. (Série Educação a Distância).

GIL, A. C. Como Elaborar projetos de pesquisa. São Paulo: Atlas, 2002.

GODOY, A. C. Pesquisas qualitativas. Tipos fundamentais. Revista Administração de Empresas (REA Artigos). São Paulo vol. 35 n. 03 p. 20 – 29 Mai/Jun 1995.

MOREIRA, A. F; SILVA, T. T. Currículo, cultura e sociedade. São Paulo: Cortez, 1994.

SACRISTÁN, J. G. O Currículo: Uma reflexão sobre a prática. Tradução de: Ernani F. da Fonseca Rosa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

ISSN 2447-9810

MARABAIXO:

processo ensino/aprendizagem na música de tradição oral

Maria de Nazaré da Silva Azevedo
elisangelamusica@gmail.com
Instituto de Ensino Superior do Amapá – IESAP

Resumo: O Marabaixo, autêntica manifestação de cultura popular do Amapá, de tradição secular, revela o sincretismo religioso brasileiro; os negros homenageiam Divino Espírito Santo e a Santíssima Trindade. Esta pesquisa objetiva compreender os principais aspectos do processo ensino/aprendizagem do saber musical do Marabaixo, da construção e execução (toque) do instrumento, de suas cantigas, analisando as concepções, estratégias e situações de transmissão vivenciadas no grupo. Os estudos realizados nos anos de 2008 à 2010, foram direcionados à Associação Folclórica Marabaixo do "Pavão" - AFOMAPA - pessoas tradicionais, que fazem do Marabaixo a sua vida, o seu sentido de existência vivenciada no Ciclo. Os pressupostos teóricos foram alicerçados na etnomusicologia, bem como, a vivência na pesquisa de campo, com a observação participante (relato etnográfico) nos diferentes contextos. Como resultado desta pesquisa a revelação de aspectos fundamentais de transmissão oral, caracterizados pela observação, experimentação, imitação na prática coletiva (Arroyo 2000) como principais meios de ensino/aprendizagem dos saberes musicais em Culturas de tradição oral como o Marabaixo. Videira (2009) observa os 'ladrões' apresentados nas cantigas de Marabaixo, os quais versam situações vivenciadas na comunidade, muitas das vezes satirizando, lamentando, agradecendo, exaltando ou criticando essas vivências. Neste mundo [culturas de tradição oral], o saber musical está intimamente ligado com o jeito de ser, de fazer, de sentir a vida, isto é, permeado de significações acerca da tradição. Longe da sistematização das estratégias e procedimentos formais, a aprendizagem acontece em função da dinâmica coletiva. As técnicas musicais desenvolvidas no grupo refletem no tocar, no cantar, no fazer, não somente uma vivência musical, mais uma multiplicidade de sentidos, que vão desde a postura na ocasião, gestos, expressões corporais, avivamento, por nessas práticas conterem as significações representadas no grupo. Neste espaço os atores sociais se renovam, e se recriam em função do conhecimento na Tradição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. Revista da ABEM, n. 5, set. 2000.

BLACKING, John. How musical is man? 5. ed. London: University of washigton Press, 1973.

CANTO, F. P. A água benta e o diabo. Macapá: Fundação de Cultura do Estado do Amapá (FUNDECAP), 1998.

LUCAS, Glaura. Diferentes perspectivas sobre o contexto e o significado do congado mineiro. In: TUGNY, Rosangela Pereira; QUEIRÓZ, Ruben Caixeta (Org.). Músicas africanas e Indígenas no Brasil. Belo Horizonte: UFMG, 2006. P. 75–82

PEREIRA, Nunes. O Sahiré e o Marabaixo. Rio de Janeiro, 1936.

VIDEIRA, Piedade Lino. Marabaixo, dança afrodescendente: significando a identidade étnica do negro Amapaense. Fortaleza: UFC, 2009.

ISSN 2447-9810

VOMINÊ, VAMO VÊ?

Ricardo Smith
ricardofsmith@gmail.com

Sônia Chada
sonchada@gmail.com
UFPA

Resumo: Resumo: Este artigo trata da descrição dos elementos da prática do Vominê, executado durante as comemorações da secular Festa De São Tiago em Mazagão Velho – Amapá, abordando a sua constituição sonora e gestual, bem como informações contextuais da instituição da vila de Mazagão Velho.

Palavras chave: Mazagão, Vominê, Festa de São Tiago

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASHWORTH, Charles Stewart. A New, Useful and Complete System of Drum beating, Boston: Publicação do autor. 1812.

