MÚSICA EM CONTEXTO

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade de Brasília

Volume 13 - Número 1 - junho de 2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Periódico do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto

Revista Música em Contexto

Editores
Hugo Ribeiro
Matthias Lewy

Editores convidados
Líliam Barros (UFPA)
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA)

Comissão Editorial
Beatriz Castro Magalhães
Ricardo Dourado Freire

Conselho Editorial internacional
Walter Aaron Clark (University of California – Riverside – EUA)
José Miguel Ribeiro-Pereira (E. S. Música e Artes do Espectáculo do Porto – Portugal)
Andreas Lehmann-Wermser (Universität Bremen – Alemanha)
Beatriz Senoi Ilari (University of Southern California – EUA)
Anna Rita Adessi (Università di Bologna – Itália)
Fernando Anta (Universidad de La Plata – Argentina)
Rogério Budasz (University of California – Riverside – EUA)
Patricia A. González-Moreno (Universidad Autónoma de Chihuahua – México)
Ulrik Volgsten (Örebro Universitet – Suécia)

Conselho Editorial nacional
Fausto Borém (UFMG – Belo Horizonte)
Alberto Ikeda (UNESP – São Paulo)
Marcos Vinicio Nogueira (UFRJ – Rio de Janeiro)
Luciana Del Ben (UFRGS – Porto Alegre)
Mauricio Dottori (UFPR – Paraná)
Teresa Mateiro (UFSC – Santa Catarina)
Paulo de Tarso Sales (USP – São Paulo)
José Eduardo Fornari (NICS/UNICAMP – São Paulo)
Heloísa Duarte Valente (MusiMidi – São Paulo)
Mônica Vermes (UFES – Espírito Santo)
Pablo Sotuyo Blanco (UFBA – Salvador)

Coordenador de Pós-Graduação
Ricardo Dourado Freire

Comissão de Pós-Graduação (2018-2019)
Daniel Junqueira Tarquínio
Beatriz Magalhães Castro
Paulo Roberto Marins
Ricardo Dourado Freire

Editoração eletrônica
Diagramação: Hugo Leonardo Ribeiro
Revisão: Hugo Leonardo Ribeiro e Matthias Lewy

Contato
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Prédio SG-4 –Sala AT-44/8
CEP 70.910-000, Brasília, DF
http://periodicos.unb.br/index.php/Musica
e-mail: ppgmusicaemcontexto@gmail.com
Telefone: (61) 3107-1113

Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília para efeito de citação.

MÚSICA EM CONTEXTO – volume 13, número 1, junho de 2019

Brasília: Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Mestrado UnB, 2019

Anual
ISSN 1980-5802

1. Música: periódicos; 2. Universidade de Brasília. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música.

CDU 78(05)

Sumário

EDITORIAL
Líliam Barros (UFPA)
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA) 4

ARTIGOS CIENTÍFICOS
Banda Daniel Nascimento e o arraial da catequese: reflexos de uma atividade musical nas politicas públicas de um município
Tirsa Gonçalves 7

O Boi-bumbá em (des)enredos entre "Catirinas" e "Pavulagens"
Tainá Façanha 18

Dis-moi pourquoi: Os processos de promoção da música ligeira em Belém
Leonardo Venturieri
Gilda Helena Gomes Maia 36

Representações da música amazônica nos anos de chumbo através do catálogo da exposição Amazônia Brasileira de 1969
Fernando Lacerda Simões Duarte 55

Memória e Identidades Musicais Paraenses em Luíza Camargo
Lia Braga Vieira 80

Saberes e práticas musicais em Roraima: um panorama dos estudos acadêmicos
Jéssica de Almeida
Gustavo Frosi Benetti 93

O projeto Mágico de Nós: uma produção musical independente em Belém
Barbara Lobato Batista
Sonia Maria Moraes Chada 100

Cultura do bem ou do mal? Reflexões sobre o tecnobrega em Belém do Pará
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral 124

Musicalização, psicomotricidade e capoeira
Marcelo Pamplona Baccino 138

Yodeling "Heidi": Swiss traditional music in transnational radio production
Patricia Jäggi 150

SOBRE OS AUTORES 158

MÚSICA EM CONTEXTO
Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília

Editorial: músicas em trânsito na Pan-Amazônia

Líliam Barros
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Conforme o leitor poderá notar, a maior parte dos trabalhos desta coletânea decorre de pesquisas realizadas no Pará, especialmente em virtude do pujante desenvolvimento das ciências musicais ou de subáreas da Música nesse Estado, em especial da Etnomusicologia e da Educação Musical, mas também da História da Música e da Arquivologia Musical, por exemplo, fomentado por uma variedade de eventos científicos e pela criação e desenvolvimento de Programas de Pós Graduação em que a música se faz presente, entre outras razões.

O artigo de Tirsa Gonçalves intitulado *Banda Daniel Nascimento e o arraial da catequese: reflexos de uma atividade musical nas politicas públicas de um município de Paragominas* aborda o processo de florescimento de uma banda de música em contexto marcado pela presença migratória e cruzamentos de repertórios musicais diversificados, bem como por diversas heterogeneidades e disparidades sociais oriundas desse mesmo contexto que caracterizou (e continua caracterizando) a região sul do Estado do Pará. A autora se propõe a compreender a prática musical da banda de música de Paragominas enquanto elemento de construção de identidades musicais e sociais locais.

Fruto de pesquisa em andamento de Tainá Façanha, *O Boi-bumbá em (des) enredos entre "Catirinas" e "Pavulagens"* oferece um levantamento de literatura sobre essa manifestação cultural, bem como analisa diversos aspectos do enredo e das práticas do Boi-Bumbá no Pará, por um lado, e suas representatividades sociais e culturais na cidade de Belém, por outro.

Em *Dis-moi pourquoi: os processos de promoção da música ligeira em Belém*, Leonardo Venturieri e Gilda Helena Gomes Maia retrocedem no tempo, até o período da *Belle Époque*, a fim de compreender o cenário musical daquela localidade a partir de um apanhado histórico envolvendo a divulgação de partituras e a circulação da música pianística.

Já o musicólogo Fernando Lacerda Simões Duarte, que também se volta ao passado, faz criteriosa análise sobre as representações e crivos lançados sobre a música amazônica durante a Ditadura Militar em seu artigo *Representações da música amazônica nos anos de chumbo através do catálogo da exposição Amazônia Brasileira de 1969*. O autor discute o apagamento de expressões musicais em decorrência da repercussão, por muito tempo, de signos criados em uma época de cerceamento de liberdades e de ampla repressão contra direitos humanos, civis e republicanos.

No artigo *Memória e Identidades Musicais Paraenses em Luiza Camargo*, Lia Braga Vieira traz à tona o acervo pessoal desta compositora e grande pianista, a partir do qual, de modo criativo e sensível, revive contextos musicais por onde a artista se movimentava. A professora Luiza lecionou piano no Serviço de Atividades Musicais (SAM) da Universidade Federal do Pará

(UFPA), hoje Escola de Música da UFPA (EMUFPA), assim como atuou, como docente, na Escola Superior de Educação Física da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Ambas as Instituições são referências para área de música no Pará, sendo esta última na graduação, no âmbito do curso de Licenciatura Plena em Música, e aquela no nível técnico-profissionalizante. Dada a trajetória exponencial de Luíza Camargo, bem como em virtude do interesse da autora em estudar e organizar o acervo em questão, vale ressaltarmos a importância deste texto, que se vincula a várias iniciativas de pesquisa, como capítulo da história da música no/do Pará que não pode ser esquecido. Precisa ficar na memória.

Acima no mapa da Amazônia, Jéssica de Almeida e Gustavo Frosi Benetti apresentam, no artigo *Saberes e práticas musicais em Roraima: um panorama dos estudos acadêmicos*, uma investigação sobre o histórico e perspectivas futuras da pesquisa em música em Roraima, assim como apresentam relações interdisciplinares e transdisciplinares que incorporam saberes e práticas musicais naquele/daquele Estado.

O cenário diverso de gêneros musicais costumeiramente tocados em espaços culturais alternativos na cidade de Belém do Pará consiste no universo descrito e analisado por Bárbara Lobato Batista e Sonia Maria Moraes Chada em *O projeto Mágico de Nós: uma produção musical independente em Belém*. As autoras indicam agentes culturais e enfocam processos de criação, prática e circulação de músicas que emergem do projeto que dá nome ao artigo aqui apresentado.

Há mais de uma década debruçado sobre a temática travosa do gosto musical, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral confronta noções sobre música "boa" e "ruim" levando em conta o estigma do "mau gosto" como um construto social e não estritamente da ordem do som. No artigo intitulado *Cultura do bem ou do mal? Reflexões sobre o tecnobrega em Belém do Pará*, o autor busca articular pressupostos da Etnomusicologia, em tom ensaístico, com uma proposição em torno da qual o "cosmopolitismo" também pode despontar de contextos supostamente periféricos, subalternos e incomuns, e não somente dos *mainstreams* estético-musicais e socioculturais, como se poderia imaginar em primeira análise.

Ao enfocar o potencial pedagógico e educativo-musical do conhecimento popular, Marcelo Baccino propõe uma intervenção a partir de sua vivência no universo da capoeira, destacando a importância do desenvolvimento psicomotor na criança. O texto estabelece relações entre psicomotricidade e musicalização, bem como descreve e discute um plano de aula oriundo dessas relações.

Apesar da necessidade e do grande desafio da ciência regional "periférica" de ampliar e fortalecer redes com pesquisadores, Instituições e saberes-fazeres culturais de outros sítios da Pan-Amazônia, vale ressaltar e valorizar iniciativas como esta, oriunda do esforço de todos os colaboradores deste volume, amazônida de certidão ou de coração, de trazerem à tona, implícita ou explicitamente, em cada trabalho, uma Amazônia e de uma Pan-Amazônia absolutamente potente em termos culturais e musicais – rica de memória, diversa, intercultural, transnacional, educativa, engajada, significante em termos identitários e visionária.

O último artigo, de Patricia Jäggi, apesar de não tem relação com o contexto Amazônico, também trata de uma situação de mediação transcultural, nesse caso, da cultura Suíça

para um público árabe por meio de transmissão radiofônica durante a Guerra Fria. Esse artigo aborda a adaptação do famoso romance "Heidi" pela autora suíça Johanna Spyri para essa audiência árabe, com a inclusão de outros elementos da cultura suíça, tais como músicas com yodeling.

MÚSICA EM CONTEXTO
Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília

Banda Daniel Nascimento e o arraial da catequese: reflexos de uma atividade musical nas políticas públicas de um município

Tirsa Gonçalves

Resumo: Este artigo discute o papel da Banda Daniel Nascimento como um agente de mudança social afim da reconstrução dos valores éticos para o crescimento do município de Paragominas (PA). Para alcançar esse objetivo, foi realizada uma observação participativa durante a apresentação pública da banda durante os festejos no arraial da catequese da Colônia do Uraim, zona rural de Paragominas. Em seguida, analisou-se os resultados dessa observação a partir do modelo tripartite de Nattiez e dos questionamentos sobre a relação entre música e sociedade feitos por Mukuna.

Palavras-chave: Identidade. Banda de música. Daniel Nascimento.

Daniel Nascimento Band and the fair of catechesis: reflections of a musical activity in the public policies of a city

Abstract: This article discusses the role of Daniel Nascimento Band as an agent of social change related to the reconstruction of ethical values for the growth of the municipality of Paragominas (PA). To achieve this objective, a participatory observation was made during the public presentation of the band during the celebrations in the camp of the catechesis of the Uraim Colony, in the rural area of Paragominas. Then, the results of this observation were analyzed from Nattiez's Tripartite model and the questions about the relationship between music and society made by Mukuna.

Keywords: Identity. Music band. Daniel Nascimento.

Banda Daniel Nascimento y la fiesta de la catequesis: reflejos de una actividad musical en las políticas públicas de un municipio

Resumen: Este artículo discute el papel de la banda Daniel Nascimento como un agente de cambio social con el intuito de la reconstrucción de los valores éticos para el crecimiento del municipio de Paragominas (PA). Para lograr este objetivo, se realizó una observación participativa durante la presentación pública de la banda durante las celebraciones en la fiesta de la catequesis de la Colonia Uraim, en la zona rural de Paragominas. Luego, los resultados de esta observación se analizaron a partir del modelo tripartito de Nattiez y los interrogantes de Mukuna. sobre la relación entre música y la sociedad

Palabras-clave: La identidad. Banda musical. Daniel Nascimento.

Banda Daniel Nascimento e seu lugar

A criação da banda Daniel Nascimento está diretamente associada à fundação da escola municipal de música prof. Daniel Nascimento, localizada no município de Paragominas (região sudeste do Pará), cujos registros iniciais datam de 1998. De acordo com Bergamin,

> *Em 1998 foi criada a escolinha de musicalização de Paragominas. Em 2001, este projeto se fortaleceu com uma importante parceria entre a Prefeitura Municipal e o Ministério da Cultura, por meio da Fundação Nacional de Artes (Funarte), que garantiu a aquisição de instrumentos musicais para o projeto. Como consequência, foi criada a banda municipal de música, cujo os integrantes são os alunos da escolinha de musicalização. […] A partir de 2013, algumas parcerias – com o Instituto de Artes do Pará (IAP), o governo do estado, por meio da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (Secult) – viabilizaram projetos culturais como o "Arte ao Vento, Música em Movimento", que levou a orquestra para apresentações em bairros da cidade e comunidades rurais, e o "Nossa Música na Estrada", com apresentações itinerantes em municípios da região (Bergamin 2015, 66)*

Atualmente, a escola atende cerca de 340 alunos a partir dos 8 anos de idade em sua sede e no projeto de extensão que desenvolve na zona rural do mesmo município. A banda conta com 40 músicos divididos nos naipes de flauta transversal, clarinete, saxofone alto e tenor, trompete, trompa, trombone, bombardino, tuba, piano elétrico, bateria e percussão.

Percebe-se que a banda de música exerce uma certa representatividade para a sociedade de Paragominas, talvez por conta do cenário politico social em que ela foi idealizada e os fins para que foi criada. No contexto de sua criação, "o cenário econômico ainda [era] impulsionado pelo setor madeireiro e do carvão e pela pecuária". A cidade era jovem e os processos acelerados de ocupação trouxeram fatores de instabilidade para o município apresentando grandes diferenças entre uma economia "bem-sucedida" versus uma sociedade desorganizada (Bergamin 2015, 38):

> *Diferente do cenário econômico, o cenário ambiental era de devastação. […] Na cidade, a paisagem era assustadora […] A fumaça era tão intensa que dificultava até a visibilidade para os pilotos de avião durantes os voos próximos e sobre o município.[…] O cenário social também era caótico […] A situação era tão grave que conferiu à cidade o apelido de "paragobala" […] Na saúde o cenário não era menos desolador […] O abastecimento público de água também era muito precário […] A estrutura física da cidade também era bem deficiente […] No trânsito, os problemas também eram muito graves (Bergamin 2015, 39-41)*

Na esperança de solucionar essas questões tão aceleradamente quanto o crescimento econômico da cidade, a comunidade se uniu em várias ações que atingiam diferentes setores, incluindo a implantação de projetos sociais, "a ideia da coletividade e da luta por um objetivo comum de crescimento global se expandiu, […] a união para esta luta, agregando valores e colhendo frutos coletivos, [este] foi o fator diferencial da revolução vivida em Paragominas" (Bergamin 2015, 44).

Uma destas ações foi a criação da Banda Daniel Nascimento (doravante mencionada como BDN).

Irei, portanto, partir do pressuposto de que as atividades desenvolvidas pela banda Daniel Nascimento são uma representação da atividade cultural local do município de Paragominas, utilizando este grupo como um recorte do processo de construção da identidade cultural local.

De acordo com Blacking, para entender uma tradição musical, devemos compreender o sistema musical como um "dos diferentes quadros de símbolos" pelo qual as pessoas dão "um sentido público a seus sentimentos e a vida social" (Blacking 2007, 205). Para esse autor, existem "dois modos de discurso contrastantes mas complementares, que são componentes necessários do fazer musical e que também podem revelar como as pessoas pensam sobre a música" (p. 207): o modo verbal e o não verbal. Assim sendo, "a mais completa compreensão da música e o enriquecimento pela experiência musical vêm da combinação desses dois modos de discurso" (p. 208), que estão presentes no momento da apresentação musical (que o autor chama de *performance)*.

A partir desta constatação podemos usar o momento de apresentação da banda Daniel Nascimento como uma das possibilidades de compreender as relações que proporcionam para o grupo o seu lugar dentro desta sociedade, considerando que os aspectos da vida social são fontes culturais, e que fontes culturais são "o fundo acumulado de símbolos significantes" (Geertz 2008, 35).

Para compreender o que são os símbolos significantes para Geertz, é preciso entender que, para esse autor, a cultura funciona como um conjunto de mecanismos de controle para governar o comportamento humano, partindo do pressuposto de que o pensamento humano é basicamente tanto social como público e que depende de um tráfego de símbolos significantes (p. 33).

> *Pensar consiste não nos "acontecimentos na cabeça" (embora sejam necessários acontecimentos na cabeça e em outros lugares para que ele ocorra), mas num tráfego entre aquilo que foi chamado por G. H. Mead e outros de símbolos significantes – as palavras, para a maioria, mas também gestos, desenhos, sons musicais, artifícios mecânicos como relógios (Geertz 2008, 33).*

Ou seja, tais símbolos são qualquer coisa que seja "usada pra impor um significado à experiência" (p. 33).

No contexto de criação da BDN, percebemos claramente a intenção de mudança por uma determinada classe social e a música como uma ferramenta para a fixação de valores. A banda de música então aparece como uma propagação destes valores. Dentro destes 20 anos de atuação, criou-se o que Geertz chama de "símbolos significantes" que são perpetuados através do seu fazer musical.

Apesar das diversas pesquisas relacionadas aos seres humanos na busca pela compreensão do "conjunto de seus costumes", todas elas caminham para um a "concepção estratigráfica das relações entre fatores biológicos, psicológico, social e cultural na vida humana [onde] à medida que se analisa o homem, retira-se camada após camada" (Geertz 2008, 28).

Neste artigo proponho a retirada de algumas destas camadas por meio de uma observação participante[1] durante a

1 Participei desse evento como regente do coral e instrumentista da banda em sua performance. Como tenho atuado como instrumentista da banda há 13 anos, ou seja, mais da metade do seu tempo de existência, utilizo também minha experiência pessoal para refletir sobre as discussões teóricas levantadas nesse texto.

apresentação da BDN no arraial da catequese[2] para a detectar alguns desses "símbolos significantes" e como eles agem no processo de construção identitária da BDN.

Possíveis processos de construção musical

Tomaremos como ponto de partida o repertório executado pela banda de música durante o arraial da catequese em junho de 2018 na colônia do Uraim, zona rural de Paragominas. As atividades na colônia do Uraim iniciaram no primeiro semestre deste mesmo ano. É o local onde foi implantado mais recentemente as atividades de extensão da escola de música através da secretaria de cultura do município. Os objetivos da implantação do projeto na zona rural foram os mesmos da sede há vinte anos.

Neste projeto de extensão a escola oferece aulas de percussão e instrumentos de sopro da família dos metais com prática em banda marcial, e aulas de canto coral. Estes dois grupos se apresentaram no arraial da catequese[3] como mostra das atividades desenvolvidas durante as aulas do primeiro semestre de 2018. Juntamente à execução da BDN houve a participação da turma de coral.

Durante a passagem de som a banda de música tocou um *pout-porri* de canções da banda legião Urbana intitulado "Seleção Legião Urbana", e durante a apresentação do coral tocou: "Neném Mulher" de Adelmário Coelho, "Facilita" de Luis Gonzaga, e "Ai menina" de Lia Sophia. Em sua apresentação individual tocou "Feira de mangaio" de Sivuca e um *pout-porri* de canções de Alceu Valença intitulada "Alceu Valença in concert".

Dentre as músicas tocadas com o coral, apenas "Facilita" era do repertório exclusivo deste. "Neném Mulher" e "Ai Menina" são músicas que já fazem parte do repertório da banda nas quais a voz foi apenas inserida, sem mudança alguma no arranjo (com exceção de que os solos foram tocados com menos intensidade para que se ouvisse nitidamente o coral). Ou seja, são músicas que já estavam prontas para serem tocadas e o coral se adequou para se unir ao grupo. A receptividade do público foi extremamente positiva, e a plateia cantou e dançou durante a apresentação musical.

Nattiez elucida que "toda produção humana, quer se trate ela de um enunciado linguístico, de uma obra de arte, de um gesto estético ou de uma ação social, tem uma realidade material", e que estas ações sempre deixam "*vestígios* materiais". Estes vestígios "são portadores de *significações* para aqueles que o percebem" e são o objeto da semiologia, a forma simbólica (Nattiez 2002, 10-12, ênfase do original).

Para Mukuna (2008), o entendimento desta comunicação pode elucidar questões referentes ao fazer musical que podem ainda estar veladas. Para alcançar tal objetivo, ele sugere o uso do paradigma analítico tripartite proposto por Nattiez (2002), mas sem esquecer que, em acordo com Merriam

2 O arraial da catequese é uma festa da comunidade realizada todos os anos pela igreja católica alusiva ao dia de São João. Neste ano os projetos participaram desta festa com apresentações. A Secretaria de Cultura levou grupos de dança folclórica compostos por crianças da comunidade e uma quadrilha de forró oriunda da sede do município. Parte da despesa da festa também foi custeada pela prefeitura através da Secretaria de Cultura. Além das programações realizadas via prefeitura a festa também seguiu sua tradição com apresentação da quadrilha da comunidade, realização de leilões, venda de comidas típicas e som mecânico tocando durante o restante da noite.

3

(1964), o etnomusicólogo deve incluir mas não se limitar à compreensão das estruturas musicais. "Estes devem se empenhar em decifrar o fenômeno cultural que influenciou o comportamento produtor de tal estrutura musical." (Mukuna 2008, 15)

Exemplo 1: Registro de um ensaio das turmas de sopro e percussão. Fonte: Registros da autora.

Exemplo 2: Registro da apresentação do coral com a banda no arraial da catequese. Fonte: Márcia Isabelly da Silva Pereira.

Modelo tripartite de semiologia musical

> *Nattiez propõe um paradigma analítico que inclui uma abordagem tripartite: 1) análise do processo poiético, similar ao procedimento criativo do produtor; 2) análise do processo estésico, o qual enfoca o produto a partir da perspectiva do receptor; 3) análise do traço ou em nível neutro, o qual examina a manifestação física, material simbólico como o texto, a partitura, gravação e coisas do gênero. (Mukuna 2008, 17)*

No exemplo abordado por Nattiez (2002) em seu artigo, o nível poiético é representado pelo compositor da obra (Debussy), o nível neutro pela obra em si (a partitura de *La Cathédrale Engloutie*) e o nível estésico pelos ouvintes e executantes da obra. Na experiência da BDN identificaremos os três níveis como a banda (poiético), o repertório (neutro), e os ouvintes (estésico).

De acordo com Nattiez (2002, 29-30), a análise do processo poiético tem o objetivo de revelar "as intenções composicionais pensadas", onde é preciso desconfiar da "ilusão intencional". Na realidade, para que a análise poiética seja realizada, é necessário que ela apresente argumentos, estes são pautados nos acontecimentos observados dentro do nível neutro, estes acontecimentos precisam ser suficientemente evidentes a ponto de tornar pertinente a análise poiética, onde a recorrência de ações revelam intenções, estas intenções são argumentos que podem ser de ordem estrutural, estatístico ou estilístico. Ou seja, "análise de nível neutro é descritiva; a análise poiética é interpretativa" (p. 29-30).

A análise do nível poiético pode ser realizada a partir de duas abordagens complementares: 1) Análise poiética indutiva, quando parte da análise do objeto para tentar "revelar intenções composicionais pensadas" (p. 29); 2) Análise poiética externa, que observa relações materiais de caráter externo à obra (cartas, projetos, esboços), para esclarecer questões enigmáticas da obra.

Dentro da banda esse processo criativo está relacionado com a escolha do repertório. Apesar dos arranjos e das músicas não serem autorais, existe um processo de escolha no qual a decisão final é do regente, mas este escolhe a partir de uma observação das tendências tanto do público quanto dos músicos da banda, que são o elo entre a banda e a comunidade. Estes músicos são de partes distintas da cidade e cada um tem seu círculo social pessoal (família, amigos íntimos, amigos da escola, pessoas da igreja, entre outras relações). Portanto, eles estão em constante contato com os ouvintes da banda e trazem esta uma espécie de pesquisa de preferências musicais da comunidade de forma intrínseca. Existe nesta troca um processo criativo que visa uma mensagem artística e o prazer estético do público.

A análise do nível estésico foca o objeto a partir da perspectiva do receptor e também pode ser realizada a partir das mesmas duas abordagens complementares: 1) Análise estésica indutiva, permite criar uma espécie de hierarquia da plausibilidade de pertinência da análise anterior do nível neutro, isso é, a partir da identificação de elementos da microestrutura, criar hipóteses se e como tais elementos seriam percebidos pelo receptor; 2) Análise estésica indutiva, seria a verificação dessas hipóteses levantadas pela análise anterior. Para isso, Nattiez sugere "partir de informações

colhidas com os ouvintes para tentar saber como a obra foi percebida" (Nattiez 2002, 20).

No exemplo analisado em seu artigo, Nattiez descobre que "a relação entre a micro e a macroestrutura só é pertinente do ponto de vista poiético" (p. 35), isto é, algumas das relações identificadas na análise dos níveis poiético e neutro não foram percebidas no nível estésico, após submeter diversos músicos e ouvintes ao seu questionário elaborado para a análise estésica externa.

Por fim, a análise do nível neutro examina o objeto em si, que pode ser representado por um texto, uma partitura, gravação ou semelhantes. Trata-se da análise da estrutura musical, dos elementos da microestrutura, suas variantes, repetições, e como se relacionam para criar a macroestrutura. Esse nível de análise não se importa se "tais características estruturais foram utilizadas consciente ou inconscientemente" (p. 18) ou mesmo se elas são percebidas pelos ouvintes da obra.

Como exemplo do nível neutro, apresento a primeira página da partitura da canção "Facilita", escrita para que a banda executasse em companhia do coral. Nesta imagem temos a formação instrumental atual da banda, assim como a dificuldade de execução de acordo com o nível de leitura e execução dos músicos, lembrando que esta deveria ser executada com facilidade, tendo em vista o curto tempo de ensaios para tocar esta música.

Nesse arranjo não foi escrita a parte do coral apesar de o arranjo ter sido pensado para banda e voz, e a banda tocar praticamente na íntegra as frases melódicas da voz, com poucos contrapontos. Trata-se de uma música na forma "AB", com repetição sem variação.

Na parte "A" os instrumentos de palheta estão executando a melodia da voz numa textura homofônica em uníssono orquestral, com poucas vezes que "abrem as vozes", trocando o uníssono orquestral por harmonias simples. A trompa e trompetes fazem a harmonia com movimentação rítmica nos trombones e bombardinos para dar suingue junto com a bateria. As tubas enfatizam as fundamentais dos acordes e na parte escrita para o baixo estão as cifras que são executadas pelo teclado.

Na parte "B" este desenho é invertido. Os metais tocam a melodia principal em um jogo de perguntas e respostas entre trombones, bombardinos e trompas. Os trompetes e as palhetas executam a harmonia, os saxofones executam as notas do acorde em colcheias e semínimas, e as flautas e clarinetes fazem o suingado do forró.

A figura 3 mostra os oito primeiros compassos, a introdução dessa peça. A figura de rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia da melodia, o gesto melódico do segundo tempo do segundo compasso dos trombones, assim como o acompanhamento rítmico típico do Baião escrito para a bateria, também descrito no andamento da música, são elementos essenciais para a unidade da macroestrutura da música, assim como para criar, no público, a vontade de dançar e se envolver com a execução da obra.
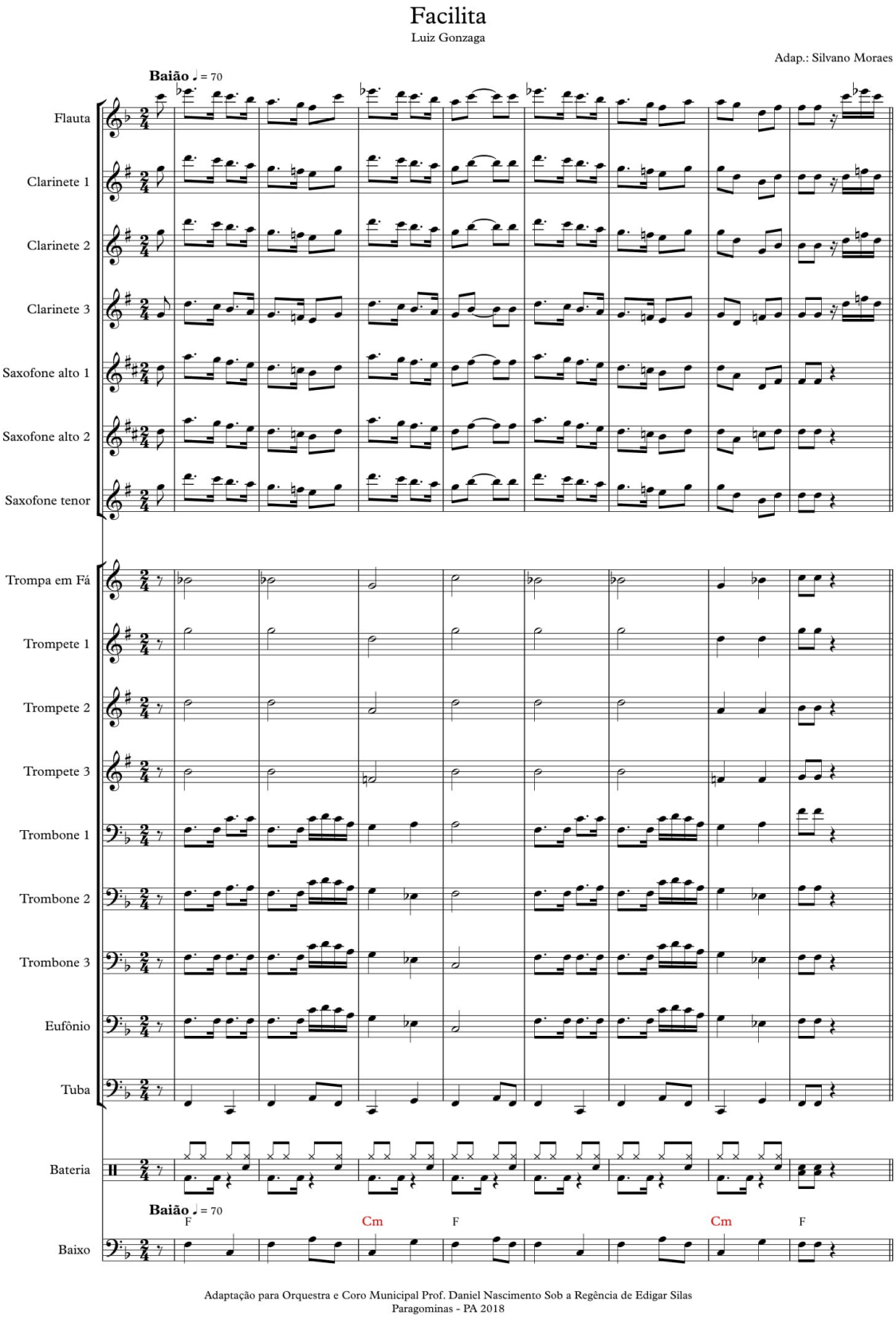
Figura 3: Primeira página da partitura de "Facilita", escrita para ser tocada no arraial da catequese com banda e coral.
Fonte: Acervo da banda Daniel Nascimento.

Logo após a apresentação, fui abordada pelo pai de uma das meninas do coral e, durante a conversa, ele me relatou que nunca havia visto uma coisa como aquela, que ele tinha "curtido pra caramba", que ficava feliz de sua filha participar das aulas de música, e que ele até dançou o forró com a esposa. Foi um depoimento voluntário, uma simples conversa. Pude observar, durante a apresentação da BDN, as pessoas envolvidas e participativas, principalmente durante a execução do coral. Muitas vezes, ao refletir sobre esta recepção do público e sua preferência em músicas vocais, percebo a execução de músicas apenas instrumentais quase como um ato de resistência. Quando são músicas com alguma participação vocal, as pessoas prestam mais atenção à apresentação musical e procuram cantar junto com a banda.

Apontamentos da pesquisa

Dentro do repertório da BDN sempre predominou a execução de canções nacionais de caráter popular, de repercussão nacional, com texto musical o mais semelhante possível da canção original. São músicas da atualidade ou canções consagradas, salvo alguns dobrados executados exclusivamente no período de setembro.

Quando um aluno da escola de música ingressa na banda, ele é confrontado com uma realidade diferente da prática musical da iniciação instrumental. Nesse novo contexto ele enfrenta a dificuldade de lidar com vários naipes, texturas homofônicas e polifônicas, assim como um repertorio mais complexo. Arranjos como "Facilita" auxiliam nessa transição ao utilizar melodias de músicas que para ele já é familiar, numa textura homofônica para todo seu naipe, facilitando seu aprendizado e acompanhamento da trama musical.

Para o aluno, o desafio de tocar na banda implica que ele mantenha relações de trocas e compromissos com seus companheiros, com comprometimento, concentração e seriedade, uma espécie de busca por estrutura física e emocional para executar tal repertório que acaba por desencadear uma mudança de comportamento em outros aspectos da vida social daquele indivíduo. A melodia familiar consolida o sentimento de pertencimento àquele círculo social, criando uma ponte entre as suas relações externas e a banda, e uma relação identitária entre sociedade e banda de música. Essas relações têm influência mútua, levando em consideração que identidade "é conhecimento sobre si […] como indivíduo ou como membro de uma família, uma geração, uma comunidade, uma nação ou uma tradição cultural" (Assman 2008, 122).

De acordo com Mukuna (2008, 17), "a criação musical está profundamente relacionada ao processo de construção de significados baseado em signos culturalmente aceitos". Logo, se considerarmos que, no caso da BDN, a criação musical está tanto na escolha do repertório quanto no processo de criação do arranjo, para alcançar os objetivos propostos na criação da escola e, por conseguinte, da banda, o repertório escolhido deve basear-se em "signos culturais aceitos", que influenciam tanto na escolha das canções que seram cantadas/executadas pelo coral ou pela BDN, quanto na escolha estilos musicais.

Acredito que estes aspectos de identidade musical estão intimamente ligados ao círculo social dos instrumentistas, no qual as

mudanças éticas e sociais que este indivíduo passa, influenciam também na transformação das pessoas a sua volta, externas a banda, em uma rede de reconstrução dos valores sociais pertinentes para a cidade de Paragominas que contribui para o seu crescimento de forma geral.

Nesse aspecto, a negação de se executar determinadas canções ou estilos musicais também deve ser analisada como uma escolha política. Um exemplo disso é discutido por Luiz Augusto Leal em seu artigo sobre a capoeira e o Boi-Bumbá no Pará da virada do século XIX para o século XX, no qual ele mostra como a riqueza obtida com a economia extrativista do látex, contribuiu intensamente para a reorganização do espaço urbano de Belém do Pará,

> *sob inspiração de valores europeus, particularmente franceses, [que resultou na] 'expulsão' das famílias pobres, que antes ocupavam áreas centrais, para pontos mais distantes, [assim como] uma intensa campanha seria lançada em favor da repressão e da eliminação de práticas consideradas inadequadas a uma grande e desenvolvida urbe moderna. (Leal 2005, 241-242)*

Dessa forma, criminalizar práticas culturais como a capoeira e o Boi-Bumbá tiveram uma clara intenção política de direcionar os valores estéticos para uma nova cidade que se propunha "moderna" e em consonância com as metrópoles europeias.

Por isso que, para o entendimento das práticas musicais associadas à BDN, é necessário ir além da análise do nível neutro (arranjos e partituras) e procurar entender como mesmo o simples ato de escolha de repertório, quer seja para apaziguar ânimos e divertir um grupo social, quer seja para indicar valores morais, pode ser entendido como uma prática política de manutenção ou promoção de valores estético e/ou morais. Como disse Mukuna,

> *Para encontrar o sentido, para encontrar a verdade da música, os etnomusicólogos têm que investigar profundamente além do elemento sonoro. Na equação a ser decifrada, a música é o elemento conhecido, enquanto o desconhecido – o sentido/verdade – existe abaixo de camadas de uma variedade de fenômenos que constituem o vécu (experiência de vida) de um indivíduo e que influenciam seu comportamento. […] A fonte de tudo isso reside na cultura e esta está contextualmente entrelaçada nas malhas da rede de relações que constitui uma comunidade ou sociedade. (Mukuna 2008, 15)*

É importante lembrar que tanto a escola quanto a BDN são entidades ligadas ao poder público e, por isso, suas ações estão ligadas às necessidades e demandas desta sociedade, mantendo assim seus objetivos iniciais, de ser um agente de mudança social afim da reconstrução dos valores éticos para o crescimento do município como um todo.

Referências:

Assmann, Jan. 2008. "Communicative and cultural memory". In *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, editado por Astrid Erll e Asgar Nunning, 109-118. Berlin: De Gruyter.

Bergamin, Maxiely Scaramussa. 2015. *Paragominas: a experiência para se tornar um município verde na Amazônia*. Belém, PA: Marques Editora.

Blacking, John. 2007. Música, cultura e experiência. *Cadernos de campo* v. 16 n. 16,

201-218. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v16i16p201-218

Geertz, Clifford. 2008. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.

Leal, Luiz Augusto Pinheiro. 2005. "Capoeira, Boi-Bumbá e política no Pará republicano (1889-1906)". *Afro-Ásia* 32, 241-269.

Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.

Mukuna, Kazadi. 2008. Sobre a Busca Da Verdade Na Etnomusicologia. *Revista USP*, nº 77 (maio), 12-23. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p12-23.

Nattiez, Jean Jacques. 2002. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale engloutie, de Debussy. *Revista debates* nº 6, 7-39.

Seeger, Anthony. 2015. *Por que cantam os Kŝêdjê?* São Paulo: Cosac/Naiffy.

MÚSICA EM CONTEXTO Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília

O Boi-bumbá em (des)enredos entre "Catirinas" e "Pavulagens"

Tainá Maria Magalhães Façanha[1]

Resumo: Este texto discute o contexto da construção do enredo do "Boi Pavulagem", um auto de Boi-Bumbá organizado pelo Instituto Arraial do Pavulagem em Belém do Pará. O artigo inicia com uma revisão bibliográfica inicial sobre o Boi-Bumbá no Pará, seguida da descrição do contexto do Instituto Arraial do Pavulagem na atualidade. Por fim, foram analisadas as relações tecidas entre os enredos do Boi-Bumbá em Belém e o enredo dos Arrastões Juninos do Instituto Arraial do Pavulagem. Como resultado parcial dessa pesquisa em andamento, pôde-se perceber que os enredos dos Bois-Bumbá de Belém se constroem por meio de uma narrativa dramática e encenada, baseada num discurso de tradicionalidade e manutenção de personagens e rituais antigos, enquanto os cortejos do Arrastão Junino, promovido pelo Instituto Arraial do Pavulagem, se baseiam numa narrativa musical, influenciada pelo hibridismo de práticas musicais que ocorrem dentro do Instituto, deixando-o mais permeável às mudanças e ressignificações provocadas pelo atual contexto sociocultural urbano.

Palavras-chave: Pará. Belém. Boi-Bumbá. Etnomusicologia. Prática Musical.

The Boi-bumbá in "lack of" narrative between "Catirinas" and "Pavulagens"

Abstract: This article discusses the context of the construction of the "Boi Pavulagem" plot, a Boi-Bumbá theater organized by the Arraial do Pavulagem Institute in Belém do Pará. The article begins with an initial bibliographical review of the Boi-bumbá in Pará, followed by the description of the context of the Arraial do Pavulagem Institute at the present time. Finally, the relations woven between the plots of the Boi-bumbá in Belém and the plot of the trawlers were analyzed. As a partial result of this ongoing research, it could be seen that the plots of the Bois-bumbá of Belém are constructed through a dramatic narrative and staged, based on a discourse of tradition and maintenance of ancient characters and rituals, while the processions of the Junino trawler, promoted by the Arraial do Pavulagem Institute, are based on a musical narrative, influenced by the hybridism of musical practices that occur within the Institute, making it more permeable to changes and re-meanings provoked by the current urban sociocultural context.

Keyword: Pará. Belém. Boi-Bumbá. Ethnomusicology. Musical Practice

El Boi-Bumbá en (des)enredos entre "Catirinas" y "Pavulagens"

Resumen: Este artículo discute el contexto de la construcción de la trama del "Boi Pavulagem", un auto del Boi-Bumbá organizada por el Instituto Arraial do Pavulagem en Belém do Pará. El trabajo empieza con una revisión bibliográfica inicial sobre el Boi-Bumbá en Pará, seguido por la descripción del contexto actual del Instituto Arraial do Pavulagem. Finalmente, se analizaron las relaciones tejidas entre las tramas del Boi-Bumbá en Belém y la de los Arrastões Juninos del Instituto Arraial do Pavulagem. Considerando que esta investigación se encuentra en desarrollo, los resultados parciales muestran que las tramas de los Bois-Bumbá de Belém se construyen a través de una narrativa dramática y puesta en escena, basada en un discurso de tradicionalidad y preservación de personajes y rituales antiguos, mientras que los cortejos del Arrastão Junino, fomentado por el Instituto Arraial do Pavulagem, están basados en una narrativa musical, influenciados por el hibridismo de prácticas musicales que ocurren dentro del Instituto, lo que lo deja más permeable a los cambios y resignificaciones provocados por el actual contexto sociocultural urbano.

Palabras-clave: Pará. Belém. Boi-Bumbá. Etnomusicología. Práctica Musical.

1 Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA – Bolsista CAPES.

Reunida: delineamentos iniciais

"Chamou Pavulagem, vaqueiro!
Terra vai tremer!"
Lá vem meu boi, lá vem
Pelas ruas de Belém!

A cultura brasileira é diversa, heterogênea e demarcada por uma riqueza imensurável de saberes e fazeres. Contudo, não é novidade que muito pouco do que está presente na cultura popular constitui parte significativa dos nossos currículos escolares ou tampouco está na formação de nossas memórias construídas institucionalmente. Não à toa, apenas nos anos de 2003 é instituída – por meio da Lei nº 10.639/03[2] e, posteriormente, sua alteração em 2008 pela Lei nº 11.645/08[3] – a prática do ensino da história e da cultura afro-brasileira e indígenas na educação brasileira (Lucas et al. 2016).

O ensino de música na educação musical brasileira, essencialmente conservatorial (Vieira 2001; Pereira 2012), é um exemplo desses esquecimentos de saberes e práticas culturais. Os contextos plurais da cultura brasileira são raros nos currículos das escolas e cursos de formação de professores. Assim, são limitados aos contextos de projetos sociais e aos seus lugares de origem, relegados aos esquecimentos por parte das instituições formadoras (Escolas de Educação Básica e Universidades) ou apenas sendo artifícios de atrativos turísticos.

Nesse sentido, pesquisas que discutam e tragam a relevo contextos invisibilizados se tornam cada vez mais importantes no cenário nacional, principalmente por entender que

> *as práticas musicais são exercícios éticos, estéticos e políticos (Guazina 2011) repletos de história(s), disputa(s) e devir(ES), em que múltiplas potências são acionadas nos desafios produzidos pelo capitalismo atual, ao afrontar a vida de tantos e a própria democracia. Essas são questões que convocam uma reflexão contínua sobre as direções que tais potências assumem e para quais direções nossos trabalhos contribuem. (Cambria, Fonseca e Guazina 2016, 125).*

Por assumir essas direções, propus aqui a reflexão sobre contexto do Boi-Bumbá no Pará, para retratar essa manifestação tão expressiva da cultura brasileira, permeada por práticas musicais plurais. Essa manifestação, muito estudada no Amazonas e no Maranhão, toma contornos específicos no Estado Pará, tornando-a interessante para uma análise sob a ótica do Imaginário Amazônico ribeirinho, que tem uma maneira própria de modelar a relação com imaginário amazônico. Pois, como observa Paes Loureiro:

> *Rio e floresta são enigmas da Amazônia. Dependendo do rio e da floresta para quase tudo, o caboclo usufrui desses bens, mas também os transfigura. Essa mesma dimensão transfiguradora preside as trocas e traduções simbólicas da cultura, sob a estimulação de um imaginário impregnado pela viscosidade espermática e fecunda da dimensão estética [grifo meu]. O rio deságua no imaginário onde se pode ler a multiplicidade dos ritmos da vida e do tempo*

2 Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acessado em 10 de março de 2019.

3 Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acessado em 10 de março de 2019.

> *e observar as indecisões da fronteira entre o real e o imaginário. Entre o rio e a floresta é preciso saber ver para efetivamente ver. Um olhar sustentado pela pertença à emoção da terra, com a sensibilidade disponível ao raro, com a alma posta no olhar. (Loureiro 2003, 1)*

É nesse contexto de exclusão e silenciamentos, mas também plural e diverso, que se desenvolveu a prática do Boi-Bumbá em Belém. Por mais que a aceitação e a difusão dessa manifestação seja componente significativo da cultura paraense, sua história é permeada por proibições durante o final do século XIX, assim como por tentativas de enquadramento em modelos de sociedades classistas.

Dessa forma as reflexões tecidas nesse artigo emergem em volta da prática musical do Boi-bumbá em Belém e nos discursos de resistência e salvaguarda da cultura tradicional paraense, no qual surge o Instituto Arraial do Pavulagem.

No Arraial Pavulagem há um discurso de resistência cultural pautado no resgate e difusão das tradições culturais brasileiras, principalmente do Estado do Pará. Demarcando um contexto cultural importante na cidade de Belém, principalmente por esse estandarte de preservação cultural ser um dos ideais mais proclamados por seus fundadores, como demonstrados em entrevistas e pesquisas realizadas (Moraes 2012, Chagas Jr. 2016 e 2017, Santos 2017).

Neste artigo, discuto a presença do boi-bumbá na cidade de Belém, levando em consideração as narrativas que compõem esta manifestação popular em comparação com o contexto da prática musical desenvolvida no Instituto do Arraial do Pavulagem.

Este Instituto carrega, como um de seus principais elementos de identificação simbólica, o "Boi Pavulagem", a partir do qual se criou, inicialmente, o nome da banda – formada pelos músicos fundadores –, e, posteriormente, da brincadeira que hoje agrega um grande número de brincantes. Atualmente, bem expressiva dentro da cultura tradicional urbana da Capital paraense.

Assim, objetivei aqui compreender como se constrói o enredo do "Boi Pavulagem" e, por conseguinte, como isto delineia a prática musical deste contexto. Para tanto, realizei uma revisão bibliográfica, na qual levantei em bases de dados (Periódicos CAPES, IBICT e Google Acadêmico) sobre a temática do Boi-Bumbá. OS termos de busca utilizados foram: "Boi-Bumbá", "Bumba-meu-boi", "Boi-Bumbá na Amazônia", "Boi-bumbá no Pará" e "Boi-bumbá em Belém". Como resultado, foram encontrados raros trabalhos acadêmicos sobre os Bois-Bumbás no Pará.

Por meio desse levantamento, apresentei algumas notas sobre a presença desta manifestação cultural em Belém a partir da literatura publicada. Descrevi o contexto do Instituto Arraial do Pavulagem na atualidade e, por fim, analisei as relações tecidas entre os enredos do Boi-Bumbá em Belém e a construção da manifestação do Instituto Arraial do Pavulagem, que carrega como elemento cultural o "Boi Pavulagem".

Os Bois e seus Bumbás em Belém

Urrou meu boi
Que abalou as estrelas do céu
Clareou no balanço do mar
O lençol de areia, fez a sereia cantar
Urrou! Urrou! Urrou!

Lago (2006) e Dias Jr. (2009) destacam a representatividade do Bumba-meu-boi na cultura brasileira por sua espetacularização, podendo ser encontrada do Sul ao Norte[4] do país em suas mais diversas facetas e características. Podemos observar – além da sua expressiva presença na geografia brasileira –, a partir dos enredos, a riqueza de uma história que evidencia de maneira satírica a vida do negro no Brasil.

O enredo consiste na história de um boi que é sacrificado para satisfazer o desejo de uma mulher negra (mãe Catirina) que estava grávida e desejava comer a língua/fígado do boi. Seu marido sacrifica o boi do patrão para satisfazer o desejo da esposa. Depois que o patrão descobre, entre muitas idas e vindas, o boi é ressuscitado com ajuda de um Pajé (Menezes1972, 27-28).

Esse enredo, em suas muitas facetas, traduz uma história que evidencia os fios construtores da formação da cultura brasileira. A partir da realidade entre a hierarquização dos povos em nosso país, que até hoje demarcam relações de poder. Dias Jr (2009, 02) observa que:

> *O simbolismo do bumbá não deixou de lograr algumas referências sutis e estilizadas da resistência negra ao processo opressor do branco colonizador. O "auto popular" foi revestido de pura ironia, uma vez que a dramatização e o desfecho da peça se caracterizavam pelo desafio empregado pelos personagens ligados a escravidão, ao branco colonizador, proprietário do boi e da fazenda.*

Durante a quadra junina há muitas festas populares no Estado do Pará, sendo várias em comemoração aos Santos desse período festivo (Santo Antônio, São Pedro e São Marçal). As de maior expressividade, e que se espalham pelos municípios desse Estado do Norte do Brasil, são as quadrilhas e os Bois-Bumbá. Estes últimos ganham contorno especifico em cada lugar.

As definições usadas para nomear a manifestação do Boi-Bumbá/Bumba-meu-boi são diversas. As mais comuns variam entre *auto popular* (Menezes 1968), *Dança Dramática* (Andrade 1982), Folguedo (Lima 1968), assim como "brincadeira", que Lago (2006) afirma ser a forma mais conhecida e denominada pelos participantes das manifestações em Belém. Cavalcanti (2006, 62) assinala que,

> *No universo popular, […] folguedos são comumente chamados de "brincadeira". O termo folguedo, por sua vez, foi muito utilizado pelo Movimento Folclórico Brasileiro, um amplo movimento de estudos e de atuação que, entre os anos 1949 a 1964, estendeu-se por todo território nacional. Ambos os termos, folguedo e brincadeira, assinalam com propriedade a dimensão lúdica e festiva que caracteriza a ampla variedade desses processos culturais.*

Dentre as muitas nomenclaturas, compreende-se aqui o que o Boi-Bumbá é uma manifestação de tradição popular, "uma prática cultural que é permeada por atitudes,

4 "A exemplo do Bumba-meu-boi do Maranhão, Boi-bumbá do Pará e Amazonas, Boi Surubim de Natal, Boi de Reis da Bahia, Reis de Boi do Espírito Santo, Boi da Manta de Minas Gerais e Boi de Mamão de Santa Catarina entre outros." (Lago 2006, 1)

crenças, comportamentos e formas de sociabilidade que são construías socialmente" (Lago 2006, 2).

O Boi-Bumbá no Pará foi retratado principalmente pelo historiador Vicente Salles (1994 e 2005) e pelo folclorista Bruno de Menezes (1968), além das pesquisas mencionadas por Lago (2006)[5] como iniciativas mais voltadas ao registro do que à análise dessa manifestação.

Lago já destacava, em 2006, a necessidade da realização de pesquisas mais voltadas a um rigor acadêmico com intuito de discutir criticamente as complexas características que rodeiam essa manifestação. Contudo, ainda em 2019, não há expressivas produções sobre o tema.

Ressalta-se que há expressiva produção acadêmica sobre os Bumbás de outras terras, como os casos do Festival Parintins e das muitas facetas do Bumba-meu-boi do Maranhão, apontado por Lago (2006, 6):

> *Nos últimos anos encontramos um número significativo de pesquisas sobre o Bumba-meu-boi do Maranhão, tendo como trabalhos mais recentes, os de Maria Michol de Carvalho (1995), André Curiatti Bueno (1999), Luciana Gonçalves Carvalho (2005) e do Boi-bumbá de Parintins, a exemplo dos trabalhos de Sérgio Gil Braga (2002) e Andreas Valentim (2005). Tais trabalhos demonstram o interesse crescente que os Bois dos respectivos estados têm despertado nos últimos anos, sendo estimulados pelo processo de "espetacularização" que tem acompanhado os grupos destes locais. Supomos que o destaque dado aos Bois do Maranhão e Parintins tenha desviado o interesse na realização de pesquisas sobre o Boi-bumbá no Pará, falta verificada na própria produção acadêmica o que resulta também na falta de divulgação da manifestação no meio e entre os grupos de pesquisadores.*

Passados mais de 10 anos da pesquisa mencionada, foi encontrada nas bases de dados apenas mais uma pesquisa acadêmica sobre o Boi-Bumbá no Pará, que trata da pesquisa de Dias Jr. (2009) sobre o Boi-Bumbá e as práticas culturais no Bairro do Guamá. Assim, ressalta-se aqui a importância da realização de pesquisas que tratem mais amplamente sobre o tema no Estado do Pará que ainda têm, em muitos municípios, essa manifestação da cultura tradicional brasileira.

Salles (1994) aponta que essa manifestação teria vindo do Nordeste brasileiro para região Amazônica e "seria uma variação do Bumba-meu-boi nordestino". O pesquisador baseia-se na assertiva de similaridade entre as manifestações para sustentar sua hipótese (Lago 2006, 1). Contudo, não há menção pelo autor a fontes documentais que fundamentem tal argumento, assim como outras pesquisas que possam comprovar essa influência.

