

**A
N
A
I
S**

II FÓRUM DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPB/ABET

MÚSICA BRASILEIRA POPULAR: ENTRE O LOCAL E O GLOBAL NA
INDÚSTRIA FONOGRAFICA



HOMENAGEM A SIVUCA

JOÃO PESSOA – 07 a 09 de dezembro de 2016 – ISSN xxxx-xxxx



ANAIIS DO II FÓRUM DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPB/ABET
**UNIVERSIDADE FEDERAL
DA PARAÍBA**



**ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DE ETNOMUSICOLOGIA**

REITORIA

Margareth de Fátima F. Melo Diniz
REITORA

Bernardina Maria J. Freire de Oliveira
VICE-REITORA

**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E
PESQUISA**

Isaac Almeida de Medeiros
PRÓ-REITOR

**CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO
E ARTE**

José David Campos Fernandes
DIRETOR

Eli-Eri Moura
VICE-DIRETOR

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA**

José Henrique Martins
COORDENADOR

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Carlos Anísio Oliveira Silva
CHEFE

**DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
MUSICAL**

Antônio Carlos Batista Pinto Coelho
CHEFE

Vincenzo Cambria
PRESIDENTE

Edilberto José de Macedo Fonseca
VICE-PRESIDENTE

Climério de Oliveira Santos
SECRETÁRIO

Edmundo Marcelo Mendes Pereira
1º TESOUREIRO

Luciana Prass
2º TESOUREIRA

Álvaro Simões Correa Neder
EDITOR

Spensy Kmitta Pimentel
EDITOR ASSISTENTE

Leonardo Pires Rosse
Marília Raquel Alborno Stein
Francisca Helena Marques
CONSELHO FISCAL



II FÓRUM DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPB/ABET

COMISSÃO ORGANIZADORA

COORDENAÇÃO

Eurides de Souza Santos (Coordenadora Geral)

Alice Lumi Satomi

Hélio Giovanni Medeiros da Silva

COMITÊ CIENTÍFICO

Elizangela dos Santos Garcia

Harue Tanaka

Katiusca Lamara dos Santos Barbosa

Rosenilha Fajardo Rocha

PARECERISTAS

Eurides de Souza Santos

Alice Lumi Satomi

Rosenilha Fajardo Rocha

Fábio Henrique Ribeiro

Adriana Fernandes

Marília Cahino Bezerra

COMITÊ ARTÍSTICO

Hélio Giovanni Medeiros da Silva

Leonardo Medina

Uirá de Carvalho Garcia

COMISSÃO DE APOIO

Danielly Mayara Dantas de Medeiros

Esdras Sarmiento Ferreira

Laís de Assis Valeriano

Mariana Marcela de Santana Duarte

Marília Paula dos Santos

Mayra de Brito Ferreira

REALIZAÇÃO

Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia

UFPB

Laboratório de Estudos Etnomusicológicos

UFPB

ANAIS - REVISÃO

Erivan Silva

Esdras Sarmiento Ferreira

Eurides de Souza Santos

Rosenilha Fajardo Rocha

APOIO

Glória Gadelha

CCHLA UFPB

CCTA UFPB

PPGM UFPB

Departamento de Música

Departamento de Educação Musical

Coordenação de Música Popular (Curso Sequencial)

ANAIS - EDIÇÃO

Elizangela dos Santos Garcia

Eurides de Souza Santos



APRESENTAÇÃO

O Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia e o Laboratório de Estudos Etnomusicológicos têm a honra de receber pesquisadores, estudantes e demais entusiastas da música brasileira para uma calorosa celebração à memória e ao legado do compositor Sivuca – Severino Dias de Oliveira (1930-2006) –, neste II Fórum de Etnomusicologia da Universidade Federal da Paraíba, em parceria com a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET).

O II Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET amplia o formato do I Fórum, realizado em novembro de 2005, para debruçar-se sobre o tema geral da “Música Brasileira Popular” nos termos propostos por Marta Ulhôa (1998), diferenciando-o do movimento da MPB e da música de uso popular de tradição rural ou oral.

O enunciado do encontro e da homenagem estão contemplados nas vinte e nove comunicações aprovadas, que trazem reflexões e análises sobre a produção da música instrumental, da música experimental e de gravações de canções do eixo periférico (norte, nordeste, centro-oeste), do eixo sul e sudeste. Os protagonistas, em sua maioria, são músicos profissionais que articulam um discurso verbal em favor da identidade local, regional, nacional e internacional, ou atores sociais que gerenciam a fusão, fruição ou fricção da retórica musical local com elementos da roupagem global ou mundial.

Os enfoques sobre improvisação e arranjo, também registrados pela indústria fonográfica, estão contemplados nas mesas redondas “Improvisação na Música Popular” e “Arranjo na Música Popular” que reúnem pesquisadores da UFPB e de outras universidades do Brasil.

Eurides de Souza Santos
Alice Lumi Satomi
Coordenadoras



AGRADECIMENTOS

Inspirados pelos sons da maravilhosa sanfona do mestre Sivuca e pelas múltiplas sonoridades da Música Popular Brasileira, os organizadores do II Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET vêm agradecer o apoio e o esforço de todos que contribuíram para a construção desse evento.

Nosso agradecimento a: David Fernandes, diretor do Centro de Comunicação Turismo e Artes (CCTA); José Henrique Martins, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM); Carlos Anísio, chefe do Departamento de Música; Antônio Carlos Batista Pinto Coelho (Tom K), chefe do Departamento de Educação Musical; e Hélio Medeiros, coordenador do Curso Sequencial de Música Popular.

À cantora e compositora Glória Gadelha, maior entusiasta da memória e legado de Sivuca.

Aos conferencistas, moderadores e oficinairos: Roberto Gnatalli, Edwin Pitre-Vasquez, Eduardo Visconti, Sandro Salles, Leonardo Meira, Gledson Meira, Erivan Araújo e Eduardo Fiorussi.

À comissão artística: Hélio Medeiros, Leonardo Medina e Uirá de Carvalho Garcia. Aos artistas e grupos musicais: Alma & Pasión, Edu Visconti e Trio, Eliza Garcia, Erivan Araújo, Gilson Machado, Glória Gadelha, Toninho Ferraguti, Orquestra Sinfônica da UFPB (OSUFPB) e Quarteto de Trombones da UFPB.

Ao comitê científico: Harue Tanaka, Katiusca Lamara dos Santos Barbosa, Elizangela Garcia e Rosenilha Fajardo Rocha; e pareceristas: Adriana Fernandes, Alice Lumi Satomi, Eurides de Souza Santos, Fábio Henrique Ribeiro e Marília Cahino Bezerra.

À comissão de apoio: Esdras Sarmiento, Danielly Mayara Dantas de Medeiros, Laís de Assis Valeriano, Mariana Marcela de Santana Duarte, Marília Paula dos Santos, Mayra de Brito Ferreira; e Helayne Cristini.

Desejamos que este II Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET proporcione momentos de diálogos, aprendizados e debates construtivos que venham a somar nossas reflexões sobre música e sociedade. O nosso obrigado a todos e todas.

Eurides de Souza Santos

Alice Lumi Satomi

Hélio Medeiros

Coordenadores do II Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	04
AGRADECIMENTOS	05
SUMÁRIO	06
PROGRAMAÇÃO	10
ARTIGOS COMPLETOS	12
As trajetórias do vinil no movimento do reggae em São Luís do Maranhão ..	13
Robson de Melo Nogueira - IFMA	
Hugo Leonardo Ribeiro - UFS/UnB	
Brasões Sonoros:	
a repercussão da música de influência armorial através do grupo SaGRAMA	27
Marília P. Santos - UFPB	
BRAZIL INSTRUMENTARIUM	
em breve diálogo com a produção de Sivuca	38
Alice Lumi Satomi - UFPB	
Gabriel da Rosa Seixas - UFPB	
Rayssa Claudino de Melo - UFPB	
Cinco peças para violoncelo de José Bragato: entre o local e o global	50
Leonardo Medina – UFPB	
Concertos aula gravados:	
performance e produção musical na UFPB	
com difusão de produtos audiovisuais <i>on line</i>	59
André Vieira Sonoda - UFPB	
Jackson do Pandeiro: o “Rei do Ritmo” da voz	68
Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos - UFRB	
O frevo do Pátio: memórias de um espaço esquecido	81
Eudes André Fernandes da Cunha - UFPE	
Obscurantismo Midiático: Walter Wanderley, Jequibau,	
e suas ausências na historiografia musical brasileira	94
Fernando Torres - UFPB	
Daniel Vilela - UFPB	
Organologia e taxonomias nativas da rabeca nordestina	107
João Nicodemos de Araujo Neto - UFPB	
Alice Lumi Satomi - UFPB	
Reflexão sobre a “leitura à primeira vista” de músicas populares:	
o caso do baião	125
Harue Tanaka - UFPB	



Uma aproximação à representação da música no documentário: o caso de <i>Saravah</i>.....	137
Fabián Arocena Narbondo - FIC UdelaR (Uruguai)/ UFPE (Brasil)	
RESUMOS EXPANDIDOS.....	148
A atuação das mulheres na MPBI: uma análise a partir da performance da Quartabê.....	149
Danielly Dantas – UFPB	
A performance musical de Pinto do Acordeon.....	151
Joeudson Fernandes Gama - UFPB	
A tradição juremeira e suas relações com os rituais de candomblé.....	153
e umbanda na casa Ilê Axé Xangô Agodô	
Rodrigo Melo – UFPB	
As trajetórias do vinil no movimento do reggae em São Luís do Maranhão...154	
Robson de Melo Nogueira - IFMA Hugo Leonardo Ribeiro - UFS/UnB	
A viola nordestina de Adelmo Arcoverde: uma análise musical de seu frevo.....	156
Igor Sá – UFPE	
“Apologia ao Jumento”: reflexões sobre o simbolismo da canção para a região Nordeste do Brasil e o papel da indústria fonográfica na valorização do forró.....	157
Kátiusca Lamara dos Santos Barbosa - UFPB	
Brasões Sonoros: a repercussão da música de influência armorial através do grupo SaGRAMA.....	159
Marília P. Santos - UFPB Carlos Sandroni – UFPB/UFPE	
BRAZIL INSTRUMENTARIUM em breve diálogo com a produção de Sivuca.....	161
Alice Lumi Satomi - UFPB Gabriel da Rosa Seixas - UFPB Rayssa Claudino de Melo - UFPB	
<i>Calix Bento</i>: uma análise sobre ressignificações culturais.....	163
Rosenilha Fajardo Rocha – UFPB	
Candomblé, tonalismo e pentagrama: um olhar sobre Os Tincões.....	165
Marcos dos Santos - UFBA Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos - UFRB	
“Cantata pra Alagamar”: ideologia, agenciamento e territorialidade na música brasileira popular.....	167
Esdras Sarmiento - UFPB Alice Lumi Satomi - UFPB	



Cinco peças para violoncelo de José Bragato: entre o local e o global.....169

Leonardo Medina – UFPB

Ciranda pernambucana:

uma análise da canção “Eu sou Lia” à luz da semiótica peirciana.....171

Janaina Lira - UFPB

Expedito Ferraz - UFPB

Esdras Sarmiento - UFPB

Comadre Sebastiana entre o local e o global.....173

Eurides de Souza Santos - UFPB

Marília Cahino Bezerra - UFPB

Concertos aula gravados:

performance e produção musical na UFPB

com difusão de produtos audiovisuais *on line*175

André Vieira Sonoda - UFPB

Do grupo de oração para a indústria fonográfica:

popularização da música católica.....177

Maria Clara de Sousa Tavares - IFSP

Do pop ao sagrado: a canção *Sallam* em liturgias religiosas judaicas179

Keila Souza Fernandes da Cunha - UFPB

Gênero e música brasileira popular instrumental:

o caso Léa Freire e Joana Queiroz.....181

Mariana Marcela de Santana Duarte - UFPB

Hibridismo e intertextualidade na música brasileira popular:

uma análise do rap *Piercing* de Zeca Baleiro.....183

Maura Penna - UFPB

Jackson do Pandeiro: o “Rei do Ritmo” da voz.....185

Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos - UFRB

Música, plantas de poder e expansão da consciência: o caso *Kariri-Xocó*.....187

Ruy Rodrigues Câmara – UEPB

O cantor e o disco: Elomar e o mercado fonográfico brasileiro.....189

Lucas Oliveira de Moura Arruda - UFPB

O frevo do Pátio: memórias de um espaço esquecido.....191

Eudes André Fernandes da Cunha - UFPE

Obscurantismo Midiático: Walter Wanderley, Jequibau,

e suas ausências na historiografia musical brasileira.....193

Fernando Torres - UFPB

Daniel Vilela - UFPB

Organologia e taxonomias nativas da rabeça nordestina.....195

João Nicodemos de Araujo Neto - UFPB

Alice Lumi Satomi - UFPB



ANAIIS DO II FÓRUM DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPB/ABET

**Os “Três Mensageiros” e a identidade composicional
de Adelmo Arcoverde197**
Laís de Assis Valeriano – UFPB

Produção musical e identidade: processos criativos no estúdio Peixe Boi.....199
Uirá de Carvalho Garcia - UFPB

**Reflexão sobre a “leitura à primeira vista” de músicas populares:
o caso do baião201**
Harue Tanaka - UFPB

**Uma aproximação à representação da música no documentário:
o caso de *Saravah*203**
Fabián Arocena Narbondo - FIC UdelaR (Uruguai)/ UFPE (Brasil)



PROGRAMAÇÃO

QUARTA 07.12.16

CRENCIAMENTO - 14:00/17:00 - Departamento de Música UFPB - Sala 15

MESA DE ABERTURA - 18:30 - Auditório 411 CCHLA/UFPB

“O Legado de Sivuca”

Dra. Eurides Santos (etnomusicóloga)

Glória Gadelha (compositora)

Ms. Carlos Anísio (maestro)

APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

Quarteto de Trombones

Glória Gadelha

QUINTA 08.12.16

MESA I - 09:00/11:00 - Auditório 411 CCHLA/UFPB

Improvisação na Música Popular

Prof. Ms. Eduardo Fiorussi (UFMT) - mediador

Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre Vásquez (UFPR)

Prof. Ms. Léo Meira (UFPB)

Prof. Dr. Edu Visconti (UFPE)

OFICINAS - 14:00/16:00 - DEPARTAMENTO DE MÚSICA

1. **Improvisação** (Léo Meira) - Sala IM

2. **Percussão** (Gledson Meira) - Sala 19

3. **Sanfona** (Hélio Medeiros) - Sala 12

4. **Arranjos** (Roberto Gnattali) – Aud. Gerardo Parente

COMUNICAÇÕES - 16:00/19:00 - Salas 217, 218 e 219 - CCTA UFPB

APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS - 19:00-22:00 - Auditório 411 CCHLA/UFPB

Edu Visconti e Trio

Alma & Pasión

SEXTA 09.12.16

MESA II - 09:00/11:00 - Auditório 411 CCHLA/UFPB

Arranjo na Música Popular

JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



ANAIS DO II FÓRUM DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPB/ABET



Profa. Dra. Alice Lumi - mediadora
Prof. Roberto Gnattali (UNIRIO)
Prof. Ms. Erivan Araújo (UFCG)
Prof. Dr. Sandro Salles (UFPE)

APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA - 11:00/12:00 - Auditório 411 CCHLA/UFPB

Erivan Araújo

OFICINAS - 14:00/16:00 - DEPARTAMENTO DE MÚSICA

1. **Improvisação** (Léo Meira) - Sala IM
2. **Percussão** (Gledson Meira) - Sala 19
3. **Sanfona** (Hélio Medeiros) - Sala 12
4. **Arranjos** (Roberto Gnattali) – Aud. Gerardo Parente

COMUNICAÇÕES - 16:00/19:00 - Salas 217, 218 e 219 - CCTA UFPB

APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS - 20:00/22:00 - Sala Radegundis Feitosa/UFPB

CONCERTO EM HOMENAGEM A SIVUCA

Toninho Ferragutti e OSUFPB



ARTIGOS COMPLETOS



As trajetórias do vinil no movimento do reggae em São Luís do Maranhão

Robson de Melo Nogueira
robsondemelo@ifma.edu.br
IFMA

Hugo Leonardo Ribeiro
hugoleo75@gmail.com
UFS/UnB

Resumo: São Luís, capital do Maranhão, é conhecida, dentre outras denominações, como a *Jamaica Brasileira*, um título que decorre da significativa influência do reggae na cultura local. Tendo gradualmente alcançado o *status* de movimento cultural, o reggae atingiu proporções cada vez maiores e hoje se coloca como produto de destaque nas mídias locais e entre os atrativos culturais e turísticos da cidade. Um dos elementos de relevo em meio ao movimento do Reggae é o vinil, uma vez que produções fonográficas desse ritmo, imortalizadas nas décadas de 1970 e 1980, chegaram em São Luís e o vinil passou a ocupar um lugar de destaque nas tradicionais festas e shows de reggae na *Jamaica Brasileira*. No contexto deste cenário, como o vinil deixou de ser um mero produto de consumo e vai se tornar um dos elementos mais característicos das tradicionais casas de reggae ludovicenses? A reflexão aqui apresentada com base neste questionamento pretende apontar para algumas possibilidades de compreensão do fenômeno e para isso, busca-se situar os discursos que descrevem a trajetória sobre o mercado do vinil em relação com o espaço do vinil no reggae do Maranhão.

Palavras-chave: Reggae. Disco de vinil (LP). São Luís-MA (Brasil).

The trajectories of vinyl in the reggae movement in São Luís do Maranhão

Abstract: São Luís, capital of Maranhão, is known, among other names, such as the Brazilian Jamaica, a title that stems from the significant influence of reggae in the local culture.

Having gradually attained the cultural movement status, reggae hit ever larger proportions and today stands as a leading product in the local media and among cultural and tourist attractions of the city. One of the major elements in the midst of Reggae movement is vinyl, since phonographic productions that rhythm, immortalized in the 1970s and 1980, arrived in São Luís and vinyl came to occupy a prominent place in the traditional festivals and concerts Brazilian reggae in Jamaica. Under this scenario, as the vinyl is no longer a mere consumer product and will become one of the most characteristic elements of traditional reggae ludovicenses houses? The reflection presented here based on this question aims to point to some possibilities of comprehension of the phenomenon and for this, we seek to situate the discourses that describe the trajectory of the vinyl market in relation to the vinyl space in Maranhão reggae.

Keywords: Reggae. Vinyl Disc (LP). São Luís-MA (Brasil).

JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



Introdução

Com a criação da tecnologia de reprodução sonora digital e sua popularização através dos *Compact Discs* (CDs) no final da década de 1980, o decênio seguinte já dava como certo a extinção do disco de vinil¹ (ZACHARY *apud* FLECK e ROSSI 2009). Em artigo publicado pelo *Oxford Journals* em 1997, Eric W. Rothenbuhler e John Durham Peters previram a extinção do vinil. Todavia, essas previsões não se concretizaram. No mercado brasileiro, após significativa queda de produção na década de 1990, o vinil passa por um reaquecimento a partir de 2005, seguindo assim uma tendência mundial (BRANDÃO, 2015).

Essa queda na produção afetou tanto as pequenas produtoras locais quanto empresas multinacionais, como o Grupo Abril e a Polysom, por exemplo. O Grupo Abril, segundo site oficial, em 1999 já detinha 5% do mercado nacional, com previsão de 7% para o ano 2000, no entanto, em 2003 encerrou as atividades do setor. A Polysom, surgida em 1999, obteve sustentação no mercado devido a demanda do setor gospel, dos trabalhos independentes e de pequenas gravadoras. Entretanto, no ano de 2007, fechou suas portas, reabrindo aproximadamente um ano depois. Com essa reabertura precisou se remodelar para atender exigências na qualidade de fabricação e assim voltar a competir, agora visando o mercado internacional que esboçava um pequeno aumento no volume de discos. Até 2015, a Polysom era a única fábrica de discos de vinil da América Latina. Já em 2017 pode-se afirmar que há, pelo menos, cinco fábricas em operação e duas dessas no Brasil.