ASSUNÇÃO, Paulo. Mazagão: Cidades em Dois Continentes. Revista eletrônica de Arquitetura e Urbanismo – número 2. 2009. Disponível em: http://www.usjt.br/arq.urb/numero_02/estrutura.pdf. Acesso em: 22/05/16.

BLACKING, John. How musical is man? Seattle: University of Washingon Press, 1995b, 5 ed. [1973].

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

GORDON, Edwin E. Teoria de Aprendizagem Musical – Competências, Conteúdos e Padrões. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

MORESCO, Marcielly Cristina ; RIBEIRO, R. . O Conceito de Identidade nos Estudos Culturais Britânicos e Latino-Americanos: Um Resgate Teórico. Animus (Santa Maria. Online) , v. 14, p. 168-183, 2015.

TRAVASSOS, Elizabeth – Jonh Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. In: Cadernos de Campo: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP/Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Vol. 16, n.16. São Paulo: Departamento de Antropologia/FFLCH/USP, 2007.

VIDAL, Laurent. Mazagão – a cidade que atravessou o Atlântico. São Paulo: Martins Fontes: 2008.

ISSN 2447-9810

3A:

algoritmo de aprendizado de máquina aplicado a emoções em melodias

Cláudio Gomes
claudio@ufpa.br
Universidade Federal do Pará

Resumo: A cada momento, inúmeras emoções podem indicar e proporcionar questionamentos sobre as atitudes cotidianas. Essas emoções podem interferir ou estimular diferentes objetivos. Seja na escola, lar ou em convívio social o ambiente incrementa a parte itinerante do processo de atitudes. Dessa forma, este trabalho desenvolve o Algoritmo de Aprendizado de máquina Aplicado a emoções em melodias (3A). O 3A reconhece intenções de melodias e aguça momentos de emoção. Partiu-se de séries matemáticas para formação de melodias que apresentam resultados interessantes tanto para matemáticos quanto para musicistas. Para implementação e testes utilizou-se a linguagem *Chuck*. Atualmente, o 3A utiliza redes neurais artificiais para predição e adaptação de melodias. O mapa de aprendizado auto-organizável, do inglês *self-organizing map* - SOM, é um algoritmo de aprendizado utilizado em inúmeras aplicações: reconhecimento de imagens, textos, mercado financeiro, entre outras (KOHONEN, 2012). Basicamente, o SOM possui parâmetros de entrada e uma única saída. O aprendizado consiste na adaptação de inúmeras possibilidades de entrada e ainda sem aumentar o custo de processamento, obtendo resultados satisfatórios para cada aplicação. Cada parâmetro de entrada possui uma importância e com a evolução do aprendizado do algoritmo, esta importância varia temporalmente. Para este trabalho inicial as entradas são notas tocadas temporalmente. Para testes, utilizou-se uma partitura feita por melodia com base na série números primos, pois esta sequência não possui padrão matematicamente completamente identificado. O algoritmo foi implementado a partir da linguagem Chuck (Wang, 2016) e os resultados foram obtidos ilustram que a sequência adquirida pelo 3A, varia conforme a iniciação de pesos para cada parâmetro de entrada. Em relação à arquitetura de destes, está sendo utilizado modelos de sistemas embarcados como o modelo *Raspberry Pi 3*.

Palavras-chave: computação musical, aprendizado de máquina, interatividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KOHONEN, T. Self-organization and associative memory. Vol. 8. *Springer Science & Business Media*, 2012.

WANG, G.; COOK, P.; and SALAZAR, S. Chuck: A strongly timed computer music language. *Computer Music Journal.* MIT PRESS, 2016.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