5 Também encontramos nesta literatura, o material produzido através de iniciativas governamentais, como o Cancioneiro Junino publicado em 1984 pela Secretaria Municipal de Educação. Em 1986, a mesma instituição reuniu a transcrição das músicas e textos encenados pelos grupos de Boi-bumbá, Cordões de Pássaro ou Bicho e Pássaros Juninos de Belém e ilhas adjacentes, que foram publicados em brochuras chamados de Cadernos de Cultura. Somente em 1990 foi realizada a primeira gravação de parte do repertório de alguns grupos de Boi-bumbá, Pássaros Juninos e Cordões de Pássaro ou Bicho através da Secretaria de Educação do Estado do Pará que lançou o LP Folguedos Populares do Pará. O projeto mais recente aconteceu em 2002, quando foram gravadas nos estúdios da Rádio Cultura do Pará (FUNTELPA), as toadas de cerca de vinte grupos de bois-bumbás de Belém e do município de São Caetano de Odivelas resultando no CD Belém dos Bumbás.

Quanto as suas possíveis origens, Dias Jr. aponta que,

> *A cultura do boi bumbá em Belém está intimamente relacionada à história da cidade e parece ter origens remotas. Ernesto Cruz afirma que as manifestações de batuques e toadas em festas de São João surgiram com os primeiros colonos "que na noite de santo acenderam as primeiras fogueiras no vale amazônico" (Cruz 1944, 124-126), Salles por sua vez, conta que desde 1850 já se fazia menção a um "turbulento Boi Caiado" (Salles 2004, 195) em jornais da cidade. Este boi se manifestava pelos subúrbios juntamente com capoeiras, promovendo arruaças e desordens, sendo por isso constantemente contido pela polícia. (Dias Jr 2009, 20)*

Nesse diálogo, Dias Jr nos leva ao entendimento da importância da compreensão da formação cultural da cidade, evidenciando a importância de tal manifestação para a cultura paraense. Ainda, destaca a relação direta com as festividades juninas e com a participação

> *predominante de pessoas do povo, que tinham nesta manifestação uma forma de extravasar suas aptidões lúdicas e sociais, uma "brincadeira" no dizer de seus participantes, que ganhava significados muito expressivos entre os meses de maio e agosto (Dias Jr 2009, 20).*

Na pesquisa de Dias Jr. (2009), são sinalizados dois momentos da presença do Boi-Bumbá em Belém. O primeiro momento compreende "o final do século XIX e início do XX, identificada pela apresentação de um 'boi de rua', […] uma fase marcada por apresentações ao ar livre e confrontos violentos entre seus participantes" (Dias Jr 2009, 2).

Nesse período é comum encontrar trechos jornalísticos e precedentes legais que possibilitam perceber que a manifestação do Boi-Bumbá era proibida: alguns sobre alegação de conflitos violentos e, sobretudo, uma questão de ordenamento e absorção de um modelo ideal de sociedade para o "progresso" e a "civilização". Conforme ressalta Leal,

> *Como a reordenação da cidade não se restringiria a seus aspectos físicos, para alcançar o "progresso" e a "civilização", a elite local também precisava ter controle sobre as práticas populares consideradas como perigosas e de má influência para a sociedade. Assim, através das páginas noticiosas do período, uma intensa campanha seria lançada em favor da repressão e da eliminação de práticas consideradas inadequadas a uma grande e desenvolvida urbe moderna. Um projeto de disciplinamento da população foi construído pelas elites, expresso principalmente pela imprensa local, e devia ser colocado em prática pelo governo. Os capoeiras e "vagabundos" seriam os alvos principais desta empreitada (Leal 2005, 242).*

É possível perceber a vinculação da prática do Boi com povos marginalizados, tais quais as populações de bairros pobres, em sua essência, habitados por negros, e por capoeiras que eram lidos como "vagabundos" pela sociedade, de modo a ressaltar uma normatização de contextos e tentativas de epistemicídios (Santos e Menezes, 2010) de saberes e práticas culturais de pessoas "marginalizadas" por uma sociedade classista.

> *Ladrão, Umarizal e Jurunas eram bairros periféricos ocupados principalmente pela população pobre de Belém. Seus moradores, em grande maioria negros, incomodavam as elites por causa de suas práticas culturais, que iam de encontro aos valores estéticos defendidos para uma cidade moderna. Nos discursos jornalísticos e policiais, era muito comum se confundirem "classes pobres" e "classes perigosas". Como consequência de*

> *uma definição precária, tal recurso levava as autoridades policiais a dedicarem uma maior vigilância para os bairros em que residia a população mais carente (Leal 2005, 242).*

Essas atitudes retiraram os grupos de Bois-Bumbá das ruas, restringindo-os aos espaços escondidos nos bairros periféricos da cidade de Belém, que até hoje ainda exprimem tal geografia cultural. Assim, "tais adaptações associadas a questões sociais e até mesmo econômicas formaram o contexto para um novo tipo de apresentação" (Lago 2006, 29).

No segundo momento, que compreende o de adaptação das apresentações de rua para um contexto mais teatralizado, com controle das apresentações em "currais" e "terreiro", por volta dos anos de 1930, Lago (2006, 20) destaca que, nesse período, "com a crise da borracha no início do século XX, profissionais de formação erudita, como músicos e escritores foram trabalhar nos 'currais' para organizar as apresentações dos grupos."

É interessante ressaltar, um possível terceiro momento da presença do Boi-Bumbá em Belém, que não é evidenciado pelos autores acima mencionados. A partir da pesquisa de Lago (2006), podemos ver a demarcação da presença do Boi-Bumbá no centro da cidade de Belém. Isso se dá pela criação dos festivais de folclore e cultura que tiveram difusão por meio da implementação de políticas públicas na cidade de Belém.

Esses festivais remodelaram a forma e o tempo de apresentação das encenações do Boi, assim como, trouxe os Bois da periferia para o centro da cidade. Dias Jr (2009, 8), também ressalta essa possibilidade de percepção quando afirma que,

> *Os vários significados estéticos geraram modelos bem distintos de representação do folguedo em Belém nos últimos anos, sendo possível encontrar-se expressões tradicionais e, ao mesmo tempo, formas mistas e estilizadas. As primeiras organizadas por antigos mestres, remanescentes dos bumbas das primeiras décadas do século XX, que resistem às transformações do folguedo, realizando exibições suburbanas nas ruas e festas da periferia durante a quadra junina; e as segundas manifestas em eventos públicos de maior amplitude realizados em praças e teatros, contando com a presença de um público bastante diversificado e eclético.*

Até hoje é comum ver as apresentações como atrativos turísticos, em estabelecimentos culturais que têm por parte de seus frequentadores pessoas com situações financeiras mais elevadas que as pessoas dos bairros e participantes oriundos dos contextos dos Bumbás. Atualmente as apresentações do Boi-Bumbá na cidade ainda são frequentes, como evidenciadas na foto do ano de 2017 (Fotografia 01).

Fotografia 01 - Semana do folclore do ano de 2017 tem apresentação de carimbó, toadas e Boi-Bumbá. Fonte: https://www.brasildefato.com.br/2017/08/24/em-belem-semana-do-folclore-tem-apresentacao-de-carimbo-toadas-e-boi-bumba/

"Boi Pavulagem do teu Coração"

Do arraial que é do sol
do arraial que é da lua
do povo na rua
do meu guarnicê

Como percebemos na discussão supracitada, na atualidade a manifestação cultural do Boi-Bumbá – mesmo após uma trajetória de exclusões sociais e, talvez em decorrência das políticas culturais do final do século XX[6] – ainda é muito importante na cultura de número expressivo de municípios no Estado do Pará. Chagas Jr (2016, 19) destaca que,

> *Belém é historicamente um palco de manifestações e movimentos culturais com diferentes motivações que ao longo do tempo foram incorporados ao próprio processo de desenvolvimento da cidade e que continuam a dinamizar a paisagem urbana informando a maneira pela qual seus habitantes se relacionam com seus lugares, como o bairro e o centro histórico.*

Nesse direcionamento, podemos destacar a presença significativa da brincadeira em bairros que são expoentes da cultura do povo e da cultura da rua da cidade de Belém: por exemplo, os bairros do Guamá, Terra-Firme e Jurunas. Ainda neste sentido, o mesmo autor observa que,

> *o maior incremento nos últimos anos por atividades artísticas obedece a uma tendência contemporânea de re-apropriação deste espaço que, na sua forma, sugere está atrelado às demandas das políticas econômicas (pública e privada) de revitalização com forte apelo ao mercado turístico, mas que, no entanto, também sugere uma diferenciação na produção de conteúdo no que tange ao seu uso. Sua produção e apropriação pública não se dá da mesma maneira pelos agentes culturais e as intervenções variam também quanto aos formatos e engendram novas perspectivas e*

6 Festivais de Boi-Bumbá, ocorridos durante a quadra Junina.

> *estratégias de reelaboração do cotidiano da cidade. (Chagas Jr 2016, 19)*

Há uma manifestação cultural específica que dialoga substancialmente com o que destaca o autor, na qual a representatividade do Boi-Bumbá é muito significativa para a origem e permanência do referido contexto do Boi-Bumbá na cidade de Belém. Essa manifestação, atualmente, é consolidada como Instituto Arraial do Pavulagem.

Esse movimento se iniciou a partir de um agregar de músicos amigos, alguns oriundos de outros municípios paraenses distantes da capital Belém. Esses encontravam, nos domingos, um momento singelo de trocas artísticas, que transfiguravam, além de uma produção sonora, um ressignificar afetivo e memorativo com as culturas dos lugares onde cresceram (Chagas Jr 2017, 2015; Moraes 2012; Barreto 2012; Santos 2017).

Não destoante desse fato, Moraes (2012, 9) explica que "tudo começou num sonho. Rui Baldez sonhou com um Boi-Bumbá, talvez lembrando sua terra, o Maranhão." Logo convidou seu amigo Ronaldo Silva e outros músicos parceiros para formar este grupo, que traz em discurso a preservação e difusão da cultura tradicional. Segundo entrevista realizada em 2014 com Júnior Soares, um dos fundadores, o grupo inicialmente foi nomeado por "Boi Pavulagem do teu Coração".

Esse Instituto agrega em suas atividades: a comemoração da quadra junina, Arrastão Junino, precursora das atividades do grupo desde os 31 anos de sua criação; o Arrastão do Ciro, incorporada às atividades da Festividade do Círio de Nossa Senhora de Nazaré desde 2009; e, ainda, desenvolve esporadicamente outras atividades interessantes tais como o Cordão do Peixe-Boi[7].

O Instituto Arraial do Pavulagem representa um importante expoente das manifestações culturais locais. Esse instituto promove o Arrastão do Pavulagem que, segundo Chagas Jr. (2017, 125-126),

> *é um movimento cultural de rua em forma de cortejo que se caracteriza pela elaboração de conteúdo (material-simbólico) em torno dos elementos lúdico-festivos da Amazônia paraense e que anualmente, no mês de junho leva milhares de pessoas a seguir o boi-bumbá e seu batalhão por algumas das principais ruas do Centro Histórico de Belém – CHB. O conjunto de ações propostas pelo arrastão faz parte de um contexto de produção cultural que atualmente tem ganhado notoriedade em razão do apelo sobre a impossibilidade cada vez maior do citadino em experimentar (ou reexperimentar) a rua enquanto espaço da festa.*

O Arrastão Junino é o marco mais significativo dentro do Instituto Arraial do Pavulagem. Foi a primeira atividade a dar visibilidade ao grupo e foi de onde, de fato, esse movimento se iniciou. Esse Arrastão é o enfoque principal de reflexão neste artigo, pois é nesse cortejo em que "Boi Pavulagem" é parte essencial da brincadeira, sendo este o símbolo do cortejo.

Diferentemente do Arrastão do Círio, por exemplo, que antes era representado por uma cobra de Miritĺ[8] e, atualmente, pelo Barco Rainha das Águas que faz alusão ao Círio fluvial da Virgem Nossa Senhora de

7 "O Cordão do Peixe-Boi, criado em 2003, tem suas atividades voltadas para questões ambientais tendo como pano de fundo a discussão de temas que priorizam a dinâmica da cultura popular produzida na Amazônia e sua interação com os elementos da natureza." (Chagas Jr 2016, 101)

8 Madeira esponjosa que é matéria prima de artesanato em muitos municípios paraenses.

Nazaré. Ou do Arrastão do Peixe-Boi, que era representado por uma alegoria de um Peixe-Boi que fazia alusão à preservação da natureza. (Barreto 2012)

A brincadeira de rua, antes iniciada com um aspecto essencial do estar e fazer junto de um grupo musical foi organizada e foi sistematizada. Atualmente, como Instituto e Ponto de cultura, ganhou contornos mais elaborados quanto aos preparativos dos cortejos do "Boi Pavulagem". Outro ponto dessas mudanças, diz respeito ao número expressivo de participantes e a necessidade de um grupo de percussão que tocasse acompanhando os cortejos, culminando na criação de oficinas para transmissão de saberes populares.

Moraes (2012, 80) indica que essas oficinas, que se iniciaram a partir do ingresso do músico Walter Figueiredo em 1998, são iniciadas em maio e duram duas semanas. São destinadas aos novos integrantes ou aos antigos brincantes que estão afastados e desejam retomar sua participação. Logo após esse período iniciam os ensaios, que reúnem os participantes das oficinas e os membros antigos do Instituto Arraial do Pavulagem.

As oficinas oferecidas pelo instituto são: de percussão, danças regionais, pernas de pau, canto, e, mais recentemente mas ainda não consolidada, de banjo. As oficinas de percussão são as mais numerosas e contam com a instrução de mais oficineiros. É a participação nessas atividades que dá direito às pessoas de participarem dos cortejos do Arrastão Junino. O grupo formado da junção entre membros novos e antigos que participaram das oficinas (de percussão, de dança e de perna de pau) é denominado de *Batalhão da Estrela*. Para Moraes (2012, 81), as oficinas constituem,

> *Momento de grande encontro de arte e cultura, valorizando a expressão de elementos simbólicos da memória e da atualidade amazônica. Nas oficinas o processo de ensino e aprendizagem utiliza os folguedos populares como elo de união entre as pessoas, proporcionando o desenvolvimento cultural, numa perspectiva inovadora do saber. O repertório das oficinas de percussão, de dança e canto é o mesmo. Cada grupo se reúne separadamente durante as oficinas e se encontram nos ensaios gerais que têm como resultado, a grande apresentação: o cortejo.*

Podemos considerar, a partir da exposição de Moraes, que existe uma dinâmica interessante no processo de transmissão de saberes no contexto das oficinas do Instituto Arraial do Pavulagem. Isto devido ao fato de se propor uma forma sistemática de ensino dentro de um contexto cultural, por meio da transmissão oral e ensino informal. Essas oficinas nos possibilitam pensar em outras formas de inclusão desses saberes no ensino da música nas escolas regulares e currículos em geral da educação musical brasileira. Mas isto é assunto para outra reflexão que não a proposta aqui.

Findando as oficinas e ensaios iniciam-se os cortejos. Esses é que dão o tom do enredo da brincadeira do Instituto Arraial do Pavulagem, a partir da chegada de barco do Boi Pavulagem e do Boi Malhadinho[9] nas escadinhas do Porto da Estação das Docas[10], trazendo consigo os mastros de São João e

9 Boi-Bumbá do bairro do Guamá.

10 Inaugurada em 13 de maio de 2000, a Estação das Docas é um dos espaços que mais refletem a região amazônica. Referência nacional, o complexo turístico e cultural congrega gastronomia, cultura, moda e eventos nos 500 metros de orla fluvial do antigo porto de Belém. São 32 mil metros quadrados divididos em três armazéns e um terminal de passageiros. Disponível em http://www.estacaodasdocas.com.br/institucional/sobre/, acessado em 10 de março de 2019.

os estandartes dos Santos da quadra junina. Os bois são recepcionados pelo *Batalhão da Estrela* ao som de instrumentos de percussão. O colorido do cortejo se vê nos adereços das roupas dos brincantes, nos chapéus de fitas coloridas – marca característica do período, usado por membros do batalhão e expectadores participantes do cortejo – e nos brinquedos que são distribuídos pelo Instituto para compor o cortejo.

Logo após a chegada dos barcos nas escadinhas da Estação das Docas, o Boi Pavulagem – que "*veio da fortaleza*" todo enfeitado de "*linha fina de prata*", como enunciado na epígrafe desse subtítulo – caminha em direção à Praça da República pela Avenida Presidente Vargas. O cortejo não tem encenação que narre dramaticamente uma história. Contudo é construída por meio de uma narrativa musical que traz consigo elementos da cultura do Boi e de outras manifestações culturais do Pará agregadas simbolicamente. Como aponta Chagas Jr (2016, 64),

> *Movimentos culturais como os Arrastões do Pavulagem, podem ser percebidos e lidos a partir de suas articulações entre elementos cênicos e rituais representados, entre outros, nos objetos e brinquedos (estandartes, bois-bumbás, mastros, cabeçudos, cavalinhos, etc.) que na interação com a(s) paisagem(s) configuram referenciais de produção simbólica, dando suporte para suporte para o arranjo de sociabilidades inerentes ao processo de interação comunicacional representativo de cada arrastão.*

A primeira sequência de musical são as Toadas de Boi, que são composições da própria banda Arraial do Pavulagem e de compositores de Toadas de Boi como: *boi da lua* do maranhense Papete, esta sequência musical é a que inicia e finaliza o cortejo. Posterior às Toadas de Boi, são tocados clássicos das quadrilhas juninas e composições da própria banda *Arraial do Pavulagem*.

Chegando a uma das laterais da Praça da República são tocados os carimbós de mestres da cultura popular como Verequete[11] e Pinduca[12], assim como músicas que estiveram com certa visibilidade midiática e são de conhecimento de grande parte da população, como o caso das músicas *Aí, menina!*, difundida pela compositora e cantora Lia Sofia, e *No meio do Pitiú*, cantada por Dona Onete.

Após a finalização da sequência de carimbó, o cortejo do *Boi Pavulagem* entra na praça e se arruma em uma grande roda, em frente ao Theatro da Paz. Nesse instante são tocadas as duas últimas toadas de boi, que encerram o cortejo. E, logo em seguida, todos seguem para o show da banda que é realizado na mesma praça.

11 Mestre de Carimbó, referência no Estado do Pará.
12 Músico importante na divulgação do Carimbó no contexto nacional e internacional.

Fotografia 02 – Boi Pavulagem. Fonte: Fotografia da Autora

Fotografia 03 – Boi Pavulagem e Boi Malhadinho chegando nas escadinhas da Estação das Docas. Fonte: https://www.facebook.com/arraialdopavulagemoficial/photos/a.619488674730689/619489038063986/?type=3&theater, Foto Dah Passos.

De "Catirinas" e Pavulagens: o boi azul e novas narrativas.

E morena já faz mais de ano
Que eu não voltei pra te espiar
Fui olhar outros campos
Vi foi tanto lugar
E no meu peito bate uma saudade forte
E o vento do Norte
Me levou pro além-mar
Meu vaqueiro, o Boi Pavulagem é sina
Que balança nos festejos
Das pequenas do Igapó

Podemos refletir, genericamente, sobre a ideia do enredo como um processo narrativo que tece acontecimentos num espaço-tempo. Geralmente e, comumente, observamos essas narrativas compartilhadas por meio de histórias lineares e cronológicas, usando de elementos linguísticos e encenados para comunicar um acontecimento; nesse sentido, uma ação de enredar fatos para mediar situações diversas.

Por esse viés de pensamento, poderíamos compreender que um desenredar é a volta antagônica do entendimento inicialmente proposto, seja ele, desconstruir uma narrativa e torná-la abstrata ao ponto contar uma história. Contudo, proponho que pensemos, então, no (des)enredar, com o prefixo "des" entre parênteses, com a ideia de recontar algo de outra maneira e com outros elementos dos já conhecidos e postos.

A cultura do boi

> *"é ancorada [em] variação de estilos e representações […] demonstrando o caráter mutável do folguedo ao longo do século XX, mesmo quando reclamado por produtores culturais tradicionalistas que nas suas apreciações românticas exaltavam o mito da 'originalidade' e da imutabilidade folclórica" (Dias Jr. 2009, 9).*

Tradicionalmente,

> *o motivo principal do auto é a posse de um boi famoso, pelas suas qualidades e valentia, que o amo ou fazendeiro deu de presente à sua filha e confiou aos cuidados do vaqueiro. Mãe Catirina desejou comer aquele famoso boi, pois estava grávida e com entojos. Pai Francisco seu marido, não teve dúvidas em tentar matá-lo para satisfação de sua mulher. Desaparecido o boi, o vaqueiro chefe é chamado para dar conta do que lhe fora confiado e este descobre que Pai Francisco havia atirado no boi. Pai Francisco resiste à prisão e os vaqueiros confessam sua fraqueza em trazê-lo preso. Assim é chamado o tuxaua de uma tribo de índios. Pai Francisco é preso pelos silvícolas e somente será dispensado do castigo, que bem merece pelo seu crime, se ressuscitar o boi. Aterrado, ele chama o 'doto', e o 'padre' em pura perda, apesar dos esforços de ambos. É lembrado então o pajé da taba. Este depois de muitos exorcismos, danças com maracá e baforadas de cigarro envolto em tauari [Curataria tavary] logra o milagre de fazer reviver o 'animal'. O acontecimento é festejado com extrema alegria, e o bando, sempre cantando, "dá a despedida". (Bordallo Silva 1981, 51)*

Este trecho retrata um dos mais "tradicionais" enredos de Boi-Bumbá, como descrito na narrativa supracitada. Tais enredos foram popularizados, principalmente, pela difusão de alguns libretos e registros de folcloristas. "Essas narrativas […] teriam […] se destacado […] por duas razões associadas: por serem narrativas nativas da origem mítica do folguedo e graças ao interesse a elas devotado pelos estudiosos do folclore que, em meados do século XX, a fixaram em registros escritos." (Cavalcanti 2006, 70). Contudo, cada enredo é único no contexto em que se dá. Além disso,

> *As variações sofridas foram geradoras de significativas mudanças nos sentidos da manifestação folclórica, pois a territorialidade do boi, tradicionalmente identificada com as periferias, estendeu-se a*

> *outros espaços de atuação no centro da cidade, teatros e praças passaram a ser utilizados pelos grupos folclóricos, onde um público diversificado começou a apreciar a brincadeira do bumba, que deixou de ser domínio exclusivo das classes populares residentes nos subúrbios passando a atrair outros segmentos sociais. (Dias jr. 2009, 8)*

Ainda assim, Lago aponta que:

> *O enredo do Boi-bumbá é mais uma maneira de brincar e rir de uma situação difícil, pois aponta os problemas sem realmente lutar para resolvê-los, fazendo com que não haja uma "luta entre classes", mas sim uma acomodação com relação à desigualdade. (Lago 2006, 25)*

Na atualidade, os conflitos observados por Lago são outros, uns referentes à falta de valorização cultural e à luta enfática dos "guardiões da cultura" em preservar o patrimônio cultural, ou mesmo às antigas rivalidades entres os grupos de Boi-Bumbá. No caso abaixo, uma sátira na música de um dos bois que menciona o termo pavulagem fazendo alusão ao Instituto Arraial do Pavulagem.

Vim trazer Flor Todo Ano, para o povo apreciar,

Ele é um boi de rua, dança em qualquer lugar,
Ele é um boi de bamba é chamado para o interior,
Brinca em qualquer cidade porque tem muito valor,
Não é boi de Pindaré, nem é boi do Axixá,
Ele não tem Pavulagem, nem é boi de Cametá

Não é boi do Maranhão e nem é boi do Mangangá
Ele é um boi paraense que nasceu lá no Guamá.
(Balera, 17/10/2008)

O Arraial surgiu então como grupo musical, tem características distintas do Bois-Bumbá "tradicionais" de bairros da cidade de Belém. Mas, talvez, pelo fato de haver uma frequência na participação de festivais, gerando uma competitividade, não há aceitação total de muitos grupos. Como observa Dias Jr., há certo ressentimento:

> *Ser diferente era um dos motes inspiradores das toadas cantadas pelos amos de boi em Belém, que num discurso consensual elegiam-se como os "guardiões" da cultura originária do boi bumbá. A toada acima demonstra certa provocação ao grupo "Arraial do Pavulagem", que segundo Mestre Fabico "é um boi bacana, mas não é igual aos bois tradicionais" (Balera, 29/09/2008). A tradicionalidade estaria identificada por determinadas características singulares na estética e na performace de seu boi, que ainda fazia o esforço de manter costumes do passado ao sair nas ruas em batucada com seu grupo de barriqueiros, apresentando a comédia dramatizada com personagens antigos, mantendo alguns rituais resistentes às inovações culturais sofridas pelo folguedo nas últimas décadas. (Dias Jr. 2009, 8)*

Nesse caso, o principal ponto que destaco se refere ao enredo do Boi Pavulagem consistir no desaguar musical pelas ruas da cidade de Belém. Este apresenta, a partir de um ordenamento musical composto com alegorias, um Boi-Bumbá que agrega diversos elementos culturais formadores da cultura paraense.

Entre o desejo de Catirina e a morte do boi para satisfazer seu desejo, existe um boi que nunca morreu e ressuscitou, mas que conduz na caminhada de derramamento musical e cultural na cidade de Belém o reavivamento e a preservação do imaginário cultural amazônico. O Arrastão do Boi Pavulagem

> *ganhou amplitude na década de 1990, fazendo apresentações semanais, durante a quadra junina na Praça da República atraindo adeptos de outros segmentos sociais que costumeiramente não brincavam nem apreciavam o folguedo do boi. (Dias Jr. 2009, 8).*

Assim, pode-se observar que,

> *A cultura popular na sua acepção dinâmica pode adaptar-se de acordo com as circunstâncias sociais e o contexto histórico, mantendo costumes e tradições simbólicas ancestrais, passadas de geração a geração, ao mesmo tempo em que se adequa as atualizações proporcionadas pela modernidade, num processo dialético de múltiplas facetas que reforçam a amplitude das experiências compartilhadas pelos indivíduos em determinado espaço e tempo. (Dias jr. 2009, 8)*

Este contexto e este boi nasceram diferentes do contexto de um "curral" de boi, como os citados anteriormente. Nasceu a partir do engajamento musical movido pela afetividade de um grupo de amigos e do desejo de preservação cultural fundados pelo desejo de lembrar das culturas musicais de suas cidades de origem.

> *A memória nos dará [a] ilusão: o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospecção o homem aprende a suportar a duração: juntando pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente. (Candau 2016, 15)*

O desejo de lembrar está diretamente relacionado com a ideia de quem somos no mundo, a memória gera identidades. Como, nesse sentido, poderíamos pensar nas memórias que constroem os imaginários locais? Como poderíamos pensar nas memórias organizadoras que são ensinadas, de maneira formal ou informal, nas instituições oficiais?[13]

Assim, ao refletir sobre a criação do Instituto Arraial do Pavulagem, percebemos que este nasce de uma maneira diferente dos demais contextos de bois da cidade. Nasce a partir de um grupo de amigos músicos que tinham como um dos ideais a retomada memorial das lembranças que compunham a cultura das localidades de onde vieram.

Este fato, até os dias de hoje, "dá o tom" da brincadeira, sendo esta prática atrelada ao tocar de tambores e ao ressoar de músicas tradicionais na cidade. É relevante perceber que, na atualidade, muitos brincantes são o público da banda, que foi, por sua vez, outrora, a geradora de visibilidade para a consolidação do Instituto.

Conclusões

Ao refletir sobre o tema proposto, recordo-me de memórias pessoais no viver a cidade de Belém. Quando criança, por habitar em bairro periférico, era comum que, durante os meses de maio, junho e julho, ouvíssemos na vizinhança algum grupo de Boi-Bumbá apresentar-se. Era algo muito mágico e espetacular para uma criança: um conjunto de percepções e emoções ao vislumbrar essa manifestação; talvez o temor ao grande boi que dançava em ritmo frenético tenha sido o que mais ficou em minha memória.

O fato é que, com o passar da idade, e também com as transformações urbanas que foram realizadas na cidade, a exemplo de uma grande avenida que "rasgou" em duas partes a rua onde eu morava, os bois nunca

13 "[…] pedras angulares de memórias fortemente estruturadas que contribuem, no interior de um grupo ou de uma sociedade, para orientar duravelmente as representações, crenças, opiniões e para manter a ilusão de seu compartilhamento absoluto e unânime. Essas grandes categorias organizadoras de representações identitárias coletivas são mais eficazes quando dispõem, dispersos em todo o corpo social, de meios de memória: escola, igreja, Estado, família, que com suas práticas e ritos diversos difundem e fazem viver essas grandes memórias organizadoras." (Candau 2016, 182)

mais foram vistos por mim. Não longe disto, as grandes fogueiras de São João também pararam de "estalar" a madeira do fogo nas esquinas da rua de casa, assim como as quadrilhas não foram mais vistas dançando com seus adereços coloridos.

Essas memórias ficaram por um tempo no esquecimento, até o momento em que me vi como integrante e brincante do Instituto Arraial do Pavulagem. Atualmente, na inter-relação entre brincante e pesquisadora, percebo uma dimensão complexa do engajamento de histórias individuais com o contexto cultural que tem consolidado os Arrastões do Pavulagem como Tradição na cidade de Belém e, gerando expoentes, para outros lugares que não somente o lugar no qual nasceu.

Interessante perceber a rede que se constrói no contexto no Arraial do Pavulagem, manifestação cultural que agrega muitas culturas musicais e ressignifica o espaço urbano cotidiano da cidade. Tece numa densa rede, práticas musicais, lembranças de lugares e um alinhavar de trajetórias de vida que são emaranhadas na complexidade das relações interpessoais com a cultura que dão o tom de permanência nesse fazer-ser. Outro fator relevante é o hibridismo de culturas musicais que ocorre no contexto do Instituto Arraial do Pavulagem. Essas práticas culturais que tencionam significados próprios dos lugares dos quais são oriundas em um contexto urbano distanciado. (Canclini 2008)

Nesse ínterim de reflexões, os bumbás de Belém não têm a mesma dimensão de difusão que o contexto do Arraial do Pavulagem, o que nos leva a refletir que há necessidade efetiva da criação de políticas públicas para os grupos autogerenciarem suas práticas, assim como para a capacitação de agentes comunitários que se instruam dos mecanismos de viabilização da capacitação de recursos e de salvaguarda. Um diferencial visível que há no Instituto Arraial do Pavulagem, mas que não há em todos esses contextos, agentes comunitários que tenham esta habilidade e capacitação.

Por fim, na esteira de reflexões aqui propostas, pode-se considerar a importância da realização de mais pesquisas acadêmicas que problematizem a temática do Boi-Bumbá em Belém, em especial com abordagem inter e transdisciplinares – que incentivem estudos sobre a presença do Boi-Bumbá no Pará, tendo em perspectiva compreender que outros (des)enredos e outras Catirinas são construídos e narrados.

Referências

Andrade, Mário de. 1982. *Danças Dramáticas do Brasil*. São Paulo: Itatiaia.

Bordallo da Silva, Armando. 1981. *Contribuição ao estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina*. Bragança: FUNARTE/Fundação Cultural de Bragança.

Canclini, Néstor García. 1997. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP.

Cambria, Vincenzo, Edilberto Fonseca e Guazina Laize. 2016. "'With the people': Reflections on Collaboration and Participatory Research Perspectives in Brazilian Ethnomusicology." *The World of Music* (Wilhelmshaven), vol. 5: 55-80.

Candau, Joel. 2016. *Memória e Identidade*. Tradução de Maria Letícia Ferreira. 1a. ed., 3a. Reimpressão. São Paulo: Editora Contexto.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. 2006. "Tempo e Narrativa nos Folguedos do Boi." *Revista Pós Ciências Sociais,* São Luís, vol. 3, n. 6 (Jul-Dez): 61-88.

Chagas Jr., Edgar Monteiro. 2016. "'Pelas ruas de Belém…': produção de sentido e dinâmica cultural nos arrastões do Pavulagem em Belém do Pará." Tese de Doutorado, Universidade Federal do Pará.

Chagas Jr., Edgar Monteiro. 2017. "Do 'Risco da Perda' ao patrimônio cultural: o arrastão em processo." *Aceno*, vol. 4, n. 7: 123-140.

Dias Jr., José do Espírito Santo. 2009. "A prática cultural do Boi Bumbá na cidade de Belém: uma representação suburbana." In *Anais do XXV Simpósio Nacional de História.* Fortaleza.

Dias Jr., José do Espírito Santo. 2009. "Cultura popular no Guamá: um estudo sobre o boi bumbá e outras práticas culturais em um bairro de periferia de Belém." Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará.

Lago, Jorgete. 2006. "Os espaços de apresentação do Boi-bumbá em Belém/Pa: Um estudo das apresentações do Boi-bumbá Flor do Guamá." Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Leal, Luiz Augusto Pinheiro. 2005. "Capoeira, Boi-Bumbá e Política No Pará Republicano (1889-1906)." *Afro-Ásia*, 32: 241-269.

Loureiro, João de Jesus Paes. 2003. "Meditação e devaneio: entre o rio e a floresta." *Somanlu*, ano 3, n. 1/2.

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

Menezes, Bruno de. 1972. *Boi-bumbá: auto popular*. 2a ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura.

Moraes, Maria. 2012. "Arraial do Pavulagem: a moderna tradição de uma prática musical." Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia.

Pereira, Marcus Vinícius Medeiros. 2012. "Ensino Superior e as Licenciatura em Música (Pós Diretrizes Curriculares Nacionais 2004): um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares." Tese de Doutorado. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

Lucas, Glaura, Luis Ricardo Silva Queiroz, Luciana Prass, Fábio Henrique Ribeiro e Rubens de Oliveira Aredes. 2016. "Culturas musicais afro-brasileiras: perspectivas para concepções e práticas etnoeducativas em música." In *Etnomusicologia no Brasil*, organizado por Angela Lühning e Rosângela Pereira de Tugny, 237-276. Salvador: EDUFBA.

Salles, Vivente. 1994. *Épocas do teatro no Grão-Pará: Apresentação do teatro de época.* Belém: UFPA.

Salles, Vivente. 2004. *O Negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu.

Salles, Vivente. 2005. *O Negro no Pará sob regime de escravidão*. 3a ed. Belém: IAP; Programa Raízes.

Santos, Gianne Regina Conceição dos. 2017. "'#SouPavulagem': a relação entre o Arraial do Pavulagem (Belém-PA), tradição e representação social na internet." Dissertação de Mestrado. Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas.

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

MÚSICA EM CONTEXTO
Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília

Dis-moi pourquoi: Os processos de promoção da música ligeira em Belém

Leonardo Vieira Venturieri
Gilda Helena Gomes Maia

Resumo: O presente artigo tem o objetivo de revelar os processos de promoção da música pianística em Belém durante a virada do século XX. O problema de pesquisa se apresenta através das seguintes perguntas: Como a música impressa para piano era promovida em Belém? Quais ações eram implementadas na promoção desas partituras? O artigo foca na ação de certos sujeitos, buscando os objetivos do trabalho através da análise de anúncios e artigos de jornal, assim como de partituras impressas do período. O trabalho é orientado pelo modelo de estudo da música na cultura, proposto por Alan Merriam. Concluímos que ao longo dos anos foi utilizado o termo "novidades musicais" para designar a música ligeira e o repertório de música pianística em geral, que incluía gêneros musicais em voga, tais como a valsa, a polka, e o schottisch, assim como a existência de uma rede de relacionamento entre compositores, editores e redatores de jornais, em que sujeitos cooperavam em um sistema, de certo modo, de interdependência.

Palavras-chave: Música pianística. Música impressa. Música no Brasil.

Dis-moi pourquoi: The promotion processes of entertaining music in Belém

Abstract: This article aims to reveal the processes of promotion of pianistic music in Belém during the turn of the 20th century. The research problem is presented through the following questions: How was music printed for piano promoted in Bethlehem? What actions were implemented in the promotion of these scores? The article focuses on the action of certain subjects, seeking the objectives of the work through the analysis of ads and newspaper articles, as well as printed sheet music of the period. The work is guided by the model of study of music in culture, proposed by Alan Merriam. We conclude that over the years was used the term "musical novelties" to designate the light music and the repertoire of pianistic music in general, which included musical genres in vogue, such as the waltz, the Polka, and schottisch, as well as the existence of a network of relationships between composers, editors and newspaper writers, in which subjects cooperated in a system, in a way, of interdependence.

Keyword: Pianist music. Printed music. Music in Brazil.

Dis-moi pourquoi: los procesos de promoción de la música ligera en Belém

Resumen: El objetivo de este artículo es revelar los procesos de promoción de la música pianística en Belém durante el paso al siglo XX. El problema de investigación se presenta a través de los siguientes interrogantes: ¿Cómo se promovió en Belém la música impresa para piano? ¿Qué acciones se implementaron en la promoción de esas partituras? El artículo se enfoca en la acción de determinados temas, buscando los objetivos del trabajo a través del análisis de anuncios y artículos en la prensa, así como de partituras impresas en tal período. El trabajo se guía por el modelo de estudio de la música en la cultura, propuesto por Alan Merriam. Se llegó a la conclusión de que a lo largo de los años se ha usado el término "novedades musicales" para designar la música ligera y al repertorio de música pianística en general, que incluía géneros musicales en boga, como vals, polka y schottisch, así como la existencia de una red de relaciones entre compositores, editores y redactores de periódicos, en la que los sujetos cooperan en un sistema, en cierto modo, de interdependencia.

Palabras-clave: Música pianística. Música impresa. Música en Brasil.

Considerações Iniciais

Este texto discute os processos de promoção de obras musicais pianísticas, em especial da chamada música ligeira, durante a virada do século XX, na cidade de Belém. Essa pesquisa partiu de dois questionamentos iniciais: 1) Como essa música pianística impressa era promovida em Belém? 2) Quais ações eram implementadas na promoção dessas partituras? Ao abordar essas questões, buscaremos evidenciar as ações de certos sujeitos sociais que foram, de algum modo, agentes deste processo de promoção visando a difusão de novas partituras impressas na cidade.

Para estudar esse contexto, utilizamos a obra de dois compositores de destaque na produção da música no Pará: Clemente Ferreira Júnior e Manuel Castello Branco. O acesso às obras destes compositores foi possível a partir da colaboração do Museu da UFPA, que permitiu a consulta ao valioso acervo Vicente Salles (Belém/Pará), imensurável fonte de história e arte, onde se pode obter uma visão pormenorizada sobre a música e a sociedade do passado de Belém. O acervo em questão mostrou-se essencial ao possibilitar a análise de elementos extramusicais encontrados nas partituras: anúncios, dedicatórias impressas e manuscritas, autógrafos de editores e antigos proprietários dos documentos, elementos de grande valor histórico.

A escolha destes dois sujeitos se deu em função destes terem sido grandes expoentes da música pianística em Belém, principalmente considerando o grande número de composições suas que foram editadas ainda na virada do século. Essa escolha também se deu por eles compartilharam, em muitos casos, os mesmos editores[1], o que possibilitou análises mais assertivas, fornecendo indicadores mais confiáveis de práticas musicais e mecanismos socioculturais.

A pesquisa focou, em uma primeira parte, em artigos jornalísticos e propagandas (reclames) encontrados em periódicos de época, incluídos no trabalho após consulta ao sítio virtual da hemeroteca digital (com busca exclusiva no Pará entre os anos de 1880 e 1920). Procurou-se, nesse caso, considerar as fontes musicais (partituras e jornais) como testemunhos de processos históricos, em especial, do comércio da música em Belém na chamada "Era da Borracha", que compreende os anos de 1880 e 1910.

Contamos ainda com dois textos que se mostraram essenciais para a investigação: "As Editoras de Música do Pará", de Vicente Salles (1972) e "Música em Belém do Pará: um Estudo sobre Fontes Escritas", de Lia Braga e Jussamara Souza (2013), que tratam especificamente sobre as fontes musicais impressas na época deste estudo. No primeiro texto, Salles (1972) ressaltou a importância do estudo de música voltado à música impressa, visto o importante papel que as editoras desempenharam na difusão de obras pianísticas:

> *Não se tem levado muito em conta, no Brasil, o papel que as editoras de música desempenham na difusão da obra dos compositores. Em consequência, não se tem valorizado aquela função, que lhe é inerente, de fornecedoras do material que tanto interessa ao artista – o intérprete – como ao*

1 José Mendes Leite e Raymundo Bittencourt são os principais exemplos.

> *historiador, musicólogo ou musicógrafo: a obra dos compositores tornada acessível a um grande número de pessoas graças precisamente à difusão impressa (Salles 1972, 17).*

Buscou-se atender aos propósitos investigativos do trabalho a partir do modelo de estudo da música na cultura proposto por Alan Merriam (1964, 32-35), e que envolve três níveis de análise: conceito sobre música; comportamento em relação à música; e o som musical em si. Tal modelo analítico permite uma visão da música integrada aos aspectos sociológicos dos sujeitos estudados, abarcando aspectos que revelem hierarquias em relações de poder presentes nas interações dos sujeitos estudados com o seu meio. Buscou-se também o estabelecimento de um modelo cultural a partir de comportamentos relacionado à música, tendo-se em vista a "vida musical" do período em questão sendo compreendida como elemento dentro de uma cadeia de ações e como integrante indissociável de seu meio sociocultural.

Para tanto, fez-se necessário enxergar as fontes musicais como testemunhos históricos, visto que algumas informações não podem mais ser acessadas por sujeitos vivos. Sendo assim, as fontes musicais, que se constituem por textos de jornais, anúncios, partituras, em elementos musicais ou extramusicais, se tornaram muito importantes no trabalho por possibilitarem um processo de rememorização. A memória é um processo dinâmico da própria rememorização (Santos 2004, 59), não se deixando cair no esquecimento, sendo refrescada constantemente, sendo grafada, narrada, ou se tornando fonte-histórica (Batista 2005), utilizando-se da "memória social, que é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história" (Le Goff 1996, 426), a memória, portanto, contribui para a formação da cidadania. Pois, quando um determinado grupo se apropria de seus valores, manifestações ou de outros bens, perpetuando-os na sua história, classificando-os como seu patrimônio cultural e passando-os de geração a geração, constroem, assim, identidade ou identidades (Batista 2005).

Processos de promoção de "novidades musicais" através da mídia jornalística

Durante o levantamento de informações do trabalho percebeu-se que a promoção da música ligeira em Belém se dava principalmente através: da propaganda em jornais (anúncios, reclames e artigos); da promoção dentro de círculos internos, como clubes e associações; de aulas de música (particulares ou não), sobretudo as de piano; e de apresentações públicas de música, em que ocorria não apenas a promoção das composições em si, mas a promoção da própria figura do compositor.

A produção de música impressa no Brasil durante o século XIX atendia, em sua maior parte, a um público consumidor formado por pianistas, que avidamente demandavam uma "música nova" ("novidades musicais"), seja para tocar em casa ou apenas ouvir, delegando, nesse caso, o papel de executante para terceiros. A partir dessa demanda, a produção de música impressa pianística se desenvolvia e se renovava, incentivando a proliferação de editoras de música e gráficas especializadas. Salles (1972) afirma que a expansão das editoras se desenvolveu, principalmente, a partir da

relação do público brasileiro com o piano, sendo uma forma de entretenimento que indicava a expansão da "música europeia" dentro das capitais brasileiras:

> *As editoras locais serviam pois a uma clientela especial, aquela que se realizava através do piano e se contentava e, produzir valsas, chótis, polcas, tangos, maxixes etc. numa quantidade surpreendente. O piano, produto daquela expansão da música européia do século XIX, foi o grande veículo dessa produção, no Pará, como em Recife, Salvador, Porto Alegre, Rio de janeiro e São Paulo (Salles 1972, 20).*

Em virtude dessa relação do público brasileiro com o piano, o presente estudo foca nas partituras pianísticas em detrimento de outros formatos instrumentais, sendo consideradas obras que se configuram como produtos musicais vendidos e anunciados como "novidades". No intuito de vender partituras musicais, os estabelecimentos e jornais idealizaram formas específicas de cativar o público-alvo potencial. Optaram por uma linguagem direta, acessível e cativante, que pudesse ser rapidamente identificada por este público-alvo. Observou-se, a partir de extensa pesquisa na hemeroteca digital, assim como a partir da observação de partituras musicais, a ocorrência do termo "novidades musicaes" ao informar a presença de sortimentos de música ligeira "nova" ou recém-chegadas nos estabelecimento em questão.

O termo pode ser encontrado em um grande número de publicações periódicas, tais como na edição de "O Estado do Pará" do dia 3 de dezembro de 1916, que trazia o interessante "reclame" da Livraria Bittencourt:

> *Musicas – Se tocas piano porque não escolheies sempre as altas **novidades musicaes** que a Livraria Bittencourt está constantemente recebendo? Musicas de dança e de concerto para piano e outros instrumentos lá encontrareis sempre em grande variedade. Se não conheceis ainda as lindas valsas de Vicenzo Billi, de Archibato Joyce (o rei das valsas inglezas) o Clemente Ferreira, não deixeis de adquiril-as. Se ao contrario preferis musicas classicas, recommendamos as celebres composições de Durand, Cheminade, Raff, Pfeiffer, Schumann, Hess, Rubinstein, etc. emfim, visitae a Livraria Bittencourt que encontrareis musicas para todos os gostos e preços (Musicas 1916, enfatizou-se).*

No verso da partitura "Rainha das Ondas" (Fig. 1 e 2), de Manuel Castello Branco, o termo "ultimas novidades musicaes" aparece anteriormente a um extenso catálogo de obras disponíveis na Casa Editora "José Mendes Leite".

Figura 1 – Capa de "Rainha das Ondas". Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Figura 2 – Verso de "Rainha das Ondas". Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

O termo é novamente encontrado em um "reclame" da empresa Alberto Frend & Comp. (Fig. 3), no exemplar do dia 3 de janeiro de 1893, do periódico "A República", sendo mencionadas duas novidades musicais à venda: a polka "Farfallini", de R. Marenca, e o tango "Café do Porto Rico", sem referência ao autor.
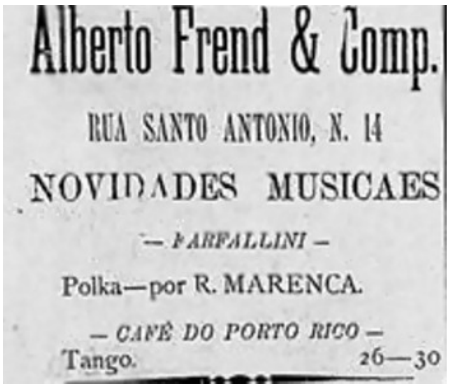
Figura 3 – "Alberto Frend & Comp." (1893). Fonte: Hemeroteca Digital.

No mesmo periódico, em edição do dia 25 de março de 1893, um "reclame" da mesma empresa também é publicado. Utilizou-se o texto "Ultimas Novidades Musicaes" para fazer referência às valsas "Sonhos de Amor" e "Adoração" (Fig. 4).

Figura 4 – "Ultimas Novidades Musicaes" (1893). Fonte Hemeroteca digital.

A mesma empresa, Alberto Frend & Cia, utilizou o termo, novamente, no periódico "Correio Paraense" do dia 8 de Fevereiro de 1894, também exibindo várias menções a gêneros estrangeiros, sendo valsas, polkas, tangos e quadrilhas (Fig. 5).

Figura 5 – "Alberto Frend & C." (1894). Fonte: Hemeroteca digital.

Um exemplo pertinente de como se desenvolvia a envolvente e acessível linguagem publicitária pode ser encontrado no periódico Estado do Pará, edição de 17 de dezembro de 1916, em que se anuncia a mais recente valsa de Clemente Ferreira Júnior, entre outras "novidades musicaes":

> *"Flôr do Abacate – Já ouviram tocar o tango da moda: Flôr do Abacate", que ruidoso sucesso está fazendo no Rio? Experimentem-no, é uma belleza! Não deixem também de comprar a ultima valsa de Clemente Ferreira – É impossível…, assim como as valsas "Seduction" de V. Billi; "Desolation", de Frontissi; "Songes Roses", de E. Wesly; "Principe Real", de C. Rovero e a Polka-tango "Flôr amorosa", cantada com sucesso no Palace Theatre. À venda na Livraria Bittencourt, que é, em Belém, o grande emporio das novidades musicaes (Flôr do Abacate 1916).*

Outro exemplo, ainda referente ao compositor Clemente Ferreira Júnior, é encontrado num artigo do periódico "A República". A linguagem é particularmente endereçada às "patrícias", ou seja, às moças aristocráticas estudantes de piano que estariam deslumbradas pelo frenesi da cultura francesa na Capital:

> *"Dis-moi Pourquoi? É o titulo de uma formosa walsa que acaba de sahir à luz, composição do nosso talentoso e original pianista Clemente Ferreira Junior. A obra, editada pela casa M.J. da Costa e Silva, é nitidamente impressa, e ostenta na capa um bello e gracioso desenho. Dispansamo-nos de recommendar esta nova composição as nossas gentis leitoras…*
> *-Dis-moi pourquoi? interpellarão ellas.*
> *-Ora, porque vossas excellencias, sabem amar o bello, e portanto não negarão jamais o seu apreço às producções do festejado compositor paraense (Dis-Moi Pourquoi 1890).*

Há uma demonstração de como ocorriam os trâmites para a promoção de algumas partituras que circulavam em Belém: em uma publicação de 14 de Março de 1890, no qual o redator atesta o recebimento de um "lindo exemplar" da partitura musical "Gavotte Republicaine". Afirma, em seguida, que a música em questão teria se tornando, por um tempo, "música da moda" em Paris:

> *Os srs. R. L. Bittencourt & Cia proprietarios da livraria Bittencourt, fizeram-nos a fineza de nos mimoscar com um lindo exemplar da Gavotte Republicaine, de que são editores. Pela fama que a procedeo já todos aqui sabem que a Gavotte é uma bella producção do nosso intelligente patrício Clemente Ferreira. A Gavotte conseguio ser a nota do dia entre os amadores da boa musica, em Paris. Vimos cartas vindas d'aquella cidade, em que se fazem elogios muito significativos a esta Gavotte que conquistou na grande capital, os foros de – música da moda. A impressão é nítida e cobre-a uma capa magnífica com as armas e côres do pavilhão do Club Republicano, asteado n'este Estado pela proclamação da Republica. Aos srs. R. L. Bittencourt & Cia, os nossos agradecimentos pelo mimoso presente (Gavotte Republicaine, 1890).*

Este texto poderia ser considerado como um reclame em forma de artigo, construído por linguagem específica, que tenta conquistar um público potencial. O trecho "a música conseguiu ser a nota do dia entre os amadores da boa música em Paris", dialoga diretamente com esse público potencial, aproveitando a influência cultural parisiense na capital do Pará. Em outro aspecto, apenas a menção ao Club Republicano já busca amplificar as vias de promoção, provavelmente contando que, entre os associados de tal clube, houvesse uma circulação mais intensa da obra. Esse artigo indica uma relação muito próxima entre compositores, editores musicais e jornalistas,

visando uma cooperação mútua tanto para se criar conteúdo musical (composição musical), aprimorar esse conteúdo (edição musical), contemplando a promoção musical (divulgação em jornal).

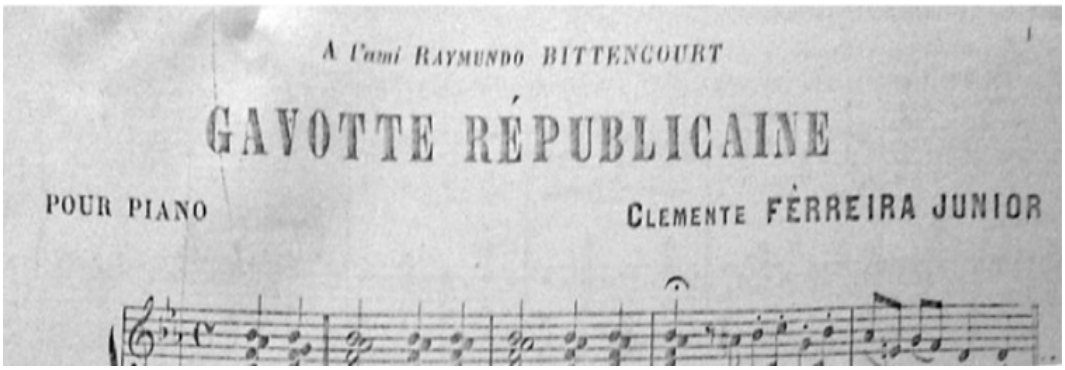

Figura 6 – Primeira página de "Gavotte Républicaine". Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Pistas deste tipo de relação entre o compositor, editor e jornalista, são reveladas, por vezes, através da observação dos elementos extramusicais presentes em partituras. Por exemplo, ao se consultar essa obra "Gavotte Republicaine", encontra-se uma dedicatória com os dizeres "A l'ami Raymundo Bittencourt"[2], que nada mais é do que o próprio editor que dá nome à Livraria R. L. Bittencourt, demonstrando essa relação próxima entre o compositor e o editor (Fig. 6).

Outro exemplo que, como poucas vezes, revelou com bastante firmeza este processo, foi a dedicatória encontrada na partitura "Qual a Mais Bella", de Clemente Ferreira, em que se vê a assinatura do próprio José Mendes Leite, oferecendo-a à "illustrada redação do Heraldo" (Fig. 7 e 8).

Figura 7 – Capa de "Qual a Mais Bella?" Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

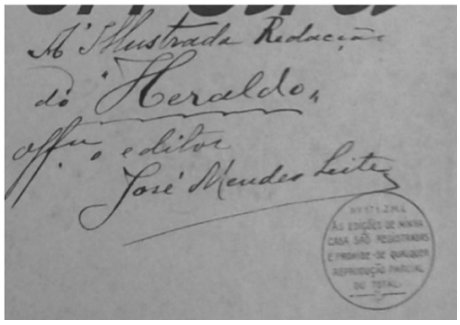

Figura 8 – Pormenor da capa de "Qual a Mais Bella?" Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA

2 Traduzido do francês, "Ao amigo Raymundo Bittencourt".

Estes autógrafos fornecem relatos históricos confiáveis, pois certificam ações ocorridas e descartam especulações; funcionam como verdadeiros testemunhos. Seria errôneo afirmar, obviamente, que tais dedicatórias teriam apenas um fim expresso no sentido comercial, visando o retorno e a circulação de uma obra, também não podendo ser, ao que nos insiste em parecer, apenas uma dedicatória comum desatrelada de qualquer agenda.