É nesse contexto de declínio da produção de discos de vinil que o movimento do reggae em São Luís, capital do Estado do Maranhão, se destaca, uma vez que sua produção musical sempre esteve associada ao uso desse meio de reprodução, independentemente da tendência mundial. O crescimento da produção e consumo do reggae em São Luís entre as décadas de 1970 e 1980 atingiu proporções tão significativas, que ainda hoje se coloca como produto de destaque nas mídias locais e entre os atrativos culturais e turísticos da cidade. E um dos elementos que se evidenciam em meio ao movimento do reggae local é

1 ¹ Disco de vinil, vinil ou ainda *Long Play* (LP).



justamente o disco de vinil, que passou a destaque nas festas e shows locais como símbolo de tradicionalidade.

Dessa forma, esse artigo procura refletir sobre os discursos que descrevem a trajetória e o espaço do vinil na cultura reggae de São Luís, que deixa de ser um mero meio de reprodução musical para assumir um papel de destaque e um dos elementos mais característicos das casas tradicionais de reggae no Maranhão.

Do vinil no Brasil e no Mundo

Os discos de vinil dominaram pelo menos 50 a 60 anos do século XX. Segundo Vicente e De Marchi (2014), não seria difícil comprovar que, a partir dos anos 1960, houve uma importante mudança no cenário da indústria fonográfica no Brasil. Esse crescimento seria acompanhado pela chegada de outras gravadoras internacionais ao país, agora de forma autônoma. Tais discos marcaram época na história da música gravada, pois introduziram o conceito de álbum e possibilitaram o consumo musical massivo. Vários foram os formatos destinados ao LP em vinil, mas em sua grande maioria, foram distribuídos em discos de doze polegadas, utilizando a rotação de $33^{1/3}$ RPM (rotações por minuto), principalmente entre 1955 e 1985.

No entanto, os discos de vinil passaram por um declínio de vendas a partir da década de 1980. Um dos motivos apontados foi a chegada e popularização de novos produtos que foram surgindo no mercado. Por exemplo, um grande divisor de atenção da época foi a fita cassete (K7), que permitia ao consumidor final transportar com mais facilidade suas músicas, além de mesclar vários autores em uma única unidade de fita.

Há de se destacar que embora a K7 tenha a facilidade de transporte e a possibilidade de copiar vários autores, não tem a capacidade de reproduzir com fidedignidade as faixas gravadas, além de não ter dimensões suficientes para encarte e arte, fotos ou biografia do artista. Já ao LP pode-se adicionar desenho artísticos, fotos e volumosos encartes com as mais variadas informações. É muito mais fidedigno na reprodução das frequências por conta da forma de fabricação e apresenta maior possibilidade de conservação.

(...) o LP redimensiona o álbum para uma perspectiva em que seu consumo abrange outras esferas sensoriais além da predominantemente



auditiva. O elemento plástico do projeto gráfico das capas, as letras dos encartes e a imagem do artista entram para a concepção do disco enquanto obra (FREITAS, 2013, p.44).

Aos poucos o disco de vinil cedeu espaço para que outros suportes de gravação ganhassem destaque nas propagandas e comercialização do mercado de música, como o *compact disc* (CD) e, mais recentemente, os recursos oferecidos, por vias legais ou não, que ampliaram as possibilidades de veiculação e consumo de músicas através da Internet. No entanto, a diminuição de sua produção não inibiu a constante procura por parte de apreciadores, colecionadores, curiosos, excêntricos e todos os outros segmentos que de alguma forma mantiveram e o tornaram um objeto de poucos, uma exclusividade. Acredita-se que esse foi, sem dúvida, um dos fatores para o reaparecimento do disco de vinil nas prateleiras.

Na mesma tendência do mercado internacional, o Brasil também constatou um aumento importante na produção e vendas de vinil, conforme enfatiza reportagem de Breno Salvador, no Jornal O Globo:

Em franca ascensão, a indústria do vinil recebeu boas notícias no Brasil e no exterior nas últimas semanas. Por aqui, a única fábrica de *long plays* da América Latina, a carioca Polysom, anunciou um aumento surpreendente de 126% nas vendas de discos entre março e abril. [...] No Record Store Day do último 19 de abril, a Inglaterra registrou seu maior número de vendas da história. Já a maior fábrica de vinis dos Estados Unidos, a United Record Pressing, anunciou que vai instalar mais 16 prensas a seu maquinário atual de 30 (SALVADOR, 2014).

O sítio de notícias da empresa Yahoo, em fevereiro de 2015, divulgou reportagem sobre a “resistência” de uma tradicional casa de venda de discos situada no País de Gales, fundada em 1894 – a Spillers – destacando seus resultados positivos com a venda de vinil. O Reino Unido, em 2014, registrou o maior volume de venda de “bolachas”² em 18 anos. A edição do Jornal Bom Dia Brasil (Rede Globo), divulgada em maio de 2013, trouxe reportagem noticiando que “quem defende o vinil afirma que ele reproduz exatamente aquilo que foi gravado em estúdio, com todas as limitações e interações do ambiente, sem conversões, nem compressões”.

² Expressão alternativa para se referir aos discos de vinil.



A busca pela qualidade sonora se comprova nas palavras de Waltenberg (2012), ao afirmar que “a qualidade do som ainda é um aspecto fundamental”. Outros destaques no cenário nacional têm sido apresentados por pesquisadores e imprensa. João Fleck e Carlos Rossi (2009) em abordagem sobre o tema do vinil, enfatizam a figura do colecionador desses materiais. Débora Gauziski (2013) estudou a questão da qualidade sonora do vinil e aponta que este é superior a outros suportes, embora seus entrevistados não consigam explicitar claramente os motivos de sua afeição por este [o vinil].

Nos termos de Christina Sêga (2011, p.82) é possível pensar que o disco de vinil é recebido pela nova gama diferenciada de consumidores que se organizam (ou reorganizam) num intrincado sistema de trocas e intercâmbios, agregando-se em torno do objeto, como o fio de uma teia que leva a muitos outros significados, funções e papéis, uma verdadeira “cultura do vinil”. Os que detêm tal objeto, o vinil, passam de alguma maneira a uma posição mais proeminente neste “universo”, fazendo emergir um certo tipo de exclusividade.

Do vinil no reggae Maranhense

São Luís, capital maranhense, é conhecida como a “Jamaica brasileira”, título que se coloca no rol de outras denominações que a cidade detém, como Terra das Palmeiras, Athenas Brasileira e Ilha do Amor. A referência “Jamaica Brasileira” se deve pela entrada, nos anos de 1970, do ritmo jamaicano na cidade, bem como pelas condições geográficas (ambas são ilhas), étnicas e situação precária de sobrevivência, além da oferta de educação, que à época eram semelhantes às encontradas na capital Kingston.

Não há como precisar o momento exato em que o reggae chega na capital. Dentre as explicações registradas na literatura pesquisada está a hipótese de que o reggae foi trazido por marinheiros e portuários que aportavam no Maranhão e que, em troca de favores e serviços, realizavam escambos com os discos de vinil trazidos da América Central (SILVA, 1995, p. 147). O reggae também pode ter chegado por meio da recepção de Ondas Curtas (OC) que vinham da América Central, captadas pelas antigas radiolas³ (BRASIL, 2006, p. 5). É muito provável que essas possibilidades levantadas se sustentem e realmente

3 Equipamentos à válvula ou transistorizado composto em um único móvel de toca-discos e um rádio com várias possibilidades de recepção de ondas: FM, AM, OM e OC.



influenciaram a construção do aparato midiático-cultural do reggae em São Luís. O que parece ser ponto pacífico entre os autores pesquisados que discutem o reggae em São Luís é que a música jamaicana chega a capital maranhense na década de 1970.

Freire (2007) registra que grande parte dos donos de *radiola* – potentes sistemas de sonorizações – da cidade de São Luís reconhecem o DJ Riba Macedo como o pioneiro a tocar o ritmo jamaicano nas festas da capital. Riba Macedo teve contato com o reggae no início da década de 1970, a partir de suas viagens ao Estado do Pará para adquirir música “estrangeira lenta” e assim, teve acesso aos vinis de reggae, ainda novidade no país. Segundo autora, “a proximidade geográfica entre o Maranhão e o Pará, além da semelhança entre os ritmos que predominavam nos dois estados no período, pode ter facilitado a entrada do *reggae* no Maranhão via Pará (FREIRE, 2007, p. 3).

Durante as décadas de 1970 e 1980, vários colecionadores maranhenses foram ampliando sua coleção de vinil, quer seja indo a Belém, ou diretamente na fonte, Jamaica e Inglaterra. Tais colecionadores foram garimpando o que ainda havia de discos de vinil e foram apresentando em festas realizadas nas periferias de São Luís (BRANDÃO, 2015). Santos (2009) em entrevista realizada com o DJ Tarcísio Selektah (2009) obteve relato ilustrativo desta prática:

Os proprietários de radiolas pagavam quantias altíssimas em busca de exclusividades e para tanto, contratavam e financiavam viagens de algumas pessoas para países como Jamaica, Inglaterra, Holanda, França e outros, para garimpar músicas que poderiam fazer sucesso em suas radiolas. Com isso, o grande negócio das radiolas passou a ser a exclusividade e aquelas que possuísem músicas raras, que propiciassem uma atmosfera envolvente e agitassem o público, eram percebidas como as melhores pela massa regueira (SANTOS, 2009, p.151).

A “exclusividade” por meio do vinil passou a ser “o grande negócio” para os empresários-colecionadores. Boa parte destes também se utilizaram da descaracterização dos rótulos do vinil, de forma a impossibilitar conhecer a origem ou cantor do disco, semelhantemente ao que acontecia na Jamaica onde as *Sound Systems*⁴ se valiam de músicas exclusivas para conquistar o público.

4 Grandes sistemas de sonorizações adaptados em carrocerias de caminhões ou em estruturas para reboques.



Com o tempo, esses colecionadores se tornaram empresários, onde seu principal produto e mercado eram, respectivamente, a comercialização das músicas exclusivas de seus vinis ao grande público, no início, de baixa renda e hoje de todas as faixas de renda⁵, espalhados em São Luís e outras cidades do Maranhão. Para isso, tais empresários investiram nas *radiolas* (*Sound Systems* locais), talvez copiando modelos já existentes em Belém do Pará e começaram a constituir um público cativo de suas músicas exclusivas, obrigando-o, de certa forma, a decidir pela melhor radiola, de modo semelhante às torcidas de futebol. Se um ouvinte quisesse ouvir um *melô* da radiola “A”, teria que ir a algum evento proporcionado por tal radiola, pois somente ali poderia ouvir o vinil exclusivo que detinha tal gravação.

Rostas (2010, p.20) explica que a utilização da expressão “melô”, redução da palavra “melodia”, é utilizada para caracterizar o nome da música que o regueiro necessita de alguma forma para identificá-la, de modo a ser diferenciada das demais por seu público. Este cantarola a canção ou, pelo menos, acredita fazer isso, adaptando as seqüências originais em língua estrangeira por expressões próximas àquelas em sua língua materna. Brasil (2011, p.62) contribui afirmando que os *melôs* são “aportuguesamentos” dos nomes das músicas a partir da proximidade fônica com algum elemento do mundo fenomenológico local ou mesmo em homenagem a alguém.

Em torno dos vinis, os empresários-colecionadores, detentores das gravações e do meio de consumo, passaram a cativar e cultivar um público, cada vez mais fiel. As seqüências musicais colocadas pelos DJ’s foram influenciando o gosto musical dos ouvintes que passaram a consumir o reggae não somente nas *casas de radiolas*⁶, mas começam a gerar uma demanda nos meios de comunicação tais como televisão e rádio.

No entanto, conforme já citado, a era de dominância do vinil começa a perder força a partir das décadas de 1970 e 1980. A fita cassete foi um grande divisor de atenção da época. O vinil, que não permitia cópia e exigia um equipamento caro para sua apreciação, vai perdendo lugar para a K7, esta bem mais barata, bem mais fácil de transportar,

5 Não se quer dizer que todas as faixas de renda se reúnem em um local em comum ou mesmo que partilham do mesmo “ritual” nas festas. É nítido os desenhos espaciais, a movimentação, o comportamento diferenciado entre as classes.

6 Espaços delimitados para se proporcionar as festas, onde se montava a estrutura sonora, apelidada de radiola.



permitindo a cópia e seu equipamento de reprodução bem mais em conta. Vale registrar pelo menos mais dois suportes de gravação: o *Mini Disc* (MD) e o *Compact Disc* (CD).

Essa migração mundial de suporte de gravação também chegou ao reggae em São Luís. Com o desenvolvimento de programas de televisão e, principalmente da veiculação das músicas nas rádios, surgem possibilidades aos apreciadores de gravar em K7, ou em MD, os melhores *mêlos* de cada radiola e reproduzir as melhores sequências, além de poder fazer novas cópias. Esse foi um período em que as vinhetas apareciam frequentemente, não só nos programas rádio-televisivos, mas também nas casas de show, com o intuito de divulgar a *radiola*, o DJ, o empresário, os patrocinadores. Um dos motivos de utilização das vinhetas era também de não permitir gravação e veiculação, na íntegra, de *melôs* exclusivos, provenientes de vinis pertencentes a uma radiola ou DJ.

Nas décadas de 1990 e 2000 expandiu-se o acesso às coletâneas de CDs com os maiores sucessos das radiolas e casas de shows locais. Era possível (e ainda é) encontrar de 15 a 20 faixas em um único CD, a preços muito baixos, se comparados aos outros suportes de gravação, tornando inviável a manutenção do disco de vinil no mercado, pelo menos em função da relação produtor-consumidor. Além disso, computadores e instrumentos eletrônicos foram adquiridos pelos empresários *radioleiros* e assim criaram ambiente propício para o surgimento de uma categoria no reggae local: o reggae robozinho.

Depois de anos vivendo de exclusividade, através da busca pelas músicas jamaicanas, nas feiras da Jamaica e de Londres, os *radioleiros* passaram a “mandar fazer” músicas digitalmente, o que alterou a dinâmica do mercado, provocando a proliferação de investidores do ramo, desde produtoras a gravadoras que passaram a viver desse mercado. Para cortar gastos [...] esses investidores fazem as gravações digitalmente, com um teclado e um computador emulando os outros instrumentos [...] O resultado é que, além da quebra da antiga lógica da exclusividade, a qualidade das músicas passa a ser questionada por aqueles que colecionam esses reggaes antigos e por músicos profissionais. Foi nos anos 2000 que se deu um nome ao fenômeno: robozinho (FREIRE, 2012, p.158)

Com o advento da Internet, um cenário favorável à pulverização global de informações, dados e músicas se deu e não demorou muito para que as músicas de reggae, incrustadas nos vinis, ouvidas nas *radiolas*, passassem a ser ouvidas em qualidade digital, em CD ou depois “baixadas”, faixa a faixa, por meio da Rede Mundial que interliga os computadores. A ascensão do reggae eletrônico impulsionou as radiolas a ampliar seu



repertório “adotando a prática da exclusividade, lançando inclusive CDs com as músicas feitas em estúdios locais” (SANTOS, 2009, p.169). Em uma entrevista com o DJ Tarcísio Selektah, em 2009, a pesquisadora Karla Freire (2010) constatou que:

Outras radiolas também têm, segundo o Guia Turístico do Reggae de São Luís (2008, p.13), aparelhagem para tocar disco de vinil, dos idos da década de 1970, a fita cassete da década de 1980, e os modernos minidiscos (MDs). No entanto, nas festas que presenciei, não vi a utilização de toca-discos. Isso porque como os vinis são raros, hoje os DJs geralmente gravam as faixas dos discos em um arquivo no computador (usando para tocar um MD ou um iPod) para evitar o transporte do vinil (FREIRE, 2010, p.69).

Assim, as festas de reggae que já possuem locais, dias, horários e público fixos, se espalharam em diversos segmentos, tais como: programas de televisão e rádio, casas de show, sítios e blogues especializados. A exclusividade das músicas no vinil, que até então podia ser apreciada somente em festas patrocinadas pelo colecionador, passa a fazer parte do acervo digital do público. Isso acaba por tencionar e segmentar as relações dos adeptos do reggae maranhense, principalmente para os que produziam ou comercializavam algum tipo de produto destinado à “massa regueira”, tais como: DJs, empresários, cantores e bandas de reggae locais.

De acordo com Brasil (2014), ao longo dos anos, houve o fortalecimento de um mercado de entretenimento no reggae local, baseado nas radiolas e festas, provocando uma acumulação de capital por aqueles que organizam e empresariam essas festas. E, uma das soluções encontradas pelos produtores para manter o mercado aquecido, sem perder o público mais antigo e acostumado aos vinis, foi atrelar a imagem do disco de vinil a uma “tradição” que parte da experiência destes com o universo da exclusividade evocada por meio do objeto.

Dentre as casas de show que compõem os espaços para as festas, há aquelas que enfatizam que a sua discotecagem é feita em discos de vinil, um dos fatores que lhes creditam exclusividade. Em reportagem de novembro de 2012, o Jornal Imparcial citando o contexto de uma dessas casas de show (o Porto da Gabi), destaca que:

Parece que foi ontem que os DJs Joaquim Zion, Marcos Vinícius e Neto Myller iniciaram o projeto Sexta do Vinil, no Porto da Gabi [...] com o propósito de resgatar o vinil, instrumento que durante muito tempo foi o símbolo da música e hoje é considerado relíquia [...] Para o produtor, DJ



e locutor Marcos Vinícius, o show de Jackie vem coroar essa fase do Projeto. “Nós conseguimos durante esse período garantir a afirmação do vinil, que era uma coisa que queríamos muito e também dar visibilidade para a música, valorização do reggae, além de darmos oportunidade para várias bandas e artistas locais se apresentarem” (O IMPARCIAL, 16 nov 2012)

Esse “resgate e afirmação” citados se dão porque, conforme já falado, o disco de vinil veio perdendo espaço ao longo de sua trajetória na lha, não só por conta da diminuição na produção fabril, nem somente pelas novas mídias que surgiram, mas também pela tensão que se estabeleceu ao se inserir novos suportes de gravação e reprodução. Assim, criou-se uma polarização tendo de um lado o *reggae roots*, baseado num movimento de tradição tanto em termos de estilo musical quanto em termos de mídia, e de outro lado, o *reggae eletrônico*, também chamado de *reggae robozinho*, que por aceitar mais facilmente novas tecnologias e mídias, não tem preocupação em ser adjetivado como o *roots*, nem prima pela tradicionalidade seja no estilo ou na mídia.

Aos poucos, colecionadores e empresários, cujo carro chefe de seu empreendimento é o disco de vinil, se organizaram em blocos ou associações. Neste sentido, o reggae do vinil parece estar mais associado ou ligado à manutenção de uma militância voltada a causas étnicas, econômicas, culturais, e mesmo políticas, enquanto as festas onde se tocam o reggae robozinho são mais plurais.

Sendo assim, é perceptível que a idéia de uma identidade em constante dinamismo se dá exatamente pela mutação de público e de estética no reggae, considerando que outrora havia uma participação de militantes de movimentos negros nas festas e nas reivindicações proporcionadas pela idéia de pertencimento afro. No entanto, no lugar de um entretenimento de causas e de militância há uma significativa e eminente presença de um público que não necessariamente tem muita ou qualquer ligação com causas étnicas, econômico-culturais e mesmo políticas. Há uma exímia participação de um público aliado diretamente ao lazer mais acessível proporcionado pelos eventos que circundam o reggae em relação a outras formas de entretenimento. Tais mudanças tanto despertam interesses de públicos novos quanto a repulsa dos já engajados (OLIVEIRA, 2009, p.87-88).