EFEITO MOIRÉ EM PADRÕES MUSICAIS

Cláudio Gomes
claudio@ufpa.br
Universidade Federal do Pará

Resumo: A composição musical possui inúmeras fontes, por exemplo, formação acadêmica, vivências, influências e percepções do cenário musical. O Efeito Moiré, utilizado em imagens para diferentes situações, produz ondas ou ainda sobrepor padrões conhecidos. Este trabalho utilizou-se o efeito *Moiré* para analisar a percepção sonora a partir de padrões musicais em melodias. Para realizar esse efeito, necessita de dois padrões. Para testes, utilizou-se como primeiro padrão um modelo matemático ou uma sequência que possa ser representável; o segundo padrão é semelhante ao primeiro padrão modificando apenas sua frequência (ângulo) para base de LÁ em 432 Hz. Os resultados mostram que os dois padrões podem produzir o terceiro padrão dependente da variação de frequência do segundo padrão. O efeito *Moiré* é mais evidente na área de processamento de imagens para diversas aplicações como: raio x, segurança, projeções ou em construções de padrões (PATARSKI, 1993). O efeito *Moiré* é realizado a partir da união de dois padrões semelhantes diferenciados a partir de uma distância ajustável. Essa distância condiciona a granularidade deste efeito, permitindo suavização ou rígidez. Na música, esse efeito pode ser utilizado em relação a frequência ou o tempo. Por exemplo, a psicologia com base em *Gestalt* analisa a associação cerebral a partir de padrões sonoros em diferentes velocidades (BREGMAN, 1990). Este trabalho inicial utilizou o efeito *Moiré* aplicado à composições musicais e seus efeitos sonoros em melodias. O efeito *Moiré* foi utilizado na modificação da frequência de afinação natural. Para testes, utilizou-se como padrão uma melodia com base na série números primos, padrão complexo sem notação matemática totalmente definida. Ao final, analizou-se a variância frequências em 5 Hz e suas possibilidades sonoriais. Os resultados foram obtidos a partir da linguagem Chuck (WANG, 2016).

Palavras-chave: computação musical, modelos espectrais, séries matemáticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREGMAN, A. Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound. Journal of The Acoustical Society of America, 1990.

PATARSKI, K. Handbook of the moiré fringe technique. Elsevier Science, 1993.

WANG, G.; COOK, P.; and SALAZAR, S. Chuck: A strongly timed computer music language. *Computer Music Journal.* MIT PRESS, 2016.

ufrr.br/sima
ISSN 2447-9810

MÚSICA MOBILE:

um estudo sobre a escuta musical de estudantes de música em smartphones

Juliana Medeiros
juliana_flautista@hotmail.com

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

Resumo: Sabemos que os avanços científicos e tecnológicos continuam a modificar o mundo (GOMES, 2014), no cenário musical esses avanços transformaram os meios de gravação e reprodução sonora. Toda essa evolução impactou a forma de se produzir, comercializar e consumir música. Com o surgimento dos celulares com reprodutor de música, deu-se início a uma nova era da escuta musical (HENDERSON FILHO, 2016) e atualmente fala-se muito nos smartphones. Em nosso cotidiano uma cena se tornou comum, pessoas conectadas a seus celulares com seus fones de ouvido independente de lugares, seja ele ônibus, fila ou sala de espera. Partindo da observação de que a popularização dos smartphones configurou um novo cenário da escuta musical, foi elaborado um projeto para o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) intitulado "Música mobile: um estudo sobre a escuta musical de estudantes de música em smartphones". Esse projeto, realizado no período de agosto de 2016 a junho de 2017, teve o interesse de investigar o que essas pessoas tão conectadas a seus smartphones escutam, como escutam, que tipos de músicas escutam e qual a função dessa escuta. Em seus resultados a pesquisa apontou para o crescente uso dos smartphones relacionado à escuta musical, ao estreitamento dessa relação por meio da associação da escuta musical a vídeos, letras e cifras, e também para uma pequena porcentagem de estudantes que afirma relacionar a escuta musical no smartphone com a finalidade "estudar música" e entretanto não utiliza o estudo relacionando-o com atividades do curso de música. Com base nos resultados surge a presente investigação, visando o aprofundamento da primeira ao levantar a questão a respeito de como os alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA) realizam a escuta musical em seus smartphones. O objetivo geral da pesquisa compreende em investigar como se processa a escuta musical de jovens estudantes de música por meio de smartphones, tendo ainda como objetivo o aprofundamento das questões referentes as funções da escuta musical em smartphones e a relação da escuta musical com a formação recebida no curso de licenciatura. A presente pesquisa abrange em sua primeira etapa a pesquisa bibliográfica, e para sua realização será utilizado o método de pesquisa de Estudo de Caso que "consiste no estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento" (GIL, 2002, p. 54). A presente investigação será realizada com três alunos do Curso de Licenciatura em Música da UEPA, e para a coleta dos dados será utilizada a entrevista semiestruturada, que após, serão todas devidamente transcritas, textualizadas e transcriadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOMES, Rodrigo M. Do fonógrafo ao MP3: Algumas Reflexões sobre Música e Tecnologia. *Revista Brasileira de Estudos da Canção.* Natal, n. 5, p. 73-82, 2014.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar um projeto de pesquisa.* São Paulo: Atlas, 2002.

HENDERSON FILHO, José Ruy. Música Smart: um estudo etnográfico sobre a escuta musical em dispositivos móveis. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA E COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., 2016, Belém. *Anais...* Belém: ABET, p. 299 – 304, 2016.

ISSN 2447-9810