Uma dedicatória curiosa está na capa de "Quando o Amor Quer", de Clemente Ferreira Júnior, na qual o seu próprio filho, Virgínio Ferreira, oferece a edição a Alcebíades Nobre: "Ao artista modesto e concencioso, Alcebíades Nobre, admirador enthusiasta [sic] das musicas de papae [sic], offereço [sic] este exemplar com os meus protestos de estima e consideração". Essa dedicatória poderia ter um reflexo sutil na circulação dessa obra, mesmo sendo a dedicatória escrita fora da janela de tempo estabelecida para a pesquisa. Poderia indicar, no mínimo, a prática usual de presentear pessoas com partituras, e, por conseguinte, reforçar a hipótese da circulação de obras ligeiras (Fig. 9 e 10).

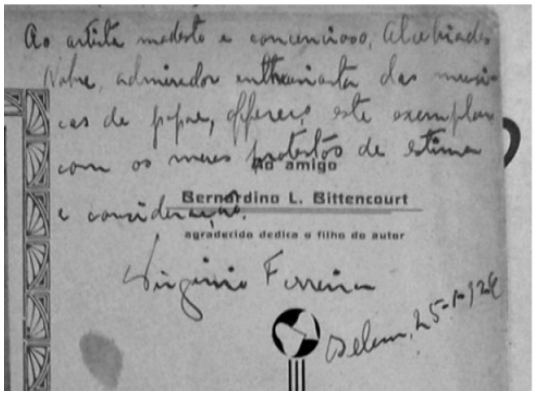

Figura 9 – Pormenor da capa de "Quando o Amor Quer…" Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Figura 10 – Capa de "Quando o Amor Quer…" Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Mais um possível exemplo a confirmar essa relação que se assemelha à prática do lobby[3] é a composição "A Província do Pará", de Clemente Ferreira Júnior. O título da obra provavelmente refere-se ao jornal de mesmo nome. Algumas são as pistas que apontam para tal constatação. Clemente ofereceu a composição à Cecilia Iêrêcê de Lemos, filha do intendente Antônio Lemos, que foi o proprietário do jornal em questão. Não se sabe a data da obra "A Província do Pará". Possivelmente Lemos ainda não teria sido intendente ("prefeito") de Belém, mas apenas proprietário do jornal. Vale ressaltar que a capa da partitura contém, além da foto de Antônio Lemos, uma cópia da primeira página da edição do dia 25 de Março, de 1904 (dia em que se comemora o aniversário do jornal) (Fig. 11).

3 Lobby é nome que se dá à atividade de influência, ostensiva ou velada, com o objetivo de obter vantagens econômicas para si próprio ou para o grupo a quem representa.

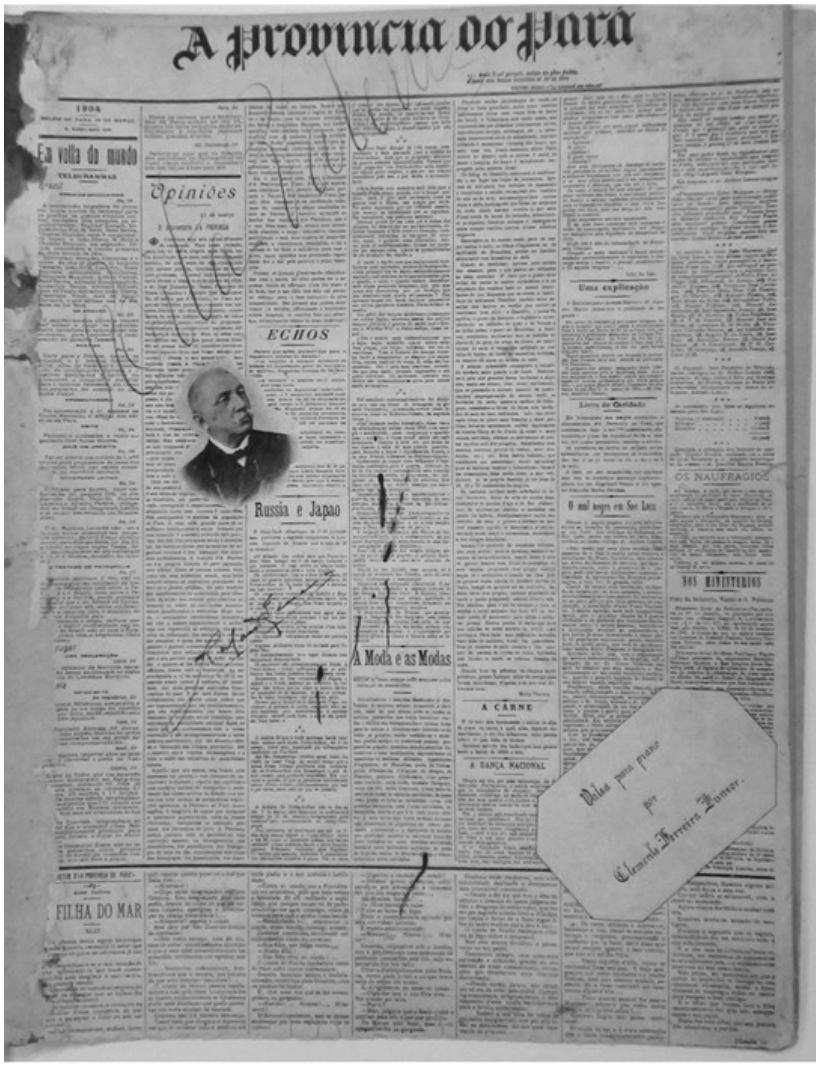

Figura 11 – Capa do jornal "A Província do Pará". Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Curiosamente, ambos os compositores estudados nesse artigo procuraram construir relações que podem ser consideradas como lobby. Ofereceram ao intendente Lemos a criação de duas obras musicais distintas, inclusive com o mesmo nome: Dezessete de Dezembro. A de Clemente é uma marcha, enquanto que a de Castello Branco é um schottisch. Nas duas impressões constam fotos distintas de Lemos e na dedicatória das duas partituras encontra-se o mesmo texto: "Ao Exmo. Sñr. Senador Antonio José de Lemos" (Fig. 12 e 13).

Certamente, ter Lemos como "padrinho" traria muitos benefícios para uma carreira de um compositor na Belle Époque paraense, ainda pelo fato de que o intendente foi responsável, de certo modo, em chancelar a influência cultural europeia na cidade, cultura que se alinhava, de maneira direta, com a escola destes dois compositores, ambos formados na Europa.

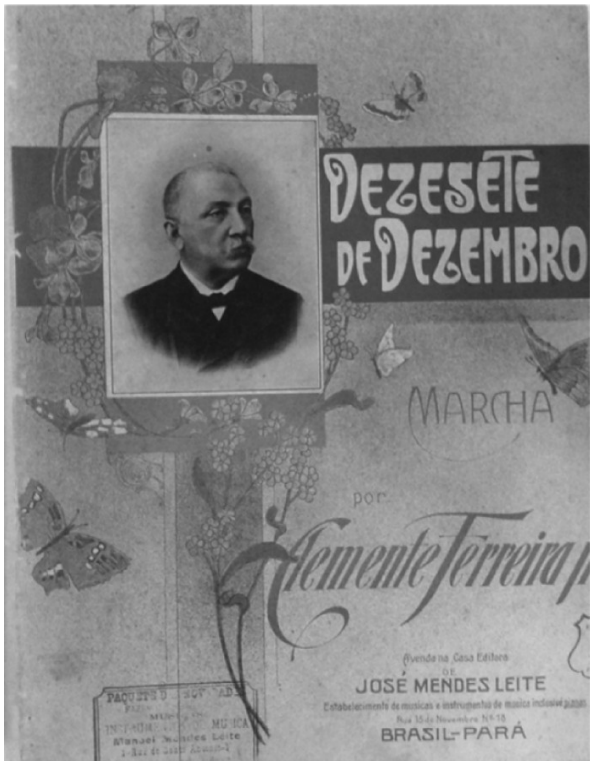

Figura 12 – Capa de "Dezessete de Dezembro", de C. F. Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Figura 13 – Capa de "Dezessete de Dezembro", de M. C. Branco. Fonte: Acervo V. Salles / Museu da UFPA.

Anúncios de "novidades musicaes" dentro das partituras impressas

As edições impressas das partituras, na maior parte dos exemplos analisados, tinham uma múltipla função. Além da função musical (sinais gráficos musicais da partitura), as partituras tinham uma função estética (ilustrações de capa, tipografias e elementos gráficos).

Funcionavam como verdadeiros veículos de promoção de partituras (si próprias e outras), de um mesmo autor ou de outros autores veiculados à mesma editora. Os reclames ou anúncios dentro dos exemplos estudados aparecem de diversas formas: 1) Na última página, em forma de texto, listagem de obras e elementos gráficos; 2) Na segunda ou terceira páginas da partitura, anúncios em forma de pequenos textos; 3) Na última página, em uma mistura de textos, elementos gráficos e *incípts* de partituras; 4) Através de miniaturas ou reproduções de capas de obras, na segunda ou última páginas; 5) Em anúncios na primeira página, logo abaixo da ilustração, em forma de texto.

Para o primeiro exemplo destes anúncios, através de listagem de composições no verso, temos a partitura "Madrigal" de Manuel Castello Branco, editado pela Livraria R. L. Bittencourt (Fig. 14).

No verso da obra são sugeridas outras obras "do mesmo auctor": Flor no Peito (mazurka), Moleiro d'Alcalá (valsa), Balão Dumont (valsa), Café com Farinha (schottisch), Lacrimosa (schottisch) e Deusa do Amor (schottisch) (Fig. 15).

Figura 14 – Capa de "Madrigal", de Manuel Castello Branco. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

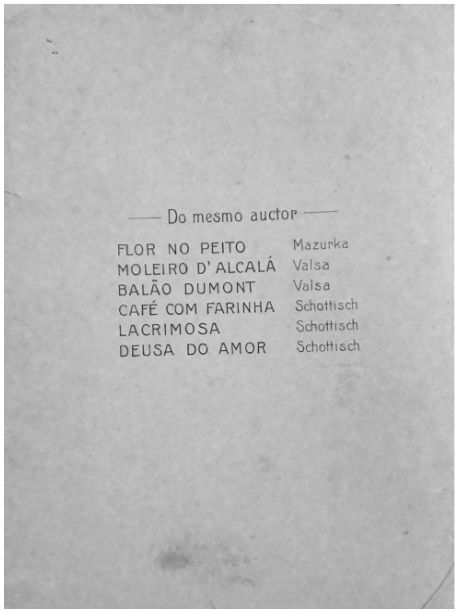

Figura 15 – Verso de "Madrigal", de Manuel Castello Branco. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Este tipo de promoção de obra aparenta ser a mais comum, possivelmente a mais barata, em função de constarem apenas tipografias e quase nenhum outro elemento gráfico. Ainda contando com essa mesma maneira de divulgação (através de listas), temos o verso da obra schottisch "Zita" (Fig. 16).

Figura 16 – Capa de "Zita", de Manuel Castello Branco. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Em Zita são anunciados um considerável número de suas obras musicais, do Opus 1 até o Opus 37, em que constam os gêneros: mazurca, valsa, schottisch, pas de quatre, valsa infantil, passo-double, quadrilha e miscellanea. Também constam pequenos elementos de arte gráfica, como linhas grossas e pequenos círculos abaixo do nome do autor e das obras (Fig. 17).

Na obra "Nove de Julho", do mesmo autor, foi encontrado um exemplo em que o anúncio se situa no canto inferior da terceira página: no caso, a promoção da polka "Sirigaita", que "brevemente" estaria disponível para a compra – provavelmente um artifício "surpresa" que induziria o consumidor a criar uma expectativa sobre essa nova obra no momento em que a partitura estivesse sendo executada (Fig. 18 e 19).
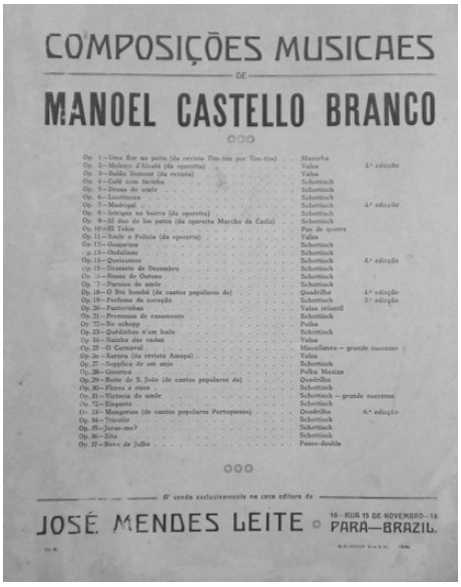
Figura 17 – Verso de "Zita", de Manuel Castello Branco.
Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Figura 18 – Capa da primeira página de "Nove de Julho", de Manuel Castello Branco. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

A composição "Nove de Julho" possui, no verso, inclusive, uma listagem das obras disponíveis de Manuel Castello Branco na Casa Mendes Leite, dando destaque ("brevemente") às novidades "A Tourada" (schottisch), "Horas de Encantos" (schottisch), "Sirigaita" (polka), "A Tosca" (quadrilha) e "El Rey que rabió" (quadrilha) (Fig. 20).
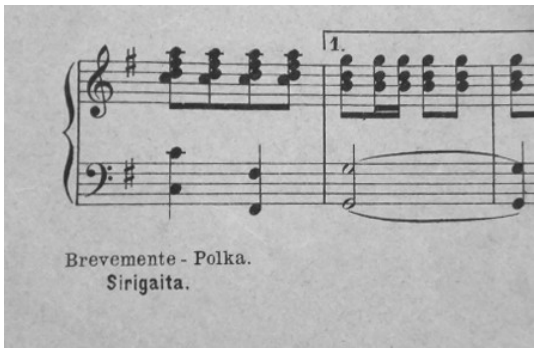
Figura 19 – Pormenor da primeira página de "Nove de Julho", de Manuel Castello Branco.
Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.
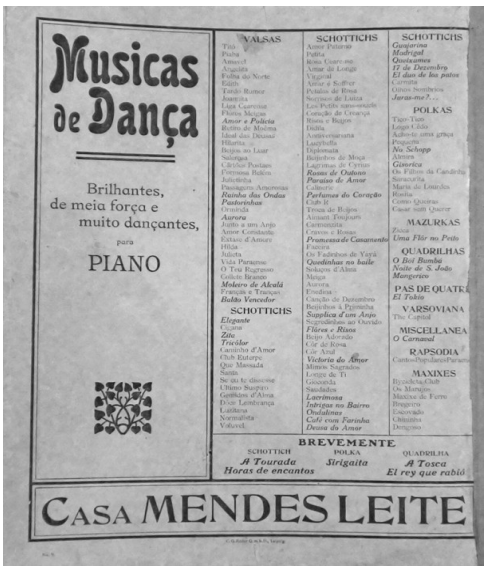
Figura 20 – Verso de "Nove de Julho", de Manuel Castello Branco.
Fonte: Acervo V. Salles / Museu da UFPA.

Na composição "Não Posso Amar" utiliza-se o mesmo tipo de artifício, de anunciar a obra durante o momento em que o executante a estiver interpretando. No caso específico dessa obra, os anúncios encontram-se na segunda e terceira páginas, divulgando os schottisches "Aquellesinho", "Olhar Sereno", "Olhar Faceiro", "Olhar Dolente", "Não Tenhas Medo", as valsas "Modernos Ideaes" e "A Província do Pará", as gavottas "Beatriz" e "Republicaine", a polka "Valentes Soldadinhos de Chumbo" e a mazurka "Entre Nós", como

pode ser observado nos exemplos das figuras 21, 22, 23 e 24.

Referindo-se à forma de divulgação de partituras na última página, com misto de textos e incípts de partituras, temos o schottisch "Dezessete de Dezembro", de Castello Branco (já mencionado neste trabalho), como pode ser visto na figura 25.

Figura 21 – Capa de "Não Posso Amar", de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

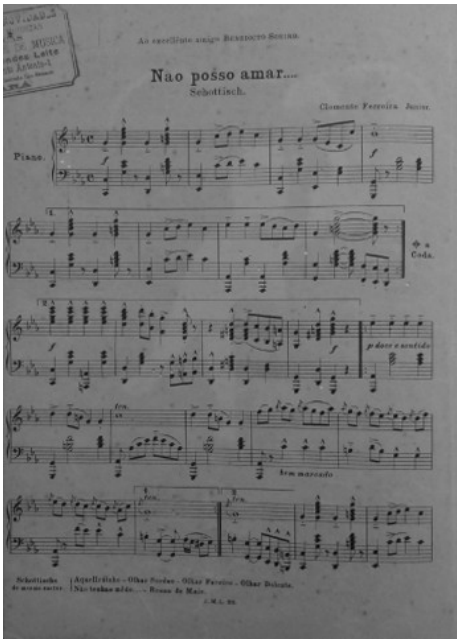

Figura 22 – Segunda página de "Não Posso Amar", de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.
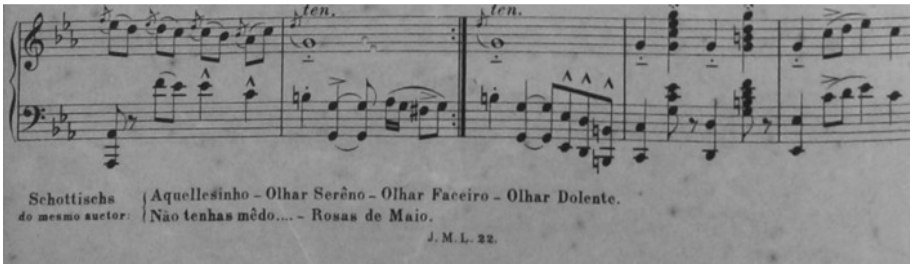
Figura 23 – Pormenor da segunda página de "Não Posso Amar", de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

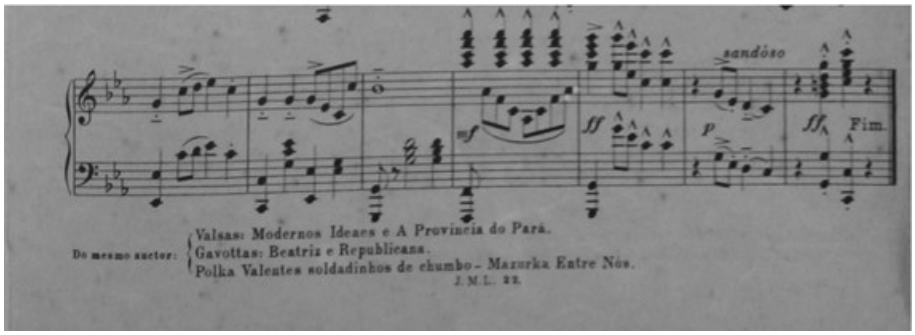

Figura 24 – Pormenor da terceira página de "Não Posso Amar", de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.
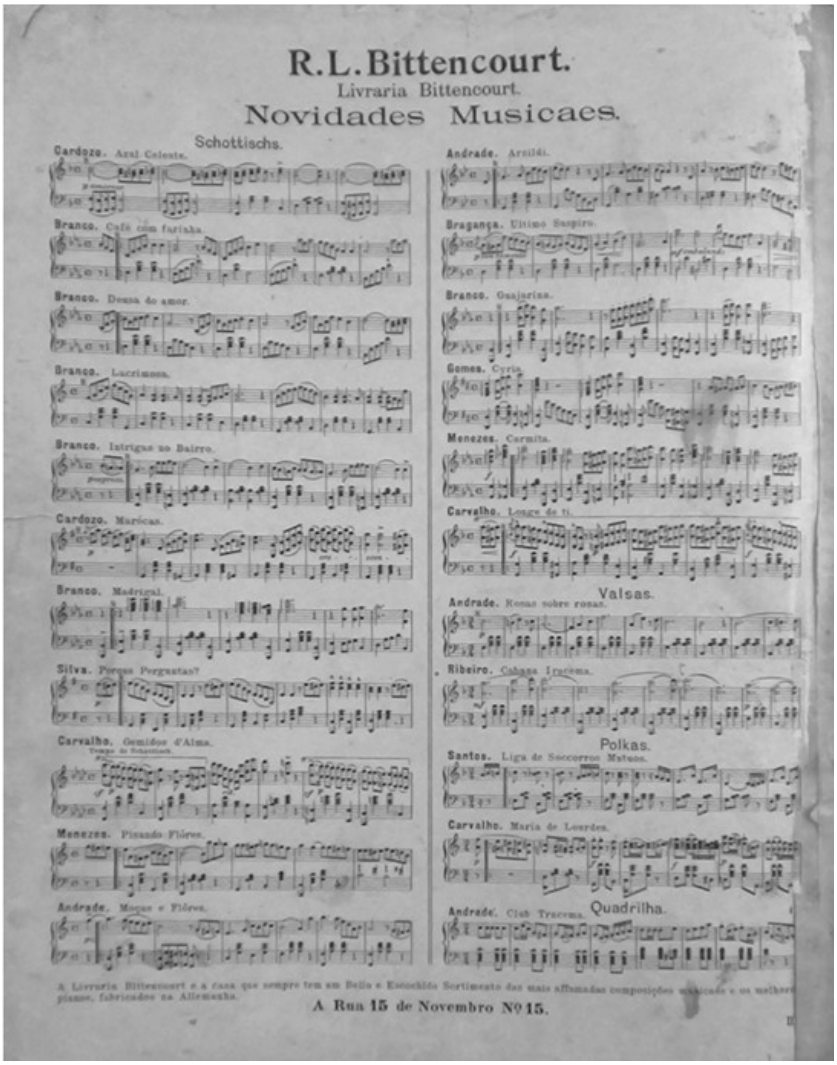
Figura 25 – Verso de "Dezessete de Dezembro", de Manuel Castello Branco. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Na partitura de mesmo nome (Dezessete de Dezembro), de Clemente Ferreira, temos outra maneira de divulgação, ainda não abordada neste trabalho, utilizando miniaturas de capas de outras obras (da mesma editora) como forma de promovê-las. Em forma de miniaturas constam as capas das seguintes partituras de Clemente Ferreira: "Não Posso Amar", "Olhos Sombrios", "Rosas de Maio", "Único Socêgo" [sic], "Província do Pará" e "Não Tenhas Medo" (Fig. 26).

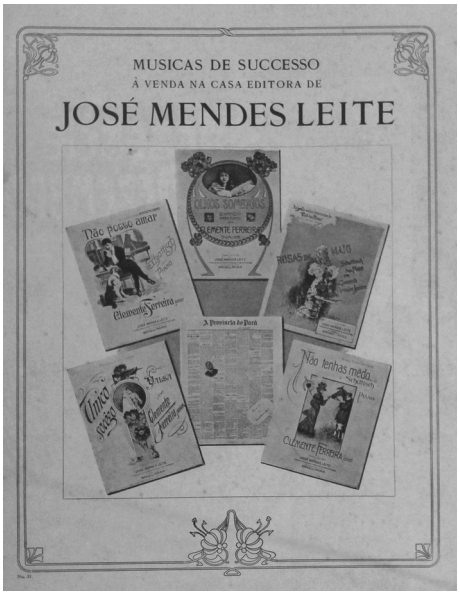

Figura 26 – Verso de "Dezessete de Dezembro", de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Chamamos atenção para a promoção da partitura "Perfume do Coração", que se encontra na última página da obra "O Carnaval". Foi uma das poucas vezes em que se observou, considerando os exemplos analisados, uma promoção com miniaturas impressas em cores (Fig. 27 e 28).

Figura 27 – Capa de "O Carnaval", de Manuel Castello Branco. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Figuras 28 – Verso de "O Carnaval", de Manuel Castello Branco. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

O exemplar de "Flores e Riso", de Manuel Castello Branco, traz na última página o anúncio da partitura "Carnaval", em uma estampa de folha inteira, reproduzindo a partitura em seus mínimos detalhes, porém sem as cores (Fig. 29 e 30).

Figura 29 – Capa de "Flores e Riso", de Manuel Castello Branco. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Figura 30 – Verso de "Flores e Riso", de Manuel Castello Branco. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Vale apontar que a partitura "O Carnaval" possui uma dedicatória "Aos Amigos do Trèfle Club", que já dialoga com um público-alvo específico, os associados do clube em questão, possivelmente visando a circulação da obra no ambiente do clube.

Por fim, durante a análise, foi encontrado um tipo de anúncio apresentado na própria capa da obra. Na valsa "Matintapêrêra", de Clemente Ferreira Júnior, constam no anúncio as seguintes músicas: Cabôcla (valsa), Sons que Passam (valsa), Maria (valsa), Denguice (schottisch), Portugal-Brazil (schottisch), Quebrantos (schottisch) e Gavotte Republicaine (gavotte) (Fig. 31).

Considerações Finais

A análise de partituras e anúncios de jornais revelaram alguns dos processos de promoção da música impressa em Belém. Constatamos a existência de uma rede de relacionamentos (ou lobby) entre compositores, editores e redatores de jornais, em que sujeitos cooperavam em um sistema, de certo modo, de interdependência.

Um compositor necessitava de público ou de potenciais consumidores para sua obra e, neste ínterim, o editor seria a ponte inicial entre a composição e o público (apenas no sentido de música impressa, sem contar apresentações).

Posteriormente, como peça-chave deste processo, a promoção dessa obra ocorria através de artifícios publicitários: com textos persuasivos (o texto "Dismoi Pour-quoi", por exemplo), com inserções estratégicas de informação (listagem de obras, no início, fim e no meio da partitura), e com uso de ilustrações coloridas ou em preto e branco, auxiliando o consumidor a decidir sobre a aquisição de uma partitura em detrimento de outra. Vale lembrar, que a própria ilustração e o design gráfico da obra já poderiam ser considerados formas de

promoção, visto que era um artifício a acrescentar valores estéticos à obra, aumentando consideravelmente seu potencial comercial. A qualidade da impressão certamente seria um trunfo utilizado.

Por fim, o termo "novidades musicaes" mostrou-se de grande eficácia em termos de comunicação, identificando uma imediata disponibilidade de música pianística ligeira "recém-chegada" aos estabelecimentos, o que foi deduzido a partir do grande número de ocorrências encontradas nos exemplos.

Concluímos, assim, que, ao longo dos anos em que foi utilizado, de modo contundente e expressivo, o termo em questão "Novidades Musicais" teria se tornado padrão para designar a música ligeira, em geral, não apenas de obras musicais novas ou recém-chegadas, mas também para identificar a própria existência de um repertório de música pianística específica no estabelecimento, através de gêneros musicais em voga: valsa, polka, schottisch, etc.

Figura 31 – Capa de Matintapêrêra, de Clemente Ferreira Júnior.
Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Referências

"Alberto Frend & Comp". 1983. *A República*. 825 edição. Disponível em http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/, acessado em 6 junho 2019.

"Alberto Frend & Comp." 1894. *Correio Paraense*. 518 edição. Disponível em http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/, acessado em 6 junho 2019.

Castello Branco, Manuel. [1890?]. *Rainha das Ondas.* Op. 24, valsa para piano. Pará: José Mendes Leite.

_____. [1900?]. *Madrigal.* Op. 7. Schottisch para piano. Pará: Livraria Bittencourt.

_____. [1900?]. *Nove de Julho.* Op. 37. Passo-double para piano. Pará: José Mendes Leite.

_____. [1900?]. *Zita. Op. 36.* Schottisch para piano. Pará: José Mendes Leite.

_____. [1904?]. *Dezesete de Dezembro*. Op. 15. Schottisch para piano. Pará: Livraria Bittencourt.

_____. [1910?] *Flores e risos.* Op. 30. Schottisch para piano. Pará: José Mendes Leite.

_____. [1910?]. *O Carnaval.* Op. 25. Para piano. Pará: José Mendes Leite.

"Dis-moi Pourquoi". 1890. *A República*. 61 edição. Disponível em http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/, acessado em 6 junho 2019.

Ferreira Junior, Clemente. [1890?]. *Gavotte Républicaine.* Pour piano. Pará: R. L. Bittencourt.

Ferreira Junior, Clemente. [1890?]. *Quando o amor quer…* Valsa para piano. Pará: Livraria Bittencourt.

_____ [1900?] *Matintapêrêra*. Valsa para piano. Pará: R. L. Bittencourt.

_____. [1900?]. *Não posso amar*. Schottisch para piano. Pará: José Mendes Leite.

_____. [1904?]. *A Província do Pará*. Valsa para piano. Pará: José Mendes Leite.

_____. [1904?]. *Dezesete de Dezembro*. Marcha para piano. Pará: José Mendes Leite.

_____. [1980?]. *Qual a mais bella*. Valsa para piano. Pará: José Mendes Leite.

"Flôr do Abacate".1916. *Estado do Pará*. 2073 edição.

"Gavotte Republicaine". 1890. *A República*. 22 edição. Disponível em http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/, acessado em 6 junho 2019.

Le Goff, Jacques. *História e Memória*. 4º ed. Campinas: Unicamp, [s.d.].

Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.

"Musicas (sic)". 1916. *Estado do Pará*. 2059 edição. Disponível em http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/, acessado em 6 junho 2019.

Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts.* Illinois: Urbana: University of Illinois.

Salles, Vicente. 1972. "Editoras de Música no Pará". *Revista Brasileira de Cultura.*

———. 2007. *Música e Músicos do Pará*. 2º ed. Belém: Secult / Seduc / Amu-PA.

Santos, José Luiz dos. 1996. *O Que é Cultura*. 16º ed. 110. São Paulo: Brasiliense.

"Ultimas Novidades Musicaes (sic)" 1893. *A República*. 518 edição. Disponível em http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/, acessado em 10 maio 2019.

Vieira, Lia, e Jusamara Souza. 2013. "Música em Belém do Pará: Um Estudo sobre Fontes Escritas." In *Trânsito entre Fronteiras na Música*, 46. Belém: UFPA.

MÚSICA EM CONTEXTO
Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília

Representações da música amazônica nos anos de chumbo através do catálogo da exposição Amazônia Brasileira de 1969

Fernando Lacerda Simões Duarte

Resumo: Neste artigo são abordadas as representações da música da Amazônia, em uma exposição promovida pela Biblioteca Nacional em 1969, no contexto da ditadura militar brasileira. Recorrendo à pesquisa bibliográfica, documental e hemerográfica, busca-se compreender como tais representações se articulam ou não com o projeto de ocupação, integração e defesa da Amazônia que determinou ações desastrosas na região, sobretudo para as populações originárias. Recorre-se às noções de representação, em Chartier, de memória e identidade em Candau e Pollak. O repertório revela uma representação folclorizante e regionalista, com resquícios da *Belle Époque* local, mas também o olhar para o regional a partir da obra de Villa-Lobos. Esta seleção pouco dialoga, contudo, com a música urbana do período ou com a música religiosa, mais integradas ao cenário nacional.

Palavras-chave: Música da Amazônia. Memória, identidade e música. Ditadura militar. Biblioteca Nacional – Brasil. Representações da Amazônia.

Representations of amazon music in the leaden years through the catalog of the exhibition Amazônia Brasileira of 1969

Abstract: In this article are addressed the representations of the music of the Amazon, in an exhibition promoted by the National Library in 1969, in the context of the Brazilian military dictatorship. Using bibliographic, documentary and hemerographic research, it is sought to understand how such representations articulate or not with the project of occupation, integration and defense of the Amazon that determined disastrous actions in the region, especially for the native populations. The concepts of representation in Chartier are used for memory and identity in Candau and Pollak. The repertoire reveals a folklore and regionalist representation, with traces of the local Belle Epoque, but also the look to the regional from the work of Villa-Lobos. This selection lacks dialogue, however, with the urban music of the period or with the religious music, more integrated to the national scene.

Keyword: Music of the Amazon. Memory, identity and music. military dictatorship. National Library – Brazil. Representations of the Amazon.

Representaciones de la música amazónica en los años del plomo a través del catálogo de la exposición Amazônia Brasileira de 1969

Resumen: En este artículo se abordan las representaciones de la música de la Amazonía en una exposición fomentada por la Biblioteca Nacional en 1969 dentro del contexto de la dictadura militar brasileña. A través de la investigación bibliográfica, documental y hemerográfica, se busca comprender cómo tales representaciones se articulan o no con el proyecto de ocupación, integración y defensa de la Amazonía, que determinó acciones desastrosas en la región, sobre todo para las poblaciones originarias. Se recurre a las nociones de representación de Chartier, de memoria e identidad de Candau y Pollak. El repertorio revela una representación folclórica y regionalista, con vestigios de la *Belle Époque* local, pero también la mirada hacia lo regional a partir de la obra de Villa-Lobos. Sin embargo, esta selección poco dialoga con la música urbana de la época o con la música religiosa, más integradas al escenario nacional.

Palabras-clave: Música de la Amazonía. Memoria, identidad y música. Dictadura militar. Biblioteca Nacional – Brasil. Representaciones de la Amazonía.

Introdução

Atendendo a interesses políticos e ideológicos, determinados atores que se encontram hoje no poder têm tentado ressignificar, por meio de discursos revisionistas, a situação política no Brasil entre 1964 e 1985. Assim, torna-se necessário iniciar este artigo reafirmando o que era aparentemente consensual e que a historiografia de bases científicas reiteradamente evidenciou: ter se tratado de uma ditadura. Foi um regime de exceção perpetrado por militares, mas que atendeu também a interesses econômicos de alguns setores da sociedade, com práticas de grilagem institucionalizada e um projeto de desenvolvimento rural em nada semelhante a uma reforma agrária (Prieto 2017). Neste regime autoritário, muitos opositores políticos foram mortos e também parte dos povos originários da Amazônia, por ação ou omissão do Estado brasileiro, sendo notórios os casos de corrupção no então Serviço Nacional do Índio, órgão que antecedeu à FUNAI, conforme atestam as milhares de páginas do *Relatório Figueiredo* de 1967:

> *[…] o procurador geral Jader de Figueiredo Correia percorreu com sua equipe mais de 16 mil quilômetros, visitando 130 postos indígenas em todo o país. O resultado apresentado pelo procurador em seu Relatório é estarrecedor: matanças de tribos inteiras, torturas e toda sorte de crueldades foram cometidas contra indígenas no país, principalmente pelos grandes proprietários de terras e por agentes do Estado. Figueiredo fez um trabalho de apuração impressionante: incluiu relatos de dezenas de testemunhas, apresentou documentos e identificou cada uma das violações que encontrou – assassinatos de índios, prostituição de índias, sevícias, trabalho escravo, apropriação e desvio de recursos do patrimônio indígena. Ele também apurou as denúncias sobre a existência de caçadas humanas de indígenas feitas com metralhadoras e dinamite atiradas de aviões, as inoculações propositais de varíola em populações indígenas isoladas e as doações de açúcar misturado a estricnina (Starling 2015).*

Na ditadura militar brasileira, o discurso baseado em uma noção de progresso, a partir da ocupação, integração e defesa do território amazônico ditava os rumos para a região:

> *Os militares tinham um projeto de desenvolvimento em grande escala que articulava o programa econômico concebido no IPES [Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais] e as diretrizes de segurança interna desenvolvida pela ESG [Escola Superior de Guerra] e que pretendia realizar a integração completa do território nacional. Isso incluía um ambicioso programa de colonização que implicava no deslocamento de quase um milhão de pessoas com o objetivo de ocupar estrategicamente a região amazônica, não deixar despovoado nenhum espaço do território nacional e tamponar a área de fronteiras. Para seu azar, as populações indígenas estavam posicionadas entre os militares e a realização do maior projeto estratégico de ocupação do território brasileiro. Pagaram um preço altíssimo em dor e quase foram exterminados por isso (Starling 2015).*

Nos dias atuais, tal perspectiva em relação à Amazônia se repete, infelizmente, nos discursos políticos, sob argumentos intelectualmente desonestos, que buscam inclusive desacreditar os estudos científicos acerca do fenômeno do aquecimento global[1]. Assim, fazem-se necessários e

1 De acordo com Gildo Magalhães (2018, 345), "vem crescendo a compreensão de que as controvérsias são tanto inevitáveis nas ciências quanto

perfeitamente hodiernos, estudos sobre o período ditatorial, nos mais diversos campos do conhecimento, inclusive nas Artes.

Relevantes trabalhos acerca da produção e das práticas musicais no Brasil durante o período da ditadura têm sido produzidos, dos quais seria possível destacar aqueles relativos à canção de protesto, via de resistência ao regime autoritário, desenvolvidos por Vanda Bellard Freire e Erika Augusto (2014), bem como os trabalhos de Tânia Garcia (2006; 2013), que aproximam a produção brasileira da *Nueva Canción* latinoamericana. Também nos propusemos a lançar um olhar para os impactos do movimento da canção de protesto no repertório litúrgico católico posterior ao Concílio Vaticano II (1962-1965), sobretudo em razão da Teologia da Libertação, que se difundira na Igreja Católica na América Latina nesse período (Duarte 2014).

Neste trabalho, buscamos enfocar as representações da música e da identidade da Amazônia a partir de organismos oficiais, mais especificamente da Biblioteca Nacional, que organizou, em 1969, uma exposição bibliográfica intitulada *Amazônia Brasileira* (Biblioteca Nacional 1969), cujo catálogo localizamos por meio de pesquisa documental *online*. Dentre os diversos tipos de materiais bibliográficos pertencentes à Biblioteca e a coleções particulares, foram expostos também alguns que representassem a produção musical da região. Sendo hoje inviável o acesso à Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, em razão da reforma das instalações do prédio que a abriga, recorremos à pesquisa documental *in loco* no Acervo Vicente Salles, recolhido à Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará – uma das fontes de parte dos documentos musicográficos expostos –, a fim de mais bem compreender qual era esta representação da Amazônia, através de sua música, e como tal representação se articulava ou não com o contexto das políticas ditatoriais para a região à época.

Foram formulados, então, os seguintes problemas: quais as representações da música na Amazônia reveladas no catálogo

fundamentalmente benéficas. Realçar a história das ciências como história das controvérsias científicas apresenta o máximo interesse porque muitas dessas controvérsias do passado continuam extremamente atuais e, ao mesmo tempo, é um privilégio do conhecimento científico alimentar-se tanto de controvérsias quanto de ortodoxias". Apesar de o tema do aquecimento global ser um dos muitos que são objeto de controvérsias no meio científico, o ministro das relações exteriores afirmou seu posicionamento desqualificando a produção acadêmica que aponta a existência deste efeito climático e a ação humana como sua causa ao qualificá-lo como trama marxista que resultou em uma "ideologia da mudança climática" (Di Cunto, Araújo e Freitas 2018). O argumento da ideologia tem sido reiteradamente utilizado por integrantes do Poder Executivo e entusiastas do presidente do Brasil a fim de desqualificar previamente qualquer argumento que lhes seja desfavorável. Em declaração mais recente e confusa, o referido chanceler, Ernesto Araújo, relacionou a temperatura do asfalto próxima aos termômetros à constatação do aquecimento global (Marin 2019). Outro fator que desperta atenção é o fato de o chefe do Poder Executivo brasileiro ter proposto ao presidente dos Estados Unidos a exploração da Amazônia em uma ação conjunta dos dois países (Deutsche Welle 2019). Afirmou Bolsonaro: "Quando estive agora com Trump, conversei com ele que quero abrir para ele explorar a região amazônica em parceria. Como está, nós vamos perder a Amazônia, aquela área é vital para o mundo". Ademais, o atual governo tem se empenhado em enfraquecer o Ministério do Meio Ambiente, revisar as Unidades de Conservação, flexibilizar das leis ambientais, dentre diversas outras ações que têm posto em risco os esforços de conservação dos distintos biomas brasileiros (Trigueiro 2019). O resultado de todas estas ações já pode ser observado na Amazônia: um recorde de desmatamento no mês de maio de 2019, se comparado aos dos anos anteriores (Watts 2019).

da exposição Amazônia Brasileira de 1969? Quais autores, obras, estilos musicais e período foram selecionados? Havia uma correspondência com as práticas musicais do período ou apenas a música do passado foi representada? E finalmente, como as informações contidas em tal catálogo corroboram ou questionam as políticas de Estado para a região amazônica no período da ditadura militar no Brasil? Para tentar respondê-los, lançamos mão do procedimento bibliográfico, da pesquisa hemerográfica, da pesquisa documental em ambiente digital e arquivística *in loco*.

A análise dos dados obtidos se baseia, inicialmente, na noção de representação, de Roger Chartier, segundo a qual é possível ver uma coisa ausente, "o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado" ou estabelece uma relação simbólica entre um signo visível e o referente por ele significado, "o que não quer dizer que" esta relação "seja necessariamente estável e unívoca" (Chartier 2002, 20). A representação da música amazônida em fins da década de 1960 não necessariamente retratava a realidade das práticas musicais do período. Dados sobre a música popular urbana praticada no período em Belém – que é anterior ao advento da guitarrada e da lambada – foram obtidos principalmente através da dissertação de Tony Leão da Costa (2008). Longe da música urbana de características internacionais, própria dos anos 1960 – *rock*, *twist* e outros gêneros –, observa-se, na seleção de partituras para a exposição da Biblioteca Nacional, a busca por uma memória regionalista, mais conveniente, no sentido de reafirmar uma identidade local. Acerca da relação entre música, memória e identidade coletiva, cabe lembrar que:

> *Em sua análise da memória coletiva, Maurice Halbwachs enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos. Entre eles incluem-se evidentemente os monumentos, esses lugares da memória analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas de cuja importância somos incessantemente relembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música, e, por que não, as tradições culinárias (Pollak 1989, 3).*

A relação que se estabelece entre memória e identidade também não é unívoca, tampouco tem a pretensa objetividade da história, mas atua, portanto, no sentido de legitimar opções por determinadas identidades.

> *Quando opera a memória, o acontecimento rememorado está sempre em relação estreita com o presente do narrador, quer dizer, com o tempo de instância da palavra, enquanto na enunciação histórica é o acontecimento que constitui o marco temporal pelo sujeito da enunciação (quer dizer, o historiador) (Candau 2011, 101).*

Neste sentido, toda tradição é, em certa medida, inventada, como apontou Joël Candau (2011), para quem as identidades fortes – tais como a nacional e a religiosa – se baseavam em grandes memórias organizadoras capazes de sustentá-las. Acerca deste caráter teleológico da memória eleita em determinadas situações históricas, faz-se fundamental ter em conta o que observou Michael Pollak:

> *Estudar as memórias coletivas fortemente constituídas, como a memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função. A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do*

> *passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irredutíveis. Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso de Estados), eis as duas funções essenciais da memória comum (Pollak 1989, 9).*

Para proceder ao presente estudo, parte-se da visão estabelecida sobre a Amazônia no período ditatorial no Brasil e o modo como esta visão permeou a organização da exposição *Amazônia Brasileira* da Biblioteca Nacional. Passa-se a uma visão geral do catálogo da exposição para chegar-se, por fim, à música representada na exposição, especialmente aos documentos musicográficos do Acervo Vicente Salles.

1. A Amazônia na perspectiva da ditadura e no tempo presente

O texto de apresentação da exposição foi redigido por Artur César Ferreira Reis, presidente do Conselho Federal de Cultura à época. Nele, é possível perceber o delineamento da política cujo lema era "integrar para não entregar", então empreendida pelos militares, sob a alegação de ocupação e defesa do território:

> *A Amazônia é hoje um dos grandes temas da vida brasileira. Ontem, como hoje, não tem limites o interêsse que desperta como área em potencial e natureza ainda por possuir em suas particularidades mais íntimas, cercada de certo mistério que a rêde hidrográfica e a floresta fechada explicam no sensacionalismo que provoca. Hoje, como ontem também, permitindo que sôbre o espaço, que representa e constitui, até os tempos que vivemos, uma área por ocupar na densidade demográfica e na ação construtiva social, que desafia capitais, técnicas e humanidades viçosas, ocorram apetites, que uma política objetiva do Estado pode evitar que se transforme em região perigosa no que pode resultar para a segurança nacional (Biblioteca Nacional 1969, 10).*

Sem considerar que os marcadores demográficos relativamente baixos da área eram um fator positivo em termos de preservação do patrimônio natural brasileiro e mundial, Ferreira Reis chega a lançar questionamentos sobre até mesmo a existência de cultura, por ele possivelmente entendia como a questionável noção de "alta cultura". Desconsiderava, portanto, a diversidade cultural não apenas dos povos originários – que foram abordados como "grupos em decadência", eximindo os colonizadores europeus de todo o processo de profunda violência contra eles –, mas também das populações urbanas e ribeirinhas:

> *Cientistas nacionais e estrangeiros, viajantes, artistas, homens de Estado, toda uma explêndida [sic] gama do espírito, do período colonial do processo de formação brasileira aos tempos atuais, nos vários campos em que se definiram, tentaram o conhecimento real do que a Amazônia pode representar. Suas populações indígenas, encontradas pelo europeu, seriam grupos em decadência, tendo constituído, em passado distante, frentes pioneiras das civilizações andinas, ou na verdade não teriam ultrapassado a fase tribal do aglomerado, em suas formas mais primárias institucionais? Os elementos materiais e espirituais da cultura que realizaram possuem, efetivamente, aqueles requisitos de perfeição, de beleza, que*

> *possam indicá-los como expressões positivas de um estado de civilização ponderável? O homem de hoje, no atrevimento continuado de sua presença e de sua permanência, enfrentando, a certos aspectos desarmado, a natureza agressiva, quase hostil na brutalidade de suas formas violentas, exteriores, constituirá com a sua decisão, um exemplar autêntico do homem brasileiro na teimosia de criar a civilização brasileira? O meio físico nos seus quadros multiformes, de terras pobres e terras ricas, terras novas e terras velhas, autorizará a maturidade nacional na conquista que promover para um êxito que não seja passageiro, episódico, nas emprêsas resultantes de um domínio exercido consciente e em profundidade? A Amazônia permitirá a habitabilidade que não se restrinja a fugidio trânsito do ser humano, incapaz, pelos rigores locais, daquela permanência, necessária para o sucesso que se deseja? Enfim, logro, mera expressão exótica de geografia ou ainda mesmo vazio onde promover-se a demonstração de nosso potencial de cultura e fundamento da grandeza nacional? (Biblioteca Nacional 1969, 10-11).*

Sem apontar respostas definitivas à última questão, tal resposta aparece no modo como é selecionado o acervo bibliográfico e o repertório musical – que se verá mais adiante –, construindo assim uma narrativa sobre a Amazônia. Esta narrativa haveria de servir a propósitos oficiais, ao ser disponibilizada aos "homens de governo", a quem cabia determinar a genocida política que efetivamente se desenrolou nos vinte e um anos que separam o Golpe de 1964 da retomada da democracia:

> *O "Catálogo" não é apenas o registro fiel do que se reuniu para a exposição e vai do livro, do jornal, das revistas, dos manuscritos, das cartas geográficas, fotografias, peças de artesanato indígenas com que a Biblioteca objetivou divulgar, em grande estilo, a geografia, a história, o processo cultural, a economia, as características mais expressivas dos usos e costumes da grande Amazônia, integrada pelos Estados do Acre, Amazonas, Pará e Territórios Federais de Rondonia, Roraima e Amapá. Não é apenas um registro fiel de exposição, mas um instrumento utilíssimo, para que estudantes, professores, jornalistas, pesquisadores de tôda natureza, homens de governo, tenham, em suas mãos e sob suas vistas, o mundo amazônico sem a mistificação da reportagem sensacionalista, mas no realismo severo do que ela representa (Biblioteca Nacional 1969, 11).*

De modo muito semelhante aos dias atuais, o papel dos veículos de comunicação também era posto em descrédito pelos agentes do Estado: se o atual ministro das Relações Exteriores, Ernesto Fraga Araújo, parece considerar o aquecimento global uma trama, dentro de um grande plano de globalização comandado pelo "marxismo cultural" (Gonzalez 2018), e coloca em descrédito toda a produção científica acerca dos impactos do desmatamento que é amplamente noticiada nos meios de comunicação[2], também a estratégia do descrédito se revela à época, nos argumentos de Ferreira Reis. Na prática, o resultado do avanço do desmatamento que foi impulsionado pelo "integrar para não entregar" – ainda que tenha representado uma entrega nada aleatória para ocupação pelo agronegócio – é de dificílima superação até o presente:

> *Desde a ditadura civil-militar na década de 1960, e até os dias atuais, o poder público incentiva e subsidia a expansão econômica sobre o bioma amazônico, especialmente da pecuária bovina, com baixíssimo questionamento e resistência da opinião pública brasileira. O desmatamento prossegue como sinonímia de progresso. Mesmo a abertura democrática, as novas leis*

2 A este respeito, é recomendável a leitura da análise de mídia *Imprensa e Desmatamento na Amazônia* (2013), que se ocupou da ampla veiculação do tema em meios de comunicação de massa entre 2007 e 2012.

> *ambientais, a maior capacidade de fiscalização, o monitoramento de satélite, a atuação da sociedade civil organizada, o Ministério Público e o surgimento de novos meios de comunicação não foram suficientes para coibir o desmatamento e a invasão de terras públicas, inclusive territórios indígenas, quilombolas e unidades de conservação (Meirelles Filho 2004, 222).*

É necessário relembrar ainda que os primeiros conflitos fundiários registrados na região remetem à década de 1960, como resultado da política de ocupação do território (Imprensa e Desmatamento na Amazônia 2013, 17-18). As sucessivas declarações do atual presidente da República, muitas delas dadas ainda quando deputado, em desfavor dos povos originários e de quilombolas, bem como seus recentes posicionamentos acerca da exploração econômica da Amazônia e do que denomina "indústria de demarcação de terras indígenas" podem ser exemplificadas no trecho que segue:

> *"Se você estudar um pouquinho, com todo respeito a você [se referindo ao repórter que fez a pergunta], com essa indústria de demarcação de terras indígenas, que nasceu lá atrás, depois que o [João] Figueiredo (1979-1985) deixou a presidência, pode, mais cedo ou mais tarde, nós perdermos a Amazônia, porque novos países poderão passar a existir aqui dentro do Brasil", afirmou [Jair Bolsonaro] (Canofre 2019).*

A sugestão de que o modelo vigente ao tempo da ditadura era o mais adequado fica evidente no discurso, ainda que as atrocidades perpetradas contra indígenas durante o regime militar sejam hoje conhecidas e documentadas. Ademais, um recente discurso acerca de um eventual excludente de ilicitude para proprietários rurais que atirarem contra supostos invasores de suas propriedades (Frazão, Porto e Carvalho 2019) só tende a agravar a crise na região amazônica, que tem um histórico reconhecido de violência em relação a movimentos sociais. Ainda que seja sabido que o direito à propriedade é relativo, não devendo estar acima do direito à vida, tampouco de uma função social, fato é que o simples discurso de um chefe de Estado pode servir como elemento propulsor para mais episódios de violência. Finalmente, um recente projeto de lei de um deputado federal que visa revogar a "reserva legal" – porcentagem mínima de vegetação nativa em propriedades rurais, que na Amazônia é de 80% – sob a alegação de, mais uma vez, garantir o direito constitucional da propriedade como se absoluto fosse (Chiaretti 2019). Assim, o presente revela o risco crescente de um cenário de devastação da região amazônica, tal qual o foi sob o governo imposto pelos militares. Retomando os velhos argumentos do "integrar para não entregar", o atual governo anda na contramão dos estudos científicos, tal como a necessidade de ações conjuntas com outros países cujos territórios também abrigam parte da Amazônia. Em sua obra acerca do progresso como ideologia, escreve Gilberto Dupas:

> *Thomas Lovejoy (2005), um dos mais importantes especialistas em florestas tropicais e biodiversidade, lembra que a Amazônia é um sistema ecológico que se estende por todos os países que compõem a bacia, e que só articulado num sistema transnacional regional ele poderá ter alguma chance de ser gerenciado com êxito. […] Os índices de desmatamento continuam muito altos. A cada ano, o ciclo se aproxima mais do ponto máximo de devastação. O ressecamento e a maior vulnerabilidade ao fogo sugerem que estamos nos aproximando dele. Mesmo que soubéssemos onde, exatamente, esse ponto se localiza, é óbvio que seria perigoso demais chegarmos perto dele; e, infelizmente, é o que se está*

> *fazendo: num voo cego rumo a um eventual abismo (Dupas 2012, 245).*

Nos estudos acerca da memória coletiva, fica evidente que as memórias retomadas não são fruto de simples acaso ou fatalidade condicionante desse passado, mas de opções conscientes compartilhadas – parcial ou integralmente – nos sistemas sociais de modo a legitimar opções identitárias no presente (Candau 2011; Pollak 1989). A opção do atual governo brasileiro pelo resgate das memórias da ditadura militar também serve a interesses bastante hodiernos, que visam legitimar as propostas políticas atuais, ainda que a história aponte para resultados desastrosos no passado.

A oposição a um suposto "marxismo cultural" que permeia o discurso de integrantes do Poder Executivo federal também remete ao antigo discurso de oposição aos comunistas, que pode ser percebido, por exemplo, na mesma edição de um periódico que anunciava a exposição *Amazônia Brasileira* da Biblioteca Nacional na edição de 7 de novembro de 1969 do *Diario de Notícias* do Rio de Janeiro, cuja principal matéria era "Igreja Investiga Ligação dos Padres com [Carlos] Marighela" (Diario de Notícias 1969, 1), morto três dias antes. A dúbia relação entre a Igreja Católica, em princípio, de apoio ao golpe, pela aversão ao Comunismo que imprimiu marca a muitos pontificados no século XX (Duffy 1998), e posteriormente de oposição à ditadura tem sido objeto de diversos estudos no campo da história eclesiástica, dos quais é possível destacar a obra de Paulo César Gomes (2014), *Os bispos católicos e a ditadura militar*. No livro são abordados documentos relativos a uma teia nacional de espionagem dos bispos católicos por parte dos governos militares, em razão da oposição que tais clérigos passaram a apresentar ao regime político. Hoje, apesar de todas as mudanças no cenário político e religioso nacional – com um expressivo crescimento das religiões evangélicas –, o clero católico volta a ser motivo de preocupação para o poder civil, justamente em razão de um Sínodo sobre a Amazônia, que segundo um integrante do governo federal, seria um "assunto interno do Brasil" (AFP 2019).