Atualmente, talvez por conta dessa “garantia de afirmação”, citada pelo DJ Marcus Vinícius, os públicos novos, a prioridade dada ao lazer e entretenimento e os engajados nessa “militância” convivem (ou se suportam) de maneira menos tensa, muito embora haja *locus* específicos, exclusivos ou diferenciados a esses segmentos. Assim, o disco de vinil



mantém-se numa trajetória que, em certa medida, o elege como um objeto cultural ligado a uma tradição e resistência.

Considerações finais

Ao observar a trajetória do disco de vinil no movimento reggae maranhense, tendo um olhar direcionado para a realidade de São Luís, percebe-se que o vinil está diretamente relacionado ao fortalecimento da tradição do reggae local. A cultura DJ influenciou a escolha e a construção do gosto por músicas em vinil nos ouvintes-consumidores. O prazer, a satisfação de escutar em vinil foi de certa forma compartilhado entre público e colecionadores-empresários. Isso propiciou um espaço de estreito relacionamento entre o som produzido, as pessoas envolvidas, o espaço e a memória. Não se trata só de um produto que contém músicas em boa qualidade ou um produto com capa colecionável, mas um objeto cultural carregado de significados que se identificam com o povo autodenominado *nação* ou *massa regueira*. Um elemento diferenciado dos demais, por suas propriedades físicas, por seu processo de fabricação, mas também pela relação de significados que foi-lhe atribuído nessa teia, que é o cenário cultural do reggae na capital maranhense.

No âmbito da trajetória histórica, brevemente situada nesta comunicação, foi possível identificar que, na formação da tradição do reggae em São Luís, o vinil se integrou com as novas tecnologias sem a presunção de tomar espaço e sem carregar a ideia de competição, mas com a possibilidade de uma atuação em um mesmo ambiente. Novas práticas, novos valores vão surgindo em relação às anteriores, por conta de novos produtos ou modos de produção que vão sendo inseridos. Embora por vezes se anuncie a extinção do vinil, acredita-se que o que realmente acontece no cenário do reggae local é uma realocação nessa teia de significados, onde o vinil adquire novo status, deixando de ser “aposentado” ou “extinto” e passa a ser exclusivo, diferenciado e tradicional.

E nesta perspectiva, vem ainda a compreensão de que o grande público parece reconhecer determinado espaço físico (casa de show) e os elementos que o constitui como detentores de uma certa “tradição histórica” pelo fato deste veicular suas músicas em disco de vinil. Esta “tradição” não parece se caracterizar pelo tempo de discotecagem do reggae no microespaço geográfico, nem pelo tempo de funcionamento da casa, mas pelo fato do



vinil resistir ao longo de 40 anos, às mais diversas intempéries e competições do mercado, como se fosse um ícone ultracompacto das lutas e resistência do reggae no Maranhão.

REFERÊNCIAS

BBC. Music sales are not affected by web piracy, study finds. *BBC News*. Technology. 20 March 2013. Disponível em <<http://www.bbc.com/news/technology-21856720>>.

Acesso em out 2017.

Bom Dia Brasil – Vendas de LP's chegam ao nível mais alto em 10 anos no Reino Unido. Publicado em 18 Out 2013. Disponível em <<http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2013/10/vendas-de-lps-chegam-ao-nivel-mais-alto-em-10-anos-no-reino-unido.html>>. Acesso em out 2017.

BRANDÃO, Felipe Viana Gomes. Cultura do Vinil: o garimpo como prática social. *Revista Ensaios*, Vol.8, janeiro – junho de 2015. ISSN 2175-0564. Disponível em <<http://www.periodicoshumanas.uff.br/ensaios/article/view/1821/1234>>. Acesso em out 2017.

BRASIL, Marcus. *O reggae no caribe brasileiro*. São Luís: Pitomba, 2014. 260p.

BRASIL, Marcus. *O reggae no Maranhão: música, mídia, poder*. 2011. 216p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

BRASIL, Marcus. Percurso histórico das mídias de reggae em São Luís/MA: 30 anos. *IV Encontro Nacional de História da Mídia*. n. 64, ano 6, 2006. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/4o-encontro-2006-1>>. Acesso em out 2017.

DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 2005. Disponível em <www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/29/30>. Acesso em out 2017.

FLECK, João e ROSSI, Carlos. Vinileiros: a vídeo-etnografia do colecionador de vinil. *Revista Iluminuras*, UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/30186>>. Acesso em out 2017.

FREIRE, Karla. A trajetória do reggae em São Luís: da identificação cultural à segmentação. *Revista Internacional de FolkComunicação*. v.5, n. 10, 2007. Disponível em <<http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/587/422>>. Acesso em out 2017.



FREIRE, Karla. *Que reggae é esse que jamaicanizou a “atenas brasileira”?*. 2010. 217p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, Maranhão.

FREITAS, Lucas. Modos de escutar, modos de autoria: as mídias e alguns formatos. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. n. 4, jul-dez 2013. Disponível em <www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N4/RBEC_N4_A4.pdf>. Acesso em out 2017.

GAUZISKI, Débora. O resgate do vinil. *Revista Ciberlegenda*. n. 28, 2013. Disponível em <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/627/344>>. Acesso em out 2017.

O Imparcial - *Reggae de Jackie Robinson aporta na Sexta do Vinil*. Publicado em 16 Nov 2012. Disponível em <http://www.oimparcial.com.br/app/noticia/impar/2012/11/16/interna_impar,126161/reggae-de-jackie-robinson-aporta-na-sexta-do-vinil.shtml>. Acesso em jun 2014.

OLIVEIRA, Paulo. *Ao som da radiola, dançando bem juntinho: configurações e identidades no reggae midiático de São Luis do Maranhão*. 2009. 108p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pernambuco.

ROSTAS, Márcia. *Balizas suprasegmentais para a adaptação do Reggae cantado em São Luís*. 2010. 212p. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista-Araraquara, São Paulo.

ROTHENBUHLER, Eric; PETERS, John. Defining phonography: an experiment in theory. *Oxford Journals*, Oxford University Press, 1997. Disponível em : <http://www.jstor.org/stable/742464?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents>. Acesso em out 2017.

SALVADOR, Breno. Venda de LP's bate recorde no Brasil, EUA e Inglaterra. *Jornal O Globo*, publicado em 12 Maio 2014. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/venda-de-lps-bate-records-no-brasil-eua-inglaterra-12428609?>>. Acesso em out 2017.

SANTOS, Fabio. *Produção e consumo do reggae das radiolas em São Luís/MA: Significados, Simbolismos e Aspectos Mercadológicos*. 2009. 245p. Dissertação (Mestrado em Administração) - Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba.

SÊGA, Christina. *Sociedade e interação: um estudo das diferentes formas de interagir*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2011. 145p.

SILVA, Carlos. *Da terra das primaveras à Ilha do Amor*. São Luís: EDUFMA, 1995. 168p.



WALTENBERG, Lucas. Do Vinil Ao Mp3: Alguns Apontamentos Sobre Coleções de Música nas Novas Tecnologias da Comunicação e da Informação. *Intercom*, 2012. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1229-1.pdf>>. Acesso em out 2017.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014. Disponível em <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/234/271>>. Acesso em out 2017.

Yahoo Notícias - *Spillers, a mais antiga loja de discos do mundo*. Publicado em 10 fev 2015. Disponível em <<https://br.noticias.yahoo.com/spillers--a-mais-antiga-loja-de-discos-do-mundo-184456138.html>>. Acesso em out 2017.



Brasões Sonoros: a repercussão da música de influência armorial através do grupo SaGRAMA

Marília P. Santos⁷

marilia_05030@hotmail.com

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo: O Movimento Armorial, criado por um grupo de intelectuais no início dos anos 1970 e liderado por Ariano Suassuna, teve grande influência na criação de uma concepção estética que buscou, com base na cultura popular do Nordeste, realizar uma arte brasileira. A música foi uma das manifestações do Movimento que mais se sobressaiu. Quase meio século depois da estreia do Movimento é possível encontrar no estado de Pernambuco grupos/artistas que realizam um trabalho musical com influências advindas do armorial. De modo geral, o grupo SaGRAMA é frequentemente relacionado a esta estética. Esta relação tem, em parte, a ver com o sucesso do longa *O Auto da Compadecida*, baseado na obra homônima de Ariano Suassuna, o qual teve a trilha sonora gravada pelo SaGRAMA e parte dela composta por seu líder: Sérgio Campelo. Isto, junto com a própria concepção musical do grupo, que busca realizar sua música com base na cultura popular, leva a mídia, e um público em geral, a colocá-lo como um ícone da música armorial, desconsiderando características que o grupo possui que não se enquadram dentro da estética armorial.

Palavras-chave: SaGRAMA, Pernambuco, Influências armoriais,

“Brasões Sonoros”: the repercussion of music of armorial influence though the group SaGRAMA

Abstract: The Armorial Movement, created by a group of intellectuals in the early 1970s and led by Ariano Suassuna, had great influence in the creation of an aesthetic concept that sought to realize a Brazilian art, based on the popular culture of the Brazil's Northeast. The music was one of the manifestations of the Movement that had more highlight. Almost half a century after the debut of the Movement it is possible to find in the Pernambuco state groups/artists that make music with influences coming from the armorial. Often the SaGRAMA group is related to this armorial aesthetic. In part this relationship is related to the success of the long *O Auto da Compadecida*, based on Ariano Suassuna's homonymous book, because the SaGRAMA recorded the soundtrack of the feature film *O Auto da Compadecida*. Many of the songs on the soundtrack are Sérgio Campelo: group leader. Everything that was described, added to the musical conception of the SaGRAMA, that produces its music based on popular culture, makes the media and the general public to put it as an icon of armorial music, inclusively disregarding characteristics of the group that are not of the armorial aesthetics.

Keywords: SaGRAMA, Pernambuco, Armoriais influences.

⁷ Bolsista da Capes. Orientador: Carlos Sandroni.



Introdução

O armorial foi um Movimento artístico, político, cultural e filosófico. Fundado no início dos anos setenta por um grupo composto por artistas e intelectuais nordestinos e idealizado e liderado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna (1927-2014). Tinha como principal objetivo criar uma arte “erudita” genuinamente brasileira. Esta autenticidade nacional, de acordo com Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, só poderia ser encontrada nos interiores do Nordeste, como aponta Maria Thereza Didier Moraes no livro *Emblemas da Sagração Armorial* (2000), pois como ficavam longe das capitais, as influências da modernidade, da globalização e o cosmopolitismo alcançavam menos as culturas destes lugares.

A música do Movimento Armorial foi uma das manifestações artísticas que mais se destacou e que difundiu sua estética. As ideias lançadas pelo Movimento foram tão significativas para a cultura brasileira e, sobretudo para a nordestina, que atualmente é possível encontrar em vários estados do Brasil pessoas que realizam trabalhos artísticos com atributos que são advindos do armorial. Em Pernambuco há muitos músicos e grupos musicais realizando uma música que tem características e/ou que são classificados como armoriais por inúmeros fatores, inclusive por influência midiática. Dentre estes o SaGRAMA é comumente destacado.

Neste artigo, iremos contextualizar parcialmente sobre o Movimento Armorial, sua música e características no intuito de compreender como, e se, as influências da música armorial aparecem no trabalho musical do SaGRAMA. Dessa maneira, o que o leva a ser visto como uma espécie de ícone armorial. Vale ressaltar que seu líder e criador Sérgio Campelo (2015) não compactua com essa afirmação. Além disso, abordaremos a relação de uma sonoridade específica com uma identidade da região Nordeste. Haja vista que esta mesma sonoridade é muitas vezes entendida por alguns como sinônima da imagem sonora armorial.

O Movimento Armorial, sua música e outras coisas “do Nordeste”

O Movimento Armorial foi lançado em 18 de outubro de 1970 com um concerto na igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, capital do estado de Pernambuco. O repertório da apresentação foi dividido em duas partes: a primeira com músicas de compositores do



barroco pernambucano do século XVIII, Luís Álvares Pinto (1719-1789) e José Lima⁸. E a segunda parte com músicas de Capiba⁹ (1904-1997), César Guerra-Peixe (1914-1993), Jarbas Maciel (1933), Clóvis Pereira (1932) e Cussy de Almeida (1936-2010) (MORAES, 2000, p. 99, 102).

Embora seja um Movimento da segunda metade do século XX, o armorial traz em seu discurso alguns ideais que começaram a ser gestadas no início do século passado. Apesar de seu objetivo ter sido criar uma identidade brasileira, a estética armorial acabou sendo identificada muito mais com o regional do que com o nacional. E essa ideia de uma identidade nordestina é algo que começa a ser gerado por volta da década de vinte, quando os intelectuais de diversas áreas começam a pensar a região de um ponto de vista mais epistemológico, como aponta o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. em seu livro *A invenção do Nordeste* (2011).

De acordo com Albuquerque Jr., já na segunda metade do século XIX, surgem os discursos regionalistas. Esse regionalismo estava caracterizado por enfatizar questões locais, provinciais, como se fosse uma semente do separatismo. Na década de vinte do século XX surge um regionalismo que transcende as fronteiras dos estados, atuando e atingindo um espaço maior. Esse regionalismo também está caracterizado pela mudança na disposição dos saberes, em que o sujeito e o objeto do conhecimento encontram-se situados numa condição de jogo mútuo entre eles. Todavia para uma nação que preza por uma unificação o regionalismo apresenta-se como uma ameaça. Desta maneira a questão de identidade nacional procura destruir algumas identidades regionais e reafirmar outras, promovendo-as como símbolos de uma representatividade identitária nacional. Não obstante, alguns intelectuais aprovavam o regionalismo (ALBUQUERQUE JR., 2011).

Atualmente os estados-nações são identificados através de símbolos (MACH, 2007, p. 61), sendo a música uma importante atividade simbólica e um meio eficaz de afirmar as identidades, sejam elas nacionais, regionais e/ou locais (STOKES, 1997, p. 15). Se observarmos os regionalismos é notável que, pelo menos no que diz respeito à região Nordeste do Brasil, o comportamento de construção identitária de grupo, lugar, espaço, é bastante semelhante ao de construção das identidades nacionais. Entretanto a compreensão de como estas identidades surgem e como aparecem difundidas nos diferentes lugares e espaços nem sempre é algo simples de ser compreendido. Isto ocorre porque, como afirma

⁸Não conseguimos encontrar maiores detalhes sobre este compositor.

⁹Lourenço da Fonseca Barbosa.



Hall (2005), o processo de globalização causa efeitos sobre as identidades culturais, modificando as características espaciais e temporais. Embora o espaço necessite, em um primeiro momento, de um lugar geográfico o qual ele possa referenciar como o lugar da sua identidade, com o processo de globalização isto se torna cada vez mais “livre”.

É nesse jogo de criação de identidades que a música armorial, que utiliza em sua construção elementos típicos dos “sertões” do Nordeste, principalmente dos estados de Pernambuco e da Paraíba, vai surgir, buscando, no primeiro momento representar uma sonoridade autenticamente brasileira, e posteriormente sendo identificada com uma sonoridade de identidade regional. Com uma proposta diferente da música nacionalista, Antônio Madureira explica que

O Movimento Armorial, em relação à construção de uma música, se diferenciava muito do Movimento Nacionalista. Pois este se utilizava de estruturas instrumentais, de formas e linguagens que já haviam sido estabelecidas na música europeia. Esta que, por sua vez, era a música praticada nas escolas e orquestras de música brasileiras da época. Os músicos armoriais partiram de outro ponto para a criação musical. Esta ocorreria a partir das próprias raízes da música autêntica, tradicional, mais antiga, situada principalmente no Nordeste. O objetivo era aprender o vocabulário dessas músicas que estavam sendo pesquisadas, entender a linguagem delas, a maneira como eram construídas, como suas melodias eram criadas, compreender sua instrumentação. Apesar de estas músicas possuírem formas elementares, era a partir delas que os músicos iriam partir para a construção de uma música armorial. Esta seria uma música erudita, mas com características bem distintas (MADUREIRA, 2017).

Essa diferenciação estética que os criadores da música armorial buscavam também demarcava um território espacial identitário, se colocando numa posição de diferenciação entre essa nova proposta e o padrão musical nacional que já havia sido criado. Além disso, essa sugestão discursiva de diferenciação ocorre pela própria necessidade do grupo em distinguir a música armorial da música produzida pela Orquestra Armorial que, embora durante o período do seu surgimento e ainda atualmente seja considerada armorial, para Ariano Suassuna ela não alcançava o ideal de música o qual ele desejava.

Dentro do próprio grupo houve discordâncias sobre a estética musical que se desejava criar. O violinista Cussy de Almeida prezava principalmente por uma afinação com base na música europeia para concerto dos últimos séculos. Logo, ao acrescentar os instrumentos do povo, assim chamados por Suassuna, como pífano, rabeca, viola de dez cordas, dentre outros, não seria possível alcançar essa afinação. Esta e outras divergências levaram Ariano Suassuna a se afastar do primeiro grupo de músicos que compuseram o



Movimento Armorial – Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Clóvis Pereira – e a se juntar com outros, tendo em Antônio Madureira, o compositor fundamental para a criação da música armorial idealizada, com quem manteve uma relação de amizade e produção artística até o final de sua vida.

Juntos, Ariano Suassuna e Antônio Madureira, criaram o Quinteto Armorial, que, de acordo com Moraes, fazia um trabalho mais “artesanal” e tinha temas “mais nordestinos”. A autora explica que esse grupo utilizava instrumentos como rabeça, marimbau, pífano e viola sertaneja. Em depoimento, Antônio Madureira esclareceu que a Orquestra Armorial foi importante para as experiências musicais iniciais do Movimento Armorial, porém deixava a desejar por ser um grupo de formação instrumental bem característica da música barroca europeia. Já o Quinteto Armorial usava como formação basicamente a junção de alguns instrumentos da cultura popular do Nordeste (MORAES, 2000). Durante todo o período de atividade do Movimento Armorial ainda foram criados outros grupos como a Orquestra Romançal Brasileira e no início dos anos noventa o Quarteto Romançal, que teve como flautista o idealizador e criador do SaGRAMA: Sérgio Campelo.

É inegável a importância que o armorial e sua música tiveram e têm para a cultura brasileira e, sobretudo nordestina pernambucana, de maneira que é comum perceber que existe uma sonoridade específica, que também é chamada de nordestina e que as pessoas classificam como armorial. Em consequência disto, há grupos e artistas que também são tidos como armoriais, como é o caso do SaGRAMA. Entretanto essa associação do grupo nem sempre está relacionada somente com sua sonoridade, como veremos a seguir.

O SaGRAMA: influências, ecos e repercussões armoriais

O SaGRAMA é um grupo instrumental pernambucano. Sua formação ocorreu em 1995, inicialmente por professores e alunos do Conservatório Pernambucano de Música (CPM). O surgimento do grupo se deu por iniciativa do flautista, professor e diretor artístico Sérgio Campelo, ex-integrante do Quarteto Romançal, como já foi mencionado anteriormente. Os músicos que compõem atualmente o grupo são: Sérgio Campelo, Frederica Bourgeois, Crisóstomo Santos, Cláudio Moura¹⁰, Fábio Delicato, João Pimenta, Antônio Barreto, Hugo Medeiros e Tarcísio Resende.

¹⁰Frequentemente substituído por Aristide Rosa.



Sobre a criação do grupo, em entrevista ao *Diário de Pernambuco* (Luna,2014), Sérgio Campelo explica que a ideia de criar um grupo que trabalhava música nordestina com arranjos “eruditos” se deu a partir do momento que ele criou, no CPM, uma cadeira que tinha o objetivo de trabalhar música de câmara erudita brasileira. Esclarece que a iniciativa desta disciplina ocorreu no início dos anos noventa, com grupos experimentais. Começou com um quarteto de flautas, depois uma das flautas foi substituída por um clarinete, outros professores foram convidados até que, em 1995, o grupo encontrava-se com a formação instrumental que mantém até hoje, com três sopros (duas flautas e um clarinete), três cordas (uma viola nordestina, um violão e um contrabaixo acústico) e três percussionistas (que tocam instrumentos dos mais variados, da alfaia ao xilofone). Sendo que quando há necessidade alguns outros instrumentos sejam acrescentados esta instrumentação, a qual não há intenção nenhuma de ser modificada, pois se trata da marca da identidade sonora do grupo (CAMPELO, 2015).