De volta à divulgação da exposição, é possível afirmar ter sido discreta, figurando quase sempre em anúncios de no máximo dois parágrafos, no *Jornal do Brasil* (O que há para ver 1969), no *Diario do Brasil* (1969) e em *O Jornal* (1969), todos de circulação no Rio de Janeiro. Transcreve-se aqui o anúncio mais extenso encontrado, no qual há uma clara apologia à noção de progresso decorrente da ação do Governo Federal:

> *AMAZÔNIA BRASILEIRA*
> *A Biblioteca Nacional, pela sua Divisão de Publicações e Divulgação, vai inaugurar a 2 de dezembro, às 17 horas, uma grande Exposição bibliográfica sôbre a Amazônia Brasileira, em que serão apresentadas obras raras e valiosas de seu acervo, focalizando a história, a geografia e a economia da mais fascinante região do País.*
> *A mostra pretende chamar a atenção do público, em termos culturais, para a importância do grande vale, cujo desenvolvimento o atual Govêrno tem proporcionado todos os estímulos disponíveis para sua integração no esforço comum de recuperação nacional (Amazônia Brasileira 1969, 3).*

O alinhamento de discursos entre a propaganda veiculada e a apresentação do catálogo da exposição por Artur César Ferreira Reis é bastante evidente, ambos com clara intenção de realizar propaganda das ações do Governo. Assim, apresentada esta

contextualização histórica de Amazônia brasileira e seus possíveis paralelos com o presente, passa-se agora a um olhar abrangente para a seleção que integrava a exposição e a possível narrativa que pode ser observada a partir dela.

2. Um olhar para o acervo de *Amazônia Brasileira*

O primeiro ponto a se destacar, antes de adentrar o catálogo, diz respeito às nuances que é possível observar no tratamento dispensado à cultura pelos governos militares nas mais de duas décadas de ditadura. Longe de ter sido um movimento monolítico:

> *o exame do período em que os militares estiveram no poder, em particular de 1964 a 1979, evidencia a existência de complexa estratégia de atuação, que pode ter apresentado diferentes nuances ao longo de sua trajetória: ora com características mais repressivas, ora incentivando a indústria cultural, outras vezes criando instituições culturais preocupadas em preservar/consolidar a identidade e a cultura nacionais. Atuação que não pode ser considerada linear ou progressiva, ou mesmo que já estivesse definida a priori […]. Dessa estratégia tornaram-se evidentes três linhas principais de atuação: 1) a censura a um tipo de produção cultural considerada subversiva e, por outro lado, o incentivo à produção considerada, pelos governantes, "afinada com a tradição e os valores da cultura brasileira"; 2) os investimentos em infraestrutura, principalmente na área de telecomunicações, que favoreceram a consolidação da indústria cultural entre nós; 3) a criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território brasileiro. Além disso, tais ações deveriam estar em consonância com o projeto de modernização do país (Fernandes 2013, 175).*

A proposta da Biblioteca Nacional era no sentido, como já se viu, de propor um olhar alinhado às expectativas do Governo Federal, sem o que fora considerado por Artur Ferreira Reis como sendo sensacionalismo dos meios de comunicação. Em paralelo com o tempo presente, o controle de mecanismos de fomento à Cultura também representam, em certa medida, a maneira encontrada pelo Executivo para buscar alinhar a produção cultural aos seus interesses.

Na exposição de 1969, a narrativa acerca da Amazônia – construída por meio da apresentação de materiais impressos e manuscritos, bem como de objetos tridimensionais – contava com um total de 563 itens, pertencentes, em grande parte, à própria Biblioteca Nacional, mas também alguns oriundos de coleções particulares, como foi o caso de muitas partituras de Vicente Salles. Os quase quinhentos itens foram divididos no catálogo em 16 categorias, quais sejam: (1) Bibliografias e Catálogos, (2) Enciclopédias e Dicionários, (3) Revistas, (4) Jornais, (5) Sociologia, Economia e Política, (6) Legislação, (7) Arqueologia, Etnologia e Folclore, (8) Fauna e Flora, (9) Música, (10) Literatura, (11) Geografia, Viagens, História, (12) Viajantes, (13) Mapas, (14) Biografias, (15) Ilustrações e (16) Objetos típicos da região. Um breve olhar para estes itens permitirá que posteriormente se estabeleçam relações com a música.

Cartografias diversas, bem como a relação das publicações do Museu Paraense Emilio Goeldi constavam da primeira categoria. Nela também figura o *Catálogo geral das publicações da Comissão Rondon e do Conselho Nacional de Proteção aos índios*, publicado por este último órgão, que posteriormente se provou ter colaborado

decisivamente no extermínio parcial ou integral de diversos grupos indígenas.

A relação dos periódicos de circulação permite um olhar sistematizado que pode servir de ponto de partida para futuras pesquisas sobre as práticas musicais na região. Foram listadas quatro revistas publicadas no Pará: *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi*, *Revista Amazônica*, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará* e *SUDAM documenta*. Do Amazonas, constam a *Revista da Associação Comercial do Amazonas*, *Revista Amazonas* e *Revista do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas*. Dentre os jornais de circulação, a diversidade geográfica e cronológica é ainda maior, conforme se apreende na tabela 1.

Tabela 1 – Lista de jornais de circulação expostos em Amazônia Brasileira (Biblioteca Nacional 1969, 18-19). Os anos de publicação dos jornais foram transcritos sempre que indicados no catálogo.

Local	Datação	Título
AC – Xapuri	1907 (a.1)	Acreano: órgão do Club político 24 de janeiro
AM – Barra do Rio Negro [Manaus]	1854-1863	Estrella do Amazonas
GO – Meia Ponte [Pirenópolis]	1834	A Matutina Meiapontense
MA	1825 (a.1)	O Argos da Lei
MA	1828	A Bandurra
MA	1827-1831	O Farol Maranhense
MT – Cuiabá	1863-1864	O Matto-Grosso
PA	1827	A Voz do Amazonas
PA – Belém	1838 (a.1)	O Sagitário
PA – Santarém	1878 (a.7)	Baixo Amazonas: fôlha política, noticiosa, litterária e commercial

É notória a produção e possível circulação de jornais na região amazônica, ainda no século XIX, cujo termo inicial apreendido na tabela acima – início de *O Argos da Lei* – é de apenas dezesseis anos após o início da publicação de *A Gazeta do Rio de Janeiro*, o primeiro jornal impresso em território brasileiro, ainda durante o Império.

A categoria Economia, Sociologia e Política é consideravelmente vasta, com um total de cento e quinze itens. O fato de ocupar mais de vinte por cento do total de itens expostos não é simples coincidência. Nele se encontram os elementos principais para a construção da narrativa da necessidade de ocupação e defesa do território amazônico, bem como de demonstração do potencial econômico e de possibilidades de expansão da região. *Commércio e navegação da Amazónia e paizes limitrophes*, de 1891; *Relatório sobre o Valle do Amazonas, sua indústria da borracha e outros recursos*, por Charles Edmond Akers, de 1913; *O valle do Amazonas; a livre navegação do Amazonas, estatística, producções, commercio, questões fiscaes do valle do Amazonas*, por Aureliano Bastos, de 1937 são exemplos mais clássicos que ilustram a temática. Havia ainda exemplares mais contemporâneos, que mais

bem refletiam as ações e interesses do governo militar à época: *Características agrárias da Amazônia*, por Newton Pires de Azevedo, de 1958; um discurso do superintendente da SUDAM, João Walter de Andrade, proferido em 1968; *Incentivos e vantagens locacionais para a implantação de projetos industriais e agropecuários no Estado do Amazonas*, promovido pela Comissão de Desenvolvimento Econômico do Amazonas – CODEAMA, em 1969; A SPVEA e o *Exército colonizam a Amazônia*, artigo publicado na *Revista de Engenharia Militar* na década de 1950; *A Amazônia brasileira em foco*, trabalho de 1967, publicado pela Comissão Nacional de Defesa e pelo Desenvolvimento da Amazônia; e ainda, *Amazônia, desenvolvimento e ocupação*, da Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia, datado de 1969. Estes três últimos títulos refletem com precisão as políticas de ocupação, integração e exploração econômica vigentes à época.

Ainda no item sobre Economia, Sociologia e Política, chama mais a atenção o trabalho de Arthur Bernardes, publicado em 1951, de título *Internacionalização da Amazônia com o disfarce do Instituto Internacional da Hiléia. Conferência sôbre o Convênio de Iquitos, pronunciada na sede do Clube Militar em 27 de junho de 1951* (Biblioteca Nacional 1969, 20). O fato de o tema do controvertido *International Institute for Hylean Amazon*[3] ter sido discutido entre os militares mais de dez anos antes do início da ditadura era sintomático por diversas razões, mas, sobretudo, por ter sido um dentre os fatores[4] que resultaria no lema do "integrar para não entregar". No item seguinte, dedicado à legislação, constam somente cinco itens, dos quais *Operação Amazônia: legislação básica*, de 1968, que sistematizava e oficializava as ações "desenvolvimentistas" à época.

Dos quarenta e dois itens que compõem a seção Arqueologia, Etnologia e Folclore, pelo menos quinze tratam de lendas e do folclore local. Para além do reforço ao caráter de exotismo, que permeia as narrativas de viajantes há séculos, tal valorização pode ser lida como uma narrativa que apresenta a Amazônia como lugar onde as lendas são valorizadas em detrimento do conhecimento técnico e científico, o que justificaria a necessidade de seu progresso. Isto pode ser referendado em títulos como *Vocabulário de crendices amazônicas*, de Oswaldo Orico, publicado em 1937 ou *Selvagens amáveis: um antropologista entre os índios Urubus do Brasil*, de Francis Huxley, cuja tradução foi publicada em 1963. Trabalhos sobre povos originários também integram este item, que conforme se observa, é bastante menor que o anterior, que se ocupava da ocupação e exploração econômica do território.

Seguem-se então quinze trabalhos sobre fauna e flora, que se ocupam de mosquitos estudados por Emilio Goeldi no Pará[5] até

3 Embora tenha sido oficializado na década de 1940, com o objetivo de uma administração compartilhada e internacional da Amazônia, o instituto internacional tinha raízes em projetos existentes já no século XIX (Nunes 2009).

4 Poderiam ser destacadas tentativas de preenchimento do vazio demográfico da região por "imigrantes de regiões superpovoadas, a exemplo de Índia, China e Índia" ou pela instalação de projetos científicos privados, como *Grandes Lagos Amazônicos*, publicado em 1967, por pesquisadores do Hudson Institute. "O projeto, considerado neocolonialista e lesivo aos interesses nacionais pelo Estado-maior das Forças Armadas, idealizava a construção de uma grande barragem no rio Amazonas e um sistema supranacional de barragens na América do Sul" (Nunes 2009, 162).

5 No trabalho de Emilio Goeldi publicado em 1905, há um curioso subtítulo: "Reunião de quatro trabalhos sôbre os mosquitos indígenas, principalmente as espécies que molestam o homem" (Biblioteca Nacional 1969, 38), uma vez que sugere que talvez existissem mosquitos

Hiléia Amazônica, de Gastão Cruls, com 48 reproduções de aquarelas que buscavam retratar aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas. A música é o próximo item do catálogo, mas aqui será comentada separadamente. Passa-se então aos trinta e seis volumes relativos à Literatura, dentre os quais encontram-se obras de Abguar Bastos, Raul Bopp, Francisco Galvão – com a obra *Terra de ninguém: romance social do Amazonas*, publicada na década de 1930 – Dalcício Jurandir, Álvaro Botelho Maia, Jarbas Passarinho, Inglês de Souza, Juvenal Tavares e outros.

Cento e sessenta obras passam então a ser apresentadas na maior categoria da exposição, dedicada à Geografia, Viagens e História. A ela pode ser somada ainda, por afinidade de temas, a parte dedicada aos Viajantes, cujas obras produzidas entre os séculos XVI e XX alcançavam cinquenta e três itens na exposição. Do padre jesuíta Cristobal de Acuña, descobrindo o grande rio Amazonas em inícios do século XVI, aos viajantes do século XX, como Theodor Koch-Grünberg ou mesmo o presidente norte-americano, Theodore Roosevelt – passando por Martius, Spix e tantos outros dos séculos anteriores –, é possível observar a profunda relação entre paisagem e memória coletiva, tão profundamente descrita no estudo de Simon Schama (1996) o tratar das florestas, dedicando-se particularmente à Amazônia e à saga do Orenoco. Quanto à geografia, esta foi abordada em seus mais diversos aspectos, físicos e humanos, dando destaque aos rios e sua navegabilidade, enquanto ferramentas de integração. No item dedicado aos viajantes do século XX consta ainda um dos testemunhos dos esforços anteriores de integração da Amazônia ao cenário nacional: Missão Rondon, de 1907 a 1915, artigo publicado em 1916 no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro pela Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, mais popularmente conhecida como a Comissão Rondon.

No item *Mapas*, a questão dos rios e suas representações prossegue, junto à dos traçados urbanísticos das vilas e cidades da Amazônia, perfazendo um total de quinze itens manuscritos e catorze impressos. Seguem-se então dez biografias, sobre personalidades da região Norte, com dois trabalhos sobre o naturalista soteropolitano Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) que percorreu a Amazônia em fins do século XVIII. Vinte volumes de Ilustrações, entre fotografias e pinturas produzidas entre os séculos XVIII e XX – com maior prevalência daquelas produzidas entre o último quartel dos Oitocentos e primeiro dos Novecentos – integram o penúltimo item do catálogo. O derradeiro é a listagem de "Objetos típicos da Região" (Biblioteca Nacional 1969, 80-81), que constam de catorze itens. Dado o impacto visual que tais objetos muito provavelmente tiveram, em meio a tantos materiais bibliográficos, parece interessante observar a mensagem de rusticidade e necessidade de progresso civilizatório que poderiam representar: dentre outros, foram expostos um cocar de penas, espanador de fibras, vindo do Maranhão, figuras de animais feitas com raspas de guaraná, uma peneira pequena, uma rede de fibra e um tipiti. Há de se observar, contudo, dois itens tridimensionais expostos, que apontariam para a possibilidade de exploração mineral na região: fragmentos de manganês e uma pepita de ouro montada em madeira.

Este breve olhar para o catálogo pode ser sintetizado, portanto, como uma narrativa

europeus ou civilizados.

que apresenta a Amazônia como território a ser conquistado, e que despertava há séculos o interesse dos colonizadores. Os povos originários são sumariamente descritos através de estudos, mas caracterizados, sobretudo, nas obras destinadas à Arqueologia, reforçando a noção de grupos que já se encontravam "em decadência" quando da chegada do dominador europeu, conforme o discurso de Ferreira Reis na apresentação do catálogo. No plano da cultura, as populações são representadas como num estágio pré-científico, com valorização dos aspectos ligados ao folclore e às lendas. Tal narrativa se revela alinhada, portanto, às políticas de ocupação, integração e desenvolvimento vigentes.

3. A Música em *Amazônia Brasileira*: um olhar sobre o repertório musical

A parte da exposição dedicada à Música englobava um total de trinta e três itens, sendo dois trabalhos de viés teórico ou histórico, *Ensaio sôbre música brasileira*, de Mário de Andrade, em sua primeira edição, de 1928, e *Música da Amazônia*, um pequeno texto de Vicente Salles – de duas páginas – publicado em um periódico de título *Amazônia*, em Belém, no ano de 1960 (Oliveto 2007, 127). Havia ainda um disco de vinil *long-playing*, com a obra *Floresta do Amazonas*, de Heitor Villa-Lobos[6]. No que diz respeito ao trabalho de Andrade, pareciam interessar à exposição as partituras, uma vez que se apontava no catálogo que ela continha:

> *as seguintes partituras de melodias populares da Amazônia: Cará (Marajó) p. 44; Tanguinho do clarinetista (Rio Solimões) p. 45; Chula (Amazônia) p. 72; Cabocla bonita (Amazonas) p. 73; Romance sertanejo (Maranhão) p. 76; Tatú é caboclo do sul (Goiaz) p. 77; Chula paroara (Amazônia) (Biblioteca Nacional 1969, 40).*

É interessante notar como parecia haver uma associação de Goiás à Amazônia, não apenas ao inserir *Tatú é caboclo do sul* como melodia popular da região, mas também ao relacionar um periódico publicado em Pirenópolis-GO na exposição, conforme se viu na Tabela 1. Os demais trinta itens são partituras, sendo que cada fonte continha, aparentemente[7], apenas uma obra musical. Quanto às procedências dessas partituras, a maior parte pertencia à coleção particular de Vicente Salles, bem como o artigo de sua autoria e o disco *long-playing*. Apenas treze partituras eram pertencentes à Seção de Música da Biblioteca Nacional[8]. Destas treze, quatro continham obras do carioca Heitor Villa-Lobos (1887-1959), e as demais, registrando obras de compositores manauaras, sendo oito de Arnaldo Rebello (1905-1984), e uma de Áureo Nonato (1921-2004). As partituras que vieram do acervo particular de Vicente de Salles eram, em sua maioria, de compositores paraenses ou que viveram no Pará, à exceção do potiguar Oswaldo de Souza (1904-1995), autor de *Banho de Cheiro*, que tinha bastante proximidade do compositor paraense Waldemar Henrique (Castro 2017, 54). Dentre os paraenses, é possível citar Gentil Puget (1912-1948), Waldemar Henrique (1905-1955)[9], Henrique Eulálio Gurjão (1834-1885),

6 Não foram encontradas notícias que confirmassem ou afastassem a hipótese de que o disco tenha sido apenas exposto, e não utilizado para sonorização da exposição.

7 Ao menos entre as partituras que foi possível consultar, isto se confirmou.

8 O exemplar de *Ensaio sobre a música brasileira* também pertencia à Biblioteca Nacional.

9 Este compositor tem evidente destaque, com um total de nove obras selecionadas, ao passo que a maioria dos demais teve apenas uma.

Maria de Nazareth Figueiredo[10] e Clemente Ferreira Junior (1864-1917). Há ainda uma obra de José Domingues Brandão (1865-1941), português, de Mancinhata do Vouga que viveu no Pará, e a valsa *As Ondas do Guajará*, de autoria de G. Cornetti, publicada no Pará. A partir de outra partitura que também integra o acervo Vicente Salles – *Dolce Rimpianto!…*, que seria dedicada, segundo a própria fonte, "Ao bello sexo Amazonense" (Cornetto [s.d.], 1) – foi possível chegar ao nome do compositor, Giacomo Cornetto (sem datas e locais de nascimento e morte localizadas), bem como a uma notícia publicada no *Diario Official* do Amazonas de que Cornetto integrara, no ano de 1900, uma banca examinadora de solfejo na Academia Amazonense de Bellas Artes (Noticiario 1900, 18905). Nas tabelas 2 e 3 são apresentadas especificações das partituras que integraram a exposição, separadas conforme a procedência.

A partir das tabelas, é possível observar a prevalência de repertório para piano ou para canto e piano, havendo ainda transcrições para violão de obras de Arnaldo Rebello e partituras orquestrais somente no caso das obras de Heitor Villa-Lobos. Há certa incidência de repertório da *Belle Époque* amazônida, nas valsas de Cornetto e Ferreira Júnior, e no hino de Gurjão. Não se deve perder de vista ainda a riqueza da visualidade das capas dessas partituras, uma vez que se tratava de uma exposição (Fig. 1).

Figura 1 – Capa da partitura de Saracura, de Saracura, de José Domingues Brandão ([s.d.]). Fonte: Acervo Vicente Salles, Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará.

Há ainda canções de uma fase que se poderia chamar de modernista ou nacionalista, em que a produção musical se baseava em motivos musicais populares e/ou em temas folclóricos. Na partitura de *Banho de Cheiro*, do compositor potiguar Oswaldo de Sousa vê-se a busca pela imersão no imaginário paraense, ao descrever sua obra:

> *Há um mundo de poesia nas crenças ingênuas da gente do norte. O "banho de cheiro", por exemplo, evidencia-lhes gostosamente o espirito cheio de crendices. Característico da note de S. João, no Pará, diz a lenda que, á meia-noite, S. João benze as aguas e o banho nessas aguas, preparado com hervas e raizes perfumosas livra do "mau olhado" e da "caipora", traz fortuna e felicidade no amor! (Sousa [19--], 1).*

10 Suas datas de nascimento e morte não foram localizadas, mas sabe-se que viveu como musicista na *Era do Rádio* (quatro primeiras décadas do século XX).

Tabela 2 – Partituras da coleção particular de Vicente Salles que integraram a exposição *Amazônia Brasileira*, de 1969.

Autor	Título	Dados do impresso
José D[omingues] Brandão	Saracura, valsa para piano	[s.l.], [s.n.], [s.d.]
G[iacomo] Cornetti	As ondas do Guajará, valsa	Pará, Editores Alberto Frend & Ca., [s.d.]
Clemente Ferreira Junior	Matintapêrêra, valsa para piano	Pará, R. L. Bittencourt, [s.d.]
Maria de Nazareth Figueiredo	Cidade morena, marcha	[s.l.], [s.n.], [s.d.]
Henrique Gurjão, Letra: João Baptista de Figueiredo Tenreiro Aranha	Hymno 15 de agosto	S. Paulo, Campassi & Camin, [s.d.]
Valdemar [sic] Henrique	Boi-Bumbá, batuque amazônico	S. Paulo, Irmãos Vitale, 1937
Valdemar [sic] Henrique	Cobra Grande, canção amazônica	São Paulo, E. S. Mangione, 1936
Valdemar [sic] Henrique	Curupira, canção	S. Paulo, E. S. Mangione, 1945
Valdemar [sic] Henrique, Letra: Antônio Tavernard	Foi bôto, Sinhá; toada amazônica	S. Paulo, E. S. Mangione, [s.d.]
Valdemar [sic] Henrique, Letra: Jorge Hurley	Juriti, canção amazônica para canto e piano	S. Paulo, Irmãos Vitale, 1946
Valdemar [sic] Henrique	Manha-Nungára, canção	S. Paulo, E. S. Mangione, 1945
Valdemar [sic] Henrique	Meu "boi" vai-se embora, canção batuque. Sobre motivos populares de Bumbá em Belém (Pará)	S. Paulo, E.S. Mangione, [1936?]
Valdemar [sic] Henrique	Tamba-Tajá, canção amazônica	S. Paulo, F. S. Mangione, [s.d.]
Valdemar [sic] Henrique	Uirapuru, canção amazônica	S. Paulo, E. S. Mangione, [s.d.]
Gentil Puget	Assai (Asai-yukicé) cena característica do Pará	S. Paulo, E. S. Mangione, 1941
Gentil Puget	Tacacá. Cena característica do Pará, batuque	S. Paulo, E. S. Mangione, 1941
Oswaldo de Sousa [sic]	Banho de cheiro	Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão, [s.d.]

Tabela 3 – Partituras da Seção de Música da Biblioteca Nacional que integraram a exposição *Amazônia Brasileira*, de 1969.

Autor	Título	Dados do impresso
Mario de Andrade (org.)	Ensaio sôbre música brasileira. Obras: Cará (Marajó); Tanguinho do clarinetista (Rio Solimões); Chula (Amazônia); Cabocla bonita (Amazonas); Romance sertanejo (Maranhão); Tatú é caboclo do sul (Goiaz); Chula paroara (Amazônia)	S. Paulo, I. Chiarato & Cia., 1928.
Áureo Nonato	Tarumã, poema-canção	São Paulo, Arquimedes edições, [s.d.]
Arnaldo Rebello	Lundú amazonense. Gravação Sinter por Arnaldo Rebello	Piano. São Paulo, Ricordi [c. 1957]
Arnaldo Rebello	Lundú do Titio Jóca. Motivo do Folclore amazonense. Gravado em discos Corcovado pelo autor.	Piano. São Paulo, Ricordi [c. 1964]
Arnaldo Rebello. Transcrição arranjo de Eduardo Zoéga	Valsa amazônica n. 1 "Evocação de Manaus". Para violão, para guitarra	São Paulo, Ricordi [c. 1965]
Arnaldo Rebello	Valsa amazônica n. I (Evocação de Manaus) Piano	São Paulo, Ricordi [c. 1956]
Arnaldo Rebello. Transcrição para violão de F. Célio Monteiro.	Valsa amazônica n. 2 (Vitória Régia) [Violão]. Data da composição: (1922)	São Paulo, Ricordi [c. 1964]
Arnaldo Rebello. Transcrição arranjo de Eduardo Zoéga	Valsa amazônica n. 3 "Lúcia". Para violão	São Paulo [c. 1965]
Arnaldo Rebello	Valsa amazônica n. 3 (Lúcia) Piano. Data da composição: (1921)	São Paulo, Ricordi [c. 1956]
Arnaldo Rebello	Valsa amazônica n. 4 (Coração de ouro) Gravação L. P. Sinter por Arnaldo Rebello. Piano	[São Paulo, Ricordi, c. 1956]
[Heitor] Villa-Lobos	Amazonas: poème symphonique pour grand orchestre	Paris, Ed. Max Eschig [c. 1929]
[Heitor] Villa-Lobos	Amazonas. Redução para piano [Bailado indígena brasileiro]	[s.n.], (Rio de Janeiro, 1917) – [Manuscrito?]
[Heitor] Villa-Lobos	Erosão, erosion, sorimão u Ipirungána. Le soleil et la lune. Les origines de l'amazone, poème symphonique.	Paris, Ed. Max Eschig, [s.d.]
[Heitor] Villa-Lobos	Saudades das selvas brasileiras. Pour piano	Paris, Ed. Max Eschig, [s.d]

Explicações acerca do folclore da Amazônia também são encontradas nas capas das partituras – algumas das quais, da série *Lendas Amazônicas* – de Waldemar Henrique. John Kennedy de Castro buscou aproximar as obras de Oswaldo de Souza e Waldemar Henrique no que concerne à busca dos compositores por inspirações regionalistas:

> *Ainda no Rio de Janeiro, Oswaldo de Souza atuou como professor de música e compositor, esta nova atividade o colocou em contato com muitos artistas da época […] Foi neste período que ele teve oportunidade de conhecer o também músico e compositor Waldemar Henrique, vindo do Pará. Suas obras apresentavam grande afinidade musical, diferenciadas, no entanto pelas regiões geográficas a que cada um pertencia. Formava-se naquele momento uma sólida amizade. Tinham a mesma fonte de inspiração. Ao ouvir as peças de Oswaldo de Souza, Waldemar Henrique insistiu na necessidade de divulgação para o grande público, considerando a possibilidade de agradar e vencer. Dentre as características presentes nas obras de compositores que seguiram a estética nacionalista, como Oswaldo de Souza e Waldemar Henrique, especialmente canções de caráter regionalista, sobressaíam a elaboração musical segundo a influência do ensino musical tradicional do país e a constituição genética com fortes marcas de linguagens poético-musicais populares. Ligados à veiculação de aspectos folclóricos e a aspectos populares urbanos ou rurais, da floresta ou do sertão, e muitas vezes à poesia de forma simples e de temática sentimental, destacaram-se outros compositores como Babi de Oliveira (23 de novembro de 1908 – 16 de janeiro de 1993), Marcelo Tupinambá (29 de maio de 1889 - 04 de julho de 1953), Hekel Tavares (16 de junho de 1896 - 08 de agosto de 1969), Joubert de Carvalho (06 de março de 1900 - 20 de setembro de 1977), dentre outros (Castro 2017, 54-74).*

Ângela Tereza Corrêa chama a atenção para a descrição de uma Belém urbana da década de 1940, em que o trabalho feminino também foi musicalmente descrito em uma das composições de Gentil Puget:

> *Diversas "profissões" desenvolvidas nas ruas não eram exercidas somente por homens; as mulheres também participavam ativamente dessa economia "invisível", atuando como tacacazeiras, doceiras e amassadeiras de açaí. A árdua luta pela sobrevivência levava homens e mulheres a criar alternativas para engrossas o parco orçamento doméstico. A canção intitulada "Tacacá", do músico e compositor paraense Gentil Puget, remete à atividade tacacazeira, muito comum em Belém. Era exercida principalmente por mulheres negras, mulatas e caboclas pobres, que, pelas ruas, esquinas e mercados, ofereciam o tacacá aos apreciadores da iguaria. Uma das estrofes da canção diz: E a mulata que faz tacacá | Tem uma flor no cabelo | E patcholi | De chinela no pé | Vai para a rua | Com a panela de goma | E o tucupi (Corrêa 2010, 59).*

Do ponto de vista da rítmica, a criação de Gentil Puget se vale do padrão que caracterizou boa parte do repertório da *Belle époque*, nos maxixes ou no tango brasileiro, e que Mario de Andrade denominaria "síncope característica" (Sandroni 2002, 102), reconhecendo nela certo símbolo de nacionalismo (Fig. 2). Já em *Assaì*: *Asai-yukicé (Cena característica do Pará)*, Gentil Puget fez uso dessa síncope característica de maneira um tanto diversa, deslocando os tempos das semicolcheias entre os compassos e sobrepondo um acompanhamento que funciona como segunda voz em relação à melodia executada em oitavas (Fig. 3). Nos dois casos, contudo, fica evidente a busca pelo caráter nacionalista e popular nas composições. O padrão rítmico é recorrente ainda em *Uirapuru* e *Meu boi vai-se embora*, de Waldemar Henrique e em outras obras

selecionadas para a exposição da Biblioteca Nacional.

Ângela Corrêa assim caracterizou a obra de Gentil Puget e alguns de seus contemporâneos, que eram afins, do ponto de vista estilístico:

> *Os modernistas paraenses, nesse período, apelaram para a criação de uma arte que substituísse tudo que lembrasse a Europa, que "cantasse ruidosamente os nossos usos e costumes". Não desejavam somente romper esteticamente com a Europa; procuravam também regionalizar os cenários e personagens, criando, assim, uma cultura regional capaz de legitimar o caráter artístico do paraense e do brasileiro. Não eram apenas os literatos que estavam preocupados em produzir uma arte regionalizada, os músicos também participavam desse clima de renovação, e Gentil Puget foi um deles. Pianista, compositor de formação erudita e pesquisador do folclore, incorporou à sua produção intelectual e artística o popular e o regional amazônico (Corrêa 2010, 171).*

Além das obras de Gentil Puget, a música urbana de caráter popular da década de 1940 também se fez notar na exposição Amazônia Brasileira por meio da versão para piano da marcha de carnaval Cidade Morena, de Maria de Nazareth Ferreira, que recebeu menção honrosa de 3º lugar no ano de 1942. Musicalmente, observava-se uma melodia em oitava, com eventual acompanhamento na mão direita do pianista e a marcação binária do padrão de marcha na mão esquerda, com breves passagens por graus conjuntos (Fig. 4).

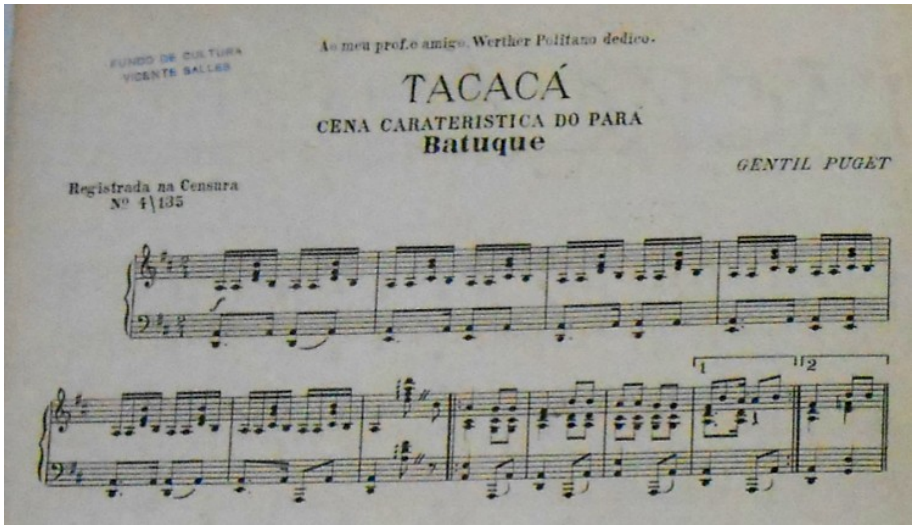

Figura 2 – Compassos iniciais de *Tacacá*, de Gentil Puget (1941b, 2). Fonte: Acervo Vicente Salles, Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará.
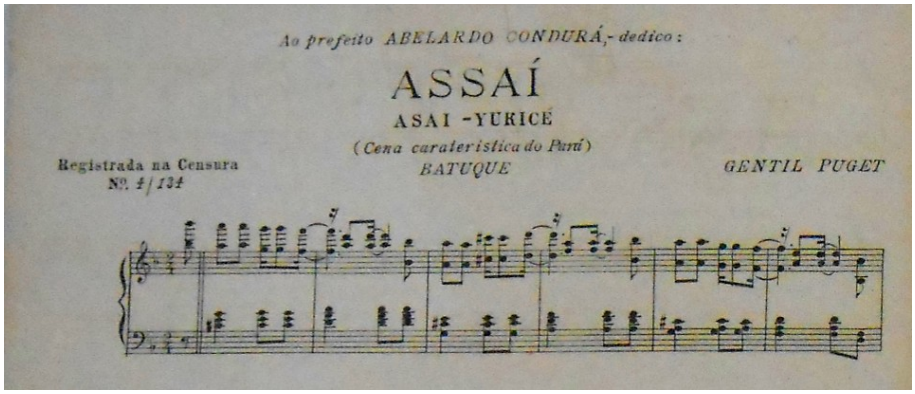
Figura 3 – Compassos iniciais de *Assaí*, de Gentil Puget (1941a, 2). Fonte: Acervo Vicente Salles, Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará.
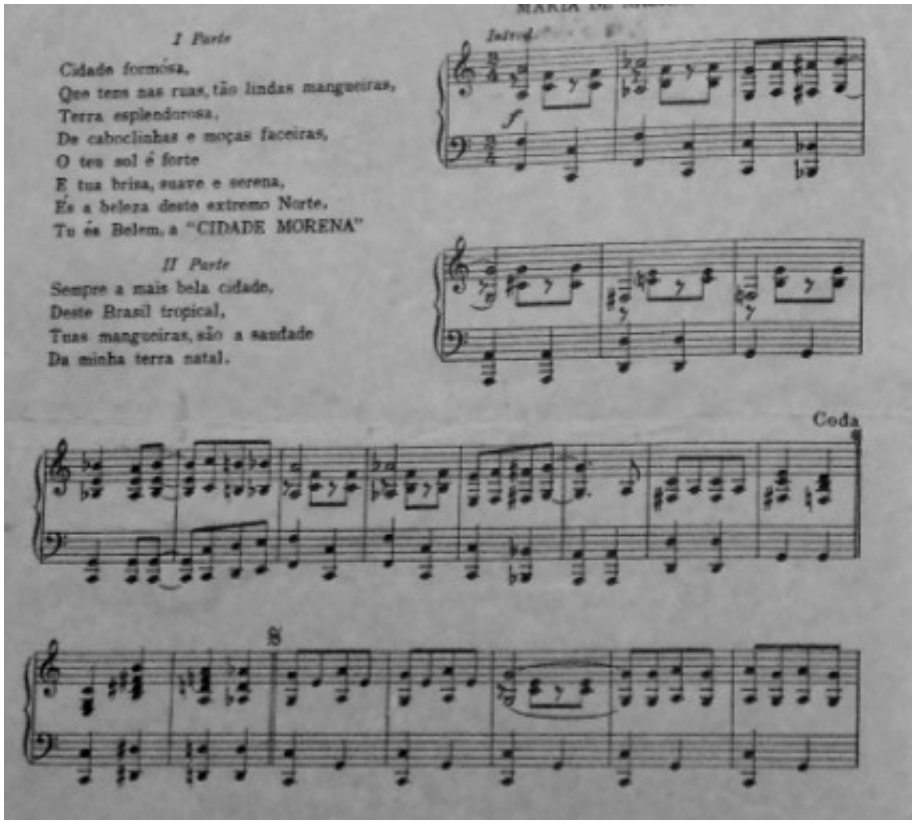
Figura 4 – Compassos iniciais de *Cidade Morena*, de Maria de Nazareth Ferreira ([1942], 2). Fonte: Acervo Vicente Salles, Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará.

Chega-se, finalmente, às obras modernistas de caráter erudito de Heitor Villa-Lobos, já reconhecido à época como um dos cânones no que tange à música brasileira. A inclusão de tais obras parece apenas reafirmar a política da ditadura militar para a região amazônica, uma vez que retratavam sonoramente a integração do regional – as temáticas amazônicas – ao cenário da "alta cultura" nacional. Na obra de Villa-Lobos, semelhantemente ao que se pensava para as populações originárias à época, o índio foi relido, estilizado, modernizado, e integrado, tanto ao nacional quanto ao internacional, uma vez que a exótica temática indígena despertava o "entusiasmo da intelligentsia francesa" desde fins do século XIX, a partir das Exposições Universais de Paris, conforme aponta de maneira preliminar o estudo de Gabriel Ferrão Moreira (2010), em seu trabalho sobre os *Três Poemas Indígenas* do compositor carioca. Do mesmo modo, os indígenas da Amazônia na década de 1960 não foram tratados na introdução do catálogo redigida por Artur Ferreira Reis ou mesmo na narrativa através dos itens selecionados para a exposição como sujeitos possuidores de uma cultura própria que demandava proteção, mas como seres que precisavam ser integrados ao cenário nacional por meio de uma política que se pretendia desenvolvimentista, atendendo certamente a interesses econômicos de muitos grupos.

Finalmente, retorna-se à noção de grandes memórias organizadoras, de Joël Candau (2011), que fundam, segundo este autor, identidades fortes. Sendo todo resgate memorial uma seleção, com os vestígios materiais de uma produção do passado – em alguns casos, mais distantes, em outros, da própria década de 1960 –, observa-se a construção de uma narrativa de uma Amazônia regionalista, com exaltação das lendas locais, imagem esta que, embora correspondesse sim, a parte da realidade, não abrangia a mesma de maneira integral. Nesta seleção de memórias não houve espaço, por exemplo, para a música religiosa do entresséculos ou da primeira metade do século XX, fortemente orientada pelos parâmetros musicais da Restauração Musical Católica, aderindo, portanto, a uma estética mais universal do que regional. Ainda que alguns paradigmas romanos tenham sido negociados nas práticas musicais, por exemplo, no tocante à presença dos grupos instrumentais no interior dos templos, este movimento era muito semelhante – conforme se apreende em fontes recolhidas ao Acervo Vicente Salles – àquele observado nas demais regiões do país (Duarte 2016). Tampouco havia espaço para a música religiosa pós-conciliar, que passava a assimilar elementos da música urbana, então praticada pelos jovens de Belém:

> *No artigo de jornal – identificado somente como "FOLHA" – Missa em iê-iê-iê veio do Concílio, publicado em 3 de julho 1969 (in NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1964, f.52v), o então arcebispo de Belém, dom Alberto Gaudêncio Ramos afirmou que "a música sacra até então adotada era muito europeia e não falava dos sentimentos dos diferentes povos, embora tivesse muitas preciosidades". Este argumento foi utilizado pelo clérigo para explicar o fato de um ofício fúnebre na Igreja de Santana ter sido uma missa "rezada ao som de guitarras". O uso da guitarra não aponta para as orientações estéticas da música de características autóctones, mas para a aproximação da música dos meios de comunicação, fenômeno que viria a ser observado, posteriormente, no estímulo à "música jovem", na década de 1970 [...] (Duarte 2016, 141).*

A dita música jovem, mais próxima do *rock* – ou *iê-iê-iê* –, que posteriormente culminaria com a canção de protesto na década de 1970 (Costa 2008) foi simplesmente ignorada na exposição *Amazônia Brasileira*, fosse pelo fato de não existirem partituras, fosse – mais possivelmente – por representarem uma imagem de possível insurgência contra o sistema político que não agradava às diretrizes de um governo nos anos de chumbo, ao qual não interessava ressaltar a pluralidade e a diversidade.

Considerações finais

Ao final deste trabalho, é possível afirmar que a *Amazônia Brasileira* tal como representada na exposição promovida pela Biblioteca Nacional de 1969 era, de fato, um território a ser integrado, ocupado e protegido, conforme as políticas adotadas pelos governos militares no Brasil. Nesta representação, bem como no regime ditatorial, de maneira mais ampla, a pluralidade era vista com desconfiança, de modo que os povos originários foram representados por Artur Ferreira Reis, na introdução do catálogo, como estando em situação de "decadência" quando da chegada do colonizador, o que dá a entender que o processo de colonização seria, em razão disto, menos ilegítimo. Semelhantemente, a seleção de obras expostas parecia dar mais ênfase ao índio na Amazônia como memória do que como presença efetiva. O desastroso resultado deste olhar lançado para as populações nativas foi descrito por Jader de Figueiredo Correia em seu relatório sobre os abusos cometidos – por ação ou conivência do poder estatal – em relação aos povos indígenas (Figueiredo 1967).

No tocante ao repertório musical, observa-se alguns momentos claros, tais como a música para piano do entresséculos, que representou um período de apogeu para as capitais amazônicas, em razão da economia gomífera. Desta Belle Époque foram selecionadas valsas de Clemente Ferreira Junior e José Domingues Brandão, bem como um hino de Henrique Eulálio Gurjão. De um período pouco posterior, é possível observar o que foi denominado por alguns autores como modernismo, nacionalismo ou regionalismo, em que elementos folclóricos e lendas amazônicas foram particularmente valorizados. Deste mesmo período são também composições sobre temáticas do cotidiano, tais como as obras de Gentil Puget aqui observadas. Finalmente, tem-se, paralelamente, a seleção de obras de Heitor Villa-Lobos, como símbolo último da integração de elementos amazônicos a uma linguagem urbana e cosmopolita, que fosse representativa do nacional, por excelência, mas também de todas as expectativas de progresso em termos de desenvolvimento de linguagem musical, a partir de cânones internacionais. A partir do cenário político da época, a obra de Villa-Lobos pode ser lida, portanto, como a realização de uma Amazônia definitivamente integrada.

Longe de ser simples justaposição, o repertório revela uma representação folclorizante e regionalista, com resquícios da *Belle Époque* local, mas também o olhar para o regional a partir da obra de Villa-Lobos, descartando outras manifestações musicais que puderam estar mais integradas ao cenário musical no passado, como foi o caso da música religiosa. Ademais, não se nota qualquer representatividade da música urbana que era então praticada nos centros urbanos, especialmente da chamada "música

jovem" (Costa 2008). Observa-se, em suma, a busca pela construção de uma narrativa coerente com o poder estabelecido, e que corroborasse com suas as políticas vigentes.

Em que pese a todas as diferenças observadas em um passado recente, se comparado às primeiras décadas do século XX – a inexistência de ameaças em uma Guerra Fria ou a ausência de grandes projetos de internacionalização –, tem sido observada a construção de uma narrativa baseada em memórias do próprio regime militar ou que conduziram a ele. À luz da experiência histórica e dos temerários resultados observados ao fim de vinte e um anos de um regime de exceção, o tempo presente demanda pensamento crítico e reação às correntes obscurantistas, às teorias conspiratórias sem fulcro na realidade e a valorização do conhecimento científico, nos mais diversos campos do saber, inclusive na Música e nas Artes, sobretudo no que diz respeito à Amazônia e à preservação da biodiversidade, hoje sob constantes ataques do poder constituído.

Referências

AFP. 2019. "Sínodo sobre Amazônia, que preocupa Bolsonaro, será realizado em outubro". *Exame*, 25 de fevereiro. Acesso: 20 abr. 2019. https://exame.abril.com.br/brasil/sinodo-sobre-amazonia-que-preocupa-bolsonaro-sera-realizado-em-outubro/.

"Amazônia Brasileira". 1969. *O Jornal*, 3º Caderno, 10 de agosto, 7.

Biblioteca Nacional. 1969. *Amazônia Brasileira: catálogo da exposição*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional – Divisão de Publicações e Divulgação.

Brandão, José D. [s.d.]. *Saracura*. [s.l.]: [s.n.].

Candau, Joël. 2011. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto.

Castro, John Kennedy Pereira de. 2017. "Oswaldo de Souza: uma abordagem semiológico-musical de suas canções à performance da canção brasileira de câmara". Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais.

Canofre, Fernanda. 2019. "No Amapá, Bolsonaro defende explorar Amazônia e reserva mineral". *Folha de São Paulo*, 12 de abril. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/04/no-amapa-bolsonaro-defende-explorar-amazonia-e-reserva-mineral.shtml, Acessado em 20 abril 2019.

Chartier, Roger. 2002. *A história cultural: entre práticas e representações*. Portugal: Difel, 2002.

Chiaretti, Daniela. 2019. "Projeto põe em risco vegetação nativa de 'três Bahias'". *Valor Econômico*, 29 de abril. Disponível em https://www.valor.com.br/brasil/6230383/projeto-poe-em-risco-vegetacao-nativa-de-tres-bahias, Acessado 2 maio 2019.

Cornetto, Giacomo. [s.d.]. *Dolce Rimpainto!…* Milano: Alessandro Nagas.

Corrêa, Ângela Tereza de Oliveira. 2010. "História, cultura e música em Belém: décadas de 1920 a 1940". Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Costa, Tony Leão da. 2008. "Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da 'MPB' no Pará (anos 1960 e 1970)". Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará.

Deutsche Welle. 2019. "Bolsonaro quer explorar Amazônia com os Estados Unidos". *Deutsche Welle*, [9 de abril]. Disponível em https://www.dw.com/pt-br/bolsonaro-quer-explorar-amaz%C3%B4nia-com-os-estados-unidos/a-48257906, Acessado em 19 mai 2019.

Di Cunto, Raphael, Carla Araújo e Carolina Freitas. 2019. "Novo chanceler diz que esquerda criou 'ideologia da mudança climática'". *Valor Econômico*, 15 de novembro. Disponível em https://www.valor.com.br/politica/5985233/novo-chanceler-diz-que-esquerda-criou-%3Fideologia-da-mudanca-climatica, Acessado em 2 janeiro 2019.

Diario de Notícias. 1969. 7 de novembro, 1-2.

Duarte, Fernando Lacerda Simões. 2014. "Do canto religioso popular à música autóctone: memórias, esquecimentos e o desenvolvimento de uma identidade musical local no catolicismo pós-conciliar". Em *Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM)*, III, Anais: 784-794. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

_____. 2016. "Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)". Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

Duffy, Eamon. 1998. *Santos e pecadores: história dos papas*. São Paulo: Cosac & Naify.

Dupas, Gilberto. 2012. *O mito do progresso ou progresso como ideologia*. São Paulo: Editora UNESP.

Fernandes, Natalia Aparecida Morato. 2013. "A política cultural à época da ditadura militar". *Contemporânea* 3 (1): 173-192.

Ferreira, Maria de Nazareth. [1942]. Cidade Morena. [s.l.]: [s.n.].

Frazão, Felipe, Gustavo Porto e Marco Antônio de Carvalho. 2019. "Bolsonaro propõe que proprietários rurais não sejam punidos por atirar contra invasores". *Estadão*, 30 de abril. Disponível em https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,bolsonaro-quer-votacao-de-projeto-no-congresso-sobre-armas-de-fogo-em-propriedades-rurais,70002809129, Acessado em 2 maio 2019.

Freire, Vanda Lima Bellard e Erika Soares Augusto. 2014. "Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais de música popular". *Per musi* 29: 220-230. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992014000100022&script=sci_abstract&tlng=pt, acessado em 10 dezembro 2018.

Garcia, Tânia da Costa. 2006. "Atahualpa Yupanqui e as representações do popular nos tempos de Perón". Em *Encontro Internacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC)*, III, Anais: 1-11. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Disponível em http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.

usp.br/files/tania_costa_garcia.pdf, acessado em 20 abril 2019.

Garcia, Tânia da Costa. 2013. Redefinindo a nação: canção popular e folclore: um estudo comparativo entre Chile, Argentina e Brasil no pós-segunda guerra mundial. In *Música e política: um olhar transdiciplinar*, organizado por Tânia da Costa Garcia e Lia Tomás, 1-25. São Paulo: Alameda.

Gomes, Paulo César. 2014. *Os bispos católicos e a ditadura militar: a visão da espionagem*. Rio de Janeiro: Record.

Gonzalez, Amelia. 2018. "Reações de ambientalistas à escolha do novo ministro cético do clima". *G1*, 16 de novembro. Disponível em https://g1.globo.com/natureza/blog/amelia-gonzalez/post/2018/11/16/reacoes-de-ambientalistas-a-escolha-do-novo-ministro-cetico-do-clima.ghtml, acessado em 2 fevereiro 2019.

Imprensa e Desmatamento na Amazônia: análise de mídia. 2013. Brasília: ANDI – Comunicação e Direitos.

"O que há para ver". 1969. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 3 de dezembro, 6.

Magalhães, Gildo. 2018. "Por uma dialética das controvérsias: o fim do modelo positivista na história das ciências". *Estudos Avançados* 32 (94): 345-361. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142018000300345, acessado em 2 fevereiro 2019.

Marin, Denise Chrispim. "Chanceler atribui aumento da temperatura da Terra a asfalto quente". *Veja*, 30 de maio. Disponível em https://veja.abril.com.br/mundo/chanceler-atribui-aumento-da-temperatura-da-terra-a-asfalto-quente, acessado em 2 fevereiro 2019.

Meirelles Filho, João Carlos de Souza. 2004. "É possível superar a herança da ditadura brasileira (1964-1985) e controlar o desmatamento na Amazônia? Não, enquanto a pecuária bovina prosseguir como principal vetor de desmatamento". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas* 9 (1): 219-241. Disponível em http://editora.museu-goeldi.br/bh/artigos/chv9n1_2014/possivel(filho).pdf, acessado em 2 fevereiro 2019.

Moreira, Gabriel Ferrão. 2010. "O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização". Em *Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM)*, I, Anais: 903-912. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

"Noticiario". 1900. *Diario Official* [Estado Federado do Amazonas], 19 de julho, 18905.

Nunes, Paulo Henrique Farias. 2009. "O Instituto Internacional da Hileia Amazônica: moinho combatido por um quixotesco Brasil". *Estudos jurídicos* 2 (1): 159-185.

O Jornal. 1969. 1º Caderno, 30 de agosto, 7.

Oliveto, Karla Aléssio. 2007. "Vicente Salles: trajetória pessoal e procedimentos de pesquisa em Música". Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília.

Pollak, Michael. 1989. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos históricos* 2 (3): 3-15.

Prieto, Gustavo Francisco Teixeira. 2017. "A aliança entre terra e capital na ditadura brasileira". *Mercator* 16: 1-14. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php ?pid=S1984-22012017000100203&script=sci_abstract&tlng=pt, acessado em 2 fevereiro 2019.

Puget, Gentil. 1941a. *Asai-yukicé. Cena característica do Pará*. S. Paulo: E. S. Mangione.

_____. 1941b. *Tacacá. Cena característica do Pará. Batuque*. S. Paulo: E. S. Mangione.

Figueiredo, Jader. 1967. *Relatório Figueiredo*. Arquivo digital em 30 volumes. UFMG: *Brasil Doc*. Disponível em https://www.ufmg.br/brasildoc/temas/5-ditadura-militar-e-populacoes-indigenas/5-1-ministerio-do-interior-relatorio-figueiredo/, acessado em 10 janeiro 2019.

Sandroni, Carlos. 2002. "O paradigma do tresillo". *Opus* 8: 102-113.

Schama, Simon. 1996. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sousa, Oswaldo de. [s.d.]. *Banho de cheiro*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão.

Starling, Heloisa. 2015. "Ditadura militar e populações Indígenas". *Brasil Doc.: Arquivo Digital*. Disponível em https://www.ufmg.br/brasildoc/temas/5-ditadura-militar-e-populacoes-indigenas/, acessado em 10 janeiro 2019.

Trigueiro, André. 2019. "15 pontos para entender os rumos da desastrosa política ambiental no governo Bolsonaro". *G1: Natureza*, 3 de junho. Disponível em https://g1.globo.com/natureza/blog/andre-trigueiro/post/2019/06/03/15-pontos-para-entender-os-rumos-da-desastrosa-politica-ambiental-no-governo-bolsonaro.ghtml, acessado em 2 fevereiro 2019.

Watts, Jonathan. 2019. "Deforestation of Brazilian Amazon surges to record high". *The Guardian*, 4 de junho. Disponível em https://www.theguardian.com/world/2019/jun/04/deforestation-of-brazilian-amazon-surges-to-record-high-bolsonaro, acessado em 2 fevereiro 2019.

MÚSICA EM CONTEXTO
Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília

Memória e identidades musicais paraenses em Luiza Camargo

Lia Braga Vieira

Resumo: O presente artigo apresenta recorte dos resultados da pesquisa intitulada "Memória musical paraense: Luiza Camargo". A pesquisa tem como objetivo desenvolver investigação sobre a memória musical em Belém do Pará e contribuir com a escrita da história da música e da educação musical local. Trata-se de investigação no contexto da história da música e da educação musical, a partir de documentos encontrados no arquivo pessoal da professora, pianista e compositora paraense Luiza Camargo (1934 – 2017). Por meio de estudo de um arquivo pessoal é possível reconstituir a memória e a identidade de um indivíduo e de seu grupo social. Isto porque o arquivo é uma construção de alguém sobre si mesmo e direta ou indiretamente sobre o universo no qual se insere. Os resultados aqui apresentados revelam a memória das práticas musicais e de educação musical dos contextos por onde Luiza Camargo circulou e, como efeito, suas identidades como professora, pianista e compositora. Espera-se, por meio deste escrito, colaborar para a compreensão de algumas dentre as identidades musicais locais construídas a partir de uma memória musical, em Belém do Pará.

Palavras-chave: Luiza Camargo. Arquivo pessoal. Memória. Identidades.

Memory and musical identities of Pará in Luiza Camargo

Abstract: The present article presents a clipping of the results of the survey entitled "Musical memory in Pará: Luiza Camargo". The research aims to develop research on musical memory in Belém do Pará and contribute to the writing of music history and local music education. It is about research in the context of the history of music and musical education, from documents found in the personal archive of the teacher, pianist and composer of Paraense Luiza Camargo (1934 – 2017). Through the study of a personal file it is possible to reconstruct the memory and identity of an individual and his social group. This is because the archive is a construction of someone about themselves and directly or indirectly about the universe in which it is inserted. The results presented here reveal the memory of musical practices and musical education of the contexts where Luiza Camargo circulated and, as an effect, his identities as a teacher, pianist and composer. It is hoped, through this writing, to collaborate for the understanding of some of the local musical identities built from a musical memory, in Belém do Pará.

Keyword: Luiza Camargo. Personal file. Memory. Identities.

Memoria e identidades musicales paraenses en Luiza Camargo

Resumen: Este artículo presenta una parte de los resultados de la investigación titulada "Memoria musical de Pará: Luiza Camargo". El estudio tiene como objetivo desarrollar una investigación sobre la memoria musical en Belém de Pará y contribuir a la escritura de la historia de la música y de la educación musical local. Se trata de una investigación en el contexto de la historia de la música y de la educación musical, a partir de documentos encontrados en el archivo personal de la profesora, pianista y compositora de Pará Luiza Camargo (1934-2017). A través del estudio de un archivo personal es posible reconstruir la memoria y la identidad de un individuo y de su grupo social. Esto es así porque el archivo es una construcción de alguien sobre sí mismo y directa o indirectamente sobre el universo del que forma parte. Los resultados aquí presentados revelan la memoria de las prácticas musicales y de la educación musical de los contextos por donde circuló Luiza Camargo y, como consecuencia, sus identidades como profesora, pianista y compositora. Se espera por medio de este escrito contribuir a la comprensión de algunas de las identidades musicales locales construidas desde una memoria musical en Belém de Pará.

Palabras clave: Luiza Camargo. Archivo personal. Memoria. Identidades.

Introdução

Luiza Maia da Silva Vaz de Camargo (1934 – 2017) foi uma professora, pianista e compositora de evidência em Belém do Pará. Aluna destacada na classe de piano do Instituto Estadual Carlos Gomes, recebeu o Prêmio Ettore Bosio pelo brilhantismo na conclusão do curso, em 1951. Ali também se formou em Canto Lírico, em 1955. Mas sua identificação com o piano levou-a a se tornar, anos mais tarde, professora desse instrumento no Serviço de Atividades Musicais, hoje Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Também foi professora de música da Escola Superior de Educação Física da Universidade do Estado do Pará. Paralelamente desenvolveu trabalho pianístico e composicional.

Luiza Camargo, como passou a ser chamada após seu casamento com o escritor Milton Camargo (1943 – 2016), criou, ao longo de décadas, um arquivo pessoal por meio do qual é possível reconstituir a trajetória de sua vida profissional – embora o arquivo também "narre" momentos de sua vida familiar.

O arquivo pessoal de Luiza Camargo (APLC) foi descoberto logo após a sua morte, quando seu espólio estava sendo distribuído entre os herdeiros, que pretendiam se desfazer dos papéis "velhos", acumulados durante décadas por Luiza. Esses papéis consistem em documentos que compreendem correspondências, partituras, recortes de jornal, recortes de revistas, cadernos, programas de concerto, certificados, fotografias, desenhos e diversos. Mas também há CDs, DVDs e troféus.

Ora, sabe-se que arquivos pessoais são criados dentro de um contexto social, cultural e histórico. Ou seja: eles nunca são somente sobre o seu criador, mas também sobre as pessoas com as quais o criador se relacionou, sobre a(s) cultura(s) e sobre o(s) tempo(s) histórico(s) em que foram criados.

Nessa perspectiva, um arquivo pessoal agrega valor histórico sobre o contexto de sua criação e ganha importância pelo que registra sobre fatos que vão além do âmbito individual de seu criador. É neste ponto que o estudo sobre o APLC se justifica: ele permite que se alcancem dois objetivos em sua pesquisa: investigar sobre as práticas musicais e de educação musical de Luiza Camargo e contribuir com a escrita da história da música e da educação musical no Pará.

Arquivo, identidade e memória

O arquivo, esses "conjuntos documentais produzidos/recebidos/acumulados pelas entidades públicas ou privadas no exercício de suas funções" (Bellotto 2002, 5), permite o acesso a informações que geram o conhecimento sobre fatos e a compreensão de fenômenos sociais. Por meio de seus documentos é possível reconstituir a identidade de um indivíduo e de seu grupo social. Isto porque o arquivo é uma construção de alguém sobre si mesmo e direta ou indiretamente sobre o universo no qual se insere.

Nedel (2013, 136) destaca que

> *Aos historiadores de hoje já não seja lícito esperar dos arquivos o registro objetivo dos fatos. Em lugar disso, espera-se que construam, com base nos arquivos, eles próprios construções anteriores, fontes que*

> *documentam a repercussão subjetiva e retrospectiva de acontecimentos singulares, gestados e experimentados pelos atores sociais, individual e coletivamente.*

Sendo uma construção, os documentos, longe de serem guardados ao acaso, são escolhidos com a intenção de compor uma imagem ou uma ideia que o criador do arquivo tem de si e deseja que seja preservada. Escritos, imagens e objetos são reunidos cuidadosamente para que uma identidade aflore tal qual deseja o autor do arquivo. Portanto, o arquivo não é fruto de uma ação ingênua; antes se origina de uma ação intencional, seletiva e que gera distinção. Nessa linha de pensamento,

> *Entender os conjuntos documentais de natureza pessoal como produto de investimentos pessoais ou coletivos, mais do que como produtos "naturais" da trajetória dos indivíduos, pode nos ajudar a desvendar significados e a avançar na tarefa de refletir sobre procedimentos que possam auxiliar no seu tratamento. Investimentos pessoais, imagem pública e visões de mundo se objetivam nos arquivos pessoais e nos usos que seus titulares ou seus herdeiros lhes conferem, e fornecem chaves para compreender o arquivo que vão além das tradicionais associações entre trajetória e documentos. (Heymann 2013, 75)*

O desafio do pesquisador é de "cobrir a diversidade de situações, estratégias e intenções com que os indivíduos produzem e acumulam documentos ao longo da vida" (Nedel 2013, 138). Ou nas palavras de Palmeira (2013, 92), "considerar o modo pelo qual o conjunto documental com que se lida foi formado e preservado é um dos passos necessários de um controle reflexivo do processo de produção da pesquisa".

Nesse sentido, aquela geração de distinção tem seus indícios na própria iniciativa de criar um arquivo. O indivíduo se vê de um modo especial no contexto no qual se insere ou deseja ser inserido. Isto o leva a demonstrar, por meio de documentos do arquivo, o seu pertencimento a um determinado grupo social, em posição que o destaca por seus feitos devidamente certificados por escritos, imagens e objetos.

Tais escritos, imagens e objetos compõem o conjunto de características distintivas, mediante os quais é possível reconhecer uma identidade ou identidades, já que uma pessoa nunca é uma "coisa" só (Bauman 2005). No caso desta pesquisa, Luiza Camargo é professora, pianista e compositora: três identidades diferentes, ainda que possam se relacionar, já que integram a mesma pessoa e se inserem em mundos de música.

Bauman (2005, 21-22) fala da "identidade"

> *como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, "um objetivo"; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta.*

A construção da identidade, por outro lado, nunca é puramente individual: essa construção é realizada em contextos sociais, ora fazendo eco a eles, ora neles encontrando eco:

> *Acontece com muita frequência que nos atribuímos a nós mesmos, como se elas não tivessem sua origem em parte alguma senão em nós, ideias e reflexões, ou sentimentos e paixões, que nos foram inspirados por nosso grupo. Estamos então tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em*

> *uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros. Quantas vezes exprimimos então, com uma convicção que parece toda pessoal, reflexões tomadas de um jornal, de um livro, ou de uma conversa. Elas correspondem tão bem a nossa maneira de ver que nos espantaríamos descobrindo qual é o autor, e que não somos nós. "Já tínhamos pensado nisso": nós não percebemos que não somos senão um eco. (Halbwachs 1990, 47)*

Ou seja, a memória individual,

> *não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. (Halbwachs 1990, 54)*

Isto remarca o pertencimento ou a necessidade de pertencimento a um contexto ou a vários contextos sociais, em diferentes tempos e lugares. Porque o indivíduo sempre está inserido em algum grupo social e/ ou desejoso de se inserir em outros.

A identidade é construída com a colaboração da memória. Isto acontece quando as características distintivas, por meio das quais é possível reconhecer uma identidade ou identidades são elencadas a partir de evocações. As recordações ou os resgates feitos voluntariamente pela memória consistem na busca identitária do indivíduo.

Candau (2011, 84) entende que:

> *Recordar, assim como esquecer, é, portanto, operar uma classificação de acordo com as modalidades históricas, culturais, sociais, mas também bastante idiossincráticas […]. É a partir de múltiplos mundos classificados, ordenados e nomeados em sua memória, de acordo com uma lógica do mesmo e do outro subjacente a toda categorização – reunir o semelhante, separar o diferente – que um indivíduo vai construir e impor sua própria identidade.*

O mesmo autor vê no arquivo um "objeto-memória por excelência", no qual se pode observar "um princípio de unificação, identificação" e como citado acima, de classificação (Candau 2011, 84).

Na relação entre memória e identidade, Candau acrescenta um terceiro elemento: o tempo. Segundo ele,

> *Do ponto de vista das relações entre memória e identidade, a maneira pela qual esse pensamento classificatório vai se aplicar à categoria de tempo será fundamental, pois […] as representações da identidade são inseparáveis do sentimento de continuidade temporal (identidade narrativa, apelo à tradição, ilusão da permanência, fidelidade mais ou menos forte a seus próprios engajamentos, mobilização de traços historicamente enraizados no grupo de pertencimento etc.). (Candau 2011, 84)*

A memória, ao colaborar com a construção da identidade, tem seus tempos e lugares ordenados. Criar um arquivo é organizar a memória, "herança" sobre a qual se mantém um "olhar frio" para "inventariá-la" (Nora 1993, 13-14). Para o autor,

> *Ela se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem. […] Menos a memória é vivida no interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao*

> *mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado. O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável. (Nora 1993, 14)*

Sobre o Arquivo Pessoal de Luiza Camargo (APLC)

O APLC reúne documentos escritos, iconográficos e sonoros. Os documentos escritos abrangem correspondências, partituras, recortes de jornal, recortes de revistas, cadernos, documentos, programas de concerto, certificados e diversos. Os iconográficos reúnem fotografias, desenhos e tridimensionais. Os sonoros compreendem gravações em cassete, CD e DVD.

As Correspondências (01) estão organizadas em Recebidas (01.1.001 a 01.1.067), Enviadas (01.2.001 a 01.2.012) e Terceiros (01.3.001 a 01.3.040). São sobretudo institucionais, quase sempre nos âmbitos da Universidade Federal do Pará e da Universidade do Estado do Pará. Dizem respeito às atividades artísticas (como pianista) e de gestão (participação em bancas de concurso, em comissões de criação de curso, em júri de festival etc.).

As Partituras (02) abrangem Manuscritos de outros compositores (02.1.001 a 02.1.007), Impressos de outros compositores (02.2.001 a 02.2.217), Fotocópias de partituras de outros compositores (02.3.001 a 02.3.054), Manuscritos de composições de Luiza Camargo (02.4.001 a 02.4.010), Fotocópias de partituras de composições de Luiza Camargo (02.6.001 a 02.6.020). A grande maioria das partituras abrange composições do século XIX, que exigem do intérprete alto grau de virtuosismo técnico.

Os Recortes de jornais (03) integram Recortes de Jornal sobre Luiza Camargo (03.1.001 a 03.1.133), Recortes de Jornal sobre Milton Camargo (03.2.001 a 03.2.008), Recortes de Jornais sobre Luiza Camargo e Milton Camargo (03.3.001 a 03.3.006). Nesses recortes de jornais, que cobrem principalmente o estado do Pará (há recortes de jornais nacionais e internacionais), predominam as notícias sobre apresentações artísticas locais de Luiza Camargo.

Os Recortes de revistas (04) abrangem Terceiros (04.1.001 a 04.1.056). Em sua maioria são revistas nacionais. Tratam especialmente sobre compositores da Música Popular Brasileira. Os recortes foram selecionados por Milton Camargo, esposo de Luiza Camargo, que de próprio punho identificou as referências de cada um dos recortes. Provavelmente esse material tinha como destino suprir as aulas sobre música popular ministradas por Luiza Camargo na Universidade Federal do Pará.

Os Cadernos (05) envolvem Cadernos de música com composições de Luiza Camargo (05.1.001 a 05.1.005), Cadernos de música com composições de outros autores (05.2.001 a 05.2.002), Cadernos normais para fins didáticos (05.3.001 a 05.3.015), Cadernos normais sobre gravações (05.4.001 a 05.4.005), Cadernos normais com anotações sobre livros (05.5.001 a 05.5.010) e Cadernos normais sobre assuntos diversos (05.6.001 a 05.6.004). Como se vê, predominam os cadernos para fins didáticos, com anotações sobre técnica pianística, exercícios rítmicos, história da música etc., relacionados com

suas atividades principalmente como professora.

Em Documentos (06) têm-se Documentos pessoais de Luiza Camargo (06.1.001 a 06.1.136), Documentos sobre gravações de CDs de Luiza Camargo (06.2.001 a 06.2.012), Documentos de Publicações de livros de Luiza Camargo (06.3.001 a 06.3.031) e Documentos sobre registros de composições de Luiza Camargo (06.4.001 a 06.4.040). Aqui se encontram os mais diversos documentos de caráter burocrático: há recibos, certidões, declarações, portarias, termos aditivos de contratos de trabalho, carteira do trabalho, RG, CPF etc.

Os Programas de concerto (07) compreendem Programas de concerto de Luiza Camargo como Intérprete (07.1.001 a 07.1.072), Programas de concerto de Luiza Camargo como Compositora (07.2.001 a 07.2.059), Programas de concerto de Luiza Camargo como Intérprete e Compositora (07.3.001 a 07.3.030), Programas de concerto de Luiza Camargo como Regente (07.4.001) e Programas de concerto de outros (07.5.001 a 07.5.051). As obras interpretadas são principalmente de compositores europeus do século XIX e os espaços de execução têm como maior expressão teatros e salas de concerto.

Os Certificados (08) abarcam Certificados de escolaridade (08.1.001 a 08.1.019), Certificados de cursos de música frequentados (08.2.001 a 08.2.031), Certificados de cursos de música ministrados (08.3.001 a 08.3.004), Certificados de cursos de outras áreas frequentados (08.4.001 a 08.4.011), Certificados de honrarias (08.5.001 a 08.5.008) e Certificados de formação religiosa (08.6.001 a 08.6.005). Predominam os certificados dos cursos de música frequentados, sendo a maioria deles didáticos.

Em Diversos (09) se encontram Programas com os cursos, seminário e palestra ministrados por Luiza Camargo (09.1.001 a 09.1.008), Dedicatórias para Luiza Camargo (09.2.001 a 09.2.003), Homenagens recebidas por Luiza Camargo (09.3.001 a 09.3.005), Cartazes (09.4.001 a 09.4.003), Programas de ensino (09.05.001 a 09.5.007) e Outros (09.6.001 a 09.6.022). Há um misto de documentos como professora (cursos, seminário, palestra, programas de ensino e homenagens) e como pianista (cartazes).

Os documentos iconográficos e sonoros estão em fase de organização.

Motivações para acumular documentos e compor uma memória

Desde tempos remotos de sua vida, Luiza Camargo acumulou documentos como fotografias, recortes de jornais e sobretudo programas de seus concertos. Há uma foto em que ela está cercada por suas irmãs. Nesta fotografia ela tem dois anos de idade e suas irmãs são todas bem mais velhas do que ela. Esta fotografia (Fotografia 01) está nas páginas introdutórias de seu livro "Pequenas peças para piano" (Camargo 2013). O texto que as acompanha é esclarecedor quanto ao meio musical onde Luiza Camargo nasceu e cresceu.

> *Na casa da família de Luiza, tinha um piano, que seu pai comprou para as suas irmãs estudarem. Ela nasceu e cresceu ao som daquele instrumento. Luiza se lembra da sua irmã Maria Olinda dando aulas de piano. Tinha uns quatro anos de idade e ficava olhando e ouvindo as aulas. Talvez tenha*

> *sido naquela época que ela começou a aprender a ler partitura, vendo a sua irmã dar aulas. Algumas alunas não tocavam corretamente, erravam muito, "tropeçavam" nas notas, e Luiza ficava admirada de ver aquelas meninas, já crescidas, não conseguirem tocar aquelas lições que para ela, ainda pequena, pareciam tão fáceis […] Além do piano, que sua mãe, irmãs e ela tocavam, havia outros instrumentos em sua casa: o violão tocado pelo pai e pela irmã Silvana, no qual Luiza também seria capaz de acompanhar algumas músicas. Silvana também tocava bandolim e violino. Este último também era um instrumento que a irmã Inês tocava. Luiza ainda estudou acordeom, canto lírico e órgão de pedaleira. Já o seu irmão Álvaro tocava ritmo na caixa de fósforo. (Camargo 2013, 10-11)*

Fotografia 01 – Luiza Camargo em cima do banco, com dois anos de idade, ao lado das irmãs mais velhas.

Era "natural" que Luiza também tocasse aqueles instrumentos ainda na mais tenra idade, já que era uma "herdeira" de um capital musical que circulava em seu meio familiar.

Luiza Camargo cresceu vendo, ouvindo e vivenciando práticas musicais e de educação musical, como se pode observar em outro trecho biográfico da mesma obra:

> *Luiza também tocava "de ouvido" algumas músicas muito cantadas nos programas de rádio, como a marchinha "Jardineira", de Benedito Lacerda e Humberto Porto, muito executada no carnaval de 1939, na voz de Orlando Silva. Naquele tempo, ainda não havia televisão, só rádio e vitrola, mas nem todas as casas possuíam esses aparelhos para ouvir música. Em sua casa tinha rádio, e era assim que ouvia músicas, memorizava-as e ia tocá-las no piano. Aos nove anos, uns primos da sua mãe foram à sua casa e levaram uma vitrola e vários discos. Luiza passou o dia inteiro ouvindo músicas. Memorizou uma delas, e a tocou ao piano. Mais tarde, disseram-lhe que tinha o que chamam de "ouvido absoluto". (Camargo 2013, 10)*

Ou seja, Luiza Camargo não só era herdeira de um capital cultural, mas também seu corpo a revelava portadora de capacidade auditiva excepcional, uma marca física que dava indícios concretos de seu pertencimento ao mundo da música. Neste ponto, o pertencimento está estreitamente relacionado com a identidade do músico. É preciso pertencer a esse mundo para nele serem legítimas a presença e a posição. Pertence-se quando se possuem os capitais desse mundo. Luiza portava esses capitais: tanto o cultural quanto o físico. Mas era preciso o reconhecimento social: tocar publicamente dava-lhe esse reconhecimento. E ela tocou em vários espaços de concerto como o Theatro da Paz (Belém-PA), Sala

Cecília Meireles (Rio de Janeiro-RJ), Salão Leopoldo Miguez (Rio de Janeiro-RJ), Theatro Santa Roza (João Pessoa-PB), Teatro Municipal Severino Cabral (Campina Grande-PB), Teatro José de Alencar (Fortaleza-CE) etc. Documentos como os programas de concerto registraram essas apresentações públicas e recortes de jornais selaram o valor da pianista.

O registro de seus concertos, desde os doze anos de idade, quando tocou no Theatro da Paz pela primeira vez (Fotografia 02), pode ser relacionado à legitimidade de sua presença no mundo da música. Também há cartaz sobre um concerto seu na Sala de Recitais da Universidade do Estado do Pará, já na maturidade. São documentos que atestam suas habilidades e competências como artista de um ponto extremo ao outro de sua trajetória, sinalizando ainda a longa duração de sua proficuidade como pianista.

Essa longa duração também é sinalizada pelas partituras guardadas por Luiza Camargo, desde as executadas quando iniciante até as mais complexas, executadas ainda na juventude até a maturidade.

Desse modo, a quem seus depoimentos não parecessem suficientes para atestar o pertencimento de Luiza Camargo ao mundo da música, haveria os documentos. Entre eles, há ainda as dedicatórias de outros compositores a registrar o valor de Luiza como artista intérprete.

Aqui se pode inferir como uma motivação para acumular documentos e compor uma memória: atestar o pertencimento de Luiza Camargo ao mundo da música e a legitimidade desse pertencimento.

Fotografia 02 – Luiza Camargo durante sua primeira participação em concerto no Theatro da Paz.

Mas há outras motivações.

Luiza Camargo tem em seu arquivo alguns Curricula Vitae (CV) que detalham suas atividades profissionais como professora, pianista e compositora. Quase todos os documentos do APLC são os seus comprovantes. Há originais das muitas cópias que acompanham os CV. Para entender a razão da existência destes é preciso lembrar que ela era professora de unidades de duas universidades: o Serviço de Atividades Musicais (atual Escola de Música) da Universidade Federal do Pará e a Escola Superior de Educação Física da Universidade do Estado do Pará. Aqueles CV são uma das exigências para ingressar nessas IES. E para nelas se manter e ascender são necessários relatórios periódicos das atividades

desenvolvidas no ensino, na pesquisa e na extensão. Daí a necessidade de declarações, certificados, portarias, programas de concerto seus e de recitais de seus alunos de piano etc. que comprovem o teor dos relatórios.

Luiza tinha que saber onde e como situar suas atividades como pianista e compositora no âmbito dessas universidades, nas quais havia ingressado para ser professora. Daí se encontrarem, em meio a esses comprovantes, outros documentos que orientavam as atividades de ensino (como professora), de pesquisa e extensão (como pianista e compositora), e o acúmulo de seus comprovantes. São resoluções, ofícios, memorandos, informativos, cartas etc. que guiam o servidor público nas nuances burocráticas e esclarecem como ingressar, permanecer, ascender e finalmente se aposentar na carreira do magistério. E Luiza Camargo fazia parte de duas carreiras: de ensino superior, na Universidade do Estado do Pará, e de ensino de 1º e 2º graus, na Universidade Federal do Pará.

Também é preciso observar que Luiza Camargo pertenceu ao magistério nas duas universidades locais no período das reformas do ensino brasileiro de 1968 e 1971, respectivamente da educação superior e do ensino de 1º e 2º graus de então. Era necessário ter em seu arquivo pessoal as novas diretrizes com suas leis, pareceres, resoluções, indicadores, regulamentações, normativas etc. que diziam respeito às carreiras do magistério da educação superior e do ensino de 1º e 2º graus, das quais Luiza tinha que estar a par e se familiarizar para permanecer, ascender e um dia se aposentar. Não bastava pertencer ao mundo da música; era preciso, para sobrevivência material, o pertencimento ao mundo institucional de duas universidades, que, sem dúvida, agregava valor de prestígio.

O magistério também a motivou a acumular material didático em seus cadernos, como exercícios de ritmo que aplicava nas aulas na Escola Superior de Educação Física, e que deu origem ao seu livro "Ritmo na educação musical". São inúmeras cópias de exercícios de ritmo direta ou indiretamente inspirados nos métodos ativos, já que ela frequentara, em tempos remotos, cursos sobre as propostas pedagógicas de Carl Orff e Gazzi de Sá.

Fotografia 03 – Luiza Camargo com uma aluna de piano.

Seus cadernos também contêm anotações sobre História da Música, disciplina por ela ministrada no Serviço de Atividades Musicais. Há ainda escritos sobre técnica pianística e sobre seus alunos de piano do Serviço. É notável a colaboração de seu esposo na seleção de material sobre música popular brasileira, provavelmente para ser aplicado nas aulas da disciplina Música Popular e Folclore no Serviço de Atividades Musicais.

Luiza Camargo também guardava outros documentos que orientavam sua prática pedagógica, como os programas de curso de

piano do Serviço. Esses programas são bastante extensos. Contemplam todas as séries do ensino do piano nos níveis preparatório, básico e técnico, com listas de livros e peças musicais que deviam ser ensinadas a cada bimestre letivo.

Seja para sua organização como professora, seja como fonte para preparação de obras didáticas, o magistério a motivou a guardar documentos pedagógicos musicais.

Há documentos que mostram um viés da atuação de Luiza Camargo como professora de música: a partir dessa condição (os documentos se referem a ela como "professora"), Luiza era convidada para compor comissões de criação de curso superior de música, bancas de concurso para professor, júri de concurso de música etc. Ela também foi chamada a assumir coordenação, estendendo sua atuação à gestão. Todas essas atividades fora da sala de aula estavam relacionadas não só à própria sala de aula como também aos seus saberes como pianista e compositora, e, sem dúvida, a alguma dose de conhecimento de legislação.

As identidades de Luiza Camargo no mundo da música

Luiza Camargo acumulou cerca de 1.229 documentos escritos. Destes documentos, 44% atestam-na como pianista, 17% como professora e 16% como compositora. Os 23% restantes dos documentos dizem respeito a aspectos burocráticos e a informações sobre seu esposo, sua família e outras pessoas.

O que se pode depreender dessas porcentagens? Que Luiza Camargo tinha como principal atividade a pianística. No entanto, não há nenhum comprovante de pró-labore específico por suas atuações como pianista. Ela garantia o seu sustento como professora da Universidade Federal do Pará e da Universidade do Estado do Pará, onde a pianista e a compositora podiam ser suas atividades em pesquisa e extensão, mas seriam secundárias, posto que a carga horária principal era destinada ao ensino.

Todavia, o seu cotidiano como professora foi bem menos documentado se comparado às atividades pianísticas. O que fazia com que Luiza Camargo acumulasse mais escritos sobre seu trabalho como pianista? Talvez aqui se aplique uma regra do mundo da música observada em pesquisa de Vieira (2001): a de que, para permanecer nesse mundo e nele ser respeitado ocupando posição de destaque, é necessário estar no palco; ou seja, é necessário ser artista.

Então não é suficiente ser somente professor de música. É preciso ser músico para ser bem aceito no mundo da música. Músico executante de palco. Isto talvez ajude a compreender o menor investimento de Luiza Camargo em documentos escritos sobre suas atividades na música como compositora.

Já o compositor vai ao palco de forma indireta. Para subir ao palco ele necessita de um executante. A própria Luiza executava suas composições. É ela a pianista que toca suas músicas no CD que acompanha sua obra "Pequenas peças para piano" (Camargo 2013), afirmando-se duplamente no mundo da música.

Neste ponto, é importante observar que as identidades de Luiza Camargo como pianista, professora e compositora se relacionam a mais de um mundo musical, multiplicando suas identidades.

Luiza foi professora do Serviço de Atividades Musicais, que era uma escola de música que

seguia o modelo conservatorial de ensino da música (Vieira 2001). Esse modelo segue os padrões dos conservatórios europeus, que adota "a música erudita ocidental como conhecimento oficial" (Pereira 2014, 93). Nesse estabelecimento, Luiza ensinava História da Música, o que, como efeito, significa dizer história da música erudita ocidental. Do mesmo modo o ensino do piano, cujo programa apresentava a maioria das obras de compositores eruditos europeus. Essa música é a mesma que se identifica nos programas de concerto de Luiza Camargo, o que levou Vieira e Costa (2018, 7) concluírem que

> *Os programas de concerto do arquivo pessoal de Luiza Camargo dão indícios de uma pedagogia musical social local, da qual ela era uma colaboradora. Uma pedagogia que construía e transmitia uma identidade do que é música (produção erudita europeia dos séculos XVIII e XIX) e do que é ser músico (executante virtuose dessa produção), e que era aprendida no cotidiano de quem frequentava o Instituto Carlos Gomes, a Escola de Música da Universidade Federal do Pará e do Teatro da Paz.*

Mas Luiza Camargo também ensinava Música Popular e Folclore no Serviço de Atividades Musicais, disciplina implantada a partir da LDBEN 5.692/1971 no ensino profissionalizante de música. E, na contramão do que geralmente se faz em uma escola de música conservatorial, ela estimulava seus alunos dessa disciplina a tocarem música popular. Ela própria tocava música popular informalmente para colegas e alunos no ambiente de trabalho ou em sua residência para quem a fosse visitar. Seu domínio técnico pianístico e seu ouvido absoluto colaboravam para que seus arranjos e suas execuções fossem brilhantes.

Embora Luiza Camargo nunca houvesse feito uma apresentação pública com esse repertório, há vídeos na Internet com performances suas tocando música popular[1], ou o noticiado abaixo:

> *Se os jogadores do Remo precisavam de um incentivo para fazer uma boa campanha na Série D, ele chegou! Nas redes sociais, o vídeo de uma simpática idosa tocando o hino do Remo ao piano, ganhou vários elogios até mesmo de quem não torce para o time. Trata-se da renomada professora de música da Universidade Federal do Pará, Luiza Camargo. O vídeo não demorou muito para ganhar fama e compartilhamentos nos telefones celulares de muita gente. (Remo 100%)*

Observa-se, contudo, que até o momento somente se encontrou em seu arquivo pessoal um documento relacionado à sua performance na música popular: um recorte do jornal Diário do Pará, de 12 de junho de 2014:

> *"A tua vida é uma linda canção de amor". Assim diz um verso da música "Se Todos Fossem Iguais a Você" de Vinícius de Moraes e Tom Jobim e que já embalou a paixão de muitos casais. Para Luiza e Milton Camargo, essa é mais do que uma canção de amor, é a música que eles escolheram como deles. Quem ouve Luiza tocá-la ao piano para o marido, se emociona com a delicadeza e o amor que reverberam em cada acorde. Milton a ouve com os olhos apaixonados. A música traduz muito bem a história dos dois, unidos pela arte.*

Há também, como já foi dito, recortes de revistas colecionados por seu esposo Milton

1 Ver, por exemplo, vídeo disponibilizado no site da emissora local de televisão associada à rede Globo, disponibilizado em http://g1.globo.com/pa/para/videos/v/pianista-luiza-camargo-toca-para-o-g1/4524908/, acessado em 01 junho 2019.

Camargo relacionados ao ensino da disciplina Música Popular e Folclore.

Percebe-se aí que embora Luiza Camargo como professora, pianista e compositora tenha imergido em dois mundos musicais – o da música erudita e o da música popular – o fez em graus diferentes, ou, pelo menos, os documentou com intensidade diversa. O mundo da música erudita foi registrado por meio de partituras nas quais ela estudou, dos programas de concerto nos quais ela tocou, de recortes de jornais que elogiam suas performances, de dedicatórias, correspondências etc. As incursões no mundo da música popular foram muito menos registradas. Tudo se passa como se Luiza pretendesse se firmar no mundo da música erudita, sem contudo restringir suas possibilidades musicais a somente esse mundo. Afinal, sua vida foi dedicada à música (Camargo 2013).

Considerações finais

Investigar o que o APLC diz sobre as práticas musicais e de educação musical de Luiza Camargo ajuda a conhecer essa personagem da história da música e da educação musical local. Mas contribui também com a escrita da história da música e da educação musical em Belém do Pará. Isto porque, como já foi mencionado, um arquivo pessoal nunca é somente sobre o seu criador, mas também sobre as pessoas com as quais o criador se relacionou, sobre a(s) cultura(s) e sobre o(s) tempo(s) histórico(s) em que foi criado.

Olhando o APLC, se tem uma percepção dos principais espaços de ensino musical em Belém na segunda metade do século XX: o Instituto Estadual Carlos Gomes, onde Luiza Camargo se formou e o Serviço de Atividades Musicais, onde ela atuou. Na Escola Superior de Educação Física, onde ela também ensinava música, não se formavam músicos; elementos da música faziam parte da formação do professor de Educação Física.

Os documentos do APLC permitem perceber que se tratava de um ensino musical preponderantemente conservatorial, ou seja, voltado sobretudo à música erudita ocidental, mundo no qual Luiza se formou e, bem recrutada, reproduziria suas condições de produção em sua atuação como professora.

Observando a trajetória de Luiza por meio de seu arquivo pessoal, pode-se dizer que os valores desse mundo no ensino da música estão relacionados à precocidade, ao talento, a características inatas como o ouvido absoluto, ao virtuosismo na performance. Tais aspectos tornam esse mundo acessível a poucos bem dotados, como Luiza Camargo.

Os espaços de difusão dessa prática musical e de educação musical eram os teatros e as salas de concerto que, por meio de seu prestígio, agregavam valor às apresentações públicas que neles aconteciam. Os jornais da época de formação e atuação de Luiza Camargo atestavam tal valor agregado e ajudavam a difundi-lo como uma verdade da sociedade.

Não é uma realidade remota. Trata-se de uma história iniciada na primeira metade do século XX (1934) e encerrada na primeira metade do século XXI (2017), pouco mais de oito décadas, recentemente completadas. Significa dizer que esses valores que compuseram a memória e constituíram as identidades de Luiza Camargo ainda estão presentes na atualidade, ao menos potencialmente, formando outras identidades musicais semelhantes.

Referências

Bauman, Zygmunt. 2005. *Identidade*: *entrevista a Benedetto Vecchi*. Traduzido por Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar.

Bellotto, Heloísa Liberalli. 2002. *Arquivística. Objetos, princípios e rumos*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo.

Camargo, Luiza. 2013. *Pequenas peças para piano*. 2. ed. rev. e ampl. Belém: EDUFPA.

Candeau, Joël. 2011. *Memória e identidade*. Traduzido por Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto.

Halbwachs, Maurice. 1990. *A memória coletiva*. Traduzido por Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice.

Heymann, Luciana. 2013. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. In *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*, organizado por Isabel Travancas, Joëlle Rouchou, Luciana Heymann, 67-76. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Nedel, Letícia Borges. 2013. Da sala de jantar à sala de consultas: o arquivo pessoal de Getúlio Vargas nos embates da história política recente. In *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*, organizado por Isabel Travancas, Joëlle Rouchou, Luciana Heymann, 131-163. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Nora, Pierre. 1993. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Proj. História* 10: 7-28.

Palmeira, Miguel Soares. 2013. Arquivos pessoais e história da história: a propósito dos Finley Papers. In *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*, organizado por Isabel Travancas, Joëlle Rouchou, Luciana Heymann, 79-99. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Pereira, Marcus Vinícius Medeiros. 2014. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM* 22 (32): 90-103.

Vieira, Lia Braga. 2001. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará*. Belém: Cejup.

Vieira, Lia Braga, e Luís Carlos Santos da Costa. 2018. Práticas musicais e de educação musical sinalizadas em programas de concerto do arquivo pessoal da pianista, professora e compositora paraense Luiza Camargo. In *XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 1-8. Universidade Federal do Amazonas. Manaus.

Remo 100%. "Vídeo de 'vovó azulina' no piano viraliza na internet". Diário Online, 24 julho 2015. Disponível em https://www.remo100porcento.com/video/2015/video-de-vovo-azulina-no-piano-viraliza-na-web, acessado em 01 junho 2019.

MÚSICA EM CONTEXTO Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília

Saberes e práticas musicais em Roraima: um panorama dos estudos acadêmicos

Jéssica de Almeida
Gustavo Frosi Benetti

Resumo: Este artigo tem o objetivo de apresentar uma primeira análise sobre um estado do conhecimento que reuniu monografias, artigos científicos e publicações em anais de congressos que, com maior ou menor ênfase, abordaram aspectos sobre a música no estado de Roraima. Nesta oportunidade, depois de discorrermos sobre aspectos metodológicos, caracterizamos a produção a partir de diferentes critérios, como área de conhecimento e instituição à qual o trabalho se vinculou. Por fim, atendendo à proposta deste dossiê, revisamos os escritos no que se refere às temáticas, quais sejam, saberes e práticas, territorialidades e fronteiras, relações étnico-raciais e de gênero, identidades, formação e políticas públicas e patrimonialização. Assim, o artigo contribui apresentando um estudo sistematizado, ainda em fase inicial, sobre a produção bibliográfica que discute aspectos sobre a música em Roraima.

Palavras-chave: Pesquisa em música. Bibliografia. Estado do conhecimento.

Musical knowledge and practices in Roraima: an overview of academic studies

Abstract: This article aims to present a first analysis on a state of knowledge that gathered monographs, scientific articles and publications in congress annals that, with greater or lesser emphasis, addressed aspects about music in the state of Roraima. In this opportunity, after discussing methodological aspects, we characterize the production from different criteria, as area of knowledge and institution to which the work was linked. Finally, considering the proposal of this dossier, we review the writings regarding the themes, which are: knowledge and practices, territorialities and borders, ethnic-racial and gender relations, identities, training and public policies and patrimonialization. Thus, the article contributes by presenting a systematic study, still in early stages, on the bibliographic production that discusses aspects of the music in Roraima.

Keyword: Music research. Bibliography. State of knowledge.

Saberes y prácticas musicales en Roraima: un panorama de los estudios académicos.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo presentar un primer análisis de un estado de conocimiento que reunió monografías, artículos científicos y publicaciones en las memorias de congresos que, con mayor o menor énfasis, abordaron aspectos de la música en el estado de Roraima. En esta ocasión, después de discutir los aspectos metodológicos, caracterizamos la producción a partir de diferentes criterios, como el área de conocimiento y la institución a la que se vinculó el trabajo. Finalmente, de acuerdo con la propuesta de este dossier, revisamos los escritos referentes a las temáticas, esto es, saberes y prácticas: territorialidades y fronteras: relaciones étnico-raciales y género: identidades, formación y políticas públicas, y patrimonialización. Así, el artículo contribuye presentando un estudio sistematizado, todavía en fase inicial, sobre la producción bibliográfica que discute aspectos sobre la música en Roraima.

Palabras-clave: Investigación en música. Bibliografía. Estado de conocimiento.

Introdução

No âmbito do Ensino Superior, a música é uma área recente no Estado de Roraima, estabelecida como curso presencial somente no final do ano de 2013. Evidentemente, a pesquisa acadêmica sobre temáticas musicais independe da existência de um curso específico. Todavia, a partir das nossas atividades docentes, constatamos um argumento recorrente entre os estudantes em processo de elaboração do trabalho de conclusão de curso, bem como entre pesquisadores da área, de que há, supostamente, escassez de fontes para a pesquisa musical local. Com o intuito de fornecer subsídios aos estudos, propõe-se, neste artigo, um estado do conhecimento das produções científicas sobre saberes e práticas musicais em Roraima.

Música em Roraima: caminhos para um estado do conhecimento

Para tanto, consideramos três tipos de produção: monografias (trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses), artigos em periódicos e textos em anais de eventos. Como procedimento para a identificação dos estudos, realizamos uma busca com os termos descritores *música* e *Roraima* em bases de dados bibliográficos, repositórios institucionais e anais. As bases bibliográficas pesquisadas foram: *Scientific Eletronic Library Online* (SciELO), Google Acadêmico e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Como complementação à busca na BDTD, realizou-se uma busca nos repositórios das instituições públicas de Ensino Superior de Roraima – Instituto Federal de Roraima (IFRR), Universidade Estadual de Roraima (UERR) e Universidade Federal de Roraima (UFRR), bem como nos repositórios das demais instituições federais de Ensino Superior da Região Norte. Quanto aos anais, realizou-se busca nos eventos das cinco associações da área que apresentam articulação com as produções locais – Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Federação dos Arte Educadores do Brasil (FAEB) e Fórum Latinoamericano de Educação Musical (FLADEM), incluindo-se os eventos que propiciam a articulação da área na Região Norte: Encontro Regional Norte da ABEM, Jornada de Etnomusicologia da UFPA, Seminário da Região Norte (SRN), Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA).

Após a busca nos locais indicados, realizamos a leitura dos textos e posterior seleção, considerando a identificação de informações pertinentes à temática. Os textos que somente apresentavam os termos descritores indicados, sem conteúdo pertinente ao objetivo da sistematização, foram descartados. Após esse procedimento, definiu-se o corpo bibliográfico desta pesquisa, composto por 28 monografias defendidas entre 2006 e 2017, 29 artigos publicados em periódicos no intervalo de 1974 a 2018, e 34 textos que integram anais de eventos, divulgados entre 2007 e 2018. Evidentemente, a metodologia apresentada não esgota as possibilidades de textos das categorias abordadas. Identificou-se um conjunto de textos que não está disponível nos repositórios e bases bibliográficas *online*, mas, por uma questão de critérios, não serão incluídos nesta pesquisa.

Para melhor visualização da produção selecionada, três tabelas foram organizadas. A primeira sintetizou informações coletadas em monografias, dissertações e teses referentes ao ano de publicação, nomes do autor e orientador, título do trabalho, curso ao qual esteve vinculado e palavras-chave. A segunda tabela sistematizou ano, autor e instituição à qual pertencia, título, palavras-chave e nome da revista na qual cada artigo havia sido publicado. A última, sobre os textos publicados em anais, repetia algumas categorias das sistematizações anteriores, especificando, além disso, o nome do evento no qual o trabalho havia sido apresentado, fosse como comunicação, simpósio ou pôster. A análise desses dados organizados permitiu tecer alguns apontamentos iniciais que serão apresentados, resumidamente, a seguir.

Produção científica sobre música em Roraima

Na categoria bibliográfica representada pelos artigos, registram-se as primeiras evidências de estudos sobre a música em Roraima. Bastos, ao abordar as "culturas musicais tradicionais do Brasil" (Bastos 1974, 21), entendidas como música "folclórica" e "primitiva" (Nettl 1965 citado em Bastos 1974, 21), incluiu uma breve análise sobre a música da etnia *Taurepang* utilizando-se de descrição organológica e transcrição musicográfica (Koch-Grünberg citado em Bastos 1974, 55). Após esse primeiro texto, Bispo publicou, em 1994, dois artigos na Revista Brasil-Europa: correspondência euro-brasileira, um intitulado *Roraima na Musicologia* (Bispo 1994a) e outro em homenagem aos 70 anos da morte de Koch-Grünberg (Bispo 1994b), nos quais citou alguns eventos descritos pelo autor, relativos à atividade musical não somente indígena, mas também urbana, no Estado de Roraima. Essas três publicações, as mais antigas do corpus documental desta pesquisa, revelam uma tendência, caracterizada pela releitura das temáticas indígenas a partir da obra de Koch-Grünberg, de 1923, presente em 23 dos 92 textos analisados.

Na década de 2000, Fioretti e Duarte publicaram uma série de textos voltados à música, formação e políticas públicas para a educação, temática identificada em 26 das 92 publicações observadas, incluindo produções das autoras, as quais defendem uma educação multicultural que se utilize de músicas das diversas matrizes culturais do estado como recurso.

Temos, portanto, um primeiro período de publicações escassas e dispersas que inclui somente quatro fontes bibliográficas num período de 26 anos (Bastos 1974; Bispo 1994a, 1994b; Fioretti e Duarte 2000). Somente a partir de 2005 percebe-se um fluxo contínuo de textos na área, com ocorrências em todos os anos – considerando as três categorias bibliográficas abrangidas neste estudo – entre 2005 e 2018. Dessa forma, das 92 publicações que integram o corpo documental deste estudo, 88 foram publicadas nesse segundo período (cuja distribuição qualitativa e quantitativa foi analisada na Tabela 1).

As primeiras pesquisas monográficas sobre música no extremo Norte do país, considerando os critérios previamente expostos na metodologia, datam da década de 2000. Porém, a partir de 2010, assim como percebido ao analisar a produção de artigos, o interesse pelos saberes e pelas questões musicais amazônicas específicos de Roraima

pareceram crescer consideravelmente: do ano 2010 até 2017, 25 trabalhos, entre monografais, dissertações e teses, foram publicados.

Essas pesquisas, em sua maioria, da área Interdisciplinar – total de nove pesquisas, seis desenvolvidas no Programa de Pós-graduação *Sociedade e Fronteiras* da Universidade Federal de Roraima (UFRR) e três no Programa de Pós-graduação *Sociedade e Cultura na Amazônia* da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), seguindo-se das áreas de Letras (sete), Música, Economia, Ciências Sociais, História (cada uma com duas pesquisas), Ciência Política, Geografia, Educação, Turismo e Hotelaria (uma por área). Cabe ressaltar que os programas de pós-graduação nos quais as pesquisas vinculam-se são, em sua maioria, o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRR (sete produções), e os já citados Sociedade e Fronteiras (seis) e Sociedade e Cultura na Amazônia (três), totalizando 16 das 28 monografias consultadas.

Também, analisamos as revistas nas quais os artigos foram publicados levando em consideração as áreas de avaliação com *qualis* mais alto, fosse em Artes ou em áreas aproximadas, como Educação, Interdisciplinar e Sociologia, a partir de uma busca na Plataforma Sucupira (Quadriênio 2013-2016). Constatou-se que três das sete revistas com *qualis* em Artes são B1, uma A2, uma B2, uma B5 e outra *qualis* C. Na área de Educação, três das 13 revistas selecionadas são *qualis* B4, uma A1, uma A2, duas B1, uma B2, uma B3, duas B5 e duas *qualis* C.

Tabela 1: Quantitativo de publicações (2005-2018)

Ano	Monografias	Periódicos	Anais
2005	0	1	0
2006	1	1	0
2007	0	1	1
2008	0	0	1
2009	2	3	1
2010	1	2	1
2011	1	1	1
2012	3	0	1
2013	6	1	0
2014	4	1	2
2015	3	2	5
2016	3	4	6
2017	4	7	10
2018	0	2	5
2005-2018	28	26	34

Fonte: Elaboração dos autores

Outro dado relevante aponta que 24 das 28 pesquisas observadas foram desenvolvidas em instituições públicas federais. Dessas, 15 vinculam-se à UFRR, quatro à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e três à UFAM. Algo semelhante foi percebido nas instituições às quais os autores que publicaram nos anais analisados pertencem: 27 das 33 produções selecionadas foram desenvolvidas por acadêmicos, professores, funcionários e egressos da UFRR.

Saberes e práticas musicais em Roraima: um recorte dos estudos acadêmicos

De maneira geral, as publicações referentes a *Saberes e práticas* apresentam, discutem e, em alguns casos, problematizam manifestações culturais como festas, músicas, danças, rituais e sua pertinência para manutenção de saberes e práticas indígenas, sobretudo. Nesse contexto, cabe destacar alguns textos que versam sobre essa temática.

Albuquerque (2013), em sua dissertação de mestrado, tomou como objeto de pesquisa as apresentações de grupos folclóricos de quadrilhas juninas da cidade de Boa Vista-RR, no que tange às transformações culturais nelas verificadas. Observou, através de sua pesquisa, elementos significativos para tais mudanças e como elas se associam à dinâmica cultural das quadrilhas.

As práticas lúdicas da Comunidade Indígena *Tabalascada*, em Roraima, incluindo brincadeiras musicais, foram analisadas por Costa (2013). Essas práticas, em seu universo sociocultural, foram estudadas a partir das significações assumidas pelos sujeitos brincantes, bem como a partir da relação entre saberes indígenas ensinados pelas gerações mais velhas às gerações mais novas.

Publicada no mesmo ano, a dissertação de Peres investigou os sentidos da "ressignificação dos cantos e danças indígena[s] frente ao processo de transformação" voltada à "reconfiguração de novas formas identitárias do povo Macuxi que mora na comunidade Boca da Mata, em Roraima" (Peres 2013, 7). Constatou que os cantos e danças *Macuxi* passam por mudanças potencializadas pela entrada de religiões evangélicas no contexto, pelos saberes e valores ensinados na escola, bem como pelas relações de seus moradores com o centro urbano. Concluiu que os cantos e danças da referida comunidade encontram dificuldades para sobreviver e que, para que esses sejam fortalecidos, informou que um grupo de dança foi criado.

Em direção semelhante, em artigo publicado em 2015, Santos e Fiorotti analisaram cantos indígenas coletados pelo projeto *Panton Pia'* e buscam valorizar as "culturas indígenas numa tentativa de compreendê-los como sujeitos suscetíveis às transformações da sociedade a partir de suas tradições e suas respectivas línguas" (Santos e Fiorotti 2015, 1650). Para isso, estudaram a composição da estrutura dos cantos indígenas no âmbito poético e musical. Também no sentido de apresentar caminhos para o fortalecimento e manutenção da cultura indígena no estado, Pereira e Bernardes (2018) apontaram a relevância do *Festejo Intercultural do Canauanim* como caminho para manter viva a cultura *Wapixana*.

O seguinte grupo temático, *Territorialidades e Fronteiras,* revela produções sobre demarcação de terras indígenas, conflitos,

cultura e intercâmbios culturais. Aqui, não especificaremos trabalhos realizados por não os considerarmos pertinentes para o recorte do artigo, mas que serão problematizados em publicação futura. O mesmo argumento para não revisar, nesta oportunidade, serve para *Relações étnico-raciais e de gêneros* e *Patrimonialização* que, juntos, somam o menor número de publicações revisadas em nosso estado do conhecimento. No primeiro, é comum que a música seja tratada de forma periférica e, no segundo, as discussões sobre as contribuições de Theodor Koch-Grünberg, por um lado, e a construção histórica de algumas manifestações culturais, por outro, tornam-se pautas para os trabalhos monográficos, anais e artigos em periódicos.

Outro ponto central das produções, sobretudo das que problematizam a construção de *Identidades*, refere-se ao *Movimento Roraimeira* e às tradições gaúchas no estado. Nesse sentido, destacam-se as dissertações de Souza (2013) e Feitosa (2014), o artigo de Oliveira, Wankler e Souza (2009) e as publicações em anais de Feitosa e Mibielli (2012), Feitosa (2017), Silva, Baptaglin e Benetti (2017) e Silva (2018).

Quanto ao grupo temático identificado como *formação e políticas públicas*, percebem-se duas fases distintas: a primeira, citada anteriormente, caracterizada principalmente pelas produções de Duarte e Fioretti, individualmente ou em coautoria, situadas majoritariamente na década de 2000; a segunda, impulsionada pela criação do Curso de Licenciatura em Música da UFRR, evento discutido por Silva e Benetti (2014).

Considerações

A análise apresentada possibilitou a percepção de que a produção científica sobre a música em Roraima ainda é incipiente. Nota-se que há um interesse crescente nas temáticas apontadas a partir da criação do Curso de Licenciatura em Música da UFRR, considerando-se a elaboração de trabalhos monográficos pelos discentes, a incorporação destas temáticas às pesquisas de pós-graduação dos docentes, bem como a participação de ambos em eventos científicos.

Ressaltamos que esta é uma sistematização em fase inicial, considerando a produção bibliográfica que discute aspectos sobre a música no Estado de Roraima, a ser ampliada e discutida para servir como subsídio de bibliografia para investigações posteriores.

Lista de Referências

Albuquerque, Teresa K. A. 2013. *As quadrilhas juninas e suas transformações culturais nos festivais folclóricos em Boa Vista-Roraima (2001-2011)*. Dissertação de Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas.

Bastos, Rafael J. M. 1974. Las músicas tradicionales del Brasil. *Revista Musical Chilena* 125 (28): 21-77.

Bispo, Antonio A. 1994a. Roraima na Musicologia. *Brasil-Europa: correspondência euro-brasileira* 31 (6).

Bispo, Antonio A. 1994b. Theodor Koch-Grünberg (1872-1924): 70 anos de morte. *Brasil-Europa: correspondência euro-brasileira* 31 (6).

Costa, Edlamar M. 2013. *As práticas lúdicas na comunidade indígena Tabalascada em Roraima*. Dissertação de Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas.

Feitosa, Suênia K. A. 2014. *Recepção do Movimento Roraimeira: identificação, apropriação e construção identitária*. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Federal de Roraima.

Feitosa, Suênia K. A. 2017. Recepção do Movimento Roraimeira: identificação, apropriação e construção identitária. *Anais do XV Congresso Internacional da ABRALIC*: 3458-3469.

Feitosa, Suênia K. A. e Roberto Mibielli. 2012. Movimento Roraimeira: recepção e identidade. *Anais do III Colóquio Internacional Poéticas do Imaginário*: 393-197.

Fioretti, Elena C. e Rosangela Duarte. 2000. A música como elemento intercultural: uma abordagem para uma educação multicultural. *Boletim do Museu Integrado de Roraima* 6: 17-24.

Oliveira, Rafael S., Cátia M. Wankler, e Carla M. Souza. 2009. Identidade e poesia musicada: panorama do Movimento Roraimeira a partir da cidade de Boa Vista como uma das fontes de inspiração. *Revista Acta Geográfica* 6 (3): 27-37.

Pereira, Abraão J. 2018. O festejo intercultural do Canauanim: um veículo de divulgação, fortalecimento e manutenção da cultura Wapixana em Roraima. *Revista Teias* 53 (19): 179-191.

Peres, Linda. 2013. *Cantos e danças indígenas: a ressignificação do conhecimento tradicional da comunidade Boca da Mata no processo das transformações contemporâneas*. Dissertação de Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas.

Santos, Jucicleide P. M. e Devair A. Fiorotti. 2015. Os cantos indígenas Macuxi e Taurepang: possibilidades. *Revista Philologus* 63 (21): 1650-1661.

Silva, Jefferson T. S. M. e Gustavo F. Benetti. 2014. Implantação do primeiro curso de licenciatura em música no estado de Roraima. *Anais do VIII Encontro Regional Norte da ABEM*: 1-11.

Silva, Marcos V. F. 2018. Migrantes em Boa Vista: subjetividade da música gaúcha presente nas manifestações juninas boa-vistenses. *Anais do XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*: 1-10.

Silva, Marcos V. F., Leila A. Baptaglin, e Gustavo F. Benetti. 2017. Ambientação musical por meio do Centro de Tradições Gaúchas Nova Querência de Boa Vista-RR. *Anais da IV Jornada de Etnomusicologia: redes colaborativas de saberes*: 98-104.