Sérgio Campelo (2015) explica que entre 1995 e 1998, Dimas Sedícias (1930-2001) – compositor pernambucano que mantinha em suas composições a presença marcante da tradição cultural e musical nordestinas –, começou a levar obras inspiradas pela cultura popular para serem executadas pelo grupo. Campelo enfatiza a importância de Dimas Sedícias para a definição sonora do SaGRAMA, que desde 1995 já tinha uma identidade instrumental, timbrística, mas ainda vinha se descobrindo em relação ao repertório.

Então Dimas criava músicas exclusivamente para a formação do SaGRAMA. Também “levou o teatro para dentro do grupo”, incentivando os músicos a fazer uma espécie de sonoplastia dentro da própria música, de maneira que os integrantes passaram a acrescentar à sua performance elementos como batido de latas para imitar a *La Ursa*¹¹. As

¹¹Personagem carnavalesco, uma espécie de urso. A pessoa veste-se com uma roupa, às vezes com cores chamativas, às vezes com cores que lembram mais uma fera. Além disto, usa uma máscara que remete ao animal. Outros personagens o acompanham, como as catirinas, o cavalo-marinho, por exemplo. Muitas vezes, para simbolizar a “brabeza” do bicho, uma pessoa vai atrás dele segurando uma pequena corrente que fica presa ao personagem. Além disto, uma banda acompanha os personagens, com diversos tipos de tambores, agogôs, somente instrumentos de percussão, tocando para que a *La Ursa* dance pelas ruas, enquanto pede dinheiro ou qualquer outro agrado no comércio e nas casas das pessoas durante o carnaval e os dias que o antecede. Quando recebe o agrado, se gostar, dá um pulinho, quando gosta muito, às vezes chega a fazer uma dança mais frenética. Com frequência, quando recebe algo, levanta a máscara para mostrar quem se esconde por baixo dela, pois isto é sempre um mistério. Hoje há ainda, no interior de Pernambuco, durante o carnaval, concurso de *La Ursas*, como na cidade de São Caitano. De acordo com o Blog de Igor Alves, no tópico: História de Pernambuco – Carnaval, a *La Ursa* é uma manifestação cultural que só existe no estado de Pernambuco. Originou-se na Europa através dos povos ciganos, que percorriam as cidades com animais selvagens acorrentados pedindo moedas. É no século XIX, com a imigração italiana que, através de povos ciganos ligados às artes circenses, o urso chega ao Brasil e passa a compor o imaginário nordestino. Para mais detalhes acessar ALVES, Igor. História de Pernambuco – Carnaval. Blog. Disponível



peças “Aspectos de uma feira”, do álbum *Engenho* e “Riacho encantado” são basicamente teatros sonoros. Dimas exigia do SaGRAMA que eles “retirassem o smoking” (CAMPELO, 2015).

O grupo gravou oito CDs. De acordo com o site *Quadrada dos Canturis* (2014), os anos com os respectivos nomes dos lançamentos dos CDs do SaGRAMA são os seguintes: 1º *Sa Grama* – 1998; 2º *Engenho* – 1999; 3º *O Auto da Compadecida* – 2000; 4º *Tábua de Pirulito* – 2002; 5º *O Brasil-Império na TV* – 2002; 6º *Tenha Modos* – 2007; e 7º *Chão Batido, Palco, Picadeiro* – 2008. E recentemente, através das mídias sociais, foi divulgado o lançamento do último CD do grupo no Festival de Circo do Brasil.

A música do SaGRAMA integrou muitas realizações artísticas, como trilhas sonoras de peças teatrais, de curtas metragens, de espetáculos de danças, de vídeos e CD-ROMs educativos (Andrade, 2011). Como exemplo, em 2000, o grupo foi o responsável pela trilha sonora do seriado televisivo *O Auto da Compadecida*, baseado na obra homônima do escritor Ariano Suassuna, com direção de Guel Arraes. Entrevistado por Luna, Sérgio Campelo reconhece a importância deste trabalho para a elevação e o conhecimento do grupo na mídia (Luna, 2013). Em 2002, o grupo compôs e gravou a trilha sonora do filme *O Brasil Império na TV*, realizado pela Fundação Joaquim Nabuco e dirigido por Fátima Accetti e Cynthia Falcão. Em 2003, fez a composição da trilha sonora da peça teatral *Fernando e Isaura*, uma adaptação do diretor Carlos Carvalho do romance de mesmo nome do escritor Ariano Suassuna.

Nos trabalhos que o SaGRAMA realizou, sobretudo nos que foram citados anteriormente, é notável a relação de alguns deles com obras do escritor Ariano Suassuna ou com obras que, de alguma maneira, servem como um tipo de representação nacional, mais propriamente nordestina. A alusão do grupo ao movimento armorial está também além de sua sonoridade, tendo uma relação com a figura de Ariano Suassuna que é a personificação do armorial. Ao realizar a trilha de *O Auto da Compadecida*, não somente a sonoridade de algumas músicas. mas a própria imagem do SaGRAMA, foi vinculada a movimento armorial.

É possível encontrar características de influências armoriais em algumas das músicas que o SaGRAMA gravou. Entretanto, no sentido mais ortodoxo da classificação armorial, não afirmaríamos com tanta certeza que o grupo se prefigura dentro da proposta



do Movimento. Embora o trabalho do SaGRAMA tenha uma base forte na busca das músicas de tradições populares, dos folguedos, sobretudo os situados em Pernambuco, o processo de criação da música armorial tem uma diferenciação. As melodias armoriais, eram criadas, como aponta Clóvis Pereira, com o intuito de realizar uma espécie de imitação das melodias populares (PEREIRA, 2017)¹². Para isto era necessário, na época, utilizar instrumentos que fizessem referência aos utilizados pelo povo, como o violino, para lembrar a rabeça e a flauta para fazer referência ao pífano (MADUREIRA, 2017)¹³.

O trabalho do SaGRAMA além de não surgir dentro do Movimento Armorial, também é criado em um momento em que as ideias armoriais já se encontravam disseminadas dentro do meio social, cultural e musical, misturadas a outras influências, não necessariamente armoriais. Apesar disso não podemos deixar de notar que há, em alguma medida, influências armoriais no trabalho do grupo e que elas se apresentam de diversas maneiras. Contudo algo que precisa ficar claro é que o armorial não é um gênero musical. Ele foi um movimento que lançou uma estética, baseada em diversos ecos nacionais, regionais e artísticos que já vinham acontecendo desde o início do século passado, pelo menos, e que, para construir sua base, se fundamentou em elementos já existentes.

O ritmo é um elemento que comumente costuma aparecer como característica marcante de uma sonoridade. Os ritmos comuns às músicas de tradições orais dos interiores do Nordeste, principalmente de Pernambuco e da Paraíba, foram frequentemente utilizados pela música armorial, assim como por outras produções musicais que não tinham ligação nenhuma com este Movimento. O ritmo, ou batida, como chama o etnomusicólogo Carlos Sandroni, é um elemento definidor de gênero, pelo menos na música popular brasileira. É através dele que o receptor com frequência consegue identificar qual tipo de música está sendo tocada, antes mesmo de começar a identificar os outros elementos musicais como melodia, harmonia, letra (SANDRONI, 2001, p. 13-14). Então a utilização destes ritmos “nordestinos” em seguimentos musicais diferentes acaba fazendo com que muitos identifiquem todos estes seguimentos como um apenas, enquadrando-os em uma única classificação.

¹²Clóvis Pereira foi dos músicos que integrou o Movimento Armorial.

¹³Antônio (Zoca) Madureira é talvez o músico que conseguiu chegar mais perto do ideal de música armorial projetado por Ariano Suassuna.



De qualquer forma, criou-se uma sonoridade que frequentemente é relacionada ao Nordeste e, por sua vez, sendo também relacionada ao armorial. Ao mesmo tempo, o discurso do Movimento Armorial que defendia uma arte baseada nas tradições populares encontradas principalmente nos sertões do Nordeste faz com que entendamos muitos destes direcionamentos realizados na música como uma repercussão dessa estética. Algo que também precisa ser incluído quando pensamos sobre isto é a performance. Para Stone, esta está repleta de significados (STONE, 2008, p. 136-137). E a performance é pensada, é intencionada, seja na maneira de tocar, seja nas roupas que são escolhidas para os integrantes, no ambiente estabelecido, o que influencia a criação de uma imagem específica para o espectador.

Nesse sentido não podemos deixar de considerar que o SaGRAMA cria esse ambiente, um lugar-espço de um estereótipo nordestino que já existe enraizado no inconsciente coletivo, pelo menos no Nordeste, ou em parte dele e, de modo geral, no Brasil. A referência a esta imagem nordestina acaba se misturando e sendo entendida como armorial. Sérgio Campelo afirma que o grupo tem influências armoriais, mas que não está limitado a elas (CAMPELO, 2015). De fato, a relação que é feita pela mídia até hoje entre o SaGRAMA e o armorial é muito forte e atinge o público em geral, levando-o a enxergar o grupo como uma espécie de ícone da música armorial. Contudo, mesmo tudo isto gerando grande influência para que esta classificação aconteça, há os outros elementos que permeiam a sonoridade do SaGRAMA e sua proposta artística que podemos entender como elementos que advêm, de alguma maneira, da estética armorial.

Considerações

A maneira de produzir, ouvir e interpretar a música recebe influências diretas do meio em que a mesma está inserida. A partir de alguns acontecimentos e por diversos motivos, determinadas sonoridades passam, com o tempo, a representar povos, culturas, lugares e espaços. Estas representações identitárias através de sonoridades musicais não estão desprovidas de interesses e também não são eventos isolados. Vários acontecimentos, sejam de cunho histórico, político, artístico, econômico, vão refletir na produção das diversas formas sonoras. Da mesma forma, estas agem de maneira ativa, influenciando seus meios.

“O redimensionamento da interação entre a vida material e a mental possibilitou que o entendimento de *cultura* fosse relacionado não apenas à arte, à literatura e à música,



mas também com todos os modos de vida e suas formas simbólicas” (Moraes, 2000, p. 24). O Movimento Armorial, de certa maneira, redefiniu determinadas maneiras de pensar estas formas a partir da cultura popular do povo nordestino e, as pessoas, sejam do Nordeste, sobretudo, sejam de outras regiões, passaram a associar estas características à região, buscando em elementos essa representatividade.

Então muitos grupos e artistas, além do SaGRAMA, como o Quadro, o Quarteto Encore, Antúlio Madureira, Sérgio Ferraz, os próprios precursores da música armorial como Clóvis Pereira, Antonio Nóbrega e Antúlio Madureira realizam na atualidade uma música que, de uma forma ou de outra, busca, em certa medida, representar sonoramente uma identidade nordestina pernambucana.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ANDRADE, Maria do Carmo. SaGRAMA. In Fundação Joaquim Nabuco. Biblioteca Blanche Knopf. 2011. Disponível em http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=870:sagrama&catid=53:letra-s&Itemid=1. Acesso em 15, ago., 2014.

CAMPELO, Sérgio. Entrevista à autora. Recife, dia 12, fev., 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Ed. 10. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LUNA, Ad. *Diário de Pernambuco*. Diário dos Associados. 2013. Disponível em http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/11/15/internas_viver,473870/sagrama-completa-18-anos-e-toca-na-europa.shtml. Acesso em 28, set., 2014.

MACH, Zdzislaw. National Anthems: The Case of Chopin as a National Composer. In: STOKES, Martin (edt.). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford and New York: Berg, 1997. p 61-70.

MADUREIRA, Antônio. Entrevista à autora. Recife, dia 14, mar., 2017.

MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76*. Recife: Editora Universitária da UFPE: 2000.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. A música no Movimento Armorial. Anais da Anppom. 2017.

PEREIRA, Clóvis. Entrevista à autora. Recife, dia 13, mar., 2017.

SaGRAMA discografia In *Quadrada dos Canturis: Antonce se a gente veve lutando, acontece a gente deve se reunir*. Disponível em <http://quadradoscanturis.blogspot.com.br/2014/01/sagrama-discografia-para-download.html> Acesso em 25, jan., 2015.



SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: UFRJ Editora, Zahar, 2011.

STOKES, Martin (edt.). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford and New York: Berg, 1997.

STONE, Ruth M. *Theory for ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. 200 f. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.



BRAZIL INSTRUMENTARIUM EM BREVE DIÁLOGO COM A PRODUÇÃO DE SIVUCA

Alice Lumi Satomi – UFPB – alicelumis@gmail.com

Gabriel da Rosa Seixas – UFPB – gabrielrseixas@yahoo.com.br

Rayssa Claudino de Melo – UFPB – rayssacm@hotmail.com

Resumo: Relato sobre o projeto em andamento “Disponibilização de cartografia organológica da cultura brasileira”, desde 2014, realizado pela equipe de iniciação científica da linha Sons e territorialidades, do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos Etnomusicológicos da UFPB, e uma amostra dos seus instrumentos musicais locais, destacando os utilizados ou que inspiraram o compositor Severino Dias de Oliveira, o *Sivuca*. O projeto visa criar e dinamizar um banco de dados, ou acervo virtual, em forma lexicográfica e cartográfica, dos instrumentos musicais brasileiros, de uso popular, enfatizando os de construção artesanal, geralmente, da cultura oral. Para lidar com a diversidade e taxonomia das amostras, o suporte metodológico tem como ponto de partida a tabela organológica adotada pelo inventário do Museu de Bruxelas (MONTAGU et al., 2011). Num segundo momento o método da “cartografia temática” (TAYLOR, 1991) aliado com as cautelas de Seeger (1986), Kartomi (1990) e Dournon (1992), prioriza uma perspectiva sociológica. Os verbetes trabalhados até o momento, resultantes da triangulação de material bibliográfico e/ou observação empírica são ilustrados por material iconográfico e fonográfico, de forma direta ou através de links, e estão sendo disponibilizados no sítio eletrônico *Brazil Instrumentarium* no endereço <http://www.ccta.ufpb.br/intrum>, lançado em maio de 2016. Além de acervo de consulta, aberto a atualizações contínuas através de intercâmbio científico, o espaço pretende contribuir nas discussões sobre a organologia, ou o timbre como fator de identidade cultural.

Palavras-chave: Organologia brasileira. Timbre e identidade. Acervo virtual.

Abstract: Report on the ongoing research entitled "Disponibilization of organological cartography of Brazilian culture" since 2014, by the scientific initiation team "Sounds and territorialities", which belongs to research group Laboratory of Ethnomusicological Studies of Federal University of Paraíba, and a sample of his local musical instruments, highlighting those used or that inspired the composer Severino Dias de Oliveira, *Sivuca*. The project aims to create a database - a virtual collection or lexicography - of Brazilian musical instruments. Priority is given to the examples of handicraft construction focusing initially on those of the indigenous culture and the manifestations of the Northeastern tradition. In order to deal with the taxonomy of the entries of the Brazilian instrumentarium, the methodological support has as starting point the organological chart adopted by the inventory of the Museum of Brussels (MONTAGU et al., 2011). Secondly, the method of "thematic cartography" (TAYLOR, 1991), combined with the cautions of Seeger (1986), Kartomi (1990) and Dournon (1992), prioritizes a sociological perspective. The articles worked up until now, resulting from the triangulation of bibliographic material, or empirical observation, are illustrated by iconographic and phonographic material and are being made available on the Brazil Instrumentarium website. Besides the collection of consultation, open to continuous updates through scientific exchange, the space intends to

JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



contribute to the discussions on the Brazilian organology, or in timbre as a factor of cultural identity.

Keywords: Brazilian organology. Timbre and identity. Virtual archive.

1. Antecedentes e Bases teórico-metodológicas

Preliminarmente, seria válido expor a vinculação da autora do projeto “Disponibilização de cartografia organológica da cultura brasileira” (DCOB) com outros anteriores. A experiência em coordenar o Projeto de disponibilização do museu NUPPO – Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular, da UFPB, entre 2006 e 2012, foi decisiva para essa iniciativa no campo do acervo virtual. A opção pelo método da cartografia temática originou-se dos exercícios de elaboração de quadros sinóticos, para facilitar a visualização da classificação de Hornbostel-Sachs (1961) que utiliza até onze das subcategorias do sistema numérico Dewey. O primeiro quadro “Proposta de classificação dos idiofones brasileiros” foi construído em 1995, como trabalho de mestrado da disciplina organologia. Retomado em 2006, foi apresentado como “Breve ensaio por uma organologia brasileira”, em forma de banner, no III Enabet, realizado em São Paulo. Com base na revisão da literatura e na visita a acervos e eventos sobre as manifestações representativas da cultura popular brasileira, o quadro combinou o sistema de classificação atualizado por Geneviève Dournon (1992) e as descrições observadas nos registros seminiais sobre instrumentos musicais, sobretudo, do dicionário de Mário de Andrade (1989), do capítulo de Renato Almeida (1942) e do catálogo de Helza Cameu (1979).

O quadro ampliado e acrescido de revisão de literatura, fundamentação teórica e metodológica desembocou no artigo “Vislumbrando uma organologia da música brasileira”, apresentado no IV Enabet, em Maceió, em 2008. Variantes do artigo foram apresentados em encontros do ICTM¹⁴, em Durban (2009), Vilnius¹⁵ (2010) e do INET¹⁶, em Aveiro (2010b). Como retomada do projeto iniciado em 2006, o plano de estudo do estágio pós-doutoral “Organologia das tradições musicais brasileiras” – realizado no *Musée*

¹⁴A glimpse on a Brazilian organology. In *40th ICTM World Conference. Abstracts...* Durban: International Council for Traditional Music, 2009.

¹⁵ Towards a Brazilian organology. In *18th Meeting of the ICTM Study Group on Historical Sources of Traditional Music*. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre. *Abstracts...* 2010a

¹⁶Introdução à organologia da cultura brasileira. Ciclo de conferências em etnomusicologia e performance. Aveiro: INET Instituto de Etnomusicologia, Universidade de Aveiro, 2010 da Universidade de Lisboa e Aveiro.



des Instruments de Musique (MIM), em Bruxelas, entre julho de 2009 e junho de 2010 – ampliou a bibliografia. Na ocasião obteve-se uma apreensão prática da metodologia organológica adotada pelo projeto MIMO *Musical Instrument Museums Online*¹⁷, ao auxiliar a supervisora Anne Caufriez, no preenchimento da tabela do inventário da coleção indonesiana e latinoamericana do museu.

Durante 2011, a pesquisa organológica prosseguiu, atualizando ou elaborando onze verbetes brasileiros da cultura indígena – como “*adjulona*”¹⁸, *cangoêra*, *uruá* –, nordestina, como *sanfona* e “*zabumba*”, outras de herança africana como *agogô*, “*atabaque*” e lusitana, *caixa*, *cuica*, *onça*, *reco-reco*, *tamborim*, para o *Grove Dictionary of Musical Instruments* (LIBIN, 2014). Na licença capacitação, em 2012, o plano de trabalho intitulado “Organologia indígena: revisitando a bibliografia comentada de Mário de Andrade”, consultou suas 116 fichas organizadas em uma pasta denominada “Índios”, com a subdivisão “instrumentos” do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros. Em cada ficha constam referência bibliográfica completa, fichamento e/ou citações, comentários e desenhos, remetendo o projeto à consultar também os livros indicados, lidos e anotados pelo autor.

O projeto DCOB tem como suporte teórico principal a organologia, com abordagem etnomusicológica, e a cartografia temática. Esta última, da área de geografia, foi adotada desde a elaboração de tabelas no projeto de disponibilização, pois diante do volume de dados a elaboração de quadros sinóticos, no caso, de cartografia organológica, tem buscado “aliar técnicas informáticas com cognição e análise, facilitando a visualização e síntese por parte do usuário” (TAYLOR, 1991).

Para se abordar a organologia, valeria esclarecer sobre o deslocamento de ênfases durante seu percurso. A disciplina se firmou no campo da musicologia sistemática, entre o final do século XIX e a primeira metade do XX, quando uma classificação dos instrumentos musicais mais abrangente e inclusiva, foi sistematizada através do catálogo de Victor Mahillon (1978), em 1880. Diante de uma coleção numerosa e diversificada, o curador do museu belga, resolveu classificá-la de acordo com os princípios construtivos e acústicos, estabelecendo como primeira divisão ou “classe”, a matéria vibrante principal: autofone,

¹⁷ Disponível em <http://www.mimo-international.com> que, em maio de 2014, exhibe 53023 instrumentos pertencentes ao acervo de museus europeus significativos, tais como da Alemanha, Bélgica, Escócia, Inglaterra, França, Itália e Suécia.

¹⁸ Os verbetes publicados constam entre aspas duplas.



membrana, corda ou ar. Posteriormente, a dupla interdisciplinar Eric von Hornbostel e Curt Sachs (1964), da coleção de Berlim, atualizou, em 1914, o sistema tetrapartite de Mahillon, acrescentando os mecanofones e os eletrofones aos idiofones, membranofones, cordofones e aerofones – que se tornou o padrão da primeira subdivisão ou classe. Eles acrescentaram as subdivisões, chegando ao número de onze, deixando as em aberto para novos acréscimos.

Na segunda metade do século passado, com o crescente reconhecimento das ciências humanas já podemos encontrar a preocupação em incluir o estudo da “perspectiva sociológica do instrumento, do instrumentista e seu contexto”, conforme François-René Tranchefort (1980, p. 11). Essa perspectiva aponta para a possibilidade de situar um instrumento de uma maneira menos estática e isolada, mas fazendo parte da cultura (SATOMI, 2016, p. 89). Em seu artigo sobre a classificação de Hornbostel-Sachs, Anthony Seeger problematiza a limitação do sistema para “responder às questões sobre o papel dos instrumentos [...], quem faz, quem toca, quando, onde, como e por quê” (1986, p. 175). A preocupação de Seeger está em consonância com os termos de Taylor sobre cartografia temática “deve existir uma clara conscientização de avaliá-la permanentemente em seu contexto social. Assim não basta responder à pergunta ‘onde’, [mas sim] às questões como ‘por quê’, ‘quando’, ‘por quem’, ‘para quem’, ‘com que finalidade’” (1991 *apud* MARTINELLI, 2003, p. 16).

Absorvendo o âmbito da pesquisa apontada por Tranchefort, Seeger e Taylor – o contexto social, histórico, geográfico, procedência usos e funções do instrumento – podemos chegar na seguinte aceção: Organologia é o estudo dos instrumentos musicais que compreende não apenas a classificação pelas propriedades físicas e acústicas, mas, também, o seu entorno espacial, temporal e humano.

Assim como Seeger outros pesquisadores problematizaram a classificação de Berlim. Geneviève Dournon (1992), por exemplo, adaptou a sistemática para realidade africana, omitindo as ramificações não existentes na cultura e criando outras. Margareth Kartomi (1992) classificou os instrumentos indonésios, de acordo com os valores internos da cultura estudada. Esses estudiosos argumentam que os sistemas de classificação são válidos dentro do quadro de seu grupo social.

No século XXI a uniformização de critérios de indexação tem como base a última revisão da sistematização de Hornbostel-Sachs (1914), do *Consortium MIMO* (MONTAGU *et al.*, 2011) com base na atualização de Jeremy Montagu (2009).



2. Material e Métodos

Para a padronização do armazenamento de dados o projeto DCOB adota dois procedimentos: as fichas individuais e as tabelas organológicas, cuja base metodológica somam os critérios do MIMO, ou do MIM, sintetizando o corpus teórico principal, onde predominam as reflexões da (etno)musicologia, apontadas anteriormente.

Na ficha individual (ver modelo anexado) poderá constar fotos em vários ângulos, anotando o nome genérico, sua classificação, com detalhes de dimensões (comprimento, largura, profundidade e peso), descrição da estrutura física (matéria vibrante, forma de tocar, formato, componentes, materiais, etc.) e de construção (técnicas e detalhes de formato, componentes externos, internos e ornamentação). A ficha do projeto DCOB retoma e agrega a abordagem de Mahillon, que descreve os dados musicais, ou as possibilidades sonoras do instrumento, como a forma de tocar, âmbito, extensão afinação, timbre de cada instrumento. O segundo momento, de preenchimento das fichas individuais inclui a digitalização dos dados de recolha, possivelmente, do nome do colecionador com identificação do número do inventário, dos dados de procedência (data e local de recolha, do nome do construtor ou proprietário do instrumento, comunidade); dos usos, verificando se há anotações relativas à utilização (cerimônia ou manifestação social e tipo de conjunto musical), técnicas e ferramentas de fabricação; funções (papel, hierarquia social e musical) e simbolismo (representações religiosas ou seculares para o grupo social).

Baseando-se nos troncos linguísticos das etnias indígenas apresentados por Ruth Monserrat (2000), e combinando o sistema de classificação sugerido por Geneviève Dournon (1992) com as peculiaridades observadas nos registros seminais dos verbetes – Andrade (1989), Almeida (1942) e Camêu (1979) –, a pesquisa caminhou para a construção da cartografia organológica. Na construção do quadro sinótico ou tabela organológica do projeto DCOB, antes dos dados musicais, leva-se em conta os dados sociais como a proveniência do instrumento, tendo como ponto de partida a sua etimologia, lembrando que para cada divisão tripartida por predominância de herança cultural, respeitando a história do povoamento brasileiro (indígena, lusitana e africana), haverá uma tabela por classe de instrumentos – idiofones, membranofones, cordofones e aerofones – o que pode resultar em doze tabelas os quadros sinóticos da cartografia organológica. Pode ser que tenhamos a necessidade de criar uma quarta divisão social, a de outras minorias, incluindo etimologias incertas, resultando dezesseis tabelas. Posteriormente utilizam-se os sub-ítens aplicáveis da classificação descendente, proposta por Sachs-Hornbostel (1961), Dournon



(1992) e Montagu (2011). O quadro, elaborado de forma ascendente, concilia a forma de uma tabela taxonômica com um diagrama árvore com conteúdos que abrangem a inclusão de um instrumento por coluna e a largura com os parâmetros ou itens de classificação, por linha, no novo formato atualizado pela gestão.

Além disso, foram também adicionados os dados contextuais etnográficos do projeto MIMO aos dados presentes na tabela organológica. Dados como: nomenclatura êmica; outros nomes éticos; identidade da comunidade ou grupo social; comentários, descrições; referências à bibliografia histórica; acervo ou coleção; fonte bibliográfica; fonte iconográfica e as dimensões. Na coluna usos e funções, incluindo tipo de conjunto, manifestação ou ritual, temos as possibilidades musicais, onde além do âmbito, extensão do instrumento, (a exemplo de Mahillon, 1984) podem ser acrescentados ritmos ou padrões estéticos, sugeridos por A. Seeger (1986). A região ou área cultural onde cabem os troncos lingüísticos, responde a pergunta “onde?”. A coluna da simbologia, cosmologia ou representações do instrumento, é um aspecto remarcado por Kartomi (1991). Nas colunas restantes, acrescentaram-se algumas colunas que podem ser consideradas relevantes como: fonte bibliográfica, referência à iconografia histórica; a numeração de Dournon; links que possam remeter o visitante virtual aos outros registros gravados e que indiquem outros endereços ou homepage, de estudos ou referências mais aprofundados; e as dimensões. A tabela organológica do projeto visa conter uma síntese dos aspectos essenciais da pesquisa, permitindo também acesso a outras publicações, através de links. Desta maneira, é possível reunir desde os dados das abordagens pioneiras sobre instrumentos indígenas, por exemplo — que contém trabalhos etnomusicológicos notáveis como os de Karl Izikowitz (1934), Helza Cameu (1979), Manuel Veiga (1981), Elizabeth Travassos (1986),— assim como de outros segmentos e até os mais recentes publicados em arquivos virtuais.

A pesquisa bibliográfica poderá atualizar a revisão de literatura em relação ao universo investigativo e complementar, ou esclarecer dúvidas quanto aos dados recolhidos na pesquisa documental e de campo – como classificação, procedência, usos, finalidades, variantes etimológicas e detalhes de construção. A (re)visitação em museus, acervos, ou bibliotecas, virtual ou presencialmente, contribuirá para preencher as últimas linhas da ficha para adicionar, por exemplo, após a fonte consultada em “bibliografia histórica”, um registro pioneiro, em “comentário”. E também, acrescentar links de interesse nas linhas “bibliografia”, “iconografia” e “fonografia”.



Caso necessite o trabalho poderá envolver a pesquisa de campo com artesãos, tocadores, alunos ou descendentes para esclarecer dúvidas e lacunas, buscando seguir as questões éticas e as cautelas da pesquisa qualitativa, abordadas por Slobin (1992), Baumann (1989) e Becker (1999).

Concluído o preenchimento das fichas e da cartografia organológica sucederá a elaboração do verbete, que sumariza e triangula os resultados das recolhas de cada instrumento pesquisado. Através do cruzamento de informações, mais material é coletado. A triangulação em dicionários, bancos de dissertações e teses, além do material de apoio, visa o conteúdo desde a descrição física, etimologia, usos e funções variantes léxicas de acordo com a localidade, funções, ocasião, comunidade, função, todo tipo de informação era válida, inclusive proveniente também de entrevistas com instrumentistas, vídeos e imagens que exemplificavam seu uso na prática. O conteúdo busca seguir o padrão utilizado na elaboração dos verbetes do Grove's Dictionary of Musical Instruments e a adição de comentários históricos e ilustrações se assemelha ao estilo das fichas ou do dicionário de Mario de Andrade.

3. Instrumentos de uso popular na Paraíba e no nordeste

Após a construção dos verbetes, ocorre a publicação no sítio eletrônico *Brazil Instrumentarium* (<http://www.ccta.ufpb.br/intrum>) vinculado à Superintendência de Tecnologia da Informação (STI) da UFPB, disponível desde maio de 2016.

Figura 1 - Página inicial do endereço eletrônico *Brazil Instrumentarium*.

The screenshot shows the homepage of the Brazil Instrumentarium website. The header is green and contains the title 'Brazil Instrumentarium' and the subtitle 'LABORATÓRIO DE ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS - CCTA'. There is a search bar with the text 'Buscar no portal'. Below the header, there is a navigation menu with links for 'HOME', 'SERVICES', 'PARTICIPATE', 'INFORMATION ACCESS', 'LEGISLATION', and 'INFORMATION CHANNELS'. The main content area is divided into two columns. The left column has a sidebar with a logo and the text 'Desenvolvido por DWEB'. Below this is a section titled 'ASSUNTOS' with a list of topics: Idiofones, Membranofones, Cordofones, and Aerofones. The right column has a section titled 'Apresentação' with a paragraph of text and a logo. The text describes the project's goal of creating a digital space for academic consultation and scientific exchange, focusing on the continuous update of organological cartography. It also mentions the project's basis in the MIMO (Musical Instrument Museums On Line) Consortium and its connection to the Grove Musical Instruments. At the bottom, there are two references: 1 Ver <http://www.mimo-international.com/documents/Hornbostel%20Sachs.pdf> and 2 Ver "adjulona", "atabaque" e "zabumba" em http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gdmi.



Tendo o contexto social como premissa para a pesquisa, a catalogação segue a diacronia dos instrumentos da cultura indígena, a herança portuguesa, africana e seus hibridismos.

Em se tratando de instrumentos da cultura nordestina, que dialogam com a produção musical de Sivuca, seguindo a classificação tetrapartite, foram publicados no site os verbetes zabumba, triângulo, preaca, ou flecha de índio, e tambor de caboclinhos, como exemplos de instrumentos idiofônicos e membranofônicos. A gaita de índio, dentro da cultura da região, e a sanfona, o instrumento mais emblemático e principal da sua carreira, representam a categoria aerofone.

Dentro da produção musical de Sivuca, encontram-se alguns ritmos locais consagrados, como do forró, similares e das tribos de índio carnavalescas. Observa-se em seu trabalho de CD intitulado “Pau Doido” (OLIVEIRA, 1993) a presença destes ritmos, utilizando instrumentos idiofônicos e membranofônicos, bem como na música “Vassourinhas”, presente no LP “*Sivuca e Rosinha de Valença: Espetáculo das seis e meia*” (OLIVEIRA, 1977), os usos da sanfona no nordeste e dos vários idioletos presentes ao redor do mundo.

O sítio do *Brazil Instrumentarium* possibilita a disponibilização de tais instrumentos e dos ambientes onde eles estão inseridos, com descrições físicas e detalhamentos sobre aspectos socioculturais.

4. Conclusão

Tendo por objetivo a divulgação da cartografia organológica através de rede eletrônica, com a possível atualização dos conteúdos, o projeto em questão busca inovar, dentro do meio científico nacional, pela criação de um espaço interativo que possua um banco de dados com amostras, que priorizem, inicialmente, a cultura indígena, assim como manifestações tradicionais rurais e urbanas do nordeste.

Portanto, para cada verbete escrito, buscaram-se informações que vão além de características físicas. É de extrema importância, a compreensão dos elementos socioculturais que englobam a realidade de cada instrumento e o impacto gerado através destes aspectos nas comunidades que os utilizam. Logo, o endereço eletrônico *Brazil Instrumentarium* pode atender os que desejam iniciar uma pesquisa em vários níveis, desde o nível médio até pesquisas de pós-graduação que tenham como foco as manifestações



musicais com uso de instrumentos populares, além de possibilitar o intercâmbio com outros pesquisadores interessados no assunto.

O projeto almeja alcançar as outras regiões brasileiras, através de interação com outras pesquisas em curso, mapeando cada instrumento em um sistema de classificação pré-estabelecido. Dessa forma, é possível a disponibilização de todo material reunido em rede eletrônica. O contato com pesquisadores de outras localidades proporcionará avanço no estudo organológico de outras regiões brasileiras, possibilitando acréscimo no conteúdo da página virtual do *Brazil Instrumentarium*, que poderá contribuir para futuras pesquisas, atendendo aos mais diversos níveis acadêmicos e interdisciplinares.

A possibilidade de disponibilizar virtualmente o catálogo, além de disseminar rapidamente o resultado bibliográfico para o público geral interessado, sobretudo o acadêmico, poderá gerar novas pesquisas e aquisições de instrumentos e ser aberto a acréscimos e atualizações por pesquisas vindouras. Essa perspectiva de continuidade na linha do “acervo vivo”, ou seja, de pesquisas gerando mais pesquisas.

Perfazendo a revisão de acervos de instrumentos musicais, nativos ou adotados pelas manifestações brasileiras, a existência e padronização de critérios organológicos ainda é rarefeita. Entre os acervos da cultura indígena, observou-se apenas a coleção da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro (CAMEU, 1987 e TRAVASSOS, 1986), a de Curt Nimuendaju, no Museu Paraense Emilio Goeldi, em Belém (BARROS, 2014), e a do Museu de Arqueologia e Etnologia, da Universidade de São Paulo (PINTO, 2001, p. 264). Em 2015 observou-se a criação do primeiro acervo, também disponível em rede eletrônica como o Museu Virtual de Instrumentos Musicais, do Rio de Janeiro, cuja coleção não se limita ao Brasil, constando apenas uma “trompa indígena dos Carajás”, entre os aerofones. Já no exterior parece haver uma amostra razoável no Museu de Göterborg, em Estocolmo, recolhidas por Karl Izikowitz, que publicou um estudo abrangendo a América Latina, em 1935. Dos onze museus integrados no MIMO – *Musical Instrument Museums Online*, constam alguns exemplares no museu etnológico, de Berlim, e *Horniman Museum*, em Londres, e raros exemplares, no de Bruxelas. No museu etnológico de Lisboa, há um farto material da cultura indígena brasileira, mas não foram observados instrumentos musicais, nem na reserva. Sobre os instrumentos resultantes da diáspora africana, figuram exemplares no Museu Afro-Brasil, em São Paulo, e na coleção de instrumentos tradicionais



Emília Biancardi¹⁹, em Salvador, com mais de mil peças incluindo as indígenas e de outros países.

Considerando a escassez e incipiência de acervos específicos de instrumentos musicais da cultura das minorias – sobretudo no âmbito de universidades –, somados às possibilidades modernas dos meios disponíveis de rápida disseminação, seria o momento oportuno e inadiável para a concretização do desenvolvimento de uma organologia.

Ao organizar e disponibilizar um banco de dados organológicos das manifestações populares, aberto a revisões e atualizações, pretendemos contribuir para a uniformização de critérios para catalogação, classificação, indexação, controle, inventário e conservação de coleção de instrumentos musicais, além de propiciar visibilidade às minorias do país. A difusão do material através da disponibilização poderá fomentar a reunião, discussão e intercâmbio de pesquisas e estudiosos em torno do legado instrumental da cultura musical brasileira, em sua pluralidade e diversidade.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Renato C. 1942. *História da música brasileira*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Briguiet.
- ALVARENGA, Oneyda. 1977. Marcondes, ed. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art. Ed.
- ANDRADE, Mário de. 1989. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- BARROS, Líliam. *Arqueologia musical amazônica*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2007.
- BAUMANN, Max Peter. 1989. “The musical performing group: musical norms, tradition, and identity.” *The World of Music* 31/3: 80-113,
- BECKER, Howard S. 1999. *Métodos de pesquisa em Ciências Sociais*. Tradução de M. Estevão e R. Aguiar. 4ª ed. São Paulo: Hucitec,
- CAMEU, Helza. 1979. *Instrumentos musicais dos indígenas brasileiros: catálogo da exposição*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Funarte.
- CASCUDO, Luís C. 2012. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12ª Ed. Rio de Janeiro: Global.
- DOURNON, Geneviève. 1992. “Organology”. In *Ethnomusicology: an introduction*. The New Grove Handbook in Music. Edição de Helen Myers. New York: W. W. Norton. P. 245-89.

¹⁹ Informação obtida em <http://www.salvadorupdate.com.br/artes-visuais/colecao-de-instrumentos-musicais-tradicionais-emilia-biancardi/> em 20/02/2017.



HORNBOSTEL Erich von; SACHS, Curt. 1961. "Classification of musical instrument". Trad. de Klaus WACHSMANN, e Anthony BAINES. *The Galpin Society Journal*. Vol. 14, p. 3-29.

IZIKOWITZ, Karl Gustav. 1934. *Musical and other sound instruments of the South American Indians*. Göteborgs: Flanders Boktryckeri Artekbolag.

KANDUS, Alejandra; GUTMANN, Friedrich Wolfgang; CASTILHO, Caio M. Castro. 2006. *A física das oscilações mecânicas em instrumentos musicais: exemplo do berimbau*. Universidade Federal da Bahia. Salvador.

KARTOMI, Margaret. 1990. *On concepts and classifications of musical instruments*. University of Chicago Press.

LIBIN, Laurence (ed.). 2014. *Grove Dictionary of Musical Instruments*. ed. 2ª ed. Oxford: Oxford University London; New York: Oxford.
http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gdmi Acessado em 20/02/2017

MARTINELLI, Marcelo. 2003. *Cartografia Temática: Caderno de Mapas Vol. 47*. São Paulo: USP.

MONSERRAT, Ruth M. Fonini. 2000. *Línguas indígenas no Brasil contemporâneo. Índios no Brasil*. 4.ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC.

MONTAGU, Jeremy. 2009. 'It's time to look at Hornbostel-Sachs again'. *Muzyka*, v. 1, p. 14-27.

_____ et alii. *Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments*. MIMO Consortium. 2011.

MONTARDO, Deise L. Oliveira. 2002. "Através do *Mbaraka*: música e xamanismo Guarani", tese em antropologia social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

OLIVEIRA, Severino Dias de. *Sivuca e Rosinha de Valença: Espetáculo das seis e meia*. Gravação em LP. Rio de Janeiro: Teatro João Caetano, 1977.