Souza, Glaciele H. 2013. *Lugar e identidades em Ben Charles e Neuber Uchôa*. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Federal de Roraima.

MÚSICA EM CONTEXTO Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília

O Projeto Mágico de Nós: uma produção musical independente em Belém do Pará

Bárbara Lobato Batista
Sônia Chada

Resumo: Os avanços tecnológicos influenciaram várias mudanças que ocorreram no mundo nas últimas décadas. A tecnologia trouxe para o ramo da produção musical facilidades possibilitando que vários artistas gravassem e produzissem seus materiais fonográficos. A produção musical independente se valeu do advento da tecnologia para se desenvolver e garantir seu espaço no mercado. Este artigo expõe fatos que marcam o desenvolvimento da produção musical independente no Brasil e em Belém do Pará. Investigar os aspectos que caracterizam o processo de produção musical independente do Projeto Mágico de Nós foi o principal objetivo desta pesquisa. A coleta de dados foi realizada principalmente a partir de pesquisa bibliográfica e entrevista semiestruturada com o mentor do projeto. Belém do Pará tem se destacado como uma capital promissora para o desenvolvimento de projetos musicais independentes que buscam, através da cooperação, fortalecer a cena musical da cidade. Se valendo das facilidades que a internet proporciona, esses projetos vem divulgando seus trabalhos com a finalidade de atrair e construir seus públicos.

Palavras-chave: Projeto Mágico de Nós. Produção musical independente. Prática musical. Pará.

The Project Mágico de Nós: an independent musical production in Belém do Pará

Abstract: Technological advances have influenced several changes that have occurred in the world in recent decades. The technology brought to the branch of the musical production facilities enabling several artists to record and produce their phonographic materials. Independent music production used the advent of technology to develop and secure its space in the market. This article presents facts that mark the development of independent music production in Brazil and in Belém do Pará. Investigating the aspects that characterize the independent musical production process of the We Magic Project was the main objective of this research. The data collection was performed mainly from bibliographic research and semi-structured interviews with the project mentor. Belém do Pará has stood out as a promising capital for the development of independent musical projects that seek, through cooperation, to strengthen the music scene of the city. If using the facilities that the internet provides, these projects have been disseminating their work for the purpose of attracting and building their audiences.

Keywords: Mágico de Nós Project. Independent musical production. Musical practice. Pará.

Proyecto "Mago de Nós": una producción musical independiente en Belém de Pará

Resumen: Los avances tecnológicos han influido en muchos cambios que han tenido lugar en el mundo en las últimas décadas. La tecnología trajo facilidades para la rama de la producción musical permitiendo a varios artistas grabar y producir sus materiales fonográficos. La producción musical independiente se valió del advenimiento de la tecnología para desarrollar y garantizar su espacio en el mercado. Este artículo presenta hechos que marcan el desarrollo de la producción musical independiente en Brasil y en Belém de Pará. El objetivo principal de esta investigación fue investigar los aspectos que caracterizan el proceso de producción musical independiente del Proyecto "Mago de Nós". La recolección de datos se realizó principalmente a partir de la investigación bibliográfica y la entrevista semiestructurada con el mentor del Proyecto. Belém de Pará se ha destacado como una capital prometedora para el desarrollo de proyectos musicales independientes que buscan, a través de la cooperación, fortalecer la escena musical de la ciudad. Aprovechando las facilidades que ofrece Internet, estos proyectos han estado divulgando su trabajo con el fin de atraer y construir su público.

Palabras-clave: Proyecto "Mago de Nós". Producción musical independiente. Práctica musical. Pará.

Introdução

Os avanços tecnológicos desencadearam várias transformações no mundo. A tecnologia foi se desenvolvendo até se alojar em nosso cotidiano. Desde que a tecnologia entrou radicalmente em nossas vidas, a partir das últimas décadas do século XX, produzimos, vendemos, consumimos, pensamos, agimos, nos relacionamos de maneira diferente.

No universo da música a popularização da tecnologia gerou abalos, mas também estabilizações. O advento das Novas Tecnologias da Informação e Comunicação (NTICs) trouxe novas possibilidades de manipulação de áudio e facilidades para a gravação, produção e divulgação de material fonográfico. Gravadoras e artistas independentes, que antes não tinham espaço no mercado, emergiram, competindo com as grandes gravadoras do mercado fonográfico, até o ponto em que essas empresas tiveram que produzir mudanças nas suas maneiras de operar, a fim de se adaptarem à realidade que a tecnologia constituiu.

Se antes, uma banda ou um artista, para ser escutado e conhecido em âmbito nacional, ou até internacional, precisava ser "descoberto" por um produtor, assinar com uma grande gravadora e ter suas músicas gravadas e produzidas em alta qualidade, bem como ter um plano de divulgação gerenciado por uma equipe especializada, agora a realidade do mundo musical é diferente; a internet e os avanços tecnológicos facilitaram e aceleraram vários processos existentes na produção musical.

O acesso facilitado a equipamentos eletrônicos, de gravação de áudio e vídeo, faz com que haja várias possibilidades de gravação e produção para músicos e artistas incipientes e veteranos que não têm a oportunidade de seus materiais fonográficos serem produzidos por uma grande gravadora. Atualmente, os artistas podem, através da internet, divulgarem seus trabalhos, de forma gratuita ou não, utilizando plataformas de áudio, vídeo, sites e redes sociais, entre outras possibilidades.

Hoje em dia a presença da produção musical independente no Brasil é expressiva no mercado fonográfico do país. O número de produções independentes chega a ser maior do que a produção das grandes empresas do ramo musical. Bandas e artistas independentes arcam com os custos das gravações e produções de suas músicas, divulgam e distribuem seus materiais pela internet, organizam e produzem seus próprios shows. E, todos os dias, um projeto musical surge, e logo cria os seus perfis nas redes sociais, buscando estratégias para se fazer presente e notável no meio de tantos outros artistas, lutando pelo mesmo espaço.

Em várias regiões do país é possível encontrar eventos, normalmente chamados de festivais, voltados para a fomentação da cena independente local. Cada uma das regiões apresentando particularidades em relação à música independente, visto que questões culturais e do cotidiano interferem nas práticas musicais.

Em Belém do Pará, como no Brasil, existem bandas e artistas que desenvolvem seus trabalhos de forma independente, arcam com os custos de gravações e produções e divulgam seus materiais valendo-se das

facilidades que a tecnologia oferece, além de organizarem eventos onde os mesmos se apresentam, em cooperação com outros projetos que buscam o fortalecimento da cena independente da cidade.

O objetivo desta pesquisa foi investigar os aspectos que caracterizam o processo de produção musical independente do projeto Mágico de Nós. Dois conceitos-chave foram importantes para auxiliar-nos a desenvolver essa pesquisa. O primeiro é o conceito de etnografia musical, 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. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo (Seeger 2004, 239).*

O segundo conceito é o de prática musical, proposto por Chada como:

> *um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição (…). A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (Chada 2007, 13).*

Dessa forma, para alcançar o objetivo dessa pesquisa, realizamos uma etnografia das práticas musicais no contexto da cena musical independente em Belém do Pará, procurando averiguar quais ideias que o mentor desse projeto tem sobre seu fazer musical e como essas ideias se relacionam com esse "campo de possibilidades dadas socialmente" dentro do contexto específico estudado.

O projeto musical Mágico de Nós exerce atividade na cidade de Belém desde julho de 2017 e está produzindo seus primeiros materiais musicais de forma independente. Como líder, cantor e compositor no projeto, Tiago Rocha arca com todos os gastos com gravação e produção das músicas. O primeiro trabalho está sendo gravado e produzido em um *homestudio* existente em Belém.

A coleta de dados foi feita principalmente a partir de pesquisa bibliográfica e entrevistas semiestruturadas com o líder do projeto. Algumas sessões de gravações no *homestudio* foram acompanhadas, gerando informações e documentos visuais para a pesquisa.

A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE

A produção musical independente vem se desenvolvendo ao longo dos anos e hoje é uma das principais formas de produção musical para aqueles que desejam gravar seus materiais musicais e divulgá-los. Segundo Benevides (2013), a produção de

caráter independente, em termos de volume, supera em muito a produção de grandes empresas multinacionais da indústria fonográfica, as chamadas *majors*. Isso só é possível graças a um período de transformações envolvendo a ciência, a tecnologia e a produção, no qual vivemos até hoje.

A Revolução técnico-cientifico-informacional ou Terceira Revolução Industrial, ocorrida na segunda metade do século XX, foi marcada por várias descobertas e avanços na área tecnológica (Mowery 2009). Nessa nova etapa, o processo de produção passou a operar com uma quantidade vasta de tecnologia e informação. Assim, essa revolução está extremamente ligada à informática, robótica, telecomunicação, química, utilização de novos materiais, biotecnologia, engenharia elétrica, genética, entre muitos outros. Idem, impulsionou fortemente o desenvolvimento do capitalismo moderno e, principalmente, o processo de globalização caracterizado pela busca de flexibilidade de informações e uma dinâmica acelerada no fluxo de capitais financeiros e mercadorias.

Nesse contexto surgem as Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (NTICs). Conforme Cruz (1997, 60), essas tecnologias são "o conjunto de dispositivos individuais, como *hardware* e *software*, telecomunicações ou qualquer outra tecnologia que faça parte ou gere tratamento de informação, ou ainda, que a contenha". Desde o seu advento, as NTICs foram se incorporando cada vez mais ao cotidiano das pessoas, tanto em momentos de trabalho quanto de lazer, gerando infinitas possibilidades.

Na música, desde a esfera educacional até as performances musicais, foram diversas as mudanças ocasionadas pelas novas tecnologias. Uma das áreas impactadas foi a da produção musical – processo que inclui gravação, mixagem, masterização e sonorização de ambientes dentro de um estúdio. Silveira (2013, 13) afirma que "a manipulação do áudio tornou-se cada vez mais minuciosa e, simultaneamente, mais acessível":

> *Com os recursos dos computadores e dos aplicativos de gravação, análise e tratamento do som, qualquer pessoa que esteja familiarizada com a interface gráfica de um aplicativo e de um gravador de áudio pode transformar sons, encadear eventos sonoros, gravar, inverter uma onda, e mesmo sintetizar seus próprios sons (Ferraz 1999, 2).*

Anteriormente à chegada das NTICs, o investimento financeiro para a produção musical era bastante alto. Para garantir a qualidade do áudio eram necessárias grandes estruturas de manipulação de áudio, e de alto custo, encontradas apenas em grandes estúdios. Ferramentas trazidas pelas NTICs, ao serem usadas intensamente na produção musical, reduziram violentamente os custos de produção.

A utilização das NTICs foi se acentuando e os tamanhos dos equipamentos foram diminuindo e se tornando cada vez mais acessíveis economicamente. Alguns aparatos foram reduzidos a *softwares* e podem ser utilizados em casa, possibilitando que *homestudios* passassem a existir, surgindo como uma das possibilidades para a produção musical independente.

De acordo com Viveiro e Nakano (2008), uma característica da indústria musical sempre foi o domínio de um número reduzido de grandes gravadoras, as *majors,* gerando uma concentração de mercado e homogeneidade

de produtos musicais, no âmbito da qual, por exemplo, alguns estilos eram amplamente divulgados nas mídias e tinham seus produtos produzidos em larga escala, enquanto que outros não tinham espaço no mercado, nem visibilidade, pois ficavam de fora das grandes gravadoras.

Dessa forma o público que não era simpatizante dos gêneros musicais predominantes nas mídias, era "órfão" de produtos musicais, já que as *majors* continham o domínio de todas as etapas de produção, não abrindo espaço para que artistas de outros estilos, fora delas, confeccionassem os seus materiais, criando uma demanda reprimida por produtos de gêneros musicais mais diversos. Essa demanda reprimida, aliada ao surgimento das NTICs, colaboraram com o desenvolvimento de uma cena musical independente, na qual, diversos artistas investiram cada vez mais em produzir seus materiais se valendo das facilidades que o desenvolvimento tecnológico proporcionou. Assim sendo, as gravadoras independentes foram ganhando espaço e desestabilizando o domínio que as *majors* detinham sobre o mercado fonográfico.

Relacionado a esses fatos ocorreu a desverticalização da indústria fonográfica, o que obrigou as empresas desse ramo a se reorganizarem e operarem com outras perspectivas:

> *[As empresas da indústria fonográfica] possuíam elencos de artistas e instrumentistas, estúdios de gravação, fábricas de suportes, além de produzirem os reprodutores. Ao longo do tempo, as empresas foram progressivamente se desverticalizando, até limitarem-se à produção e divulgação de conteúdo. Como visto, o crescimento do mercado, o desenvolvimento tecnológico e a disseminação de competências influenciam o processo de desverticalização das empresas. No processo de desverticalização da indústria fonográfica, o desenvolvimento tecnológico é o fator de maior influência isolada. (Viveiro e Nakano 2010, 631).*

No Brasil, apesar de não ser considerado um pioneiro da produção musical independente, Antônio Adolfo, que em 1977 lançou o disco "Feito em Casa", é citado por muitos como uma referência nesse contexto. O lançamento do disco mencionado apresentou, pela primeira vez no país, o desenvolvimento de uma cena musical independente e autônoma, levando em consideração a fase pela qual a organização da indústria fonográfica do país estava passando. Esta reorganização impulsionou vários artistas a optarem por produzirem seus materiais de forma independente.

Segundo Vicente (2005), até o final da década de 70 o Brasil estava em um período de constante expansão mercadológica, o que estimulava as maiores indústrias, melhor organizadas e sempre beneficiadas pelos incentivos fiscais à produção fonográfica brasileira, a acolherem um leque de estilos e gêneros musicais urbanos que surgiam, não gerando, assim, necessidade de se desenvolver uma grande cena independente.

Silva (2015, 16), contrapondo, considera que, "ainda que este 'leque' sobre o qual Vicente (2005) se refere tenha sido aproveitado pelas grandes produtoras, é difícil acreditar que a grande maioria dos artistas tenham tido e aproveitado a oportunidade de se beneficiar das *majors*." E os estudos acerca da indústria fonográfica apontam que as *majors* sempre foram seletivas, produzindo alguns estilos musicais e excluindo outros.

Por volta dos anos 80 o país passa por uma crise econômica que afetou vários setores, inclusive o da indústria fonográfica, que se tornou ainda mais seletiva, não oferecendo oportunidades para uma porcentagem significativa de projetos musicais que almejavam gravar suas músicas. Segundo Silva (2015, 17):

> *A crise desenvolveu no país altas taxas de inflação e sucessivos planos econômicos, que geraram automaticamente um atraso tecnológico no país, derrubando, assim, a produção tanto das grandes gravadoras quanto daquelas que produziam independentemente, pois os custos com a fabricação de vinis eram altíssimos, ainda mais por conta da crise do petróleo vivida no final da década de 70, fazendo com os fabricantes de discos fornecessem, principalmente, para as majors […].*

Sobre esse momento, Vicente (2005, 3) afirma que "uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria quanto como única via de acesso ao mercado disponível para um variado grupo de artistas".

Na década de 90 o Plano Real promove uma estabilidade econômica ao Brasil, possibilitando que o avanço tecnológico se tornasse cada vez mais acessível à população. O barateamento e a facilidade de aquisição de equipamentos eletrônicos, dentre os quais microfones, mesas de mixagem, interfaces de áudio, instrumentos musicais etc., gerou condições e possibilidades para a produção musical independente.

Nas décadas de 80 e 90 do século passado, a inovação tecnológica propiciou o barateamento do processo de produção musical, possibilitando, assim, o aumento do número de gravadoras e artistas independentes, desencadeando uma reestruturação do mercado fonográfico brasileiro. Entre os fatores favoráveis à produção musical independente está a redução, em termos de quantidade, do tamanho e custo dos equipamentos necessários para a gravação e produção de discos:

> *Com o aumento da acessibilidade à tecnologia, fica claro que o artista que antes desembolsaria grandes quantias em dinheiro para gravar o seu disco, vê como uma possibilidade melhor, investir em equipamentos para gravação, montando o seu próprio estúdio em casa ou escritório (homestudio) que, em suma, é um ambiente de produção musical que utiliza diferentes tecnologias para conceber um determinado produto musical (Silva 2015, 18).*

Nos anos 90 a cena musical independente brasileira se mostrou forte o suficiente para sobrepor-se à grande indústria nas tarefas de análise, formação e gravação de novos artistas. E o surgimento das novas tecnologias não foi o principal fator para que isto acontecesse. A crise da indústria teve um papel decisivo: por conta dela o sertanejo e a música romântica foram privilegiados desde o final dos anos 80, e artistas da MPB e do rock, ou que não demonstravam grandes possibilidades de venda, eram rebaixados. Entre os artistas que resurgiram de maneira independente estão: Tim Maia, Belchior, Tetê Spíndola, Quarteto em Si, na MPB e no rock, Raimundos e Sepultura, entre muitos outros que só conseguiram gravar seus discos de forma independente (Vicente 2005, 7).

Sobre como a produção independe era vista nesta época e o posicionamento e objetivos dos artistas independentes, Silva afirma:

> *Nos 15 anos antes dos anos 90, a música independente e sua produção tinha a imagem de uma música mal acabada e de precariedade sonora, muito associada à imagem de um disco artesanal e, consideravam que ser independente era*

> *apenas ser dono do próprio negócio. Esta informação ainda era pertinente nos anos 90. O que interessava bastante aos "independentes" era mostrar o quanto o seu trabalho tinha se desenvolvido graças a todos os acontecimentos antes mencionados, além do profissionalismo e da viabilidade comercial (2015, 19).*

Lage sintetiza várias das questões expostas aqui sobre a produção musical independente no Brasil:

> *A chegada da internet e novas tecnologias digitais facilitou o fortalecimento de uma cena musical independente que já existia desde os anos 70, mas que sofria com altos preços de gravação, prensagem e distribuição dos LPs. Com a possibilidade de gravarem seus CDs a um baixo custo e os divulgarem na internet, novos artistas, aos poucos, desenvolviam estratégias de posicionamento no mercado nacional (Lage 2014, 15).*

Em Belém do Pará a produção musical independente começou a ser praticada nas últimas décadas do século XX e, a partir dos anos 90, tornou-se mais evidente. Sobre os primórdios da produção musical independente em Belém, Silveira aponta que,

> *os processos ocorridos na cidade ocorreram de forma semelhante, todavia em um ritmo mais lento ou, ainda, podendo-se afirmar, com um atraso em relação aos grandes centros do Sudeste e Centro-Oeste do país, principalmente. Acredita-se que "fatores logísticos" como a distância geográfica dos grandes centros, o acesso mais demorado às NTICs e os altos custos de deslocamento possam ter influenciado nessa demora (Silveira 2013, 16).*

Igualmente ao modo como o cenário da produção musical no mundo se desenvolveu, em Belém o cenário passou e continua passando pela popularização e barateamento de *hardwares* e *softwares* de produção musical, a diminuição de quantidade e de tamanho dos equipamentos, a redução dos custos para se produzir, entre outros fatores envolvidos na evolução da produção musical em âmbito global. Contudo, com suas particularidades, no Pará, principalmente em Belém, a produção musical independente foi evocando suas próprias características, sem deixar de seguir as mudanças ocorridas no macroambiente (Silveira 2013).

Com novas maneiras de se produzir e distribuir material fonográfico, emerge no cenário musical paraense no ano de 2000, o *tecnobrega*[1] e suas variações, este sendo um dos principais exemplos de produção musical independente em Belém do Pará, de acordo com alguns pesquisadores, e até mesmo como um mercado de produção musical. O *tecnobrega* nasceu sustentado pelas facilidades que as novas tecnologias trouxeram e pelo surgimento do que Lemos et al. (2008, 9) chamaram de "Modelos de Negócios Abertos". Esses são modelos

> *que envolvem criação e disseminação de obras artísticas e intelectuais em regimes flexíveis ou livres de gestão de direitos autorais. Nesses regimes, a propriedade intelectual não é um fator relevante para sustentabilidade da obra. No open business a geração de receita independe dos direitos autorais.*

Paralelamente a isto, outros gêneros e estilos musicais se beneficiaram com as facilidades trazidas pelas NTICs para a produção musical independente em Belém:

1 Ou *tecnomelody*, é um gênero musical popular paraense surgido no início dos anos 2000. Originado da fusão entre música brega e a música eletrônica, tendo a tecnologia como elemento primordial para o seu desenvolvimento. Deriva de ritmos como o Carimbó, Siriá, Lundu e outros gêneros populares como o calypso e a guitarrada, inserindo batidas eletrônicas e sintetizadores (Azevedo 2017).

> *Foi no desenvolvimento de bandas, gêneros e ritmos populares e massivos, como a lambada, as "guitarradas" e, principalmente, no período contemporâneo, o tecnomelody (ou tecnobrega), que percebemos o início e consolidação de uma potencial indústria fonográfica independente na cidade. Evitar ou mesmo diminuir intermediários entre o artista e seu público não foi uma escolha e sim uma necessidade, devido às dificuldades encontradas por grande parte de artistas paraenses em assinarem contratos com grandes gravadoras, que consequentemente cuidariam de todo processo de produção e divulgação de seu material. Tais mudanças possibilitaram um novo fazer musical que proporcionaram mudanças complexas e estruturais no cenário musical paraense (Santos et al. 2011, 5).*

Assim, a produção musical independente em Belém vem crescendo, mesmo que lentamente. Além do *tecnobrega,* já consagrado pela sua rotina e atividade de produção, há uma crescente demanda de produção de outros gêneros musicais, difundidos nacionalmente de forma independente (Silva 2015, 22). Exemplos de gêneros com produção musical independente crescente em Belém são o *rock* e suas variações, o *indie folk*[2], entre muitos outros.

A fim de esclarecermos o que está sendo chamado de produção musical independente aqui, iremos nos debruçar sobre alguns conceitos e perspectivas. Neste trabalho é considerada produção musical independente qualquer material sonoro produzido longe das grandes gravadoras, as chamadas *majors,* e que são os integrantes das bandas e artistas que subsidiam essa produção. As ações em volta dessa produção musical – divulgação, shows, produção de material visual e audiovisual – são subsidiadas pelo próprio artista, sem apoio de grandes empresas, e também se inserem na definição de produção musical independente aqui adotada.

De forma geral a produção musical independente no Brasil, e consequentemente em Belém, está relacionada ao menos uma das três perspectivas apresentadas por Viveiro e Nakano (2008, 9). Para essas autoras, gravadora "*indie*[3] refere-se a qualquer gravadora que não seja uma das grandes gravadoras (*majors*). Portanto, no momento atual no cenário mundial, as gravadoras independentes são todas exceto Sony BMG, EMI, Universal e Warner." Uma segunda definição é que "gravadoras e artistas independentes são aqueles que buscam o sucesso de sua música por conta própria sem a utilização dos intensivos métodos de divulgação das *majors"* (p. 9). Uma outra interpretação do termo

> *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 e Nakano 2008, 9)*

Os avanços tecnológicos agregaram vários novos aspectos aos trabalhos musicais. A utilização da internet como meio de divulgação, por exemplo, é uma das características da produção musical independente nos dias de hoje. É cada vez mais comum que bandas e artistas utilizem redes sociais como o *Facebook, Instagram, Youtube, Soundcloud,* e também plataformas

2 Gênero aglutinador de diversos outros estilos musicais, como o rock, a música country americano, e a música *folk* em geral. (Wikipedia 2019)

3 O termo inglês abreviado (no diminutivo) de *independent* (em português, independente) se aplica na Indústria cultural, de artes e nas apresentações ao vivo aos músicos, produtores e artistas que não possuem contratos de publicação e distribuição com grandes empresas ('*majors*') e lançam os seus projetos independentemente. E também pode ser referir a um estilo musical.

de *streaming*[4] para divulgarem seus trabalhos. Falaremos sobre esses aspectos mais adiante, ao expor dados sobre o cenário da produção musical em Belém do Pará.

A CENA MUSICAL INDEPENDENTE EM BELÉM DO PARÁ

Em Belém do Pará a produção musical independente está presente em vários gêneros e estilos musicais. Na cena musical da cidade é possível reconhecer projetos musicais independentes de *guitarrada, tecnobrega, rap, MPB, pop, rock, folk,* entre muitos outros estilos. Se antes cada gênero possuía seus próprios eventos e festivais, hoje já se percebe uma conjunção de gêneros em alguns eventos.

O Festival *Se Rasgum no Rock,* por exemplo, surgiu em Belém em 2006, com a proposta de ser um festival para proporcionar visibilidade para bandas alternativas do Estado do Pará. Desde seu início se caracterizou como evento de médio porte, contando com 31 atrações em sua programação, sendo oito de fora do Estado. Em 2008 o festival passou a se chamar *Se Rasgum,* abrigando uma variedade de estilos musicais e tendo como proposta principal proporcionar que artistas de alcance nacional se apresentem nos mesmos palcos que artistas paraenses. O *Se Rasgum* é considerado o maior festival de música da Região Norte e está entre os cinco melhores festivais do Brasil, segundo a edição de novembro de 2009 da Revista Bravo. No ano de 2017 a programação do festival contou com artistas de *rap, tecnobrega, rock, pop, música eletrônica, carimbó*, entre muitos outros. Outros eventos que se destacam na cena musical independente da cidade são o Circuito Rock Rio Guamá, o CCAA Fest, o Woodstock Jungle Festival e o Campeonato Mongoloid de Bandas.

O Circuito Rock Rio Guamá surgiu na década de 80 e, a partir do ano de 2010, vem sendo realizado, anualmente, pelo Coletivo Sala Livre, na Universidade Federal do Pará (UFPA). O Coletivo Sala Livre é composto por alunos da UFPA que buscam incentivar o intercâmbio e o profissionalismo de novos e antigos artistas através de oficinas e palestras. Além disso, o Coletivo busca, por meio da integração de discentes e artistas locais, produzir na UFPA uma programação musical diversificada e alternativa, principalmente baseada no trabalho dos novos e antigos grupos culturais da cidade de Belém, que vão do carimbó ao rock.

O *CCAA Fest* ocorre desde 2006 e tem como objetivo incentivar a cultura local, abrindo espaço para bandas autorais da Região. Seu formato é o de competição, prevendo premiações para as bandas vencedoras. Já está em sua nona edição.

A primeira edição do *Woodstock Jungle Festival* ocorreu em 22 de Outubro de 2016, com a proposta de promover uma pluralidade de atividades culturais durante o evento. Enquanto bandas autorais e covers, locais e nacionais, se apresentam nos palcos, ocorrem simultaneamente atividades relacionadas à gastronomia, esportes e estúdios de tatuagem.

Por fim, o *Campeonato Mongoloid de Bandas*, como o próprio nome sugere, ocorre em formato de campeonato. Neste, apresentam-se músicos de Belém e de outras cidades do Estado do Pará. Durante as fases as bandas disputam entre si, e o número de bandas diminui durante as fases.

4 Transmissão instantânea de áudio e vídeo através de redes; online.

Podemos perceber, em Belém, a existência de espaços comerciais que apoiam a cena independente da Cidade, como *pubs*[5] e outros locais que promovem, em alguns dias da semana, apresentações de bandas e artistas autorais. Dentre esses espaços estão: Ziggy Hostel Club, Rocket Bar, Confraria do Rock, Casa do Fauno, Discos ao Leo, Apoena, Foto Ativa, Casarão Floresta Sonora, Casa Oiam, Vilarejo, SESC Boulevard, Núcleo de Conexões Ná Figueiredo, entre outros.

É possível verificar, também, que, em Belém, muitos eventos voltados para as apresentações de bandas independentes são promovidos e organizados por músicos integrantes das bandas locais. Ou seja, alguns músicos acabam assumindo a posição de produtores de eventos. São eventos de pequeno porte, sendo alguns chamados de Ensaio Aberto – no caso dessas ações, nota-se que o principal interesse não é lucrar com bilheteria ou com outros meios (na maioria é cobrado um valor simbólico), e sim promover oportunidades para que bandas independentes e autorais apresentem suas músicas para um público.

Em Belém, há um número considerável de artistas e músicos que se mobilizam e unem esforços para fortalecer a cena musical independente da cidade, promovendo ações em parceria. Esses eventos geram uma movimentação cultural na cidade e estreitam as relações de (entre) músicos, bandas e artistas com (e) o público.

O projeto *The Folking Night* é um exemplo de união entre músicos com a finalidade de divulgar e fortalecer a cena autoral de Belém. O projeto foi idealizado pelas cantoras Lívia Mendes e Nathália Lobato com o intuito de promover a reunião de cantores e compositores do *folk* atuantes na capital do Estado. A iniciativa conta com dez projetos musicais, e a organização e divulgação é de responsabilidade dos integrantes do projeto. Um dos integrantes desse projeto é o nosso objeto de estudo – o projeto musical Mágico de Nós.

Inicialmente, o projeto *The Folking Night* promoveu apresentações quinzenais, de forma a atrair um público para um evento maior, o principal objetivo do projeto. O evento se chamará *The Folking Fest* e foi realizado pela primeira vez em 2018. Pretende-se fazer desse festival um evento anual, no qual também se farão presentes outras linguagens, como a fotografia, a culinária, o artesanato, o audiovisual, entre outras.

Benevides afirma que,

> *As cenas independentes são os espaços principais de produção e consumo da cultura independente no Brasil atualmente. Toma-se a cultura independente como o conjunto das expressões e artefatos culturais não totalmente mercadificados e não massificados (2013, 7).*

Em pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) realizada no ano de 2017 sobre a produção musical independente de bandas e artistas de Belém, foram levantados alguns dados relacionando nomes de bandas e artistas participantes de cinco festivais ocorridos na cidade de Belém, em 2016, citados anteriormente. Foi enviado para todos os projetos musicais listados um link para um formulário a ser preenchido. Vinte bandas o preencheram. No formulário, as bandas forneceram informações sobre os integrantes – quem e quantos são, data de

5 Deriva do nome formal inglês "Public House". É um estabelecimento licenciado para servir bebidas alcoólicas, originalmente em países e regiões de influência britânica. (Wikipedia 2019).

formação do projeto e *release* onde a banda se caracteriza, bem como apontam momentos que marcaram suas trajetórias, e sobre gêneros e/ou subgêneros tocados pelos grupos.

De acordo com os dados coletados, o número de integrantes varia de um a cinco. Em geral, os instrumentos utilizados são voz, guitarra, contrabaixo, bateria e teclado/sintetizador. 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*.

Os resultados da pesquisa apontam que alguns projetos musicais dispõem de *homestudios* para gravar e produzir suas músicas, ao passo que outros contratam estúdios. O Gráfico 1 compara os meios que bandas e artistas utilizam para a produção de seus materiais (no formulário preenchido pelas bandas e artistas era possível selecionar mais de uma opção de resposta). De acordo com esse gráfico, a maioria das bandas e artistas de Belém contratam os serviços de um estúdio profissional que cobra (por hora) pela gravação e produção fonográfica. A respeito do *homestudio* e do cenário da produção musical independente de Belém, Silva (2015, 23) 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 resolvam essa questão investindo em um *homestudio*. Entretanto, os dados da pesquisa mostram que a maioria das bandas pesquisadas não possui um *homestudio* para produzir suas músicas. A falta de capital para investir é um dos principais fatores, pois, montar um *homestudio* de qualidade requer investimento financeiro, conhecimento técnico e sobre equipamentos, espaço físico e tratamento acústico específico para este, entre outras questões distantes da realidade da maioria das bandas e artistas independentes em Belém – ainda que montar um *homestudio* seja considerado um investimento de baixo custo comparado ao investimento para se montar um estúdio profissional. Além disso, ter um *homestudio*, mesmo que seja apenas para as gravações e produções iniciais de uma música, traria facilidades e benefícios tais como liberdade de tempo e o aprendizado que isto pode gerar, além de outros fatores.

Dentre os estúdios de gravação e produção utilizados pela cena de musical independente em Belém estão: Apce Music, Fabrika Studio, Pulsar Studio, Midas Amazon Studio, Studio Jungle Sound, Hey Ho Studio, Abbey Monsters Studio, Ataque da Baleia Home Studio, SoniqueStudio, entre outros.

Com seus materiais produzidos "em mãos" é cada vez mais comum que bandas e artistas independentes utilizem as redes sociais, sites e aplicativos de música e vídeo para divulgarem os seus trabalhos:

> *Os aplicativos ou páginas de redes sociais são meios de compartilhamento de opiniões, ideias, gostos, fotos e várias outras formas multimídia. Nestas várias formas multimídia, as bandas independentes vislumbraram uma maneira de divulgar seus trabalhos garantindo maior alcance (SILVA 2015, 24).*

Na pesquisa realizada e mencionada anteriormente, 100% das bandas e artistas alegaram utilizar redes sociais para divulgar seus trabalhos. As redes sociais utilizadas estão especificadas no Gráfico 2.

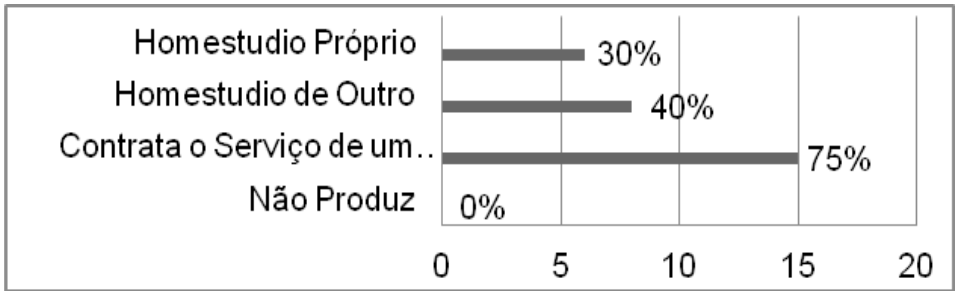

Gráfico 1

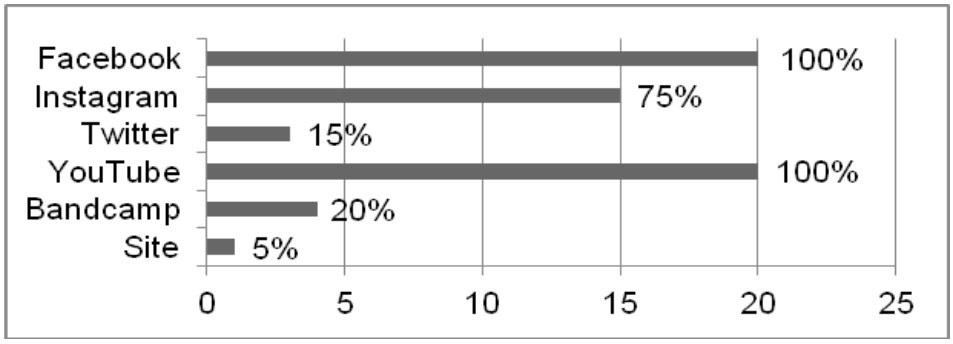

Gráfico 2

95% das bandas e artistas afirmaram que utilizam as redes sociais para se comunicar com seu público e 5% para contatos com produtores e músicos.

Produzir conteúdos em alta qualidade técnica de áudio e vídeo, e postá-los na internet, não é o suficiente para atrair fãs e esses consumirem músicas e outros materiais relacionados à prática musical de uma banda ou artista, visto a infinidade de novos artistas e bandas que surgem pela internet todos os dias. Dessa forma, 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, neste aspecto. Por meio delas, além de divulgar seus materiais musicais, os integrantes das bandas e artistas interagem com o seu público, trazendo-o "pra perto", fazendo-o sentir que é parte importante no processo de escolha de repertório, gravação e produção de material fonográfico, entre outras questões. É preciso gerar relações de identificação com o público para que a banda tenha seguidores e apoiadores fiéis:

> *Dar ao público a possibilidade de se sentir parte de um processo é incentivá-lo ao consumo, uma vez que o produto música é ligado diretamente ao emocional do ser humano, como comprova um estudo realizado por cientistas canadenses, em 2013, no Instituto Neurológico de Montreal, na Universidade McGill […] (Teixeira e Pinheiro 2016, 8).*

O *Facebook* é a maior rede social do mundo, alcançando o número de mais de 2 bilhões de usuários, em 2017 (G1 2017). Nessa rede social, as pessoas se encontram, comunicam-se, compartilham ideias e os mais variados tipos de multimídia, além de abordar uma pluralidade de assuntos de interesse comum.

Essa interação pode acontecer através de comentários em publicações, reações a publicações, troca de mensagens, participações em grupos, pelo uso de aplicativos ou jogos. Com ferramentas para compartilhar informações, o *Facebook* passou a ser utilizado também para divulgação de trabalhos em várias categorias, como a venda de eletrônicos, imóveis, roupas, veículos, instrumentos musicais – enfim, uma infinidade de produtos. Músicos, compositores, integrantes de bandas, também passaram a ver as possibilidades existentes no *Facebook* como forma de "vender" seus produtos: no caso, músicas e videoclipes, produtos de *merchandising*[6] e outros. Também é possível, através dessa rede social, informar e criar um evento, onde se pode trocar informações sobre o evento, confirmar ou não a presença, entre outras possibilidades.

Outra rede social que merece destaque é o *Youtube,* sendo a segunda maior rede social e segunda maior fonte de pesquisa do mundo, atrás do *Google*. Nesta rede social é possível descobrir e compartilhar vídeos originais em formato digital, além de oferecer um fórum para as pessoas se conectarem, informarem e inspirarem outras pessoas pelo mundo todo; um ambiente perfeito para bandas e artistas compartilharem seus videoclipes, servindo como uma plataforma de distribuição para criadores de conteúdo original e para grandes e pequenos anunciantes.

As redes sociais vivem se atualizando, oferecendo novos recursos, de forma que novas possibilidades surgem para o compartilhamento de informações e ideias. Cabe aos artistas e músicos buscarem entender como essas formas de comunicação funcionam, para cada vez mais usarem essas ferramentas a favor de seus trabalhos.

Nos últimos anos plataformas digitais de *streaming* de produtos como filmes, séries ou música vêm crescendo, por conta da grande procura por parte do consumidor. As plataformas de *streaming* de áudio são outras aliadas da produção musical independente no mundo e, consequentemente, em Belém:

> *Uma plataforma digital de streaming de música é o local onde o comum consumidor pode ouvir música de forma gratuita – se o serviço em questão for gratuito – ou comprar a mesma e ouvi-la, nesse mesmo momento, sem termos recurso aos formatos físicos a que fomos habituados (discos, cassetes, dispositivos USB, etc.) (Ribeiro 2016, 33).*

O surgimento dos serviços de *streaming* passaram a inserir novos negócios na indústria fonográfica, resultando em novas experiências de consumo musical. Em pesquisa, a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), constatou que, em 2014, o consumo via *streaming* cresceu 53%, e que, em 2015, a escuta em *streaming* ultrapassou as vendas físicas de discos e o download em mp3, tornando-se um fato inédito no Brasil e gerando um novo percurso para a indústria da música (Silva Junior 2016, 1-2).

Em Belém, todas as bandas/artistas participantes declararam utilizar aplicativos e/ou plataformas de áudio para a divulgação dos seus trabalhos. Os aplicativos e plataformas citados foram comparados no Gráfico 3.

6 Conjunto de atividades e técnicas mercadológicas que dizem respeito à colocação de um produto no mercado em condições competitivas, adequadas e atraentes para o consumidor (Wikipedia).

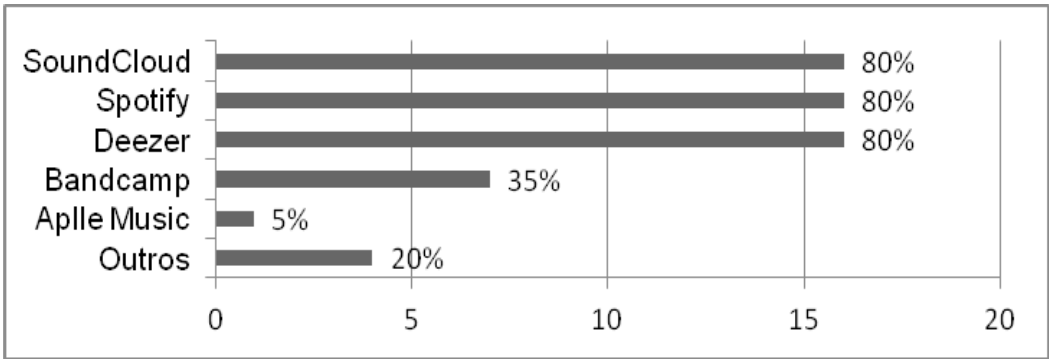

Gráfico 3

Merecendo destaque, o *Soundcloud* é a maior plataforma de áudio e música do mundo, provavelmente sendo a plataforma de áudio mais utilizada por artistas independentes, considerando a sua forma de compartilhamento, facilidade de acesso e a maneira objetiva e fácil de ser manuseada, além de ser gratuita, tanto para os ouvintes quanto para os criadores musicais. Desde 2008, quando lançada, a plataforma já se tornara famosa mundialmente. Já os serviços de *streaming,* como o *Spotify, Deezer, AplleMusic*, só vieram a despontar no Brasil, em 2015.

Além de criar seu perfil pessoal de forma gratuita, no *Soundcloud* o usuário pode tanto compartilhar suas produções como ouvir e interagir com outros produtores. Há a possibilidade de criar grupos que são de criação espontânea, cujo objetivo é agrupar pessoas de semelhantes interesses musicais, seja este um gênero, época, equipamento, instrumento, entre outros, como aponta Galas (2013, 1). De acordo com Vieira et al. (2015), as bandas e artistas independentes do Pará, ao disponibilizarem seus materiais musicais através da tecnologia de *streaming*, estão buscando meios de se profissionalizar e de se posicionar no mercado nacional e internacional, visto o movimento crescente desse tipo de distribuição fonográfica e o seu alcance. Segundo Teixeira e Pinheiro:

> *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, seja um artista ou banda de pequeno, médio ou grande porte (2016, 9).*

A partir dos aplicativos os usuários têm acesso a qualquer conteúdo de áudio e/ou visual situado nas plataformas de *streaming*, a qualquer hora e em qualquer lugar. Isto propicia que bandas e artistas de Belém, e do mundo todo, transmitam com facilidade e rapidez seus produtos musicais para o seu público.

O PROJETO MÁGICO DE NÓS

O Mágico de Nós é um projeto musical autoral independente atuante em Belém do Pará, criado em julho de 2017. Com influências da chamada *Nova MPB,* do *indie rock e do folk,* mas não se restringindo a esses gêneros, busca agregar diversas sonoridades,

estéticas e ideias às suas produções durante a sua trajetória.

O mentor do projeto é Tiago Rocha, compositor das canções e responsável pelos arranjos musicais. Formado em Publicidade e Propaganda pela Universidade da Amazônia (UNAMA) no ano de 2015, atualmente trabalha na equipe de *marketing* de um Clube Social, na área de *design* gráfico. Como cantor e compositor carrega o sonho de viver de música. Com o projeto Mágico de Nós pretende lançar sua carreira e ganhar espaço na cena musical de Belém para, posteriormente, viajar pelo Brasil fazendo *shows*, apresentando e divulgando suas canções.

Tiago estudou bateria e canto, por alguns meses, em uma escola de música. Porém, raramente se dedicava ao estudo da teoria musical e de técnicas de composição, como afirma. Tampouco se aprofundou em fundamentos de harmonia. De acordo com ele, suas composições são essencialmente intuitivas.

Segundo Béhàgue (1992, 6) "o próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas multíplices dimensões sócioculturais, e estético-ideológicas". Dessa forma, antes de abordarmos o processo de produção musical do projeto Mágico de Nós, vamos expor algumas questões referentes ao compositor do projeto e suas criações musicais.

A trajetória musical de Tiago Rocha inicia quando, aos 17 anos, cria uma banda com um colega do Ensino Médio, Dariel Thieres. Nesse momento Tiago põe em prática as suas primeiras atividades musicais voltadas para a execução e composição. A banda era composta por duas pessoas e as músicas eram gravadas em um gravador de fita:

> *Na época em que eu estudava no ensino médio, conheci um colega que gostava muito de música, ele cantava, tocava violão e fazia algumas músicas. A gente se juntou pra formar uma banda, que se chamava 'Free Way' […] era só eu e ele, e naquela época eu não sabia tocar absolutamente nada, mas eu sabia batucar. […] Peguei um cabo de vassoura, quebrei no meio e fiz duas baquetas, peguei aqueles latões de cimento e pintei de laranja o latão e as baquetas e eu batucava uma batida pra compor uma música junto com o meu colega. […] Nessa época eu tinha muita vergonha de cantar, eu acreditava que não sabia cantar. […] (Rocha 2017).*

Tiago começa a compor suas primeiras canções com o irmão, Felipe Rocha. E, nesse período, empenhou-se em aprender um instrumento. Então começou a estudar bateria. Exercitou suas habilidades tocando em uma igreja. Quando aprendeu a tocar violão, começou a compor sozinho.

Em Maio de 2014, com Samanta Kunst, uma amiga, fundou a banda Chuvas e Cata-ventos. Para compor a banda, convidaram músicos próximos – Nathália Lobato, Daniel Sant'Ana e Augusto Trajano. A banda teve um EP e dois *singles* gravados. Contudo, apenas um dos *singles* foi lançado, pois a banda se desfez antes que o segundo *single* pudesse ser lançado. Tiago conta que foi na banda que o desejo de expor suas composições apareceu:

> *foi no Chuvas e Cata-ventos que eu comecei a perder o medo e o desconforto de cantar em público Percebi que o que eu queria fazer era sair da bateria e ir para a frente da banda, queria estar com o violão na mão e poder transmitir ideias cantando (Rocha 2017).*

A partir daí começou a expor suas composições na banda. Até que o grupo musical encerrou suas atividades em março

de 2017. Para suprir a necessidade de continuar cantando e apresentando suas composições, alguns meses depois, em julho de 2017, decidiu desenvolver seu trabalho solo intitulado Mágico de Nós.

Ao ser indagado sobre o seu processo de composição, Tiago fala do período em que começou a aprender a tocar violão:

> *Quando eu estava começando a tocar ainda escrevia primeiro as letras e depois musicalizava, e em alguns momentos em que eu estava tocando o violão e executava uma sequência de acordes aleatória, surgia uma melodia e aí eu começava a cantarolar, fazer vocalizes, e então, […] eu ia compondo a letra (Rocha 2017).*

Sobre o seu processo criativo atual o compositor narra:

> *Ultimamente, eu tenho feito a melodia inicial e desenvolvendo melodia e letra simultaneamente. Outra maneira que uso pra compor é escolher uma música que eu gosto muito […] e usar os acordes dessa música. Mudo a sequência dos acordes e desconstruo ela. Às vezes eu toco a sequência exatamente igual, mas eu crio uma melodia e um ritmo e assim surge uma nova música (Rocha 2017).*

Sobre as composições criadas até aqui e que farão parte do primeiro EP do projeto, Tiago expressa:

> *As composições foram influenciadas por sentimentos, por conflitos internos que eu estava passando no momento em que as criei […], representam uma guerra entre medo e esperança, entre acreditar e não acreditar. E os estados em que eu estava eram melancólicos, e outros, esperançosos. Então, quando eu parava para refletir sobre o que eu estava sentindo, despertava em mim a vontade de escrever, até para me livrar daqueles sentimentos. Eu acho que música é você sentir, sabe? É você experimentar. Eu sou uma pessoa que no momento não entende muito de teoria musical, mas o que eu vou fazendo eu vou sentindo. E aí, músicas vão surgindo (Rocha 2017).*

Podemos perceber alguns traços de técnicas composicionais utilizadas pelo compositor do projeto Mágico de Nós. Merriam (1964) aponta que:

> *As técnicas de composição incluem pelo menos o seguinte: a reelaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a recriação comunal, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição, e a composição a partir da idiossincrasia individual. A composição de letras (textos) é tão importante quanto a da estrutura sonora (apud Béhague 1992, 184).*

Para o compositor, esse projeto tem como um de seus principais objetivos, propagar, através da música, ideias que, de alguma forma, pudessem resgatar o que há de melhor nas pessoas. Assim sendo, o projeto carrega como principal mensagem a de que "cada um de nós possui um mágico interior desatador de nós, capaz de superar limites, ser mais forte e melhor a cada dia".

Uma das composições que fará parte do primeiro EP do Projeto se chama "Amanhã de Manhã". Tiago conta que a escreveu após assistir a um episódio de *Thunder Cats*, uma série de animação exibida no Brasil por vários anos, onde um dos personagens principais conhece uma tribo de folhinhas. Elas nascem, crescem e morrem em um único dia. Então, inspirado por essa história, o compositor quis imprimir na letra musical a ideia de que a vida do ser humano é igual a dessas folhinhas, muito passageira, e que precisamos aproveitar o presente. Vejamos a letra da composição:

> *Amanhã de Manhã*
> *Teu avião eu avistei e por isso fiquei feliz por te encontrar.*

Sempre te racionalizei antes mesmo de tentar, por medo de errar.

Só existe uma chance pra viver o que há de bom,
Hoje a folha brotou, daqui a pouco ela cai,
E amanhã de manhã pode ser tarde demais.

E as três Marias do teu céu,
Viajei pra aí só por saudade,
Plantei-me no teu chão,
E no final me arrisquei só pra salvar todos esses anos,
Encostei minha cabeça em ti.

Só existe uma chance pra viver o que há de bom,
Hoje a folha brotou, daqui a pouco ela cai,
E amanhã de manhã pode ser tarde de mais.

Há amor em nós,
Há amor em mim por ti,
Sou exagerado um tanto assim,
Sou viciado em tua força que é um oceano.

Em relação à melodia e harmonia da música apresentada, o compositor adotou o procedimento de busca por referências musicais nas quais utiliza alguns aspectos sonoros de uma música que o agrada. Nesse caso específico, ele baseou-se na música *Youth*, da banda *Daughter,* para desenvolver sua composição. O compositor utiliza alguns elementos das cenas do episódio de animação mencionado para desenvolver o texto, tais como, por exemplo, elementos como "avião" e 'folha'. O compositor busca, através da letra da canção, despertar a reflexão sobre a efemeridade da vida e a importância de vivermos o presente. A composição está na tonalidade de Sol Maior e é marcada por acordes dedilhados no violão em quase todo o seu decorrer. A versão de estúdio foi gravada com a instrumentação de voz, violão e guitarra. Segundo o compositor, a proposta é que a música soe com características do gênero *indie rock*.

Geralmente, o projeto se apresenta em formato de voz, violão e guitarra, e o repertório consiste em músicas autorais e *covers*. Os *covers* escolhidos são composições de artistas que são referências para o projeto Mágico de Nós, tanto na esfera musical quanto em relação ao posicionamento artístico. Dentre esses artistas estão Rubel e Phill Veras, cujas canções têm influências da *MPB* e do *folk,* a exemplo da música Partilhar de Rubel, com uma letra romântica que fala sobre aproveitar a vida ao lado de quem se ama, e Tiago Iorc e ColdPlay, representantes da música pop. The Scientist, canção da banda britânica ColdPlay, é uma música romântica internacionalmente conhecida. Tê-la no repertório provoca atenção e interação com o público. Outra música do repertório musical que vale destacar é Tocando em Frente, de Almir Sater, considerada um clássico da música sertaneja no Brasil, gravada pela primeira vez por Maria Betânia, em 1990. Essa canção é apresentada no projeto Mágico de Nós por trazer uma mensagem de melancolia, mas também de esperança e reflexões sobre viver e dar atenção às coisas singelas, além de outras reflexões e mensagens que, segundo o líder do projeto, se alinham com a mensagem do projeto musical aqui tratado.

As apresentações do projeto são sempre elogiadas. Há um retorno positivo do público em relação às composições e à performance vocal do líder do projeto. Uma das possibilidades de que o líder do projeto se vale para "testar" suas composições e receber *feedbacks* em relação a elas é postar trechos de suas composições na internet através de uma rede social. A mais utilizada para este fim é o *Instagram,* por meio do qual é possível publicar fotos e vídeos de até um minuto. Então, o compositor publica um

vídeo cantando o refrão ou uma estrofe da canção e, posteriormente, recebe comentários dos seus seguidores na sua postagem.

Existem vários outros comentários positivos em vídeos com trechos de músicas autorais do projeto Mágico de Nós no *Instagram*. Analisando os retornos positivos, tanto pessoalmente, após as apresentações, quanto pelas redes sociais, verificamos que as criações musicais do projeto são bem aceitas (ver figuras 1 e 2).

A etapa de produção fonográfica do projeto Mágico de Nós consiste em criação, produção, divulgação e distribuição do material produzido. A fase de criação é o centro da atividade artística. Mas não apenas isto, pois a criação também está presente no momento de produção. E, nesta fase, é de suma importância a criatividade do compositor (Viveiro e Nakano 2008).

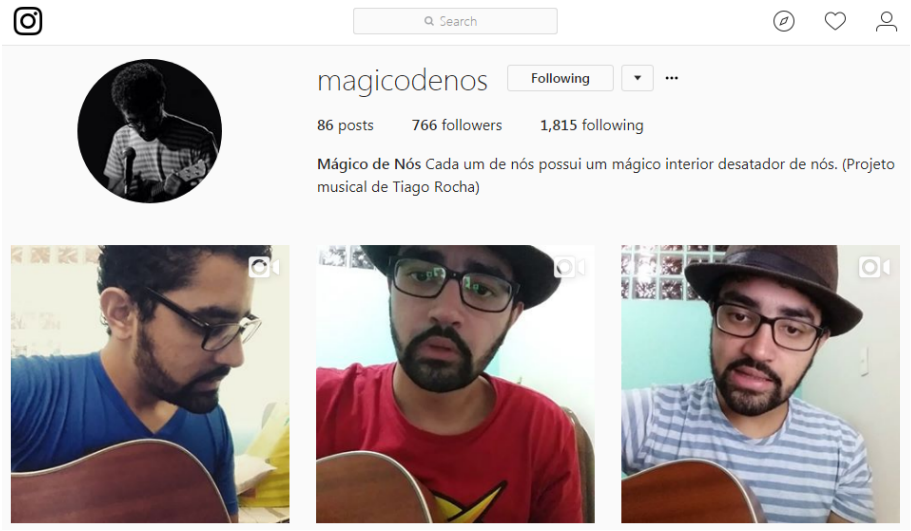

Figura 1: Perfil do projeto Mágico de Nós no *Instagram*. Fonte: <https://www.instagram.com/magicodenos/?hl=pt-br>, acessado em 03 jan 2018.