_____. *Pau doido*. Gravação em CD. Rio de Janeiro: Kuarup, 1993.

PINTO, Tiago de Oliveira. 2001. "Som e música: questões de uma antropologia sonora". In *Revista de antropologia*. São Paulo: USP. P. 221-86.

SEEGER, Anthony. 1986. Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. (Arte índia). Coord. Berta Ribeiro. *Suma etnológica brasileira*. V. 3. Petrópolis: Vozesp. 173-79,

SLOBIN, Mark. Ethical issues. 1992. In *Ethnomusicology: an introduction*. The New Grove Handbook in Music. Edição de Helen Myers. Grove Handbooks in Music. New York: W. W. Norton, p. 329-336,

TRANCHEFORT, François-René. 1980. *Les instruments de musique dans le monde*. 2 vol. Paris: Editions du Seuil.

TAYLOR, D. R. F. 1991. A conceptual basis for cartography: new directions for the information era. *Cartographica*, Toronto, v. 28, n. 4, pp.1 a 8,



TRAVASSOS, Elizabeth. 1986. Glossário de instrumentos musicais. In: Berta G. Ribeiro. (Org.). *Suma Etnológica*. 1ed. Petrópolis; Rio de Janeiro: Vozes / FINEP, v. 3, p. 180-187.

VEIGA, Manuel. 1981. *Toward a Brazilian ethnomusicology: Ameridian phases*. Tese de doutorado. Los Angeles: Universidade da Califórnia.

SATOMI, 2016. “Organologia, arquivos online e etnomusicologia”. In Diálogos disciplinares em etnomusicologia. II Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia [e] II Colóquio Amazônico de Etnomusicologia II Colóquio Amazônico de Etnomusicologia. *Anais...* Belém: LABETNO: GEMAM, 2016.



Cinco peças para violoncelo de José Bragato: entre o local e o global

Leonardo Medina

Universidade Federal da Paraíba

palangaman@gmail.com

Resumo: O foco desta pesquisa, em andamento, é fazer um levantamento da trajetória intelectual e da obra do compositor ítalo-argentino José Bragato, para abordar analiticamente os elementos das diferentes músicas latino-americanas que o influenciaram, especificamente em cinco peças para violoncelo e piano. Analisando tanto elementos sonoros como não sonoros dessas obras, pretende-se entender o relacionamento entre os diferentes elementos musicais empregados, e o contexto sociocultural da formação e vivência do compositor; com a hipótese de contribuir para a reflexão sobre a importância dos materiais de identidade local, na formação não só do compositor e do intérprete, mas também do cidadão latino-americano.

Palavras-chave: violoncelo, música latino-americana, José Bragato.

1-Introdução

Neste artigo pretendo dar a conhecer a pesquisa com a qual desenvolverei a dissertação do mestrado no Programa de Pós-graduação em Música da UFPB. O foco da pesquisa é fazer um levantamento, da trajetória intelectual e da obra de José Bragato; com o objetivo de contribuir para a difusão, discussão e reflexão teórica da música produzida no nosso continente, observando o uso e hibridação de elementos historicamente tidos como opostos - locais e globais, tradicionais e modernos, eruditos e populares, entre outros - presentes em cinco peças para violoncelo e piano, trazendo a visão do autor, do intérprete e do ouvinte, através de uma análise tripartite da semiologia musical.

Após recolher os dados obtidos, sobretudo os de campo, com a visão do autor, do intérprete e do ouvinte, com recursos metodológicos que descreverei na quarta parte deste artigo, pretendo entender o relacionamento entre os diferentes materiais musicais, empregados nessas obras, e o contexto sociocultural da formação e vivência do compositor. Tudo isto com a hipótese de contribuir para a reflexão sobre a importância dos materiais de identidade local, na formação não só do intérprete, mas também do cidadão latino-americano.

José Luis Bragato (Udine, Itália, 12 de outubro de 1915), é um violoncelista, compositor e regente ítalo-argentino. Ele é argentino por adoção, já que morou a maior parte da sua vida em Buenos Aires, tendo também passado um tempo no Brasil, por volta dos anos 1976 e 1982. Morou um ano na cidade de Porto Alegre e o resto em Natal, RN,
JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



cidade onde foi membro das primeiras formações do Quarteto e da Orquestra de Câmara da UFRN. Bragato é um dos nomes mais representativos da música latino-americana, não só como intérprete de violoncelo, mas também pela transcendência internacional das obras musicais, composições e arranjos da sua autoria. Destacou-se tanto na música erudita como na popular, convivendo entre esses dois mundos historicamente enfrentados e combinando isso dentro de sua obra. (STRADA, 2006) ²⁰.

Como intérprete de música erudita, obteve prestígio ao ter ganhado, por concurso internacional, o posto de solista e chefe de naipe da Orquestra Filarmônica de Buenos Aires em 1946, e dois anos depois ter ingressado também por concurso na prestigiosa Orquestra do Teatro Colón, na qual se aposentou com cargo de suplente solista e concertino. Também foi parte de quartetos de câmara, como o *Buenos Aires* e, durante seus últimos dez anos, de um dos mais famosos da Argentina, o *Quarteto Pessina*. Acresceu a essa intensa atividade no campo erudito a participação no espaço da música popular, se convertendo na referência do violoncelo no tango, ao ser o escolhido nas formações do Astor Piazzolla, também sendo parte das orquestras típicas de tango (de salão e para dançar), tal como as de *Francini-Pontier* e de *Fresedo*.

Foi difusor do tango e da música de tradição popular dos países onde morou, Argentina e Brasil; e também da paraguaia, tendo editado guarânias junto a Mauricio Cardozo Ocampo e Augusto Roa Bastos, entre outros poetas daquele país. Seu relacionamento com esses e tantos outros letrados paraguaios nasce do recebimento na própria casa do compositor Bragato, localizada em Buenos Aires, de exiliados da ditadura paraguaia de Alfredo Stroessner. (CANDIA, 2005). Também foi fundador da orquestra estável do Canal 13 e integrou o *Primer Cuarteto de Cámara del Tango Leo Lipesker*, agrupação com a qual se introduziria a chamada *música cidadã*, em formação de câmara.

Não obstante, o que mais se destaca na carreira de Bragato resulta de seu relacionamento íntimo com Piazzolla. A história entre eles começa no ano 1954, na primeira formação do revolucionário *Octeto Buenos Aires*. Essa formação procurava criar uma nova concepção do tango instrumental, não para dançar, e fundia elementos da música de câmara erudita às do jazz. A partir desse momento tornou-se fervoroso admirador e amigo próximo de Piazzolla, fechando a parábola da vida de ambos quando, em 1989, passou a formar parte da última agrupação do bandoneonista, o *Sexteto Nuevo Tango*, a

20 Informações biográficas obtidas do livro de Jorge Strada, *José Bragato, recuerdos y relatos em diálogos*; e de conversações e entrevistas pessoais deste pesquisador.



pedido insistente do seu amigo e quase como um presságio da prematura morte dele. Além de ter tocado nas primeiras e últimas formações, Bragato foi designado pelo próprio, a ser seu único copista e arranjador para formação de câmara. Devido a essa disponibilização que, atualmente, muita da obra de Piazzolla é interpretada e gravada em todo o mundo.

A caneta do violoncelista não serviu somente para copiar e arranjar a obra de Piazzolla. José Bragato soma cerca de cinquenta composições, incluindo, predominantemente, peças para cello solista, trio violino-violoncelo-piano, quarteto de cordas, e algumas peças para orquestra de cordas, e piano solo. Uma parte significativa dessas peças, principalmente as de violoncelo solo, é inédita e não possui registros fonográficos. Talvez a única exceção seja “*Graciela y Buenos Aires*”, um tango original para violoncelo solo e orquestra de cordas, que já foi gravada e interpretada por alguns dos grandes nomes do violoncelo, tais como Christine Walewska, Hugo Pilger e Viktor Aepli.

Porém, meu argumento é que a obra de José Luis Bragato, igualmente a de outros importantes difusores da cultura e da música latino-americana, é muito mais reconhecida fora de nosso continente que mesmo nos países onde moram, trabalham e se inspiram. Analisando alguns documentos, registros e a palavra do próprio Bragato, as obras dele são mais tocadas por agrupações e intérpretes europeus, asiáticos e norte americanos, do que por aqueles que se desenvolvem artisticamente no nosso cenário cultural. Se falarmos concretamente daquelas composições que têm o violoncelo como protagonista, a situação ainda se agrava mais. São poucos os violoncelistas e membros da comunidade acadêmica musical que conhecem o legado de Bragato com suas obras para violoncelo; muito menos ter tocado, ou assistir alguém o interpretando. Em geral acontece que a formação eurocêntrica dos músicos - sobretudo os de corda friccionada - no nosso continente, não repara na riqueza da música criada a seu redor, seja esta popular ou erudita. Aí os próprios intérpretes acabam se fechando diante da possibilidade de conhecer e tocar algumas obras de compositores nascidos nessas latitudes.

2- Justificativa, conceitos e fundamentação teórica.

Partindo do caráter inter/multidisciplinar da etnomusicologia, existem diversos e diferentes enfoques teóricos que permitem fazer uma análise mais aprofundada dos fenômenos musicais. No caso da minha pesquisa, se busca entender por que resulta fundamental conhecer, indagar e analisar obras pertencentes a nosso círculo sociocultural e geográfico mais próximo. Na visão de vários especialistas, a música latino-americana

JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



acaba sendo desprestigiada pelo fato de ter sido alvo de análises superficiais sem levar em conta o seu contexto e sua natureza híbrida.

Segundo Gérard Béhague (1992, p.7), o significado da música vai além do sonoro e corresponde a “valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição político-ideológica do mesmo”. Já de acordo com Canclini (2006), as tradições na América Latina ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar; e é por meio da hibridação, como troca e mistura entre culturas diferentes -tradicional, modernas, locais, globais- que surge o peso específico que possuem as expressões, tal como a música, dentro do nosso continente. Como a música possui estruturas superficiais e profundas, John Blacking (1972, p.25) apontou que “nenhum estilo musical tem ‘seus próprios termos’: seus termos são os da sua sociedade e cultura, e dos corpos dos seres humanos que a escutam, a criam e a realizam”²¹.

No que diz respeito à função social que a música tem em nossa sociedade, nós não podemos esquecer que um músico vai ser ator e representante cultural da sociedade onde mora. Nesse caso, tem que ser parte da sua formação, a discussão do que realmente pensa fazer com a música, e se pensa em melhorar as desigualdades de acesso à cultura que nossa sociedade atualmente possui. Muitos deles possivelmente vão ser também professores e um dos objetivos é capacitar os futuros artistas e docentes para que estejam cientes da sua própria realidade sócio cultural, e possam modificá-la. Nesse sentido, uma importante pedagoga (estudiosa do processo ensino-aprendizagem) da música em nosso continente afirma:

Eu presido o Foro Latino-americano de Educação Musical (FLADEM), um cujos objetivos essenciais é dar a conhecer nossa realidade. Na América estão acontecendo coisas muito interessantes: o que tem que fazer é detectá-las e multiplicá-las. Deveríamos tentar formas de ação novas, próprias, a partir do que temos aqui e agora.²² (GAINZA, 2003, p.19)

Dentro da metodologia cabe destacar que para conseguir a meta de atingir uma análise que interaja, entre os procedimentos técnico-composicionais e aqueles que digam do sócio contextual, precisamos de uma ferramenta que combine diferentes métodos. A

²¹ *We must recognize that no musical style has "its own terms": its terms are the terms of its society and culture, and of the bodies of the human beings who listen to it, and create and perform it.*

²² *Yo presido el Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM), uno de cuyos objetivos esenciales es dar a conocer nuestra realidad. En América están pasando cosas muy interesantes: lo que hay que hacer es detectarlas y multiplicarlas. Deberíamos intentar formas de acción nuevas, propias, a partir de lo que tenemos aquí y ahora.*



opção escolhida seria por tanto, o modelo *Tripartite da Semiologia Musical*, proposto por Nattiez/Molino (2002). Este modelo baseia-se na semiologia da música, e coloca três níveis diferentes de análise: O nível *neutro*, ou seja, o de olhar objetivo sobre o que trás até nós a obra musical: O nível *estésico*, que é aquele da descoberta a instâncias do ouvinte, e nível *poiético*, que é aquele que pode estudar as decisões do compositor, dos intérpretes e seus direcionamentos técnicos.

Para atender a essa ferramenta, se faz necessário uma abordagem transdisciplinar baseada nos métodos como o concebido por Ledoux (2008), de música popular de Phillip Tagg (2003) e o de Acácio Piedade (2011, 2013), sobre tópicos, que ajudam a detectar os elementos identitários de cada peça.

Além dessas técnicas de análise, pretende-se ainda participar do processo poiético através de interpretação e gravação de algumas das obras, já que entendo a performance como ferramenta de investigação primordial e necessária para uma compreensão mais aprofundada do fenômeno, e como postulou John Blacking (1972), “Longe de estar desatualizado, aprender a performar e tocar música, é uma técnica de campo básica da etnomusicologia”²³. Justamente sobre esta nova ênfase “em direção de uma etnomusicologia mais performática”, Baily expressa:

Nós precisamos mostrar como a aquisição de habilidades de performance desenvolvidas, é central para o projeto geral, onde os resultados primários ainda seriam aqueles escritos acadêmicos, multimídia ou gravações documentadas, além de performances ao vivo (BAILY, 2007)²⁴

3- Em que consiste uma análise tripartite da semiologia da música?

A semiologia é a disciplina que estuda o ‘signo’ enquanto entidade que participa de um fenômeno de semioses, que é a instancia onde ‘algo significa algo para alguém’ e é por tanto, portador de sentido. O enfoque semiológico responde por tanto ao seguinte interrogante: ¿Por que e como numa determinada sociedade algo - uma imagem, um conjunto de palavras, um gesto, um objeto, um comportamento, etc.- significa. Portanto para utilizar a semiologia musical, primeiro é necessário reconhecer a música como um

²³ *Far from being out-of-date, learning to perform and play music is a basic field technique in ethnomusicology”*

²⁴ *We need to show how the acquisition of accomplished performance skills is central to the overall Project, where the primary outcomes would still be those scholarly writings, multimídia, or documented recordings, plus live performance*



fenômeno simbólico, e que a obra musical constitui, conseqüentemente, uma forma simbólica.

Neste caso utilizaremos o modelo ideado por Jean Molino e Jean Jaques Nattiez. Para Molino: “aquilo a que se chama música é, simultaneamente, produção de um objeto sonoro, objeto sonoro e, enfim, recepção desse mesmo objeto”²⁵. É por tanto que ele reconhece que o fenômeno musical é constituído de três partes, e que “não pode ser corretamente definido ou descrito sem que se tenha em conta o seu triplo modo de existência, como objeto arbitrariamente isolado, como objeto produzido e como objeto percebido”. Justamente, com isso coloca em importância essas “variáveis que pertencem às duas dimensões não tematizadas pela nossa tradição: a dimensão da produção e a dimensão da recepção”. De este modo além da produção do objeto, se passa a privilegiar a questão da recepção, numa fase em que “a obra de arte não é nem produção nem produto, esgota-se nas reações que provoca no espectador”.

Isto não significa abandonar a análise musical como tradicionalmente temos estudado na academia da palavra, pelo contrário já que a primeira fase de análise deve “contemplar o conjunto da partitura, de alto a baixo, isto é, desde a construção do conjunto à mais ínfima nota” e logo após “a segunda fase consiste em integrar as outras dimensões da obra – a dimensão poética e a dimensão estética – na análise, o que conduz a novas decomposições e a novas relações”.²⁶

A dimensão poética, consiste basicamente na criação da obra musical pelo compositor, ou seja, a transformação de sua ideia musical em algo material - por exemplo, um manuscrito, partitura - que logo será interpretada por alguém, por tanto sua performance e conseqüentemente o registro ou gravação dela, também são consideradas como vestígio material. Esse traço material caracteriza o nível neutro do processo, que será percebido e interpretado pelo receptor na dimensão estética. Porém, não há garantia de que as intenções do produtor sejam percebidas pelo receptor, visto que ambos não têm o mesmo ponto de vista sobre o objeto. Não há, necessariamente, uma “correspondência direta entre o efeito produzido pela obra de arte e as intenções do criador”²⁷.

É por isso a cada um dos níveis corresponde um enfoque analítico: nível poético (tudo aquilo que envolve o processo de produção), nível estético (aspectos referentes aos

²⁵ MOLINO, Jean: *Facto musical e semiologia da música*. In: SEIXO, A. (org.). *Semiologia da música*. Coleção Vega Universidade, 1975, p. 112

²⁶ *Idem* p. 154

²⁷ *Idem* p. 142



processos de recepção) e nível neutro (que corresponde a uma “descrição dos fenômenos na qual não fazemos intervir as condições de produção e de recepção da mensagem, e na qual não se põe em questão nem a validade da transcrição nem os instrumentos utilizados para a realizar²⁸)”.



Figura 1- Esquema de agentes e processos da semiologia tripartite.

Como vemos a primeira seta representa o processo de criação, enquanto que a segunda, na direção oposta à primeira, representa o processo de percepção, que é aquele no qual o receptor acaba reconstruindo a mensagem, e tal como indica Nattiez (2003) “projeta sobre a forma simbólica configurações independentes das estruturas criadas pelo processo poético”.

Partindo dessa teoria, Nattiez cria um quadro de situações analíticas envolvendo diferentes esquemas de análise, alguns já utilizados convencionalmente. Mesmo sendo esse esquema bastante completo, ele não esgota as diversas possibilidades de análise de uma obra musical

qualquer análise musical, semiológica ou não, será sempre parcial. Uma das contribuições do projeto de semiologia musical é de provocar uma tomada de consciência em relação às diferentes dimensões que, no seio de uma obra, possam ser objeto de uma análise (...). Cabe a cada um decidir sobre suas prioridades, tendo em mente que, afinal de contas, um certo número de aspectos da obra sempre permanecerá na obscuridade. Porém, estou convencido da necessidade, para a análise musical, de distinguir entre estruturas, estratégias poéticas e estratégias estéticas, desde que se pretenda dar conta da complexidade do funcionamento da música (NATTIEZ, 2003, p.17).

4-Conclusão ou Considerações Finais

Segundo a opinião de vários especialistas, a música latino-americana resulta desprestigiada porque, muitas vezes, é analisada em forma isolada e sem levar em conta o contexto sociocultural no qual foi gerado. Através de uma análise tanto dos elementos

²⁸ *Ibidem* p. 135



sonoros, como não sonoros da obra de Bragato, procura-se verificar como se caracteriza o processo de hibridismo por médio de detectar as tópicas identitárias em cinco peças para violoncelo, para assim buscar ressaltar a relevância dela, tanto para a academia, como para a sociedade em geral. Além disso, acredito que a obra de Bragato permite aproximar os universos das musicalidades de diferentes países latino-americanos, e isso como idealizou Kurt Lange (1934, p.9), “não somente facilitaria o conhecimento do que acontece além das fronteiras na área musical, se não que serviria de estímulo a músicos criadores e executantes, aficionados e autoridades, para intensificar a cultura artístico-musical das respectivas nações irmãs”²⁹

REFERÊNCIAS

- BAILY, John. Ethnomusicology, intermusability, and performance practice. In: *The new (ethno) musicologies*, 2007, p. 121-138
- BÉHAGUE, Gerard. Fundamento sócio-cultural da criação musical. In: *ART19 Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, 1992, p. 5-18.
- BLACKING, John. *How musical is man?*. University of Washington Press, 1974.
- BRAGATO, José Luis. Depoimentos cedidos ao autor. Buenos Aires, Dezembro de 2010. Julho de 2012.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4º ed. Trad. Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- CANDIA, Alberto. *Las cartas de José Bragato sobre la música y los músicos paraguayos*. Buenos Aires. RIC: 2005. Disponível em: http://www.portalguarani.com/2599_alberto_candia/19552_las_cartas_de_jose_bragato_sobre_la_musica_y_los_musicos_paraguayos_por_alberto_candia.html. Acesso em: 22/05/2016
- GAINZA, Violeta (2003) *La educación musical entre dos siglos: del modelo metodológico a los nuevos paradigmas*. In: Conferencia pronunciada el 23 de Agosto de 2003 en el ámbito del seminario permanente de investigación de la Maestría en Educación de la UdeSA. Disponível em:

²⁹ Si tenemos en cuenta una serie de factores relacionados con la evolución musical y cultural de Sudamérica, comprenderemos que ya es tiempo pensar en el establecimiento recíproco de relaciones que no sólo facilitarían el conocimiento de lo que sucede más allá de las fronteras en el terreno musical, sino que servirían de estímulo a músicos creadores y ejecutantes, aficionados y autoridades, para intensificar la cultura artístico-musical de las respectivas naciones hermanas.



<http://www.udesa.edu.ar/files/ESCEDU/DT/DT10-GAINZA.PDF> Acesso em: 20/10/2011.

LANGE, Francisco Curt. *Americanismo Musical: la sección de investigaciones musicales, su creación, propósitos y finalidades*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 1934.

LEDOUX, C. Análise musical de obras de concerto do sec. XX e XXI com influências de tradições populares: *Relatório de Atividades de pesquisador visitante*. Instituto de Artes - UNICAMP. São Paulo. 2008.

MOLINO, Jean: *Facto musical e semiologia da música*. In: SEIXO, A. (org.). *Semiologia da música*. Coleção Vega Universidade, 1975.

NATTIEZ, Jean Jacques. *O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy*. In: *Revista Debates*, Rio de Janeiro, n.6, 2002.

_____. *O modelo tripartite de semiologia musical*. In: DEBATES, n° 6 – Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. CLA/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003, p. 17.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. Comentarios al margen sobre «Universalismo y nacionalismo en la música» de Ernst Krenek. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, p.57-59, 2004.

PIEIDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112

_____. A teoria das tópicos e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. Artigo In: *El Oído Pensante*. Portal de publicaciones científicas e técnicas do CAYCIT-CONICET. Disponível em:

https://www.academia.edu/3516190/teoria_das_t%C3%B3picos_e_a_musicalidade_brasileira_reflex%C3%B5es_sobre_a_retoricidade_na_m%C3%BAsica_2013 Acesso em 30/04/2016

STRADA, Jorge. *José Bragato, recuerdos y relatos em diálogos*. Mar del Plata: Suárez, 2006.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. In: *Em Pauta*, Porto Alegre, v.14, n.23, 2003.

VIEIRA, Josélia R. *José Siqueira e a Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano sob a Ótica 'Tripartite'*. 2006. (Dissertação de Mestrado). João Pessoa, PB: Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-graduação em Música, 2006.



Concertos aula gravados: performance e produção musical na UFPB com difusão de produtos audiovisuais *on line*

André Vieira Sonoda

sonodadoc@gmail.com

Departamento de Mídias Digitais (DEMID/ CCHLA/ UFPB)

Núcleo de Etnomusicologia (UFPE)

Conforto Ambiental e Eficiência Energética nas Edificações e no Meio Urbano (PPGAU/ UFPB)

Resumo: Apresentação do desenvolvimento de um projeto de extensão implementado no Departamento de Mídias Digitais da UFPB (DEMID/ UFPB) em 2015 como alternativa pedagógica para o ensino de música, produção fonográfica e audiovisual, de forma associada, na graduação. Objetiva expor os resultados alcançados e perspectivas futuras do projeto. Entre os subsídios metodológicos, constam análises bibliográficas, execução do projeto em âmbito institucional, observação participante (SILVA, 2000) e análises dos concertos aula. Enquanto resultados, a influência do projeto no processo educacional é um aspecto prioritário, sobretudo, acerca de performances e difusão de técnicas de registros audiovisuais. Em termos culturais, entretanto, o registro e a difusão da música brasileira apresentam-se como consequências principais da ação. Conclui-se, portanto, que a iniciativa favorece o processo educacional ao viabilizar experiências práticas sobre conceitos teóricos nas áreas de performance musical e produção audiovisual, possibilitando aprimoramentos pedagógicos e científicos essenciais na graduação. Espera-se que este trabalho, suscite iniciativas similares contribuindo para o desenvolvimento das áreas de música, produção fonográfica e audiovisual.

Palavras-Chave: Concertos Aula. DEMID/ UFPB. Ensino. Música. Produção Fonográfica e Audiovisual.

Classroom concerts recorded: performance and musical production on the UFPB with diffusion of audiovisual products on line

Abstract: Presentation of the development of an extension project implemented in the Department of Digital Media of the Federal University of Paraíba (DEMID/ UFPB) in 2015 as a pedagogical alternative for the teaching of music, phonographic and audiovisual production, in an associated way, at the undergraduate level. It aims to present the results achieved and future perspectives of the project. Among the methodological subsidies are bibliographic analyzes, project execution at institutional level, participant observation (SILVA, 2000) and analyzes of concerts. As a result, the influence of the project in the educational process is a priority, above all, about performances and the diffusion of techniques of audiovisual records. In cultural terms, however, the recording and diffusion of Brazilian music presents itself as the main consequence of the action. It is concluded, therefore, that the initiative favors the educational process by providing practical experiences on theoretical concepts in the areas of musical performance and audiovisual production, enabling an essential pedagogical and scientific improvements in



undergraduate studies. It is hoped that this work will elicit similar initiatives contributing to the development of the areas of music, phonographic and audiovisual production.

Keywords: Concerts. DEMID/ UFPB. Teaching. Music. Phonographic and Audiovisual production.

CONTEXTUALIZAÇÃO E APRESENTAÇÃO DO PROJETO

No ensino superior brasileiro, a prática de música, produção musical e audiovisual, de forma associada, é incomum devido às características do modelo educacional estabelecido. Por outro lado, é possível perceber que a associação de práticas características de cada uma dessas áreas favorece a observação de aspectos inexistentes, ou de difícil observação, em uma delas isoladamente.

Apesar de comum em diversos países³⁰, o ensino prático da música, associado ao da produção fonográfica e audiovisual ainda não representa uma realidade na maioria dos cursos superiores no Brasil. Assim, na esperança de minimizar esta incoerência, o projeto de extensão *Concertos Aula Gravados* foi desenvolvido em 2015 no Departamento de Mídias Digitais da Universidade Federal da Paraíba (DEMID/ UFPB).

Este projeto visa a produção de concertos aula, registrados em áudio e vídeo, em contexto pedagógico no Ensino superior. Esta associação entre performance musical, produção fonográfica e audiovisual, possibilita experiências práticas para músicos e futuros produtores musicais da Paraíba, além de viabilizar registros que favorecem aprimoramentos artístico-performáticos, técnicos e pedagógicos incomuns na universidade brasileira.

O projeto teve sua aprovação inicial no âmbito do Departamento de Mídias Digitais da Universidade Federal da Paraíba (DEMID/ UFPB) em 2015, após a execução de um projeto piloto em 2013 que possibilitou verificar sua eficiência em relação ao processo pedagógico.

MODUS OPERANDI

A ocasião de cada concerto representa a execução da etapa descrita como captação de áudio e vídeo. Nesta, o procedimento inicial adotado é uma breve apresentação do projeto e do grupo musical que fará o concerto aula em questão. Após este preâmbulo,

³⁰Ver: <http://music.cmu.edu/>

<http://www.westminster.ac.uk/about-us/faculties/media>

<http://music.ukzn.ac.za/Academic-Programmes/Music-technology.aspx>



passa-se a palavra para o grupo musical que esclarece ao público, características da criação do grupo, formação instrumental, repertório, além de eventuais peculiaridades.

Após este primeiro momento, a exposição segue no sentido de apresentar as técnicas, procedimentos e equipamentos adotados para a captação do áudio e, depois, do vídeo. Em seguida, inicia-se o concerto aula no qual ocorre a captação de áudio e vídeo na presença da plateia composta por alunos dos Departamentos envolvidos (Música e Mídias Digitais), além de professores e eventuais interessados.

Ao final do concerto, são gravados agradecimentos finais ao público e aos participantes, por parte da organização do projeto e por parte do grupo musical, além de uma conclusão para o evento do dia e, já estando definido, a apresentação e o respectivo convite para a próxima versão do projeto.

A escolha das partes do vídeo que deverão ser utilizadas (decupagem) é imprescindível devido à captação de imagens ser realizada por mais de uma câmera, simultaneamente. Neste caso, depois de escolhidas as partes úteis, o vídeo é processado no sentido de correção de algum eventual ajuste.

Por fim, são elaborados os créditos do concerto aula e o áudio passa pelo processo de pós-produção, ou seja, mixagem e masterização, antes de ser sincronizado com o vídeo definitivo. Após esta etapa, o material é disponibilizado na *web* para acesso ao público.

CONCERTOS REALIZADOS

Em 2013, o grupo musical que participou do projeto piloto foi a Camerata Filipeia³¹. Grupo este, formado por professores e alunos dos Cursos de Bacharelado e

³¹Bruno Xavier Marinheiro de Oliveira Costa – Mestrando do PPGM e Servidor Técnico-Administrativo UFPB.

Erik de Lucena Pronk – Professor de violão do DeMús/ UFPB.

Mayra de Brito Ferreira – Aluna da Licenciatura em Música (DeMús/ UFPB).

Pablo Perez Doñoso – Mestrando do PPGM

Gustavo Seabra de Almeida – Egresso do bacharelado em música (DeMús/ UFPB).

Conan Mendes da Silva - Egresso do bacharelado em música (DeMús/ UFPB).



Licenciatura em Música da UFPB, além de alunos do Mestrado em Música do mesmo Departamento.

Na ocasião, o processo de captação de áudio foi realizado com uso da técnica de par *stereo* (BARTLETT; BARTLETT, 2009, p. 114) associada à captação de imagens com apenas uma câmera.



Fig. 01 Concertos Aula Gravados (DEMID/ UFPB – 2013) Camerata Filipeia (DeMús/ UFPB). Fonte: Autor.

O projeto piloto desenvolvido em 2013 proporcionou a adequação da proposta definitiva submetida ao Departamento de Mídias Digitais da UFPB em 2015 após algumas mudanças em relação à perspectiva inicial.

Em 2016, ocorreu o concerto aula (Solo) com o professor de violão do Conservatório Pernambucano de Música (CPM), Leo Aguiar. Nesta ocasião, o professor



apresentou um repertório de violão percussivo de sua autoria e desenvolvido ao longo de uma década de estudos e elaboração de técnicas.



Fig. 02 Concertos Aula Gravados (DEMID/ UFPB – 2016) Leo Aguiar (Conservatório Pernambucano de Música – CPM/ Secretaria de Educação do Governo do Estado de Pernambuco). Fonte: Autor.

O processo de captação foi caracterizado com uso da técnica de par *stereo XY* (EARGLE, 2002, p.261) para captação de ambiência (reverberação natural da sala), associada à técnica de captação *multitrack recording* (TALBOT-SMITH, 1999, p. 2.115), ou seja, outros microfones localizados em pontos próximos ao braço, corpo e tampo traseiro do violão para captação de detalhes e, consecutivo, aumento de possibilidades na ocasião da mixagem.

Em 2017, o grupo convidado foi a Orquestra de Violões da Paraíba (OVPB), grupo composto por alunos e professores do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (DeMús/ UPFB). Nesta versão do projeto, o repertório incluiu músicas de dois professores que integram a Orquestra, além de uma composição de outro professor do Departamento de Música da UFPB. Este último, convidado para a ocasião do concerto.

O evento foi filmado com o emprego, em simultâneo, de três câmeras. Neste sentido, o processo de captação de imagens usou uma câmera fixa e duas com alternância



de movimentos, para viabilizar todas as imagens necessárias para a pós-produção do material captado.

O processo de captação do áudio empregou a técnica de *multitrack recording* (EVEREST, 2001, p. 453-460). Neste caso, foram utilizados um par *stereo* para captação de ambiência, além de pares *stereo* específicos para cada naipe de instrumentos. Além disso, alguns microfones individuais foram empregados para captação da percussão e de detalhes dos instrumentos e vozes.



Fig. 03 Concertos Aula Gravados (DEMID/ UFPB – 2017) Orquestra de Violões da Paraíba (OVPB/ DeMús/ UFPB). Fonte: Autor.

RESULTADOS ALCANÇADOS E PERSPECTIVAS FUTURAS

Enquanto resultados iniciais, pode-se destacar a importância do projeto no âmbito da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) para as áreas de música, produção fonográfica e audiovisual, além de mídias digitais.

Entre as principais conquistas do projeto, destaca-se a realização de um processo incomum e de difícil execução na universidade brasileira, o qual demanda tempo e paciência para conclusão de cada etapa com o esmero almejado pelo projeto, especificamente em relação à qualidade final dos produtos audiovisuais, além do empecilho representado pelo excesso de atribuições institucionais destinadas aos docentes. As quais,



em última análise, acabam impedindo uma previsão de maiores quantitativos de horas para iniciativas dessa magnitude e importância acadêmica e científica.

Outra conquista importante, atualmente já definida como característica da proposta, é a previsão de um incremento nas atividades científicas ao exigir que cada membro vinculado ao projeto elabore, mediante orientação docente, um artigo versando sobre o tema em questão ou sua atividade no âmbito do projeto. Neste sentido, vale destacar os primeiros esforços em termos de publicações em Congressos e Encontros científicos regionais e nacionais relativos ao pleito. Dentre os quais, salienta-se o XIII Encontro Regional Nordeste da ABEM (2016)³² e o II Fórum de Etnomusicologia da UFPB (2016).

Enquanto possibilidades futuras, diversos grupos musicais demonstram interesse em participar da próxima versão do projeto, dentre os quais, uma lista de 07 (sete) grupos musicais mantém relação com o Departamento de Música da UFPB (DeMús/ UFPB), além de outros grupos oriundos de outras Instituições Federais, a exemplo da UFBA, UFPE, UFCG etc. Apesar disso, tais grupos, em sua maioria, apresentam características de formação instrumental condizentes com perspectivas da música popular de mercado e/ou de concerto.

Não obstante a importância que este contexto sugere para o projeto, demonstrando um interesse crescente em relação à participação no mesmo, vale destacar que a demanda acentuada de grupos com características culturais peculiares à música europeia de concerto ou música popular de mercado, termina reduzindo as possibilidades de atendimento, pelo projeto, a grupos musicais voltados para culturas de tradição oral brasileira. Contexto este, passível de sugerir a necessidade de uma outra proposta, voltada, especificamente, para este objetivo, embora ainda inexistente no âmbito do Departamento de Mídias Digitais da UFPB.

Outro aspecto importante é a possibilidade de aumento da capacidade de atendimento do projeto. As análises realizadas até o momento, sugerem que o aumento de 01 (um) para 02 (dois) grupos por ano, não apenas seria possível para o projeto, quanto teria um impacto maior no contexto musical do Estado. Tal modificação, entretanto, deverá integrar o relatório anual de execução do projeto, constando como expectativa para as

32

<http://www.abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/regnd2016/regnd2016/paper/viewFile/1887/940>



próximas edições. Caso esta mudança venha a ser autorizada, será implementada futuramente.

Por fim, a possibilidade de exposição artística, das obras registradas no projeto, via *web*, tem impacto direto na cadeia musical e de produção fonográfica e audiovisual de todo o Estado da Paraíba, além de possibilidades de reflexos positivos para além de suas divisas políticas.

CONCLUSÕES

Apesar de considerar como foco principal desta iniciativa o Estado da Paraíba - PB, em uma das três versões executadas, o projeto teve como convidado um grupo musical de outro Estado da Federação. Além disso, nos dois eventos científicos anteriormente mencionados (ABEM e Fórum de Etnomusicologia), a intensão de participar do projeto, por parte de grupos musicais de outras instituições, ficou evidente. Neste caso, destaca-se uma possibilidade de reformulação metodológica visando um aprimoramento das ações e dos resultados em termos de expansão da iniciativa para outros Estados da Federação.

Verificou-se, também, um aumento perceptível no interesse discente acerca de publicação científica quando relacionado à temática em questão. Este contexto foi observado tanto entre alunos no Departamento de Mídias Digitais (DEMID/ UFPB), quanto naqueles do Departamento de música (DeMús/ UFPB).

Considerando, portanto, o pequeno espaço de tempo em que o projeto vem sendo desenvolvido, percebe-se que a iniciativa não apenas atinge seu objetivo principal, mas possibilita outros desenvolvimentos pedagógicos discentes, além de perspectivas docentes para aprimoramentos de programas de disciplinas em ocasiões de abordagens práticas.

Conclui-se, portanto, que a iniciativa não apenas atende os princípios éticos e pedagógicos inerentes aos cursos aos quais está vinculada, quanto tem potencial para desenvolvimentos em aspectos importantes para o contexto educacional, científico e artístico contemporâneo, sobretudo, quando prima pela aproximação entre teoria e prática no âmbito acadêmico em uma atividade multidisciplinar envolvente e gratificante.

Espera-se que iniciativas similares possam surgir em outras Instituições de Ensino Superior (IES), demonstrando direta e indiretamente um dos aspectos da importância da arte para o processo educacional brasileiro, bem como sua relação com a tecnologia



enquanto metodologia digna de aproveitamento para o aprimoramento intelectual no âmbito da Universidade brasileira.

Contextos pedagógicos do tipo nas áreas descritas, indubitavelmente, teriam possibilidade de desenvolvimento da área de música ao viabilizar um contato direto e contínuo com práticas fonográficas e ocasiões de estúdios profissionais, além de experiências de performances públicas. Tal perspectiva ainda permitiria o uso dos registros para fins didáticos e de aperfeiçoamentos técnicos, viabilizando um meio menos árduo de busca pela excelência artística.

Por outro lado, a influência nas áreas de produção fonográfica e audiovisual solucionaria o problema da escassez de material humano em performances artísticas que viabilizassem aprimoramentos essenciais nas áreas de produção fonográfica, audiovisual e mídias digitais na UFPB.

REFERÊNCIAS

BARTLETT, Bruce; BARTLETT, Jenny. *Practical recording techniques: The Step-by-Step Approach to Professional Audio Recording*. 5. ed. Focal Press, 2009.

EARGLE, John. *Handbook of recording engineering*. 4. ed. Los Angeles: JME Consulting Corporation, 2002.

EVEREST, F. Alton. *Master Handbook of Acoustics*. McGraw-Hill Companies Inc., 2001.

TALBOT-SMITH, Michael. *Audio engineer's reference book*. 2. ed. Focal Press, 1999.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Observação participante e escrita etnográfica. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.



Jackson do Pandeiro: o “Rei do Ritmo” da voz

Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos

jorgelampa@uol.com.br

CECULT UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Resumo: O artigo a seguir tem como cerne a investigação de elementos da prosódia musical de Jackson do Pandeiro, mais especificamente uma análise de elementos da canção “O Canto da Ema” gravada por esse artista. Tal proposta deve-se ao fato da habilidade rítmica na interpretação vocal ser uma característica bastante presente nas performances de artistas da Música Brasileira Popular (ULHÔA, 1997). Para isso, utilizamos como bases teóricas o conceito de “métrica derramada” (*idem*) e rede flexível (OLIVEIRA PINTO, 2004). Consideramos, com essa análise, enfatizar características e habilidades de artistas singulares para fins de alargamento das possibilidades de crítica, análise, fruição, apreciação e mesmo como fornecimento de recursos interpretativos para elaboração de ressignificações criativas em situação de performance.

Palavras-chave: Jackson do Pandeiro; Música Popular; performance vocal.

Abstract: The following article is about the investigation of elements of the musical prosody of Jackson do Pandeiro, more specifically an analysis of elements of the song "O Canto da Ema" recorded by this artist. This proposal is due to the fact that the rhythmic ability in vocal interpretation is a very present feature in the performances of Brazilian Popular Music artists (ULHÔA, 1997). For this, we use as theoretical bases the concept of "métrica derramada" (*idem*) and flexible network (OLIVEIRA PINTO, 2004). With this analysis, we consider emphasizing the characteristics and abilities of singular artists in order to broaden the possibilities of criticism, analysis, enjoyment, appreciation and even as the provision of interpretative resources for the elaboration of creative re-significances in performance situations.