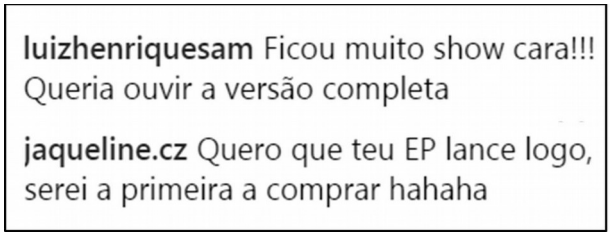

Figura 2: Comentários de seguidores em um vídeo do projeto no *Instagram*. Fonte: <https://www.instagram.com/magicodenos/?hl=pt-br, acessado em 03 jan 2018.

Antes de efetivamente darem início às gravações do EP, foi feita a escolha das canções que seriam produzidas. O compositor contou-nos que optou por usar músicas compostas há alguns anos, pois gostaria de "aproveitá-las". E, além disto, "*eu selecionei músicas que eu sabia que iam dar certo, que tinham potencial para dar certo. Escolhi as músicas que iriam tocar as pessoas.*" (Rocha 2017).

As músicas escolhidas foram "Regressa às tuas Cidades", "Primavera", "Amanhã de Manhã" e "Que absurdo, menina", sendo esta última a única composta proximamente ao início da gravação do EP.

A fase de produção consiste em transformar as composições e as interpretações em formato de áudio. Essa etapa envolve a gravação em estúdio, com auxílio de um produtor, a masterização, entre outros processos. A interação entre produtor e artista é importante nessa fase, onde ambos colaboram criativamente com ideias para arranjos, interpretações e sonoridades.

Em julho de 2017 deu-se inicio à produção. O EP foi gravado e produzido no *SoniqueStudio*, cujo dono é Moisés Oliveira, *homestudio* que existe desde fevereiro de 2013. O dono é músico profissional e toca na noite desde 2000. Em 2005 fez um curso de Técnicas de Gravação, no Instituto Rio Música, no Rio de Janeiro. Trabalhando com áudio há 12 anos, o dono do *SoniqueStudio* já ministrou vários cursos e *workshops* sobre gravação e edição de áudio em Belém. Apesar de o estúdio realizar trabalhos de gravação e produção musical, essa atividade não é a principal fonte de renda do dono. Mas ele conta que é um bom complemento para a sua renda mensal de músico.

No mesmo estúdio foram gravadas as músicas da banda Chuvas e Cata-ventos, da qual Tiago Rocha já fez parte, como mencionado. Então, há uma relação de confiança, tanto profissional quanto pessoal, entre Tiago e o dono desse estúdio, de forma que a produção e a gravação do EP não se reduzem a uma atividade estritamente profissional, sendo, também, uma atividade amistosa.

Todas as músicas do EP contam com a instrumentação de voz, violão, guitarra, contrabaixo elétrico e bateria, exceto "Amanhã de Manhã". Todas as músicas tiveram como vocal principal Tiago Rocha, líder do projeto, e as linhas de bateria também foram gravados por ele. A música "Que absurdo, menina" contará com a participação de Lívia Mendes[7] no vocal. Para colaborar com as linhas de guitarra e contrabaixo durante as gravações, foram convidados amigos músicos de sua confiança tais como Daniel Santana[8] (guitarra nas músicas "Regressa às tuas cidades" e "Que absurdo, menina"), Matheus Lopes[9] (guitarra na música "Primavera"), e Bárbara Lobato[10] (guitarra em "Amanhã de Manhã"). Os arranjos de contrabaixo elétrico foram criados e gravados por Nathália Lobato[11].

7 Cantora e compositora do gênero *folk* em Belém do Pará.
8 Graduado em Licenciatura Plena em Música pela UFPA, amigo de Tiago e ex-integrante da banda Chuvas e Cata-ventos.
9 Amigo de Tiago, exerce prática musical principalmente em igreja.
10 Graduada em Licenciatura Plena em Música pela UFPA e amiga de Tiago.
11 Graduada em Licenciatura Plena em Música pela UFPA, amiga de Tiago e ex-integrante da banda Chuva e Cata-Ventos. Cantora e compositora criadora do projeto musical "Versos Polaris".

Figura 3: Gravação das linhas do violão da música Amanhã de Manhã em *SoniqueStudio*. Fonte: Acervo do autor, tirada em 03 jan 2018.

Figura 4: Logo do projeto Mágico de Nós disponibilizado por Tiago Rocha.

A finalização do EP foi prevista para final do mês de janeiro de 2018, e o lançamento aconteceu em meados de fevereiro do mesmo ano.

Em um vídeo chamado "Como fazer seu primeiro lançamento", disponível no *Youtube*, o produtor musical Santana (2006) defende que, para se lançar um CD, EP, Vídeo Clip ou qualquer outro material relacionado à produção de um artista, deve-se antes gerar um público para consumir esses produtos. Possuir um público que tenha expectativa em relação ao material a ser lançado é crucial para que o lançamento gere resultados positivos ao artista. Expõe ainda que a melhor maneira de formar e gerar

expectativa em um público, atualmente, é através das redes sociais, nas quais o artista busca se relacionar com pessoas que se interessam pelo seu trabalho. O artista deve fazer postagens de suas composições por completo ou apenas trechos, de forma que as pessoas conheçam as músicas e deem retorno positivo ou negativo sobre elas. Como já mencionado, o líder do projeto Mágico de Nós já adota esse tipo de prática, e isto faz parte da fase de divulgação do EP, antes mesmo de seu lançamento.

A identidade visual é um fator importante na fase de divulgação do projeto. O criador do projeto Mágico de Nós é formado em Publicidade e Propaganda e trabalha como designer gráfico, como já foi mencionado. Assim, ele mesmo produziu a identidade visual do projeto (ver Figura 4).

Inicialmente, a distribuição do material fonográfico produzido não será em formato físico, visto as limitações financeiras do projeto. Mas será disponibilizado através da internet, onde há várias possiblidades: no *Youtube* e *SoudCloud,* onde pode ser acessado gratuitamente; e pelas plataformas de *streaming,* já mencionadas *(Spotify, Deezer, iTunes,* entre outras*),* onde os usuários podem também ouvir gratuitamente. Os acessos e *downloads* das músicas geram retorno financeiro para o projeto.

O principal objetivo do EP é divulgar o projeto musical Mágico de Nós e dar início à carreira musical de Tiago:

> *Com esse EP quero levar coisas positivas para as pessoas. Eu quero que esse EP venha a ser uma espécie de portfólio para que eu possa colocar o meu sonho em ação. Eu espero que o EP seja publicado em revistas de indie e de folk, quero que ele chegue na mão de produtores e circule pela internet. E o mais importante, me conectar com as pessoas através das minhas músicas (Rocha 2017).*

O líder do projeto Mágico de Nós, comentando sobre a cena musical independente de Belém, diz estar contente com a colaboração entre projetos. Além de se mobilizarem para organizarem *shows* e apresentações, artistas estão firmando parcerias entre si. Muitas vezes os artistas da cena musical de Belém são convidados para fazerem participações especiais em *shows* uns dos outros. O mentor do projeto aposta nessa cooperação entre artistas para fortalecer e gerar visibilidade à cena autoral independente de Belém.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os artistas e músicos independentes desenvolvem multitarefas para desenvolver os seus projetos musicais independentes. Além de serem os compositores e intérpretes das músicas do projeto, desempenham papéis de agentes – procura de oportunidades para se apresentar, produtores – organizando os próprios eventos, editores de vídeos, áudios e imagens com a finalidade de gerar conteúdos de divulgação para seus trabalhos.

Atualmente já não é fácil para as grandes gravadoras saberem que tipo de estilo, artista ou tendência musical, com certeza, dará certo e lhe dará retornos financeiros, ou seja, há dificuldade em se prever um sucesso. Não é incomum que as *majors* ofereçam parcerias para um projeto musical independente, ao notarem que o projeto está gerando grande mobilização de público. Todavia, na maioria desses casos, a gravadora entra para somar, não como fator determinante para o sucesso

do projeto musical, pois este já tem um público fiel, lota *shows*, tem vários acessos na internet, entre outras questões. As grandes empresas procuram por artistas prontos e que já estão dando certo para gravar, produzir e divulgar.

Sobre a técnica de se gravar e produzir em Belém percebe-se uma escassez de cursos profissionalizantes nessa área. O dono do *SoniqueStudio* aponta este fato, tendo ele mesmo que ir para outro Estado fazer o curso de gravação de áudio. Na pesquisa bibliográfica realizada sobre produção musical independente em Belém também foi exposta essa questão. A carência de cursos voltados para gravação e produção musical em Belém faz com que alguns trabalhos corram o risco de ser produzidos com problemas, por falta de conhecimento técnico. A maioria dos produtores musicais de Belém tem desenvolvido seus conhecimentos de modo empírico.

Apesar de o advento da tecnologia e, consequentemente, do acesso popular à internet trazer facilidades para os artistas independentes, também culminou em alguns desafios. Uma infinidade de projetos musicais independentes busca as redes sociais com a finalidade de conquistar público e consumidores para os seus produtos. Na internet, além de terem de dividir espaço com artistas que estão no início das suas carreiras, têm de também dividir espaço com artistas já renomados e reconhecidos nacional ou mundialmente. A criatividade, originalidade, carisma, capacidade de desenvolver estratégias de *marketing*, resiliência, entre muitas outras questões, acabam sendo elementos decisivos para o sucesso ou fracasso de um projeto musical nesse contexto.

Em Belém, vários projetos artísticos, não só musicais, têm emergido na cena cultural da cidade com o compromisso de fazer arte. A união desses artistas gera movimentação cultural na cidade e condições para que muitos artistas e ações independentes ganhem notoriedade, não só local.

O certo é que desenvolver uma carreira musical sólida, de forma independente, consiste em um longo e árduo caminho traçado por aqueles que acreditam plenamente no potencial de seu trabalho e não se deixam abater pelos impasses desse trajeto. No ramo da indústria musical não existe receita. Os erros e acertos devem ser considerados e analisados como resultados da mesma maneira, de forma que o aprendizado gerado alinhe cada vez mais as ações aos objetivos desejados.

REFERÊNCIAS

Azevedo, Rafael José. 2017. "Do brega paraense ao tecnobrega: história e tradição na websérie Sampleados". *Galaxia* 35: 80-92. Disponível em http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554129873, acessado em 04 jun 2019.

Béhague, Gerard. 1992. "Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical". *Art* 19 (ago.): 5-17.

Benevides, R. de F. 2013. "Cenas independentes no Brasil: espaços de produção e de processos de identificação." In *Anais do V Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música*. São Luis: MUSICOM.

Blacking, John. 1995. "Music, culture, and experience". In *Music, culture & experience: selected papers of John Blacking*, 223-242.

Chicago e Londres: University of Chicago Press.

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

Cruz, Tadeu. 1997. *Sistemas, organização & métodos*. São Paulo: Atlas.

Ferraz, Sílvio. 1999. "Criação musical com suporte tecnológico". In *Anais do XII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música.* Salvador: ANPPOM. Disponível em http://anppom.com.br/publicacoes/anais-da-anppom, acessado em 29 dez 2017.

G1. 2017. "Facebook atinge os 2 bilhões de usuários". Disponível em https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/facebook-atinge-os-2-bilhoes-de-usuarios.ghtml, acessado em 05 jan 2018.

Galas, R. 2013. "O conceito de música experimental no ciberespaço: uma pesquisa etnográfica em comunidades virtuais de música". Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da Universidade de Brasília. Disponível em http://compmus.ime.usp.br/sbcm/2013/pt/docs/art_tec_8.pdf, acessado em 05 jan 2017.

Lage, Rafael. 2014. *Rotas da Música Independente*. 1a ed. Rio de Janeiro. Editora Multifoco.

Lemos, Ronaldo, Oona Castro, Alrison Favareto, Reginaldo Magalhães, Ricardo Abramovay, Alessandra Tosta, Elisete Ignásio, Marcelo Simas, Monique Menezes. 2008. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Belém: Aeroplano.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.

Mowery, David C. 2009. "Plus ca change: Industrial R&D in the 'third industrial revolution'". *Industrial and Corporate Change*, Volume 18, no. 1: 1-50. Disponível em https://doi.org/10.1093/icc/dtn049, acessado em 04 jun 2019.

Ribeiro, Carlos. 2016. *Do Analógico para o Digital: os novos modelos de partilha e venda de música online – plataforma de streaming*. Dissertação de mestrado, Instituto Politécnico de Porto Alegre, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Porto Alegre.

Rocha, Thiago. 2017. Entrevista concedida a Bárbara Lobato Batista. Belém.

Santana, Fernando. *Novo Artista 5 passou para divulgar seu trabalho do zero.* Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=HSJg2yjeMaU, acessado em 05 Jan 2017.

Santos, Elias, Enderson Oliveira, Mauro Maia. 2011. "Web 2.0, produção e consumo de música na contemporaneidade: uma análise do portal Bel Rock, de Belém do Pará". In *Anais do IV Encontro de Pesquisadores*. Recife: Faculdade Boa Viagem. Disponível em http://musica.ufma.br/musicom/trab2011.html, acessado em 01 jan 2018.

Seeger, Anthony. 2008. "Etnografia da música". Cadernos de campo 17, 230-260. Disponível em https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v17i17p237-260, acessado em 5 maio 2019.

Silva Júnior, F. M. M. 2016. "Na Onda do Streaming: Plataformas Digitais Sonoras no

Mercado Musical Brasileiro". In *Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Nordeste*. Caruaru: INTERCOM. Disponível em http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-1314-1.pdf, acessado em 01 nov 2017.

Silva, Victor Hugo Nunes da. 2015. "Homestudio: A produção e difusão da música independente em Belém do Pará por meio das redes sociais". Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Música, Universidade Federal do Pará.

Silveira, Ericson Ferreira da. 2013. "As NTICs e o Cenário da Produção Musical Independente em Belém, Pará". Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Música, Universidade Federal do Pará.

Teixeira, Victoria, Rose Pinheiro. 2016. "A era do streaming musical e a sobrevivência da cena independente". In *Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: INTERCOM. Disponível em http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016, acessado em 27 fev 2017.

Vicente, E. A. 2005. "Música Independente no Brasil: uma reflexão". In *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências das Comunicações*. Rio de Janeiro: INTERCOM. Disponível em http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016, acessado em 27 fev 2017.

Vieira, Manuela, Marina Mendes, Allan Filipe Alencar. 2015. "Tecnologias digitais e streaming: a popularização da música paraense através das redes sociais na internet". *Revista Temática* 11, no. 06: 16-30. Disponível em *www.periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/viewFile/24611/13441*, acessado em 01 nov 2017.

Viveiro, Felipe, Davi Noboru Nakano. 2008. "Cadeia de produção da indústria fonográfica e as gravadoras independentes". In *Anais do XXVIII Encontro Nacional de Engenharia de Produção*. Rio de Janeiro: ENEGEP.

Wikipédia. 2019. "Indie folk". *Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em* https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Indie_folk&oldid=54844908, acessado em 02 jun 2019.

Wikipédia. 2019. "Merchandising". *Wikipédia, a enciclopédia livre.* Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Merchandising, acessado em 02 jun 2019.

Wikipédia. 2019. "Pub". *Wikipédia, a enciclopédia livre.* Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Pub, acessado em 02 jun 2019.

MÚSICA EM CONTEXTO
Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília

Cultura do bem ou do mal? Reflexões sobre o tecnobrega em Belém do Pará

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Resumo: Baseado em uma pesquisa etnográfica no âmbito da qual eu refleti sobre as noções de estigma e cosmopolitismo relacionadas ao tecnobrega, este texto visa abranger algumas questões epistemológicas da Etnomusicologia que, por um lado, orientaram a minha investigação de um modo geral, assim como, por outro, auxiliaram-me na descrição e análise do contexto de produção dessa música.

Palavras-chave: Tecnobrega. Estigma. Cosmopolitismo. Festas de aparelhagem. Música no Pará. Música do Pará.

Culture of good or evil? Reflections on the tecnobrega in Belém do Pará

Abstract: Based on an ethnographic research within which I reflected on the notions of stigma and cosmopolitanism related to technology, this text aims to cover some epistemological issues of ethnomusicology that, on the one hand, they guided my research in a general way, as well as, on the other, they helped me in the description and analysis of the context of the production of this music.

Keyword: Tecnobrega. Stigma. Cosmopolitanism. Sound system parties. Music of Pará. Music in Pará.

¿Cultura del bien o del mal? Reflexiones sobre la tecnobrega en Belém do Pará

Resumen: Basado en una investigación etnográfica en la que reflexioné sobre las nociones de estigma y cosmopolitismo relacionados con tecnobrega, este texto tiene como objetivo abarcar algunas cuestiones epistemológicas de etnomusicología que, por un lado, guiaron mi investigación de un modo general, así como, por otro lado, me ayudaron en la descripción y análisis del contexto de producción de este género musical.

Palabras-clave: Tecnobrega. Estigma Cosmopolitismo Fiestas de equipo músical. Música en Pará. Música de Pará.

Preâmbulo

Há exatos quatorze anos o tecnobrega faz parte da minha vida, apesar de eu ser um musicista de formação conservatorial e não um vocalista de banda, compositor, dançarino ou um *dee-jay* de "festas de aparelhagem". Nessa época eu havia sido aprovado no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Contudo, o projeto de pesquisa submetido à banca examinadora tinha como objeto de estudo outra cultura expressiva do Norte do Brasil que não o tecnobrega. Minha intenção era, até aquele instante, desdobrar a pesquisa que desenvolvi no mestrado sobre o carimbó em Belém do Pará.

Após dois meses cursando o doutorado optei por não mais estudar o carimbó, que já havia me rendido quase meia década de estudos, alguns artigos publicados e, especialmente, um sentimento de conforto em virtude de eu ter eleito um objeto interessante de ser investigado, quer do ponto de vista acadêmico, quer do ponto de vista sociocultural. Do ponto de vista sociocultural, minha motivação deu-se em razão de um imaginário construído, no senso comum e no pensamento preservacionista das manifestações "folclóricas", a respeito do carimbó como sendo tanto música dita "de raiz" quanto símbolo identitário local/regional e patrimônio cultural. Já do ponto de vista acadêmico – em cujo cerne reverbera o ponto de vista sociocultural –, a motivação emergiu do campo da Etnomusicologia, que se propõe a estudar as músicas dentro de seus contextos culturais, de acordo com uma clássica matriz de pensamento segundo a qual se pretende, de certo modo à revelia do forte enciclopedismo existente nas ciências musicais ocidentais, valorizar investigações musicais sobre saberes e fazeres "exóticos", "distantes da civilização", "puros" e "inacessíveis".

Falar em contexto é, para a Etnomusicologia, escutar as vozes de indivíduos e coletividades que produzem, divulgam e consomem música. É escutar as vozes de indivíduos e coletividades que estabelecem redes socioculturais sob a mediação da música. É enxergar a diferença, apesar das "verdades" musicais gerais, universais e essenciais que a todo instante parece termos de engolir.

Para a Etnomusicologia não existe a música essencial, assim como, por analogia, não existe a essencialidade da arte, independente da linguagem. Não existem modelos universais com base nos quais as sociedades são estruturadas, caso contrário não poderíamos conceber a ideia de nação, por exemplo. Todos nós comeríamos *hamburger* com batata frita e falaríamos um único idioma. Se a técnica do pontilhismo corroborou a notoriedade de pintores impressionistas que se tornaram referência do campo das artes visuais, os artistas retrataram em suas obras, antes de tudo, as suas próprias experiências, que têm a ver, todas e cada uma delas, com as suas vidas, seus lugares, seus tempos e seus pares (ou "ímpares") sociais.

Tendo em vista a preservação de cânones culturais, quaisquer expressões consideradas "fora do eixo", por assim dizer, passaram a ser chamadas de "não Ocidentais". Talvez ainda passem… Tomando uma contramão, vale mencionar que, ironicamente, uma gama infinitesimal dessas mesmas expressões,

sejam quais forem, incluindo a música, incorpora o cânone de modo exemplar. Exemplar não quer dizer igual, necessariamente, caso contrário não poderíamos falar em processos criativos. Exemplar também não quer dizer belo ou prazeroso, necessariamente.

Pois então… Partindo dessas associações é que adentro outro universo de domínio da Etnomusicologia. Universo este que me possibilitou duas viradas paradigmáticas. Uma delas diz respeito à mudança de objeto de estudo. O que antes me seduzia em favor da continuidade da pesquisa com o carimbó agora me conduzia rumo a uma experiência absolutamente desafiadora. Já a outra virada, tão desafiadora quanto a anterior, diz respeito às minhas inquietações e a um novo olhar em relação à música que, inexoravelmente, eu precisei (e preciso) desenvolver. Desafiadora em virtude de eu ter desistido de investigar uma expressão "tradicional" e, conforme apraz a Academia, legitimada social e culturalmente.

Como toda e qualquer ciência, a Etnomusicologia possui os seus "objetos de desejo". No Brasil parece haver uma tendência "clássica" de rotular a Etnomusicologia como ciência interessada tão somente em pesquisar saberes e fazeres musicais ditos "tradicionais" (dentre os quais as manifestações "folclóricas"), bem como músicas "étnicas" de índios e afrodescendentes (que também podem ser classificadas como "tradicionais"). Contudo, apesar dessa visão (restrita sobre este campo de conhecimento, a meu ver), há uma profusão de investigações envolvendo expressões que fogem de/extrapolam delimitadores étnico-raciais e de variados etnocentrismos ocidentalizantes no seio dos quais são forjadas as músicas "não ocidentais", "exóticas", "primitivas", e até mesmo aquelas como o tecnobrega, consideradas de "mau gosto" por quem lhe atribui o estigma de expressão "degradada", "imprópria", "vulgar", entre outros adjetivos desabonadores.

Durante toda a pesquisa eu acalentei (e ainda acalento) o desejo de compreender dois elementos do tecnobrega que se articulam e orientam algumas reflexões que, desde então, venho realizando sobre esta música. Um diz respeito ao vínculo do tecnobrega com o estigma do "mau gosto" estético. O outro consiste em seu cosmopolitismo, apesar do estigma de ser "brega".

"O julgamento é a explicação, a explicação é o julgamento". Deste modo se refere o sociólogo Simon Frith (2004, 19-20) à música "ruim" como um construto social e não da ordem do som. Como uma luva que se ajusta à mão perfeitamente, a afirmativa do autor traz à tona uma questão problemática do campo da Etnomusicologia contemporânea e das pesquisas musicais de um modo geral, que consiste no desinteresse acadêmico pelas expressões culturais consideradas "degradadas" e "mau gosto" estético. Talvez pelo receio de que o campo disciplinar se banalize ou se trivialize, acompanhando um contexto global de banalização da música que deixa intrigados até os estudiosos mais relativistas.

Os motivos pelos quais não se investiga sobre essas expressões podem ser vários, dentre os quais a estandardização de fórmulas de produção para a música popular, a valorização da imitação em vez da criatividade, o autodidatismo e não o conhecimento técnico-musical formal dos protagonistas culturais, interações com contextos imorais – a exemplo da

criminalidade, do sexo e da violência – e com uma série de experiências mundanas que não existem para, ou, pelo menos, não se coadunam à tradição acadêmica (Frith 2004; Washburne e Derno 2004). Mas músicas existem, representam contextos variados e interferem na transformação destes mesmos contextos.

O fato de as músicas existirem para além de nossa percepção e compreensão sonora leva a Etnomusicologia a se confrontar epistemológica, teórica, ética e metodologicamente com dois mundos aparentemente distintos: em um deles, pretensamente hegemônico e dominante, residem a arte "maior" e a "cultura do bem", enquanto que, em outro, pretensamente dominado e subalterno, encontram-se, no caso do tecnobrega, não apenas o "exótico", mas um padrão cultural desviante imaginado como de "baixo calão" e "ruim".

O outro elemento do tecnobrega que me chama atenção consiste em seu cosmopolitismo, conforme mencionei anteriormente. Trata-se de um cosmopolitismo erigido não a partir de referenciais de abonamento, mas de um contexto primariamente adverso no âmbito do qual saberes, práticas e protagonistas culturais incorporam o estigma de ser "brega".

Cena musical local e tecnobrega

A pesquisa que realizei com o tecnobrega se deu na cidade de Belém, Capital do Pará, na Amazônia Oriental, entre 2005 e 2009.

A chamada Cidade das Mangueiras, para quem não sabe, é uma metrópole habitada por mais de um milhão e meio de pessoas. Possui uma paisagem urbana complexa, caótica e extremamente diversificada em termos socioculturais. De dentro dessa paisagem urbana emerge uma paisagem musical composta de múltiplas cenas, sendo mais patentes a das bandas de *rock*, dos grupos que tocam músicas regionais como o carimbó e a guitarrada, da chamada MPP (Música Popular Paraense, correspondente à MPB, no nível nacional), da música erudita, e também a das músicas brega, de onde despontou o tecnobrega como fenômeno recente de visibilidade no país.

Entre estas cenas locais, a do brega se apresenta como talvez a mais proeminente, tanto pela profusão quanto pela variedade de eventos, incluindo bailes românticos, *shows* de bandas, e também festas e apresentações embaladas pelo ritmo do *techno*.

O tecnobrega consiste em tipo 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 (ver Araújo 1987). Já em termos estritamente musicais, o tecnobrega é produzido, basicamente, por meio da manipulação computacional de timbres, melodias e ritmos de danças locais e translocais atrelados a matrizes percussivas eletrônicas. Sua produção envolve o trabalho de produtores musicais em estúdios caseiros, assim como atividades artísticas de bandas e as chamadas "festas de aparelhagem".

As "festas de aparelhagem" correspondem a eventos musicais itinerantes que ocorrem em diferentes sítios nas periferias de Belém, em áreas da zona metropolitana, ou mesmo em localidades do interior do Estado do Pará.

Nessas festas, *dee-jays* controlam estruturas metálicas robustas chamadas de "aparelhagens". No interior dessas estruturas se encontra uma diversidade de equipamentos eletrônicos e computadores utilizados para a reprodução de *hits* de tecnobrega e de outros "ritmos", e também para a realização de procedimentos de manipulação sonora, tais como a mixagem e o *sampling*.

As festas contam, tradicionalmente, com a participação de técnicos de som, imagem e efeitos visuais que atuam na iluminação, na produção de fumaça artificial, na reprodução de videoclipes (e também de animações, de imagens captadas ao vivo etc.) em telões, e ainda, na operação de sistemas hidráulicos por meio dos quais as referidas estruturas ganham movimento. As "aparelhagens" organizam-se como empresas. Contratam motoristas, *dee-jays*, marceneiros que montam as estruturas e técnicos diversos. Essas estruturas são temáticas e podem simbolizar uma nave espacial, um altar, uma águia, assim por diante. As festas chegam a contar com alguns milhares de pagantes por evento.

Estive em várias festas durante a pesquisa. Na primeira em que estive, na região metropolitana de Belém, levei comigo um rapaz, lavador de carros, que conheço desde criança. Afinal, disseram-me que as "festas de aparelhagem" eram perigosas e que eu poderia inclusive ser vítima de um assalto ou de outro tipo de violência. Como havia sido a minha primeira experiência em um típico evento de "aparelhagem", não abri mão de me sentir seguro e protegido. Mas de nada adiantou. O rapaz pôs-se a beber cerveja e simplesmente abandonou-me. Ao final da festa ele já não sabia muito bem o que estava fazendo ali. Então, ironicamente, fui eu quem o acabou protegendo.

Já as bandas específicas de tecnobrega ,provavelmente extintas nos dias atuais, figuram em maior quantidade, se comparadas às "aparelhagens", conforme Lemos e Castro (2008). Contudo não gozam [gozavam] da mesma popularidade destas últimas. Falo de quatro ou cinco "aparelhagens" que realizam as maiores e mais caras festas brega de Belém. Essas "aparelhagens" rivalizam entre si de forma pacífica, até onde sei. A melhor "aparelhagem" é sempre aquela que possui o melhor equipamento sonoro. Vale notar que o critério de distinção entre as "aparelhagens" não é musical e sim tecnológico. Aliás, esse mesmo tipo de critério emoldura uma infinidade de contextos, como no caso de artistas considerados de baixa qualidade musical, mas que se tornam *popstars* irrepreensíveis.

As bandas de tecnobrega contavam com vocalistas, baixistas, guitarristas e tecladistas. Músicos dividiam espaço com dançarinos, cujo vestuário e coreografias variavam de acordo com as temáticas sugeridas nas letras das músicas. Em certas ocasiões as performances aconteciam em cenários específicos, a exemplo de uma oca, que poderia ser plantada no centro do palco caso se estivesse representando a figura ou o modo de vida do índio. Apesar de provavelmente extintas, conforme levantei anteriormente, há bandas que incluem o tecnobrega em seu repertório.

Estigma

Um provável grande dilema social constituído ao longo da história das

civilizações deve residir na dificuldade de se distinguir entre o "elegante", representando o "bem", e o "cafona", representando o "mal". O crescimento exponencial de profissões como a de consultores de moda pode refletir satisfatoriamente esta situação, ao menos em parte.

Por exemplo, no Brasil, há alguns anos, se uma mulher resolvesse, de repente, ir a uma festa usando bijuterias em vez de ouro, provavelmente ela seria rotulada por seus pares como "brega", mesmo sendo uma festa junina tendo ocorrido no quintal da vizinha. Já enfeitar o corpo com joias verdadeiras, em contraposição à inautenticidade das bijuterias, significava *status* social e elegância. Hoje em dia, porém, não é incomum dar uma olhada em vitrines de lojas e perceber que peças não preciosas podem ser vendidas a preços equivalentes ao que se pagaria por uma corrente de ouro. O que mudou?

O trabalho de críticos musicais – ou, como eu prefiro dizer, de "árbitros do gosto musical" – também toca o problema, na medida em que estes opinam sobre o que é "boa" música e o que deve ser classificado como som "desprezível". Árbitros no sentido menos de arbitragem, que seria lógico e esperado, e bem mais no de arbitrariedade, que combina mais com "arbitrários" e não com "árbitros".

No que concerne a esta pesquisa, a história da Jovem Guarda marca a construção midiática de um discurso que estigmatizou o brega como música "grotesca". Antes disto, porém, este movimento já estreitava relações com o que havia de mais contemporâneo, urbano e popular na produção artístico-musical Ocidental, ou seja, com a fase do *rock* internacional encabeçada pelos *The Beatles*. Ressalto aqui um remoto fragmento do vínculo entre estigma e cosmopolitismo no âmbito das músicas "brega", sobre o qual comento na sequência.

Regravações de *rock* britânico com letras traduzidas para o nosso idioma elucidam o que passou a ser chamado no Brasil de "iê-iê-iê", que corresponde a um modo mais "suave", e por que não dizer, mais sentimental de tocar *rock* básico (guitarra, baixo e bateria). Ainda assim, a Jovem Guarda trilhou um caminho um tanto destoante do legado romântico da música nacional, mesmo mantendo vivas temáticas como aquelas ligadas ao amor, por exemplo. Cantores e conjuntos musicais como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Renato e Seus *Blue Caps* tornaram-se ídolos nos quatro cantos do país numa época em que a música *pop* internacional se encontrava em franco acolhimento.

Após um período de auge a Jovem Guarda perdera espaço artístico e de mercado no início da década de 1970, sob a alegação de não partilhar de uma campanha nacional de protesto à Ditadura Militar concretizado em canções de um segmento de artistas particularmente valorizado pelas camadas médias urbanas intelectualizadas. Neste contexto imortalizaram-se "incontestáveis" da MPB como Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina e Gilberto Gil. Ironicamente, porém, a Jovem Guarda se desenvolveu em um dos períodos mais prósperos da indústria fonográfica brasileira. Acanhada nas "altas rodas", a Jovem Guarda migrou para o interior do Brasil, tornando-se então música "ruim" e estigmatizada. Nas grandes cidades, por sua vez, "manteve público fiel entre as camadas mais pobres da […] população, passando a ser chamada pejorativamente de brega" (Vianna 2003).

O termo "estigma" remete de imediato à pesquisa do sociólogo canadense Ervin Goffman intitulada *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity* (1986), em que o autor explora os sentimentos do indivíduo "estigmatizado" sobre si mesmo e em relação àqueles socialmente considerados como "normais". O estigma corresponde a um atributo individual, mas de origem social, que representa uma ameaça à coletividade, ou ainda, consiste na deterioração de uma identidade que não se encontra coadunada a padrões estabelecidos pela sociedade.

Do ponto de vista de quem sofre o estigma, a sociedade lhe usurpa oportunidades e possibilidades, bem como anula sua individualidade por meio da imposição de padrões de poder. Desviar-se desses padrões significa estar à margem da sociedade e dos mecanismos de controle social.

No que concerne à pesquisa que desenvolvi com o tecnobrega, os atributos reconhecidos como positivos enquadrariam o indivíduo (não apenas o indivíduo pessoa, mas também um grupo sociocultural enquanto unidade) na categoria de "normal". Já os seus atributos negativos o relegariam a uma categoria "desviada" e "transgressora" de onde emergiria o rótulo aplicado tanto à música brega quanto ao indivíduo "brega".

No artigo intitulado *What is Bad Music* (2004), Simon Frith explora caminhos para argumentar sobre músicas consideradas boas e ruins. Sua abordagem parte de dois pressupostos: um ligado ao rótulo de "mau gosto" em si e outro relacionado à sua aplicação como conceito.

No que diz respeito ao primeiro pressuposto, o fato de uma música ser simplesmente considerada ridícula instaura uma lacuna entre aquilo que os artistas pensam estar realizando e o que eles de fato realizam. Nesta esteira, enquanto se encontram, de um lado, as práticas e o fazer musical como um todo, estão representadas, de outro, a audiência e a crítica. Já no que diz respeito ao segundo pressuposto, o autor entende que, embora a música "ruim" signifique uma atribuição de ordem social, ela também consiste em importante conceito para a construção da noção de gosto musical e para a estética.

Com base nestas proposições vou considerar três grandes questões, que para mim sintetizam o pensamento do autor: o julgamento em si, as suas justificativas e as suas motivações.

Em relação ao julgamento em si, a explicação a respeito de uma música ser "ruim", em vez de "boa", corresponde a nada mais que o próprio julgamento sobre o som (Frith 2004, 19) que, por sua vez, consiste em uma ação fundada no gosto musical. No entanto, a construção do gosto musical envolve circunstâncias que extravasam do campo sonoro para as relações sociais e culturais. Por este motivo, então, as explicações (justificativas?) a respeito da música "ruim" estão ligadas a questões sociológicas, mesmo quando o julgamento é feito por alguém que, presumidamente, pode falar sobre música de outro lugar que não o do senso comum. Nas palavras do autor mencionado,

> *o que acontece, em outras palavras, é um julgamento deslocado: 'música ruim' descreve um sistema perverso de produção […] [ligado à exposição midiática, à comercialização e a um padrão capitalista global para a criação musical na contemporaneidade] ou um mau comportamento. (Frith 2004, 20)*

A segunda questão repousa em três razões pelas quais uma música é considerada "ruim" (Frith 2004, 28-29): 1) inautenticidade – característica da música que a faz descambar para o formato comercial, o que, por sua vez, corresponderia ao falseamento do som "original; 2) mau gosto – refletindo toda sorte de julgamentos; 3) estupidez – um termo normalmente não utilizado na crítica profissional, apesar de estar presente no discurso popular.

A terceira e última diz respeito às motivações para o julgamento. Sobre elas emergem dois temas interligados: a intenção e a expectativa (Frith 2004, 30). A intenção refere-se à apresentação de argumentos musicais (ligados à produção e ao resultado sonoro) quando do julgamento das motivações dos músicos. No caso da música "ruim", o que se ouve resultaria de uma atitude perniciosa. Já a expectativa leva em conta não apenas o julgamento das intenções dos artistas, mas também a escuta musical relacionada àquilo que a música deveria ou poderia ser.

A condição existencial da música considerada "ruim" está apoiada na existência de outra música, aquela julgada como "boa" (Frith 2004, 17; Oakes 2004, 62). Para o esteta, crítico musical e etnomusicólogo Jason Lee Oakes, não é tarefa fácil entender e conceituar a chamada "boa música". Sua definição está calcada em uma carência ou ausência, o que, em outras palavras, quer dizer que a música é "boa" tão somente porque ela não é "ruim". As fronteiras definidoras da "boa música" levam em conta aquilo que ela exclui e não o que ela possui, isto é, levam em conta aquilo que se rejeita nos outros (Oakes 2004, 62).

Ao contrário do pouco interesse de críticos e observadores em discutir sobre e explicar o porquê de uma música ser "boa" (e, exatamente por ser "boa", ela não corre o risco de ser problematizada), o discurso sobre a música "ruim" é sempre mais presente, mais abundante, mais fácil de ser feito e também mais divertido (Oakes 2004, 62). Afinal de contas, e, ironicamente, a música "ruim" não poderia ser levada tão a sério quanto a música "boa".

Não importando tendências individuais, a chamada *pop music* tem sido notada, frequentemente, como uma música "tola", seja pela imagem que o artista transmite ao público, ou pelo fato de que a arte criadora envolve elementos de tecnologia (que, de um ponto de vista mais ortodoxo, implica dizer que a música é "ruim" ou de "segunda ordem") (Oakes 2004, 70).

O clichê é tão evidente em relação a certos artefatos culturais tidos como desabonadores da arte, a ponto de se poder dizer que as músicas são "tão ruins que acabam sendo boas" (Oakes 2004, 70). Portanto, entendo que, justamente por serem "boas" (mesmo sendo "ruins"), as músicas não deixam de ser apreciadas. Em outro extremo, também é comum ouvir que a música *pop* é "tão boa que acaba sendo ruim" (Oakes 2004, 70), dada uma desordem estética abundante (calculada, todavia) que, mesmo assim, invade o território do gosto "refinado".

Cosmopolitismo

O que significa cosmopolita? Alguém responderia: "é alguém viajado; alguém que conhece o mundo". Outro diria: "eu resido em São Paulo justamente porque é uma cidade

cosmopolita; aqui eu tenho acesso a tudo; a tudo aquilo que eu jamais poderia ter morando em uma cidade provinciana". Percebem-se dois aspectos emergentes destes excertos fictícios: um de trânsito e outro de fixação. Enquanto o trânsito representa deslocamento, a fixação traz à tona a localidade e o pertencimento.

Não é difícil atrelar o cosmopolitismo ao deslocamento. Difícil é ser cosmopolita sem sair de casa (Hannerz 1999). Conforme Sahlins (1997), a "terra natal" [a casa] figura como lugar de origem e não de isolamento. Mantém-se como foco de um extenso espectro de contatos e de relações culturais. Ao mesmo tempo constitui uma fonte de heranças identitárias e dá contorno às condutas de seu povo, em territórios estrangeiros e/ou nos contextos urbanos locais. O ser e o agir cosmopolita, neste sentido, desvinculam-se de processos de "desterritorialização" (Appadurai 1991) e de "fluxos migratórios" (Friedman 2000).

Hannerz (1999) demonstra a possibilidade de se praticar o cosmopolitismo sem sair de casa, conforme mencionei anteriormente. Na perspectiva pós-colonialista, isto poderia trazer como consequência o exercício de um domínio do mundo externo (o centro, o global [em condição subalterna]) pelo mundo interno (a periferia, o local [em condição hegemônica]). No entanto, este domínio também se reveste de submissão, em razão da aceitação da cultura exterior. Segundo este mesmo autor, "a subordinação do cosmopolita à cultura estrangeira envolve a autonomia pessoal em face da cultura da qual ele se originou" (Friedman 2000, 254). Ainda, se o cosmopolita reconforta-se em meio à sua própria cultura, por um lado, o seu acesso pessoal a diversas culturas constitui o princípio por meio do qual se vê fixado e pertencido, por outro.

O sentimento cosmopolita reside no fato de os seres humanos se encontrarem constantemente interessados em conhecer de onde as outras pessoas vêm, e também em representar pertencimentos sociais, políticos, culturais e territoriais que podem variar desde "circunstâncias locais, fenomenológicas, aos mais distantes níveis de integração regional, nacional, internacional e transnacional, cuja influência está variavelmente presente nas vidas dos agentes sociais" (Ribeiro 2003, 20).

Aproximando-me um pouco mais de meu objeto de estudo, particularmente do de produção do tecnobrega, importa bem mais uma visão relacional a respeito das sociedades implicadas e muito menos contextos definidos de espaços e de localidade, ainda segundo Hannerz (citado em Rabossi 1999). A este respeito, Turino (2000) comenta sobre convívios intra e inter-sociedades a partir de processos de transferência e assimilação culturais via mediações tecnológicas. O mesmo autor considera cosmopolitismo como sendo tudo o que faz referência a objetos, ideias e posições culturais mundialmente difundidos, muito embora ainda sejam específicos para certos segmentos populacionais e em dados países. Em uma medida trata-se de determinação translocal sobre a constituição de tipos específicos de *habitus* e de formações culturais. Em outra o cosmopolitismo encampa práticas, tecnologias e estruturas conceptuais concretizadas em localidades específicas e nas vidas das pessoas. Consequentemente, formações culturais cosmopolitas são invariavelmente locais e translocais, independente de distâncias geográficas.

Ainda, afirma este autor que modos de vida cosmopolita, ideias e tecnologias são conectados via diferentes mídias, contatos e intercâmbios. A constituição do *habitus* similar, que, por meio das mídias, providencia a conexão entre diferentes grupos cosmopolitas, fundamenta as comunicações sociais, as alianças e as competições.

A utilização de recursos computacionais nos processos criativos do tecnobrega não apenas me leva a crer que a música se encontra muito bem relacionada com tecnologias disponíveis no mercado mundial. Produtores e outros personagens desta cena musical deixam claro o desejo de que a música se mantenha sempre atualizada, ou seja, que reflita linguagens contemporâneas e universais presentes na produção massiva global. Eis uma típica postura cosmopolita.

Experiências em campo

Minhas experiências em campo poderiam ser descritas como instigantes e dolorosas, pois sou um músico de conservatório que se espatifou no instigante território de domínio de uma música popular considerada de "mau gosto" estético e rotulada de "brega".

Apesar dos desígnios de minha formação musical eu afirmo que mudei. Consegui desenvolver um permanente desejo de compreender o que enleia o gosto musical, apesar dos desígnios de minha formação musical. Sintomático nesta mudança foi a inclusão de diversos tipos musicais em minha modesta discoteca. Comecei com os "bons", com a "cultura do bem", para que não me visse logo de cara velejando em águas desconhecidas. Depois eu fui ousando, gradativamente, ou transgredindo, sob outro ponto de vista.

Menos expressiva teria sido a minha "transgressão" se não tivesse levado um solavanco acidental e definitivo, ao passar a vista em observações escritas de Hermano Vianna versando sobre o modo de produção do tecnobrega em Belém do Pará. Foi quando percebi o "estranho mundo" que se abria diante de meus olhos e ouvidos. "Estranho mundo" a ponto de eu sentir-me correndo o risco de ser visto e de ver-me influenciado, negativamente, por uma modalidade de música que carrega o rótulo do "mau gosto", que privilegia o *sampling* em vez da elaboração inédita, que cria e destrói ídolos meteoricamente, cujas melodias e "batidas" podem ser concebidas em uma única manhã de sol, e que conduz multidões ao êxtase ao mesmo tempo em que importuna o cidadão "tranquilo" e a chamada "crítica musical".

À medida que eu participava das festas, fui gradativamente conhecendo proprietários de "aparelhagens", *dee-jays* que operam os equipamentos sonoros e produtores musicais de estúdio que prestigiam estes eventos. Idem, eu passei a observar as audiências sempre expressivas em termos quantitativos. Muita gente, mesmo!

No caso das festas, o equipamento de uma "aparelhagem" compreende duas dimensões: uma de ordem mística e imaterial, levando em conta metáforas e significados nos quais a sua invenção está assentada, e outra de ordem concreta, envolvendo a sua estrutura física e hidráulica, áudio, tecnologias computacionais, vídeo, iluminação e efeitos visuais.

Em se tratando da "aparelhagem" denominada *Rubi*, à qual me detive por vários anos durante a pesquisa musical etnográfica, a dimensão mística e imaterial

refere-se à decolagem de uma nave espacial (em formato de pedra preciosa) que quebra a barreira do tempo e se dirige ao futuro. O que está por vir suscita a criação de um universo discursivo e multimídia que ganha materialidade e verossimilhança no presente das festas e por meio de verdades emanadas do saber-fazer do *dee-jay*. O futuro torna-se real na medida em que ideais são transformados em possibilidades concretas, o que, no caso da *Rubi*, correspondem não à música em si, mas à "qualidade", à "inovação" e ao "dinamismo" de um som futurista produzido no tempo presente. Apesar disto, não se pode atingir esse futuro, de outra maneira, se não atravessando o tempo-espaço dentro de uma nave espacial, a "Espaçonave do Som", que parte do futuro imaterial, atravessa galáxias e pousa no real-presente, transformando-o. Neste sentido, chegar ao contexto de um tempo que ainda está por vir implica a idealização do presente durante a "festa de aparelhagem", tornando-o futurista, quer pela estrutura central da "aparelhagem" forjando uma nave espacial, quer pelo acesso ao universo desejado através de uma passagem, "O Portal Intergaláctico", que é a própria espaçonave.

A tecnologia computacional, não apenas em termos estritamente musicais, mas também no que concerne à formação de redes comunicacionais, pode mediar possibilidades de o tecnobrega deslocar-se de algum modo, tornando-se notícia também em outros nichos de produção e consumo musicais. Até que isto acontecesse, suas práticas se mantinham isoladas geográfica e culturalmente nas periferias de Belém, seja em razão dos canais midiáticos de alcance limitado dos quais o tecnobrega continua se servindo, ou ainda, por conta do próprio estigma de ser "brega" dificultando seus fluxos, deslocamentos e contatos interculturais.

As músicas que tocam nas "aparelhagens" variam de acordo com as tendências de produção nos estúdios e com os sucessos antes emplacados em bandas, em equipamentos concorrentes, e também nas rádios convencionais. Desvendam o ritmo do tecnobrega sob diversas roupagens, incluindo o *funk*, o pagode, o carimbó, a guitarrada e a música *pop* internacional.

Além das "festas de aparelhagem", a pesquisa abrangeu duas outras instâncias da produção do tecnobrega: os estúdios e as bandas – conforme já mencionei. A atividade do produtor musical no estúdio funciona tradicionalmente como unidade comum no tocante à criação do tecnobrega, sustentando ou auxiliando a produção musical de "aparelhagens", sobretudo. Isto é, um produtor musical pode criar *hits* de tecnobrega e divulgá-los nas "festas de aparelhagens", assim como pode incorporar tecnologias sonoras computacionais em músicas que, posteriormente, serão também assimiladas em mídias comercializáveis de áudio e audiovisuais.

Coletei informações sobre a trajetória individual artística de alguns protagonistas do tecnobrega, incluindo a cantora Gaby Amarantos, que começou sua carreira cantando MPB, em barzinho, em troca de alguns caraminguás[1]; a mesma artista que criou uma banda de tecnobrega, em seu tempo de existência muito popular em Belém e no Pará; a mesma artista que reverteu o estigma de ser "brega" e

1 De acordo com o dicionário Michaelis: "1. Objetos de pouco valor que se levam em viagem; bugigangas, miudezas. 2. Peças de mobiliário de pouco valor; utensílios velhos; badulaques, cacarecos, cacaréus. 3. Dinheiro miúdo; notas ou moedas de pouco valor."

despontou nacionalmente. Deve isto ao seu maior atributo musical: a voz. Mas deve também à grande mídia televisiva, que a acolheu arrebatadoramente, de maneira correlata ao que aconteceu com grandes personalidades da *axé music* baiana que, hoje em dia, circulam livremente no "território sagrado" da MPB. Um território inventado, aliás, conforme Napolitano (1998), afinal, MPB não consiste em um gênero musical com formas e conteúdos definidos, é uma sigla de distinção sociocultural entre o "bem" e o "mal"; um território em contínuo processo de dessacralização, para o bem da música, em favor de que não sejamos rotulados em nossas escolhas musicais e que tenhamos o direito de escutar tudo o que quisermos, por "pior" que seja. É direito nosso, de ouvirmos o que quisermos, assim como é direito dos artistas produzirem o que e para quem quiserem.

"Trajetórias individuais" (Velho, 1994) de artistas sobre as quais me debrucei, bem como diferentes formações culturais constituidoras da música local, incidem sobre uma questão bastante subjetiva em relação ao tecnobrega, que é a de compreendê-lo ou não como gênero musical, considerando aspectos como forma, identificadores estritamente sonoros, e, principalmente, influências musicais captadas de múltiplos tempos e espaços, locais, translocais, anteriores, atuais, futuros, regionais e universais. No tempo-espaço estes aspectos conformam a ação e o pensamento cosmopolitas consignados no nível da produção desta música: um cosmopolitismo do passado, que emerge de performances de bandas básicas; um cosmopolitismo do presente, na medida em que a criação musical se vincula aos sucessos midiáticos globais que estão na "crista da onda" mundo afora; e um cosmopolitismo do futuro, conforme mencionei em relação à "aparelhagem" *Rubi*.

Considerações finais

A ação e a conformação do ser cosmopolita no campo da produção do tecnobrega englobam três aspectos interligados: 1) um comportamento artístico, profissional e de visão de mercado percebido nas práticas cotidianas das bandas, "aparelhagens" e estúdios, e delineado como de caráter cosmopolita; 2) as práticas culturais e musicais, que realimentam o citado comportamento, e que, ao mesmo tempo, dele se originam; e 3) o discurso sonoro propriamente dito. Em quaisquer destes aspectos, separadamente ou atuando em conjunto sob a insígnia do cosmopolitismo, mecanismos contraditórios ligados ao estigma de ser "brega" manifestam-se, de dentro e de fora do universo do tecnobrega, ora favorecendo-o enquanto alternativa de mercado para uma demanda reprimida de artistas locais, elemento de identidade cultural regional/local e referência de sustentabilidade artística, ora reforçando o seu rótulo degradante do "mau gosto" estético.

No âmbito da produção do tecnobrega, o ser e o agir cosmopolita vinculam-se a movimentos de abertura estética, midiática, social e mercadológica, bem como também a uma diversidade de gostos que vai desaguar na construção de múltiplas identidades. Por seu turno, as identidades articulam e dissolvem o regional, o global, os tempos, os lugares, a tradição, a modernidade.

Levando em conta que o tecnobrega contém em si uma diversidade de gêneros musicais, é

possível depreender que a sua produção e o seu consumo abranjam diferentes gostos musicais. Em outras palavras, encontram-se encerradas no tecnobrega identidades múltiplas de artistas, produtores e também de consumidores, do regional ao universal, do tradicional ao contemporâneo, sempre em uma linguagem que revela como traço mais nítido o cosmopolitismo. Afinal de contas, é por meio do cosmopolitismo que tem sido possível aos protagonistas da cena musical brega de Belém responder ao estigma e chamar a atenção dos *mainstreams* culturais.

De um espaço sociocultural circunscrito às periferias de Belém, o tecnobrega passou a integrar universos físicos e virtuais caracterizados por heterogeneidades e fragmentações, fazendo com que dimensões como as de identidade sejam postas à prova, e quem sabe até, reavaliadas. Isto inclui não apenas a música, mas a própria imagem do ser "brega", que em algum momento pode se transformar em ser "chique". Portanto, quem está representado pelo tecnobrega e o que esta música pode representar em termos estéticos e socioculturais? Que músicas podem ser rotuladas de bregas e "cafonas"? E quem é "brega"?

Referências

Appadurai. A. 1991. "Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology". In *Recapturing Anthropology,* organizado por R. G. Fox, 191-210. Santa Fe: School of American Research Press.

Araújo, Samuel. 1987. "Music and Conflict in Urban Brazil". Dissertação de Mestrado em Música, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Friedman, J. 2000. "Americans Again or the New Age of Imperial Reason?" *Theory, culture and society* 17, no.1: 139-146.

Frith, Simon. 2004. "What is Bad Music". In *Bad Music: The Music We Love to Hate*, editado por Christopher J. Washburne e Maiken Derno, 14-36. New York: Routledge.

Goffman, E. 1986. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity.* New York: Touchstone.

Hannerz, U. 1999. "Cosmopolitas e locais na cultura global". In *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*, organizado por M. Featherstone, 251-266. Petrópolis: Vozes.

Lemos, Ronaldo, Oona Castro. 2008. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

Napolitano, M. 1998. "A Invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a História Social". *Latin American Music Review* 19, no. 1 (Spring-Summer): 92-105.

Oakes, J. L. 2004. "Pop Music, Racial Imagination, and the Sounds of Cheese". In *Bad Music: The Music We Love to Hate*, editado por Christopher J. Washburne e Maiken Derno, 62-82. New York: Routledge.

Rabossi, F. 1999. "Os limites de nosso auto-retrato: antropologia urbana e globalização. Entrevista com Ulf Hannerz". *Mana* 5, no. 1: 149-155.

Ribeiro, G. L. 2003. "Cosmopolíticas". In *Postimperialismo: Cultura y Política en el Mundo Contemporáneo*, 17-35. Barcelona, Gedisa.

Sahlins, M. 1997. "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (segunda parte)". *Mana* 3, no. 2: 103-150.

Turino, T. 2000. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.

Velho, G. 1994. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar.

Vianna, H. 2003. "Tecnobrega: música paralela". *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 13 out 2003, 10-11.

Washburne, Christopher J., Maiken Derno. 2004. "Bad Music: The Music We Love to Hate". In *Bad Music: The Music We Love to Hate*, editado por Christopher J. Washburne e Maiken Derno, 1-14. New York: Routledge.

MÚSICA EM CONTEXTO
Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília

Musicalização, psicomotricidade e capoeira: uma proposta de intervenção

Marcelo Pamplona Baccino

Resumo: O presente artigo trata sobre possíveis interações entre movimento e música – psicomotricidade e musicalização – partindo da imersão no universo da capoeira e culminando na composição de uma proposta de intervenção. Para a realização dessa intervenção foi descrito como as aulas deveriam ocorrer, seguido da descrição de como desenvolver os jogos e brincadeiras durante a aula. Por fim, foi explicado como as atividades poderiam ser avaliadas para identificar se os objetivos foram alcançados.

Palavras-chave: Musicalização. Psicomotricidade. Capoeira.

Musicalization, psychomotricity and capoeira: an intervention proposal

Abstract: This article deals with possible interactions between movement and music – psychomotricity and musicalization – starting from immersion in the capoeira universe and culminating in the composition of an intervention proposal. For the accomplishment of this intervention was described as the lessons should occur, followed by the description of how to develop the games and games during the class. Finally, it was explained how activities could be evaluated to identify if the objectives were achieved..

Keyword: Musicalization. Psychomotricity. Capoeira.

Musicalización, psicomotricidad y capoeira: una propuesta de intervención

Resumen: Este artículo trata sobre las posibles interacciones entre movimiento y música – psicomotricidad y musicalización – a partir de la inmersión en el universo de la capoeira y culminando en la creación de una propuesta de intervención. Para realizar esa intervención, se describió cómo se deberían efectuar las clases, seguido de la descripción de cómo desarrollar los juegos y divertimento durante la misma. Finalmente, se explicó cómo se podrían evaluar las actividades para identificar si se lograron los objetivos.

Palabras-clave: Musicalización. Psicomotricidad. Capoeira.

Introdução

A educação psicomotora é uma ação pedagógica e psicológica que trata, também, sobre o desenvolvimento da habilidade manual e as aptidões motoras em função da idade da criança. O estudo da psicomotricidade está relacionado com o desenvolvimento motor, bem como o atraso do mesmo (Assunção, Viana, e Carvalho 2015). É importante que o processo de ensino e aprendizado aconteça de forma gradativa, respeitando a individualidade do educando e sua fase de desenvolvimento (Faria 2001). Ao atingir 12 anos de idade, a criança estará com seus padrões de movimento praticamente definidos, por isso, é importante que o contato direto com a música ocorra desde cedo (Kuroda 2005).

Para um bom desenvolvimento psicomotor devemos proporcionar à criança, contextos que favoreçam e facilitem a aprendizagem dos movimentos. Nesse sentido, a capoeira foi escolhida como tal possibilidade pois, além de uma manifestação artística popular afrobrasileira[1], é uma prática cultural socializadora que envolve a interação de diversas linguagens artísticas (Baccino 2013b), entre as quais a música.

Desde a colonização a capoeira foi sendo formada; no passado e na atualidade sua relação varia entre o enfrentamento e a consonância com o Estado e a sociedade. Geralmente os segmentos populares e seus valores são subordinados e menosprezados pelas elites sociais. A valorização da cultura endógena, neste sentido, pode representar um valioso instrumento de diferenciação no cenário cada vez mais complexo de disputas pela legitimação de valores (Fernandes 2009). Nesse contexto, temos a capoeira, que somente passou a ter maior reconhecimento por parte da sociedade brasileira a partir de interesses governamentais da Era Vargas, na primeira metade do século XX. Vargas promoveu política pública de valorização do patrimônio cultural nacional, fazendo com que a capoeira, que era considerada "coisa de bandido", transitasse para a posição de patrimônio cultural do Brasil, ressignificando-a como um esporte respeitado e praticado em todo o país (Baccino 2013b).

Em 2008, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) registrou a capoeira como patrimônio cultural brasileiro. Hoje sua aprendizagem ocorre em um ambiente multilíngue e rico em ofertas de experiências sensoriais, praticada em academias, clubes e entidades educacionais em todo o país. Atualmente, a capoeira é considerada expressão de identidade nacional autônoma e independente que exporta a imagem dos brasileiros e do Brasil. A prática da capoeira se transformou em uma febre que gera importante porta de entrada à cultura brasileira no estrangeiro. Esse fato ocasiona acesso à língua portuguesa, já que as músicas de capoeira são cantadas em português do Brasil (Baccino 2013b).

Essa manifestação afrobrasileira tem caráter civilizatório do conhecimento sobre o ambiente educacional. A importância da capoeira hoje expressa o elevado destaque do negro na formação cultural e musical brasileira, bem como na constituição de

1 Em consonância com o que versa a Lei no 10.639, de 09 de janeiro de 2003, que tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio: "Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras" (Art. 26-A, 2o).

identidades e da memória nacional. Nos dias atuais a capoeira possui ampla divulgação e uso nas áreas da educação, do esporte, do lazer, da cultura, das artes e da medicina, também teve incrementada a sua comercialização, dando oportunidade a um trabalho profissional com prestação de serviços e produção de aulas, espetáculos, oficinas *etc* (Mestre Xaréu 2009). E, como na capoeira a prática musical é coletiva e indissociável do desenvolvimento psicomotor, ela apresenta-se como uma opção ideal para a proposta de musicalização que apresentarei.

Relação entre musicalização e psicomotricidade

Importante ressaltar que musicalização e iniciação musical são elementos distintos, possuem objetivos e características diferentes. É essencial que se faça essa diferenciação, pois cada um desses itens compõe-se de distintos exercícios aplicados a determinadas faixas etárias. A musicalização utiliza, principalmente, o movimento corporal e jogos individuais e em grupo para uma primeira sensibilização à música e cada um de seus elementos, atuando fortemente sobre o desenvolvimento psicomotor na infância. Já a iniciação musical, ocorre quando a criança busca aprender um instrumento musical específico, devendo esta etapa ser conseguinte à musicalização (Kuroda 2005).

A psicomotricidade é a contínua alteração no comportamento motor ao longo do ciclo da vida, proporcionada pela interação entre as necessidades da tarefa, a biologia do indivíduo e as condições do ambiente (Gallahue 2005). Os elementos básicos da psicomotricidade como esquema corporal, lateralidade, estruturação espacial, orientação temporal, coordenação motora global; somados aos da música como percepção auditiva (altura, intensidade, duração, timbre *etc*), reprodução sonora e afinação; mais a sociabilidade e afetividade; formam a musicalização na presente proposta de intervenção.

O trabalho de musicalização visa desenvolver a percepção, a expressão e os pensamentos necessários à decodificação da linguagem musical, desenvolvendo a competência artística musical. As atividades devem ser sempre adequadas à faixa etária dos alunos. O objetivo da musicalização é a formação dos conceitos fundamentais de linguagem musical, assim como o reconhecimento e identificação de elementos básicos da música (Kuroda 2005). A psicomotricidade estará contida na musicalização aqui proposta.

Musicalização por meio da capoeira

A capoeira que já foi classificada como contravenção no Brasil de outrora, agora é praticada como esporte em diversos países. De uma luta-dança-jogo de escravizados e materialmente miseráveis, identificados socialmente como criminosos, vagabundos e marginais, transformou-se em atividade ligada ao turismo, ações sociais, artes marciais mistas, música, dança e educação popular (Baccino 2011). As atividades existentes na capoeira trabalham a linguagem corporal e musical, desenvolvem aspectos de dominância lateral, coordenação motora fina e grossa, equilíbrio, criatividade, socialização e improvisação; ações que tem uso de forma ampla. A musicalização que se propõem organiza-se por meio da apresentação de algumas das principais

manifestações constitutivas da capoeira: a ginga, a roda (circularidade), os instrumentos de percussão, as canções, movimentos de fuga e aproximação.

Utilizando-se do Construtivismo que faz a divisão do desenvolvimento da criança em fases, sendo que cada uma delas implica as outras predecessoras, as atividades aqui propostas buscam fornecer subsídios para que o sistema interno da criança se abra para novos esquemas, estruturas e acomodações do novo conhecimento. O Construtivismo é visto como alternativa para diminuir ao máximo a postura de sujeito passivo. Tentativa de romper com o modelo tradicional de educação que pensa o aluno como um depósito de conhecimentos (Freire 2011). Nesse contexto o ambiente de ensino e aprendizado precisa ser favorecedor, por isso propõem-se utilizar a ludicidade por meio de brincadeiras e jogos.

Materiais e métodos

O que precisa ficar claro, desde a seleção dos alunos, é que a presente proposta é apenas uma intervenção, com um período determinado de início e fim, e não uma educação continuada. A equipe de educadores será formada no mínimo por 01 educador físico, 01 terapeuta ocupacional, 02 licenciados em música, 01 pedagoga.

O público-alvo abrangerá crianças entre 6 e 8 anos, com aulas de, aproximadamente, 45 minutos de aula, uma vez por semana, com duração de quatro meses. O local das aulas precisa ser um ambiente amplo, com espaço suficiente para grupos de até doze crianças poderem se movimentar livremente. E, além das aulas com as crianças, também será elaborada uma apostila para treinamento dos pais.

Ao longo da intervenção serão realizadas quatro avaliações durante as quais serão feitas as coletas de dados por meio de observação.

A execução da musicalização proposta será baseada tanto no material didático "Ensino Escolar da Capoeira: temas básicos e atividades" (Baccino), quanto nas atividades propostas pelo método Carl Orff.

Carl Orff fez parte da primeira geração de educadores que propuseram uma nova abordagem de ensino de música, conhecida como métodos ativos de educação musical, caracterizada pela "experiência direta com a música a partir da vivência de diversos elementos musicais" (Figueiredo 2012, 85).

No método Orff todo o conhecimento adquirido pelos alunos provém da própria experiência musical, sem dar ênfase na teoria e na técnica (Bourscheidt 2008). A educação musical, tal como propõem Orff, faz com que a música, movimento e linguagem sejam apresentados de forma lúdica e dinâmica, de tal maneira que a criança se sente envolvida e motivada para executar os exercícios propostos pelo educador. O jogo musical lúdico e prazeroso impulsiona a criança a falar, cantar, tocar e se movimentar. Através da metodologia desenvolvida por Carl Orff será adaptada a musicalização utilizando-se da capoeiragem. O instrumental proposto por esse educador é muito interessante para o trabalho com crianças e nele pode-se introduzir de forma adaptada os instrumentos musicais utilizados na capoeiragem, a Roda de Capoeira e as atividades presentes na manifestação afrobrasileira.

Dentre os recursos materiais necessários estão previstos o uso de instrumentos musicais (02 pandeiros, 02 agogôs, 01 berimbau viola (agudo), 01 berimbau médio,

01 berimbau gunga (grave), 02 reco-recos, 01 atabaque, 02 berimbaus infantis, 10 caxixis[2]); e um tapete infantil de EVA com 20 peças.

Condução das aulas

A condução das aulas seguirá uma ordem relativamente bem estabelecida, aqui exemplificada pelo plano de aula 01[3]:

1. **Saudação**: posicionar as crianças em roda e em alta voz todos dizem "Salve Capoeira!"
2. **Alongamento**: alongar os principais grupos musculares de forma dinâmica.
3. **Aquecimento**: preparar as articulações para os exercícios que virão.
4. **Movimentações**: ocorrem ao som do berimbau tocado pelo professor, primeiramente a ginga é ensinada, em seguida inserir movimentos típicos da infância presentes na capoeira como o aú (espécie de estrelinha), cocorinha (tem como base ficar de cócoras), entre outros.
5. **Jogos e brincadeiras**: serão dois jogos.
    1. Correu, correu!;
    2. Chama berimbau.
6. **Encerramento da aula**: organiza-se o círculo, faz-se um comentário resumindo o que foi ensinado na aula, em seguida os agradecimentos, despedida e palmas.

Alguns princípios subjacentes guiarão o comportamento dos educadores durante as aulas. São eles:

1. Gerar rotina de aula para os alunos preverem e anteciparem as atividades, pois as mesmas serão sequenciais, revisando as informações já dadas e apresentando novos conhecimentos;
2. Proporcionar socialização entre pais, alunos e professores;
3. Por meio das cantigas de roda cantadas nas escolas, pelos pais e avós buscar-se-á criar maior vinculação cultural entre os contextos familiar, escolar e o da intervenção proposta;
4. As aulas devem ser dinâmicas com uma atividade seguida de outra;
5. Qualquer tentativa de participação, modificação e complementação das aulas por parte das crianças e dos pais deve ser levada em consideração e, se possível, aplicada.

Descrição de algumas das atividades

Nessa seção descreverei como realizar sete das possíveis atividades da seção "jogos e brincadeiras": Correu, Correu!; Chama berimbau!; Macaco Nauê; Brincadeira do Gato; Brincadeira do Sapo; Brincadeira do Caranguejo; Marinheiro só.

Para cada atividade serão descritos os objetivos, a música a ser aprendida e cantada, quais os movimentos a serem

2 Os instrumentos musicais podem ser confeccionados pelo presente autor, pode-se utilizar materiais regionais e recicláveis, tudo isso diminuirá o custo e facilitará a manutenção e substituição caso necessária.

3 Os planos e as atividades aqui exemplificadas, têm como referência o Método de Capoeira de Omri Ferradura Breda intitulado "Brincadeira de Angola" (Breda s.d.).

utilizados, como executar a atividade, dicas para melhor desenvolvê-la, como realizar modificações nos jogos e brincadeiras e, por fim, quais itens observar para avaliar se a atividade foi bem sucedida ou não.

1) Correu, Correu!

Objetivo: que as crianças consigam correr num sentido único, mantendo distância umas das outras e parando juntas no momento do comando "Iê!", ao som da "chamada do berimbau".

Música: "Correu, correu, Capoeira de Angola o menino correu".

Movimento: corrida e parada.

Execução: Inicie perguntando: Quem gosta de correr? Aproveite as crianças empolgadas e selecione uma para demonstrar. Diga-lhe que a corrida será feita ao seu redor e que terá um sentido único, circular: "Fulana, corre em volta de mim!". Cante a música durante a sua corrida, faça uma "chamada do berimbau" e frise o "Iê!" como o momento de parar. Em seguida, peça para que esta criança convide uma outra. Explique que a corrida tem um sentido único e que ambas devem ter cuidado ao correr para não se chocarem. Novamente faça a "chamada do berimbau" e o "Iê!". Peça para que estas duas crianças convidem mais duas. Mostre novamente o sentido único da corrida e frise seriamente que é proibido tocar nos amigos. A cada rodada, as crianças convidarão as outras, até que todas participem. Numa turma em que as crianças já conhecem o sistema, não precisa mais correr exclusivamente ao redor do professor.

Dicas: Seja exigente com a segurança! Construa a regra de manter a distância de segurança perguntando: "pode empurrar o amigo? Não!", "pode tocar no amigo? Não!", "pode correr de mão dada? Não!". Se alguma criança encostar na outra, propositadamente ou por descuido, pare imediatamente e ressalte a regra, frisando que quem encostar nos amigos será retirado da corrida. Não hesite em realmente retirar momentaneamente uma criança se ela estiver empurrando as outras. Teatralize o momento do "Iê!", marcando bem a "chamada do berimbau" para que as crianças percebam e antecipem que vai haver uma parada. Exagere bastante, expressando com o corpo a parada súbita. Bote sua mão para a frente como se você fosse um "super-herói" e que somente com seu gesto você conseguisse parar todo o universo! Nas primeiras vezes, diga às crianças: "falem 'Iê!' comigo!" e mostre seu gesto poderoso. Certifique-se que elas estão te imitando e falando "Iê!" ao mesmo tempo em que fazem um gesto expressivo de parada.

Evolução do jogo: A corrida pode ser mais desafiadora. Reduza o espaço; coloque obstáculos; permita que corram em vários sentidos; crie "prendas" para quem tocar no amigo ou num obstáculo. Com as crianças pode-se ter bastante previsibilidade e antecipação no momento da parada. Modifique isso e passe a exclamar o "Iê!" de forma súbita. Diga-lhes que quem se mexer na hora errada pagará uma "prenda de capoeira".

Avaliação: a) Observar se todas as crianças correram num sentido único, mantendo a distância de segurança; b) Constatar se todas as crianças exclamam o "Iê!" e param juntas.

2) Chama berimbau!

Objetivo: que as crianças identifiquem a diferença entre um outro toque e a "chamada do berimbau", relacionando a chamada com o momento de sentar em roda.

Música: **"**Chama eu, chama eu, chama eu berimbau, chama eu".

Movimento: sentar em roda, com as pernas cruzadas e as mãos à frente do corpo.

Execução: Inicie enviando as crianças até próximo de uma parede. Diga a elas para repetirem a frase: "chama eu, berimbau!". Aponte o berimbau para todas e lhes diga que vai escolher somente uma e que esta deve vir rapidamente sentar ao seu lado. Selecione a criança, aponte o berimbau para ela e faça a "chamada". Quando ela se sentar ao seu lado, frise para todos que a postura que quer é perna cruzada e mão à frente do corpo. Faça junto para que ela imite e envie-a de volta à parede. Diga que o berimbau agora vai "chamar" dois amigos. Peça para cantarem a música e aponte o berimbau para somente duas crianças, dizendo seus nomes. Repita a operação até que todos participem e sentem em roda.

Dica: Faça com que sentar na roda seja divertido, guiando a postura para que todos te imitem: "Junto comigo: senta de perna cruzada, com as mãos nos joelhos. Respiiiiiiraaaaa…" Entretenha as crianças para que este momento seja prazeroso e imediatamente repita a brincadeira, evitando que elas se dispersem por ficarem paradas.

Evolução do jogo: Faça o "pira[4] chama eu": diga que enquanto você estiver "tocando o berimbau" eles devem correr mantendo distância um do outro sem se encostar e que quando você "chamar com o berimbau" eles devem vir à roda e sentar. Explique que quem sentar com as pernas cruzadas e as mãos à frente poderá escolher se quer ser fugitivo ou pegador. O pegador terá que pegar os demais. Quem for pego deve se sentar na roda até que o próximo companheiro seja capturado. Assim que este se sentar, o primeiro pode voltar a fugir. O objetivo do pegador é conseguir pegar o máximo de amigos. A brincadeira deve ser rápida e o pegador trocado constantemente. Pode-se chamar dois ou mais pegadores para trabalhar em conjunto. A cada rodada pergunte ao pegador quantas pessoas ele pegou no total.

Avaliação: Após a aula, registre se você conseguiu: a) Notar se todos identificaram a diferença entre o toque qualquer em berimbau e a "chamada"; b) Ter o grupo inteiro, em algum momento, sentado de pernas cruzadas e com as mãos à frente do corpo, mesmo que por três segundos.

3) Macaco Nauê

Objetivo: introduzir a música mais conhecida da Capoeira, o "Paranauê", vinculando o que a criança aprende na aula com os saberes prévios sobre os animais e seus movimentos corporais.

Música: "Paranauê".

Movimento: movimentos de animais.

Execução: Diga às crianças que vai contar a estória do macaco Nauê, um macaco que perturbava tanto os amigos que eles diziam: "para, Nauê!". Diga que você vai ser o "macaco Nauê" e que elas serão os animais da floresta. Pergunte a elas: "quem quer imitar um

4 O termo "pira" é sinônimo de brincadeira ou jogo no Pará. O termo acompanha o nome da brincadeira e geralmente vem antes do segundo termo que expressa a ação principal do jogo, por exemplo: pira-pega; pira-cola, pira se esconde, pira-alta etc.

animal?". Estimule a criatividade, deixando-as livres para escolher à vontade. Em seguida, toque o berimbau e peça para que cada uma imite seu animal. Cante a música do "Paranauê" e faça a "chamada do berimbau", dizendo: "para, Nauê!". Todos devem fazer uma estátua e neste momento você irá perturbá-las, tentando fazer com que se mexam. Ao se mexerem, elas gritam para você: "para, Nauê!". Em seguida, escolha alguma criança para ser o "macaco Nauê" e repita a brincadeira.

Dica: Fique tranquilo caso as crianças fiquem excitadas, gritando "para, Nauê" fora do momento certo. O importante é que elas estejam se movimentando e aprendendo a música.

Evolução do jogo: A brincadeira funciona igual ao jogo de "estátua", no qual uma criança tenta fazer com que as demais percam a concentração e se mexam. Uma variação é fazer a mesma coisa em duplas, para agilizar o jogo. Neste caso, as crianças estariam jogando capoeira juntas e ao comando de "para, Nauê!" uma passaria a tentar desconcentrar a outra.

Avaliação: a) Constatar se todos souberam cantar a música do "Paranauê"; b) Perceber se todos começaram a "jogar" capoeira, fazendo movimentos de animais.

4) Brincadeira do Gato

Objetivo: gerar a associação entre uma música já conhecida pelas crianças e um movimento natural básico da capoeira.

Música: "Atirei o pau no gato".

Movimento: Andar de quatro apoios.

Execução: Inicie dizendo que você ia contar uma estória de um bicho, mas que você esqueceu qual era… "é um bicho que jogaram um pau nele… e ele não morreu! Qual é mesmo?". As crianças vão gritar "o gatooooo". E você continua: "pois é, o gato! Ele não morreu mas ficou muito zangado! Onde já se viu jogar um pau em um bicho? Ele passou a se defender dando um grito de "miau" bem forte! Quem consegue dar um "miau" bem forte?". Elas vão gritar até cansar. Continue: "tá bem! Já vi que vocês também sabem se defender. Vocês agora serão os gatos e eu vou me esconder! Vocês têm que andar como gato e quando eu voltar eu quero ver quem consegue me derrubar com um "miau"! Chame um dos educadores para mostrar: "me derruba com um miau, fulana!". A fulana vai dar o "miau" e você se estatela pelo chão. Vire "de costas" (é claro que você vai continuar olhando tudo) e diga "não pode andar de gato por aqui! Não quero ver gato quando eu virar!". Cante a música do gato e vire exatamente na hora do "miau". Eles vão gritar "miau" e te derrubar no chão! Repita a brincadeira em velocidade rápida e devagar. Dramatize e aproveite.

Dica: Esta brincadeira parece boba, inocente e trivial. Parece até que não vai dar certo. Só que dá! As crianças treinam e se divertem. Acredite no poder das coisas simples. Entre no mundo de faz-de-conta da criança, dramatize a estória e desfrute da brincadeira com elas.

Evolução do jogo: As crianças maiores têm a tendência de rejeitar publicamente tudo o que lembra o quando eram "pequenas". Antecipe-se a ironia e já comece brincando: "sabem aquela música de quando vocês eram pequenos? A do gato? Pois é! Vou cantar aqui porque eu trouxe um pau para jogar na cabeça de alguém! Vocês terão que se desviar com a agilidade de um gato!". Use sua expressão corporal e faça este momento

ser divertido. Diga para eles andarem de gato e use uma verga de berimbau (sem arame) para que eles passem por baixo, por cima, façam "aú" e outros movimentos como o rolê. Peça para que se expressem como gatos! Dê um modelo de movimentação felina para que eles imitem e divirta-se junto.

Avaliação: a) Após a aula, registre se você conseguiu fazer com que todos se movimentassem como gatos, em quatro apoios.

5) Brincadeira do Sapo

Objetivo: gerar a associação entre uma música já conhecida e um movimento básico da capoeira.

Música: **"**O sapo não lava o pé".

Movimento: pular de sapo, provocando a cocorinha.

Execução: Pergunte às crianças qual é o bicho verde que mora na lagoa e tem chulé. Quando elas responderem "o saaaaappoooo" já aproveite e saia cantando a música do sapo, perguntando quem sabe pular como um. Em seguida, diga que havia um grande caçador de sapos, que vivia pegando todos os sapos, o sapo-cururu, o sapo-martelo, o sapo-boi, menos um! Era o "sapo-chulezento". Pergunte as crianças quem sabe mostrar o chulé e mostre que você não pode pegar nos pés deles quando levantados, pois o chulé é muito forte! Finja desmaiar com o cheiro do chulé. Cante a música e sempre que parar, tente pegá-los. Eles devem se proteger levantando o pé bem alto.

Dica: Varie tanto as posições do "chulé" quanto a forma de pular de sapo. Faça também pausas dramáticas longas ("gente… eu estou desmaiando com tanto chulé! Quequeissooooo?") entre cada sessão de pulos, para que as crianças não se cansem demasiadamente rápido. As poses do sapo são base para a cocorinha, uma das principais posturas da capoeira e eixo para diversos golpes e movimentações.

Evolução do jogo: Conte uma estória que fala de diferentes sapos, dizendo que na lagoa cada sapo salta de um jeito diferente. Um salta alto e no lugar. O outro salta baixo mas longe. Vá mostrando formas diferentes de saltar (de costas, de lado, rodopiando, longe, alto). Desafie-os a criar outras formas. Mostre também um equilíbrio com uma mão e um pé no chão, por exemplo, para incitá-los levantarem o "chulé" de formas mais complexas.

Avaliação: Após a aula, registre se você conseguiu fazer com que todos saltassem com os dois pés fora do chão. Observe se há crianças que precisam de sua ajuda para saltar simultaneamente com os dois pés.

6) Brincadeira do Caranguejo

Objetivo: Gerar a associação entre uma música já conhecida e um movimento básico da capoeira.

Música: **"**Caranguejo não é peixe".

Movimento: se movimentar imitando o caranguejo, motivando o rolê.

Execução: Pergunte às crianças se elas conhecem o caranguejo e se sabem como é seu movimento. Quando elas disserem que "sim" já vão começar a imitar um. Diga que vai cantar a música do caranguejo para ver se elas conseguem acompanhar e as desafie dizendo que somente quem conseguir passar pela parte fácil poderá fazer a difícil! Cante a 1ª parte, acompanhado da coreografia.

Caranguejo não é peixe,
caranguejo peixe é
Caranguejo só é peixe
na enchente da maré

Pare a música e fique em pé, junto com elas. Diga "rápido, gente, levanta!" Bata palma e o pé:

Olha palma, palma, palma
Olha pé, pé, pé

Rode e caia!

Olha roda, roda, roda
Caranguejo peixe é!

Em seguida, ensine a 2ª parte:

caranguejo anda prá frente
caranguejo anda pra trás
caranguejo anda de lado
olha o rolê que ele faz!

Mostre como se faz os movimentos, para que eles te acompanhem.

Dica: Esta coreografia, por si só, já tem o poder de encantar as crianças. Dramatize-a e aproveite!

Evolução do jogo: Faça uma pira-pega-caranguejo desafiando-as a fazer bem rapidamente a coreografia e dizendo que ao fim desta você irá pegá-las. O movimento para não ser pego será o do caranguejo.

Avaliação: Após a aula, registre se você conseguiu fazer com que todos completassem a coreografia com as duas partes completas.

7) Marinheiro só

Objetivo: inserir a rotina do abraço, relacionando a "chamada do berimbau" com a sequência de comandos: "prepara para abraçar o amigo… abre o braço… bate o pé… abraçou, soltou!".

Música: **"**Marinheiro só".

Movimento: abraço, gerar movimentos base para executar a chamada no jogo da capoeira.

Execução: Inicie a aula perguntando se alguém sabe o que é um "marinheiro". De acordo com as respostas, construa o conceito e já comece a contar a estória do "marinheiro só": "era uma vez um marinheiro que vivia sozinho no mundo, vindo de uma cidade chamada Soure na Ilha do Marajó. Ele não aceitava ajuda de ninguém para nadica de nada. Tudo ele queria fazer sozinho! E foi ficando cada vez mais sozinho. Não tinha amor, não tinha abraços, não tinha ninguém. Um dia ele estava no mar, dentro do seu barco, quando o navio tombou! E no "tombo do navio" o marinheiro foi ao mar! E o que ele fez? Nada! Nesta hora ele lembrou que não sabia nadar! E foi no balanço do mar, de um lado pro outro, que ele, sentindo que ia se afogar, falou pra si mesmo "se eu escapar desta, nunca mais vou ser só! Eu vou abraçar a primeira pessoa que estiver na minha frente!". Foi aí que apareceu um barquinho pequenininho lá longe e o marinheiro gritou: "me ajuda"! O piloto do outro barco o ajudou a sair d'água e qual foi a primeira coisa que ele fez? Foi dar um grande abraço! Daquele dia em diante, nunca mais ele ficou só e até hoje abraça todo mundo! Se você vir um cara faceiro, todo de branco, com um bonezinho na cabeça, abraçando todo mundo, você vai saber que é ele!" Imediatamente diga às crianças: "vamos fazer a brincadeira do marinheiro! Quem quer ser o marinheiro?". Escolha duas crianças e peça para que elas abram o braço e batam os pés enquanto você "chama" com o berimbau. Quando você parar a música, peça para que se abracem e que imediatamente se soltem, com o comando de "abraçou, soltou!". Em seguida,

bote todas as crianças para se abraçarem. Quem sobrar, vai para a próximo de uma parede enquanto os demais jogam capoeira imitando o movimento de animais que escolherem, até você chamar de novo com o berimbau e repetir o abraço. Assim que elas soltarem, você grita: "abraça outro amigo!". Neste momento, a criança que estava na parede já está numa posição privilegiada para abraçar outra, fazendo com que haja sempre um revezamento de quem está na parede.

Dica: Seja rigoroso com a segurança! Jamais permita que as crianças se mantenham abraçadas, se pendurem umas nas outras ou que levantem os colegas do chão, nem que se atirem ao solo abraçadas uma na outra. Não hesite em retirar momentaneamente da atividade a criança que estiver colocando as outras em risco.

Evolução do jogo: Às vezes as crianças começam a discriminar umas às outras, não querendo abraçar alguém específico, demandando uma atenção especial do professor a esta questão. Faça um diagnóstico inicial de sua turma e certifique-se que este problema esteja resolvido antes de começar o jogo.

Avaliação: a) Conferir se as crianças relacionaram a "chamada do berimbau" com o momento de preparar o abraço; b) Observar se as crianças abraçam e se soltam sem derrubar umas as outras nem caírem juntas pelo chão.

Considerações finais

A presente proposta de intervenção é algo que abre espaço para uma diversidade de oportunidades, contribuindo para o desenvolvimento pleno da criança. Após a elaboração dessa proposta, o próximo passo será sua realização para a obtenção de dados efetivos sobre sua efetividade. Esses dados serão obtidos por meio das observações não participantes, uma vez que o pesquisador não será o educador que atuará com as turmas. Ao final do período deverá ser identificado se os objetivos foram alcançados. Esses, podem ser divididos em três grupos: musicais, psicomotores e sociais.

Entre os objetivos musicais estão a habilidade de identificar a "chamada do berimbau", aprender e cantar as músicas trabalhadas nas aulas mantendo o ritmo correto e perceber as "deixas" musicais para algum movimento corporal preestabelecido.

Em relação aos objetivos psicomotores, podemos listar algumas habilidades, entre as quais: caminhar, correr, pular, saltar, elevar-se, arremessar, chutar, impelir, atingir, rebater, quicar, rolar, inclinar-se, alongar-se, virar, balançar, equilibrar, alcançar, apanhar, desviar, parar e iniciar.

Quanto aos objetivos sociais está a familiarização da música da capoeira, das cantigas de roda e do jogo corporal da capoeiragem.

Além do enriquecimento cultural do trabalho com a música e capoeira, todos os aspectos do desenvolvimento estarão interligados, exercendo influência uns sobre os outros; o desenvolvimento psicomotor afeta o socioafetivo e o cognitivo-linguístico, entre outros.

Referências

Assunção, Francine Paroschi Amaral, Helena Brandão Viana, Evodite Gonçalves Amorim de Carvalho. 2015. "Contribuições psicopedagógicas e musicais para o desenvolvimento psicomotor". *Horizontes Revista de Educação* 3, no. 6, 109-118.

Baccino, Marcelo Pamplona. 2011. "Capoeira e educação patrimonial em Belém do Pará: discutindo uma proposta de ensino de toques de berimbau". Monografia de Especialização em Patrimônio Cultural e Educação Patrimonial, Faculdade Integrada Brasil-Amazônia.

Baccino, Marcelo Pamplona. 2013a. *Ensino Escolar da Capoeira: temas básicos e atividades*. Belém: SantMel.

Baccino, Marcelo Pamplona. 2013b. "Berimbau na ARUÃ Capoeira de Belém do Pará: contexto, toques, cantigas, execução e transmissão". Dissertação de Mestrado, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará.

Bourscheidt, Luís. 2008. "A aprendizagem musical por meio da utilização do conceito de totalidade do sistema Orff / Wuytack". Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal do Paraná.

Breda, Omri Ferradura. s.d. "Vinculação – Método de Capoeira – Educação Brincadeira de Angola". Disponível em http://rede.novaescolaclube.org.br, acessado em 18 out 2017.

Faria, Alcídia Magalhães. 2011. *Lateralidade: implicações no desenvolvimento infantil*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Sprint.

Fernandes, Fabio Araújo. 2009. "A Capoeira Amazônica: políticas públicas e sustentabilidade cultural em Belém". Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Planejamento do Desenvolvimento, Universidade Federal do Pará.

Figueiredo, Sérgio. L. F. "A educação musical do século XX: os métodos tradicionais". In *A música na escola*, coordenado por Gisele Jordão, Renata Alluci, Sergio Molina e Adriana Terahata, 85-87. São Paulo: Alluci & Associados Comunicações. Disponível em http://www.amusicanaescola.com.br/pdf/AMUSICANAESCOLA.pdf, acessado em 06 mar 2019.

Freire, Paulo. 2011. *Pedagogia do oprimido*. 50a. ed. São Paulo: Paz e Terra.

Gallahue, David L. 2005. *Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos*. 3a. ed. São Paulo: Phorte.

Kuroda, Talita Miyuki. 2005. "A influência da música no desenvolvimento psicomotor". Trabalho de conclusão de curso de bacharelado em Educação Física, Universidade Federal do Paraná.

Mestre Xaréu. 2009. *Capoeira Regional: a escola do Mestre Bimba*. Salvador: EDUFBA

MÚSICA EM CONTEXTO
Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília

Yodeling "Heidi": Swiss traditional music in transnational radio production

Patricia Jäggi

Abstract: This article deals with the Swiss International Radio and its transcultural mediation of Swiss culture during the Cold War. It will focus on the political and aesthetic strategy of the Swiss International Radio and the way in which Switzerland was represented abroad, using the example of the Arabic Service of the Swiss Radio International and its adaption of the famous novel "Heidi" by Swiss author Johanna Spyri.

Keyword: Switzerland. Music. Radio broadcasting. Heidi. Media anthropology. Cold war history. Yodeling.

Yodeling "Heidi": Música tradicional da Suíça na produção radiofônica internacional

Resumo: Este artigo trata da Rádio Internacional da Suíça e a mediação transcultural da cultura da Suíça durante a Guerra Fria. Ele se concentrará na estratégia política e estética da Rádio Internacional da Suíça e na maneira como a Suíça foi representada no exterior, usando o exemplo do Serviço Árabe da Rádio Suíça Internacional e sua adaptação do famoso romance "Heidi" pela autora suíça Johanna Spyri.

Palavras-chave: Suíça. Música. Transmissão de rádio. Heidi. Antropologia da mídia. História da guerra fria. Yodeling.

Yodeling "Heidi": Música tradicional de el Suiza en producción de radio internacional

Resumen: Este artículo trata sobre la radio internacional suiza y la mediación intercultural de la cultura suiza durante la Guerra Fría. Se centrará en la estrategia estética y política de Swiss International Radio y en cómo Suiza estaba representada en el extranjero, utilizando el ejemplo del Swiss Arab Radio Arab Service y su adaptación de la famosa novela "Heidi" de la autora suiza Johanna Spyri.

Palabras-clave: Suiza. Musica. Radiodifusión. Heidi. Antropología mediática. História de la guerra fria. Yodeling.

International Radio Broadcasting: Political and Historical Background

International radio was the first "limitless" and thus global medium before the World Wide Web (Browne 1982). It has been nearly forgotten in the (Western) countries today, but during its heyday in the decades after the Second World War, *shortwave transmission technology* was used to cross the oceans and reach the other ends of the world, and international broadcasters acted as transcultural mediators. Many countries had built up overseas language services during World War II. Following the war, these international broadcasters not only continued to inform their fellow countrywomen and countrymen abroad, but also became increasingly interested in foreign listeners as a growing target group. After World War II, wealthy countries invested large amounts of money in international cultural representation, also called cultural diplomacy. The main aim of such intercultural politics was to build up relationships between one's own country and a foreign public overseas. Alongside orchestras, books, and dance companies, radio was part of this international circulation of national cultural performances (Gienow-Hecht 2009), and was an equally important vehicle for international relationships and national promotion during the Cold War (Badenoch, Ficker, Heinrich-Franke 2013). The competition that accompanied this intercultural exchange is also a reason why international broadcasters were repeatedly criticized as propagandistic (Somerville 2012). International radio broadcasting was entangled in the East-West conflict—the Cold War having been called a "war of words" (Devlin 2010)—and its ability to broadcast beyond the Iron Curtain, was, according to historian and journalist Michael Nelson, part of what brought down the governments in the East (Nelson 1997).

Fig. 1 – Shortwave radio antenna Schwarzenburg. Source: https://www.sarganserland-walensee.ch/radio_tv_historisch/AM_Sender/kurzwellensender-schwarzenburg.html

The Swiss international radio (at the time Swiss Shortwave Service and Swiss Radio International) makes a good example of a small broadcaster that, also due to its proclaimed seeming political neutrality, operated from the margins. It started its official broadcasting in 1938. Besides the national languages German, French, Italian, and Rhaeto-Romance, its broadcasts were in English, Spanish, Portuguese, and occasionally in Esperanto. Not only but mainly due to political and economic internationalization after the war, the Arabic Language Service started broadcasting in 1964. Arabic, thus, was the first and only Non-European language the Swiss Shortwave Service spoke to the world on a daily basis. In comparison to the Swiss, the British BBC Empire Service started with its Arabic broadcasts as early as 1938 and addressed its listeners in nearly 70 languages. The BBC Empire Service was part of and co-funded by

the British foreign policy department. With the exception of a special grant issued by the Swiss Federal Council for the first years of its program extension for Northern Africa and the Arabian hemisphere, the Swiss Shortwave Service was only funded by the listeners' fees and, thus, had quite a limited budget (Padel 1985). Nevertheless, its broadcasts could be received worldwide. With good broadcasting weather, the Swiss could be heard in Africa and South America as well as in New Zealand. But as the archives show, the Swiss seem to have been a popular player. In the archived ratings of the London Listener Clubs, the Swiss regularly ranked in the first three along with Canada, Netherlands, the BBC, the Voice of America, or Leopoldville, a Belgian broadcaster from the Kongo (Das englische Programm, 1956).

The "Heidi" radio series

The "Heidi" radio series was broadcast each Monday from May to November 1968. As part of the changing foreign cultural politics of Switzerland it is an example of the attempt to present Swiss culture to an audience which at the time was mostly unfamiliar with the country and its particularities. Before 1964, only French and English programs were transmitted to Arabic countries. In the eyes of Western countries, Arabic regions were seen not only as needing economic and political development but also as interesting growing markets. Moving from the geopolitical and institutional context to the example of a broadcast such as «Heidi», I was interested in how the employees of the Arabic Service adapted the book for the listeners.

Originally, Heidi is a Christian education novel. Johanna Spyri saw herself in the tradition of theological and popular education (Rutschmann 2001). Heidi is an orphan girl who, until the age of 5, lived with her aunt Dete. The story starts with Dete bringing Heidi to her paternal grandfather who lives on an alp above the village of Maienfeld, isolated from the other village people. There, Heidi not only gets to know her grandfather, but also meets Peter, a young goatherd. She spends time with Peter and the animals in nature. After three years, Dete decides to send Heidi to Frankfurt as a companion to a wealthy but invalid girl named Clara. In Frankfurt Heidi becomes more and more homesick. Through Clara's grandmother and in her great despair she starts to pray to God and becomes devoutly religious. Finally, her suffering becomes obvious to Clara's family and the family physician. She is allowed to return to her grandfather in Switzerland.

In the second book Clara is allowed to visit Heidi on the alp and is wondrously cured by the fresh mountain air and the loving companionship of Heidi. She is able to walk again and so the story ends happily with Clara's healing and the promises of Clara's family to take care of Heidi whenever she might be in need. As a second spiritual recovery besides Heidi, the grandfather, who had renounced God and hated the people in the village, returns to God and mankind.

In the well-known *Japanese TV version of Heidi* from Takahata (1974), all religious content was strictly left out (Figure 2). The same was decided for an *Arabic Heidi children's picture book* (Figure 3) from 2009 (Stamm 2009). I was curious how the Arabic service dealt with these conversion stories for their broadcast series, which addressed mostly Muslim listeners.

With the help of an Arabic-speaking student, we translated 6 of the 26 episodes, and were left with the impression that the Arabic Service followed the content of the original Heidi book very closely. Later, I made contact with Zeinab Huber. She is from Egypt and worked for the Arabic service as radio presenter. She was also the voice of Heidi. I asked her how they dealt with the religious content of the story, and she explained that the producer, Abderrahim Rifai, and all involved persons agreed to stay as close as possible to the original. In all their programs, she emphasized in an interview, the Arabic Service's aim was to represent Switzerland in all its cultural aspects, including its religious tradition (Huber 2014).

Against this background it is thus interesting to see that one characteristic attribute was added to Heidi that is not mentioned in the original story at all: Heidi likes to sing, and is able to yodel and play the typically Swiss accordion. This is introduced in Episode 3 – the first episode in which Heidi herself appears. In a *sequence analysis* (Figure 4) one can recognize the proportion of the typical radio elements such as radio station branding (in the picture: Verpackung), spoken words (in the picture: Moderation, Dialog), and music (Föllmer 2013).

Figure 2: Japanese TV version of Heidi (Takahata 1974)

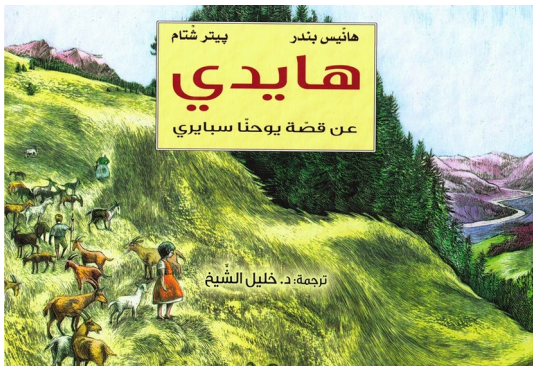

Figure 3: Arabic Heidi children's picture book (Stamm 2007)

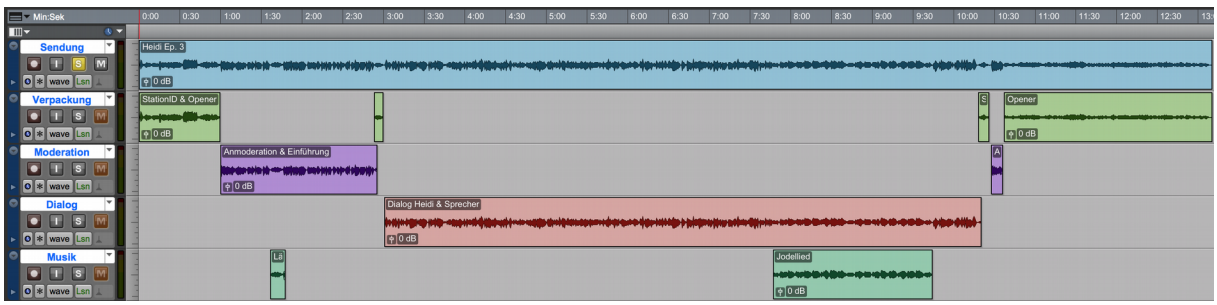

Figure 4

After a station identifier, an opener, and an introduction to the program, Heidi appears for the first time. In Episodes 3 to 26 an audio signal serves to indicate that Heidi has left the book and is physically present. Each time, the same radio presenter talks to Heidi about the story in the book as if it has just recently happened. In this way, Heidi is presented in the form of a radio portrait and thus appears as a somehow 'real' person. As a child, and with the help of the presenter, she talks about and reflects on the events in the books in the manner of a biographical interview. The highlight of this episode is not only that Heidi is alive and that we hear her talking. Her voice is also a musical voice. She knows to sing a yodel song. As one can see in the last line of the sequence analysis, 2 minutes of the overall 15 minutes was given to this piece. In comparison to the musical snippet that was used in the introduction, this is quite long and stresses the importance of music as a sonic attribute of the child. The example below is an abbreviated translation of episode 3.

Here is Switzerland (Station ID)

Title melody *(Opener)*

The Arabic Department of Switzerland's Radio presents episodes of the Heidi book by the writer Johanna Spyri.

Title melody *(Opener)*

Ladies and Gentlemen, last week we presented to you a glance of the life story of Johanna Spyri. And now we are going to tell you the story of Heidi. And we are also going to gain an insight into the place where Heidi lived—just as the writer intended. We already know that Maienfeld is the place where Heidi was born, and that this village is at the bottom of the Rhine valley in the east of Switzerland. Let's go there to get to know the hero (or main character) of our story.
Musical Snippet
Heidi the child is eight years old. Her hair is black, her skin has a tan (like whole wheat). She is always very happy and healthy like all the children in the Swiss mountains.
She likes colorful clothes and she loves to walk barefoot a lot. And even if she looks stubborn sometimes, her big heart is full of empathy and sympathy towards people.

And now open your ears well and listen:
Sound signal (appearance Heidi)
Heidi: Good evening!
Announcer: Good evening dear child. Who are you?
Heidi: I'm Heidi.
A: Say what? Are you Heidi? Where have you come from?
H: I have come from the book of the Heidi story and I just heard you talking about it.
A: Can you introduce yourself to the audience?

A: Now we have talked enough about [Heidi's friends]. Let's start narrating your story now. But before we begin, tell me, can you sing my little child, Heidi?
H: Yes for sure I can. My grandfather taught me a lot of songs while we were taking care of the goats on the Alp with Peter. And Peter also knows a lot of songs. What would you like to hear? A yodel song?
A: Yes, I and the audience would very much welcome this song. What do you think? Are you ready to sing?
H: Okay, hand the accordion over to me, please.

Heidi sings *(Jakob Ummel: Ho sä sä, chumm; Performers: unknown)*
A: Wonderful! That was gorgeous and beautiful. Thank you Heidi.

Why did the producers introduce Heidi as a musically capable girl? And why did they choose Jakob Ummel's *"Ho sä sä, chumm"*, a solo yodel song that is not that well-known and not that often sung in Switzerland?

Zeinab Huber explained to me that the most important selection criteria was the similarity of the singer's voice to Heidi's voice. They aimed to create the illusion that it was the 'real' Heidi that is singing. Other criteria such as the popularity of the song in Switzerland or the performer's musical quality were secondary. Thus, the criteria for selecting music for the Heidi series were different from those in music programming in radio, where other qualitative criteria were and are still crucial.

In "Heidi", Swiss traditional music fulfilled not only a musical purpose but also extramusical purposes**:** in the program, yodeling is repeatedly semiotically interwoven with the character of Heidi. Through her knowing and being able to sing and play Swiss yodel songs, she becomes even more Swiss than she is in Johanna Spyri's original text. In its embodiment in Heidi, yodel music becomes personalized and emotionally charged. Heidi, who is presented in the book as a child of nature that the bourgeoisie in Frankfurt are (unsuccessfully) trying to tame, is furthermore a naturally gifted singer. Yodel music becomes an authentic sonic property of Heidi and, reading between the lines of the program, of 'the' Swiss people and their Alpine culture. In the program, yodel music and the character of Heidi are intelligently interwoven. This linkage of Heidi and yodeling is reproduced in each episode through the opening tune, with its Heidi-like voice and yodeling syllables. In the words of Roland Barthes, Heidi's singing voice produces an intersubjective space (Barthes 1990), an emotional contact zone. Radio maker Lance Sieveking describes this as a sudden mental contact between creator, in this case more of its creation "Heidi", and the listener (Hendy 2013).

Conclusion

Returning to the wider historical context of international broadcasting, the adaptation of the Heidi's character is the product of a political and somehow pedagogical agenda of the Arabic service. There was a broadcasting strategy to be followed for each language service of the Swiss International Radio. In a paper from November 1964, the program director of the Arabic service, Fouad Chambour, pinpoints a variety of intentions of his service, referring to the three-month pilot run between August and October 1964[1]:

> *Swiss traditional music is very particular and not easily accessible for the Arabic ear. Against all expectations, we managed [in the three-month pilot phase] to make it enjoyable, thanks to an effective presentation. […] We will for sure insist on the cultural and moral values of Switzerland. […] Provided that Switzerland follows a mission of peace in the world, we think that the hundred millions of inhabitants in the Arabic countries deserve its attention and influence as peacemaker. (Chambour 1964)*

These examples depict a general ambiguity in international radio broadcasting. On the one hand, broadcasters claimed to work for an understanding among nations and for peace (Schürmann 1985). But on the other hand, the quotes also reveal the political and

1 Original in French: […] la musique folklorique Suisse […] est, pour l'oreille arabe, très particulière et difficilement accessible. Contre toute attente, nous avons réussi à la faire apprécier, grâce à une présentation adéquate. […] Nous [allons] surtout insist[er] sur les valeurs morales et culturelles de la Suisse. […] Dans la mesure où la Suisse poursuit une mission de paix dans le monde, nous pensons que les cents millions d'habitants des pays arabes méritent son attention et son influence pacificatrice. (Chambour 1964)

pedagogical intentions behind international radio broadcasting, in this specific case, of the Arabic radio service. The political need to bring peace to the Arabic world and the intention to teach an Arabic public to listen to Swiss music stand side by side. The two minutes of yodeling, thus, are not simply part of the charm of a musically gifted child, but are part of a national cultural political agenda. The Arabic Service of the Swiss Radio International tuned Heidi's character for the time. She stays a Christian convert but, due to the political agenda and due to radio as an acoustic medium, they changed her role in 1968 into a naturally authentic cultural and musical ambassador for Switzerland. Similar to the above-mentioned Japanese version and to a current Arabic version of Heidi, her naturalness becomes the leading trait. Swiss author Peter Stamm, who was in charge of the more recent Arabic adaptation of the story issued in 2007, said he aimed to highlight the universality of the character by excluding all religious content (Seaman 2010). Transnational mediation, even in the case of an Arabic radio series emphasizing Swissness, still needs to refer to universally applicable and understandable concepts.

References

Rifai, Abderrahim. 1968. *Heidi*. Bern.

Badenoch, Alexander, Andreas Ficker, and Christian Heinrich-Franke. 2013. *Airy Curtains in the European Ether: Broadcasting and the Cold War*. Schriftenreihe des Instituts für Europäische Regionalforschungen. Baden-Baden: Nomos.

Barthes, Roland. 1982. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main, 251-253.

Browne, Donald R. 1982. *International Radio Broadcasting: The Limits of the Limitless Medium*. Praeger Special Studies. Praeger Scientific. New York, N.Y: Praeger.

Chambour, Fouad. 1964. *Service Arabe - Rapport d'activité*. Berne, 13.11.1964 (Internal paper of the Swiss Shortwave Service)

Das englische Programm des Schweizerischen Kurzwellendienstes erobert den 2. 1956. Platz in der ‹Popularity Vote› 1956 des International Shortwave Club, mit Sitz in London, 15. Februar.

Devlin, Judith, ed. 2010. *War of Words: Culture and the Mass Media in the Making of the Cold War in Europe*. Dublin: University College Dublin Press.

Föllmer, Golo. 2013. "Theoretisch-methodische Annäherungen an die Ästhetik des Radios. Qualitative Merkmale von Wellenidentität." In *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung,* edited by Axel Volmar und Jens Schröter, 321-338. Bielefeld.

Gienow-Hecht, Jessica C. E. 2009. *Sound Diplomacy Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850-1920*. Chicago, Ill: University of Chicago Press.

Hendy, David. 2013. "Representing the Fragmented Mind: Reinterpreting a Classic Radio Feature as 'Sonic Psychology.'" *The Radio Journal - International Studies in Broadcast & Audio Media* 1, no. 11: 29–45.

Huber, Zeinab. Interview. Berne 17.09.2014

Nelson, Michael. 1997. *War of the Black Heavens: The Battles of Western Broadcasting in the Cold War*. [Syracuse]: Syracuse University Press.

Padel, Gerd H. 1985. "50 Jahre Schweizer Radio Internation." In: Schweizer Radio International, ed. *1935-1985: 50 Jahre Schweizer Radio International*. Bern, S. 23-28

Rutschmann, Verena. 2001. "'Gott sitzt im Regimente Und führet alles wohl.' Zu den Kinderbüchern von Johanna Spyri." In *Heidi: Karrieren einer Figur,* edited by Jürg Halter, 207-219. Zürich.

Schürmann, Leo. 1985. "Schweizer Radio International. Vermittler zwischen uns Schweizern und der Welt." In Schweizer Radio International, ed. *1935-1985: 50 Jahre Schweizer Radio International*. Bern, S. 16-17

Schweizer Radio International, ed. *1935 - 1985: 50 Jahre Schweizer Radio International (Schmutztitel: Das Radio in Der Internationalen Kommunikation) (Rückentitel: Schweizer Radio International, Radio Suisse Internationale, Radio Svizzera Internazionale, Radio Svizzer Internaziunal, 1935 - 1985)*. Bern: Schweizer Radio International, Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft SRG, 1985.

Seaman, Anna. 2010. "Heidi in Arabic is a Bestseller." *The National*. UAE, 07. März. Available at http://www.thenational.ae/news/uae-news/heidi-in-arabic-is-a-bestseller, accessed in 09 may 2019.

Somerville, Keith. 2012. *Radio Propaganda and the Broadcasting of Hatred: Historical Development and Definitions*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Stamm, Peter. 2009. *Heidi, nach einer Erzählung von Johanna Spyri*. Übersetzt von Khalil Ash-Sheikh. Illustrationen von Hannes Binder. Zürich.

Takahata, Isao. 1974. Arupusu no shôjo Haiji. Tama.