Keywords: Jackson do Pandeiro; Popular music; vocal performance.



Apresentação

Um dos artistas mais relevantes no conjunto da chamada “música brasileira popular” (ULHÔA, 1997), Jackson do Pandeiro teve entre suas habilidades mais destacadas a capacidade de elaborar fraseados rítmicos complexos em suas interpretações vocais. Chamada muitas vezes no jargão dos profissionais da música e dos críticos musicais de “divisão”, esta modalidade do fazer musical encontra em períodos específicos do desenvolvimento histórico deste campo artístico, um lugar de destaque, sendo considerado um critério de avaliação e valoração da habilidade e reputação desses intérpretes. Elis Regina (1945-1982), Jorge Veiga (1910-1979), os virtuosos do samba-de-breque, Mário Reis (1907-1981), João Gilberto e vários outros, em seus contextos específicos, foram alguns e algumas artistas que levaram esta destreza a um alto grau de maestria. E, obviamente, aquele que é o centro das atenções deste texto.

Nele, analisaremos um exemplo específico como ensejo para ilustrarmos o uso da especificidade da linguagem musical acima referida. O exemplo em questão é a canção “O Canto da Ema” (CAVALCANTI et al, 1956), escolhida por ser uma gravação em que Jackson cria variações rítmicas no canto de grande expressividade, tanto técnica quanto estética.

Antes de entrarmos nessa análise especificamente, é importante trazermos algumas informações para sua contextualização.

Jackson do Pandeiro, artista singular.

José Gomes Filho, nascido em Alagoa Grande, estado da Paraíba, em 31 de agosto de 1919 e falecido em 10 de julho de 1982, ao longo de sua carreira artística e de sua trajetória de vida apresentou aspectos que ilustram sua singularidade como artista da Música Brasileira Popular. Conforme relatado em sua alentada biografia (MOURA e VICENTE, 2001), suas primeiras experiências musicais deram-se no ambiente familiar, em muito, propiciadas pela atividade desempenhada por sua mãe, Flora Mourão, cantadora de coco com intensa atividade na região natal de Jackson (op. cit., p. 32-39). No decorrer de suas empreitadas em busca do reconhecimento artístico e profissional, suas experiências



nos espaços de apresentações artísticas variados³³ e mesmo o repertório musical em voga nesse momento da história de nossa música popular estavam também impregnados de valorização da capacidade de execução musical e experimentações no campo da rítmica. Isso abrangia, dentre musicistas em geral, a performance dos diversos instrumentos musicais e não apenas aqueles mais obviamente identificados com este aspecto do fazer musical (percussões e outros). E também as interpretações vocais. Também vale lembrar que no ponto de sua trajetória em que Jackson destaca-se em nível regional (“o nome 'Jackson' tornara-se público e sinônimo de sucesso na Paraíba entre os anos de 1946 e 47, antes de Recife, portanto”. Op. cit. p. 119) está despontando como paradigma musical e de popularidade a figura de Luiz Gonzaga (1912-1989). Para nos situarmos temporalmente, lembremos que um marco da carreira de Gonzaga é o lançamento, em parceria com Humberto Teixeira do “Baião”, em 1946 (DREYFUSS, 1996, p. 113). Numa perspectiva de grande centralização de todo tipo de produção pelos estados do Sudeste (mas com uma precedência no campo da produção simbólica do Rio de Janeiro) o ambiente cultural torna-se, então, um pouco mais receptivo a elementos da cultura musical nordestina.

Nesse ambiente, Jackson lança-se, primeiramente em João Pessoa e Recife, na construção de uma *persona* musical cujas singularidades aludem a qualidades como o humor, a ritmicidade, a referência constante – conforme já expusemos – às suas “raízes nordestinas”, entre outras. Considerando que no caso específico desse criador o conceito de “singularidade” em contraposição ao de identidade, é bastante adequado, valem uns breves parênteses sobre o mesmo. Dessa maneira, o autor a seguir esclarece:

Identities normalmente servem ao estabelecimento de hierarquias e sustentam dominações; a singularidade normalmente se faz no questionamento de hierarquias, dominações, hegemonias e poderes. A identidade quase sempre é pacificadora, conservadora, quando não reativa e reacionária, já que é a afirmação da continuidade e da semelhança, enquanto a singularidade só existe ao afirmar a ruptura, a mudança, o deslocamento, o deslizamento de práticas e sentidos. Não necessariamente revolucionária, mas nunca apaziguadora, por implicar o movimento, a mutação, o diferir como princípio (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 22).

33 Como instrumentista e cantor em grupos musicais variados de emissoras de rádio, casas noturnas, etc., na Paraíba e Recife.

**A ema gemeu!**

“O batuque 'O Canto da Ema' chegara a Jackson pelas mãos de um de seus compositores, Alventino Cavalcante. Os outros dois, Ayres Viana e João do Vale, conheceria posteriormente. Ao ouvi-lo pela primeira vez, encanta-se com as possibilidades rítmicas contidas naquela espécie de baião sincopado. Essa, que seria uma das músicas mais conhecidas de seu repertório, Jackson lança em 78 rpm, no lado B do disco 56.974, tendo na outra face mais um clássico de sua obra, 'Coco Social', de Rosil.” (MOURA e VICENTE, *op. cit.*, p. 236).

Ainda segundo esses autores, a canção seria regravada pelo próprio Jackson mais três vezes até a década de 1970. O gênero musical apostado na citação (“batuque”) consta do selo dessa primeira gravação (CAVALCANTI et al., 1956) e também da regravação de 1960, incluída no LP “Jackson do Pandeiro – Sua Majestade o Rei do Ritmo” (1960). Outras denominações de gênero correlatas, como “coco”, “rojão”, “chote”, contidas, inclusive, nas outras faixas do LP citado, ilustram algumas características da obra de Jackson. Entre tais características, destaque-se a intencionalidade de ligar seu repertório a referenciais de brasilidade e regionalismo nordestino.

O Canto da Ema faz parte de um repertório alentado com mais de duzentas gravações realizadas em diferentes formatos fonográficos. Entre discos de 78 rotações, LP's originais e faixas avulsas gravadas em compactos e discos coletivos somam 245 fonogramas, segundo o pesquisador que realizou uma compilação para publicação de sua obra (FAOUR, 2016). Em tal acervo, podemos constatar a versatilidade não só estilística como temática do “Rei do Ritmo”. A canção que enfocamos neste trabalho também tem relevância por ser uma das primeiras a difundir outro artista singular nos meios da época: o maranhense João do Vale (1934-1996).

Portanto, um conjunto de realizações de grande importância para compreendermos e ampliarmos a apreciação de um tipo de repertório que passa muitas vezes por processos de desvalorização ou mesmo de invisibilização (e suas contrapartidas no território do sonoro: emudecimentos). Processos muitas vezes advindos da sempre falsa e cada dia mais ultrapassada dicotomia entre erudito e popular; massivo/redundante e vanguardístico, comercial e artístico/sério e outras formas de discriminar repertórios e artistas. Vamos proceder, então à análise do exemplo escolhido para obtermos elementos, inclusive, que nos permitam articular uma crítica a essas maneiras excludentes de apreciação musical. Partamos de algumas bases teóricas para análise.



Alguns referenciais teóricos

A métrica derramada

A pesquisadora Martha Ulhôa, entre uma série de contribuições aos estudos musicológicos sistemáticos das músicas populares, traz conceitos fundamentais para lidarmos com a técnica apurada de Jackson do Pandeiro e demais intérpretes. Primeiramente, o uso do termo prosódia musical, denominando o “complexo envolvendo entonação, acento, melodia, ritmo e práticas interpretativas específicas” (ULHÔA, 1997, p. 80). Dessa maneira, somos instados a atentar em elementos musicais e linguísticos para um entendimento mais amplo da interpretação vocal em música popular. Outra ferramenta bastante eficaz para essas compreensões é o conceito de métrica derramada:

Um dos elementos mais possantes de expressividade na canção popular brasileira é a flexibilidade e em alguns casos quase independência do canto em relação ao acompanhamento, fenômeno que chamo de métrica derramada (Ulhôa, 1999). Na canção popular, a noção de compasso está sempre presente, mas o mesmo é flexibilizado, tanto nos seus limites, quanto na sua estrutura interna que é modificada em termos da hierarquia das pulsações. (*idem, ibidem*).

Tomando como base esses conceitos, nossa tarefa, então, é analisar como essa métrica derramada se configura em prosódia musical na performance vocal a que nos dedicamos a analisar neste texto. Outra ferramenta teórica bastante útil para tanto é o conceito de rede flexível, de Tiago Oliveira Pinto. Através desse conceito, o autor caracteriza fenômenos musicais africanos e afro-brasileiros como estando estruturados por “uma rede pré-definida de relações, constituída de fios imaginários que se cruzam e que mantém coeso o acontecimento musical” (OLIVEIRA PINTO, 2004. P. 103). Essa rede tem como característica primordial a elasticidade, operada coletivamente, de maneira a produzir um tipo de musicalidade muito específico.

“[...] a sua elasticidade elimina toda e qualquer rigidez e com isso possibilita uma atuação própria do conjunto musical e da ação complementar dos vários níveis rítmicos e sonoros, que se manifestam naquilo que observadores gostam de chamar de “swing” musical, de levada do “groove”. Afinal, estamos falando de uma atividade realizada por um grupo que se socializa de forma especial justamente através do fazer musical em conjunto.” (*Idem, ibidem*).

Essa rede, então, enquanto estrutura organizadora do evento sonoro, principalmente



em sua dimensão das temporalidades, pode interagir com outra, igualmente flexível e que nos interessa mais particularmente por sua relação com nosso objeto de análise.

Quanto à rede flexível dos impactos sonoros, o assunto ainda não se esgota em um único plano, pois verifica-se em determinados momentos do acontecimento musical, que poderá ocorrer uma sobreposição de uma estrutura menor, também de rede flexível, sobre a rede geral da trama sonora. É quando um instrumento com papel de solista introduz sua parte, desconsiderando, aparentemente, a marcação geral, ou o ciclo formal vigente. Restam apenas alguns pontos em comum com a trama musical básica. (Idem, p. 104 – 105).

Podemos pensar as relações estabelecidas entre o que o autor define como “instrumento solista” e o que vemos em situações de performance vocal em que o/a intérprete vocal desempenha esse papel. Dessa forma, pensando nos conceitos acima expostos, podemos analisar e apreciar crítica e esteticamente uma série de performances paradigmáticas. O “atrasos” e retomadas do tempo de várias interpretações de João Gilberto, estabelecendo uma complexa relação entre redes flexíveis executadas por ele mesmo (a voz e o violão); Carmen Miranda (1909-1955) e Ademilde Fonseca (1921-2012) com a precisão de seus fraseados e suas dicções, mas que em pontos específicos “escorregam” sobre o acompanhamento instrumental, estabelecendo prosódias musicais muito idiossincráticas. Gilberto Gil, também manobrando uma complexa relação voz/violão (como em “Meio de Campo”) e ainda fazendo uma estreita articulação com o restante do conjunto instrumental, conciliando redes flexíveis de execução musical; são alguns exemplos desses marcos estéticos da música brasileira popular.

Mas nosso objeto específico aqui é a prosódia musical de Jackson do Pandeiro na interpretação da primeira gravação da canção “O Canto da Ema” (CAVALCANTE et al, 1956). Vamos a ela.

O Canto da Ema e o canto de Jackson

Como já exposto anteriormente, a gravação dessa canção foi lançada nos meios fonográficos no final do ano de 1956. A carreira do artista está em franca ascendência e, após um período bem-sucedido no Recife, Jackson está no Rio de Janeiro desde o ano de 1954, assim obtendo visibilidade mais ampla no cenário nacional, dadas as condições de produção e circulação dos bens simbólicos da época.

A seguir, utilizaremos de recursos expositivos variados para ilustrar as



características sonoras e musicais desta gravação. A mesma pode ser ouvida no site do Instituto Moreira Salles, que mantém, para consulta on-line um alentado acervo com muitos arquivos dos discos de 78 rotações devidamente digitalizados (ver link abaixo na referência ao fonograma consultado: CAVALCANTE et al, 1956).

Um dos primeiros recursos que utilizaremos é destacar, na letra da canção, suas partes que serão descritas posteriormente, de acordo com sua ordenação em uma forma musical específica. Denominaremos, então (entre colchetes) algumas de suas partes, conforme segue:

O Canto da Ema

(Alventino Cavalcante; João do Vale; Ayres Viana)

[refrão 01]

A ema gemeu

No tronco do juremá

(repete)

[motivo 01]

Foi um sinal bem triste, morena

Fiquei a imaginar

Será que o nosso amor, morena

Que vai se acabar?

[motivo 02]

Você bem sabe

Que a ema quando canta

Vem trazendo no seu canto

Um bocado de azar

[motivo 03]

Eu tenho medo

Pois acho que é muito cedo

Muito cedo, meu benzinho

Para esse amor se acabar



[refrão 02]

Vem morena (vem, vem, vem)

Me beijar (me beijar)

Dá-me um beijo (dá-me um beijo)

Pra esse medo (se acabar)

[partes em parênteses indicando repetição pelo coro]

Uma vez feita esta divisão em partes, descrevemos, com a devida distribuição da minutagem (o tempo total do fonograma tomado foi de 2:37 minutos) a forma como elas se organizam no arranjo musical da gravação:

(andamento = aproximadamente 106 bpm)

00:00 - Introdução instrumental (sobre o refrão 01 e Motivo 01)

00:18 – Refrão 01

00:27 – Motivo 01

00:36 – Motivo 02

00:41 – Motivo 03

00:45 – Refrão 02 (solo/coro 1x)

00:54 – Refrão 01

01:03 – Motivo 01

01:12:30 – Motivo 02

01:17 – Motivo 03

01:21 – Refrão 02

01:31 – Ponte = Intro instrumental

01:48 – Motivo 02

01:53 – Motivo 03

01:57:30 – Refrão 02

02:06:30 – Refrão 01

02:15:30 – Motivo 01

02:25 – Refrão 1 → Fim (nota prolongada)

Nossa intenção ao apresentar dessa maneira as partes da canção é possibilitar a



comparação entre as variações realizadas a cada repetição de tais partes. Algumas dessas variações são compostas por alterações bastante contrastantes, outras são muito sutis, muitas vezes acompanhadas por expressões idiomáticas ou interjeições, como “oxente, foi um sinal...” ou “virge, foi um sinal...” que ocorrem nas repetições do Motivo 01.

Destacaremos, a seguir, com maior detalhamento, as variações do Motivo 02, bastante significativas por exibirem as alterações mais explícitas. Utilizamos principalmente a grafia de linhas guia, por ser um tipo de registro que permite, por um lado, uma comunicação mais ampla, não necessitando formação prévia para leitura musical específica (partitura) e por outro, apontando para especificidades rítmicas que se incompatibilizam com a métrica subentendida na escrita musical convencional. Sobre o conceito de linha-guia:

Linha-guia [...] é a tradução proposta por Carlos Sandroni (2001) para o conceito de timeline criado por J. Kwabena Nketia em *The Music of Africa* (1974). Para Nketia, timeline (também chamado de referente de densidade), são fórmulas de organização rítmica executadas geralmente por instrumentos idiofônicos ou palmas, dentro dos conjuntos orquestrais percussivos, servindo de ponto de orientação aos tocadores (FONSECA, 2003, p. 6).

Assim, assinalamos conjuntos de quatro pulsações básicas – referentes de densidade, conforme acima – e os grafamos da seguinte maneira: $_ \circ \circ \circ$. É, dessa maneira, uma notação análoga à subdivisão em quatro semicolcheias da escrita musical convencional, sendo que a primeira dessas quatro figuras é grafada aqui com o sinal.

Ainda grafamos as sílabas que caem nesse “tempo forte”³⁴ com destaque em negrito. Constatamos que todas as que ocorrem nessa condição (no motivo 02) são sílabas tônicas de suas respectivas palavras, mantendo assim coerência entre a prosódia linguística e prosódia musical.

Vamos, então, às variações do motivo em questão, como se vê a seguir. Reparem que as variações 01 e 03 são muito parecidas e a variação 02 bastante deslocada em relação às prosódias acima referidas. Desse modo, o intérprete cria uma sensação de nova

34 Para uma crítica a esse conceito e a outros, como “síncope”, no âmbito das práticas musicais afro-brasileiras, ver as “Premissas Musicais” em SANDRONI, 2001.



informação num contexto de melodia e letra bastante repetitivas.

Ainda sobre as variações 01 e 03, o que cria uma sensação de contraste entre elas são suas frases iniciais (o primeiro compasso na transcrição em partitura da figura 02 abaixo, equivalente às frases cujo texto é: “você bem sa-”. Na primeira variação, essas quatro sílabas recaem respectivamente nas pulsações 3,4 e 5 do primeiro grupo (“você bem”) e 1 do segundo grupo (a tônica “sa” da palavra “sabe”). Na variação 03, há um jogo mais elaborado de contrametricidade, ao distribuir essas quatro sílabas nas pulsações 02 e 04 dos grupos 01 e 02 de pulsações elementares. Pode parecer um detalhamento excessivo, mas justamente nessa sutileza encontra-se uma solução estilística de grande apuro resultando em mais um elemento de criação de novos interesses para a atenção do ouvinte.

Sobre a variação 02, a figura 01 deixa bem claro seu grau de informação nova em relação à frase similar apresentadas antes (a observação das sílabas da letra colocadas em situação de tonicidade denota isso). Sugerimos a escuta do fonograma, orientada pela decupagem por nós indicada, para tornar essa característica mais clara auralmente.

Na próxima página, colocamos as ilustrações relativas aos comentários acima para que possam ser visualizadas.

TRANSCRIÇÃO motivo 02.pdf - Leitor

MOTIVO 02 – variação 01

Vo -cê bem sa - be que a e - ma quan-do can - ta vem tra-zen - do no seu
 ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° °
can - to um bo - ca - do de a - zar X(acento instr.)
 ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° °

MOTIVO 02 – variação 02

Vo -cê bem sa -be **que** a e - ma **quan**-do can-ta **vem** tra-zen-do **no** seu can-to
 ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° °
 X(acento instr.)
um bo- ca- do **de** a - zar
 ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° ° ____ ° ° °



MOTIVO 02 – variação 03

Vo - cê bem sa - be que a e - ma quan-do can - ta vem tra
- zen - do no seu can - to um bo - ca - do de a - zar X (acento instr.)

**O CANTO DA EMA
(variação 03)**

Figura 02 – Diagrama em linhas-guia e partitura da variação 03 do motivo 02.

Considerações finais

Neste artigo, buscamos contribuir com os estudos sobre Música Brasileira Popular, de forma bastante específica, propondo um recorte que sirva de ponto de partida para possíveis trocas analíticas musicológicas. Buscou-se um enfoque, um olhar e uma escuta sobre objetos de pesquisa de campos não hegemônicos na Academia. Dessa maneira, esperamos que esse enfoque sugira uma ampliação do repertório de possibilidades críticas, analíticas, e de fruição e apreciação da arte da criação sonora. E também como perspectiva de apoio à performance, indicando algumas formas pelas quais artistas singulares (no caso, Jackson do Pandeiro) encontram soluções de execução musical, que possam ser ressignificadas criativamente nas práticas dos intérpretes.

A maneira de atingir estas propostas foi através de uma análise minuciosa (embora não extensa, dado o escopo da publicação) de elementos da prosódia musical e suas variações rítmicas presentes na obra do artista e sua ocorrência em uma performance fonográfica. Conforme exposto no decorrer deste texto, procuramos ter como pano de



fundo dessa análise os conceitos de métrica derramada e rede flexível. Ambos partem de um pressuposto de independência entre partes envolvidas numa execução musical, independência que exige pontos de conexão para manter a coerência do discurso musical. Na obra analisada, a escuta atenta dos trechos aposta às considerações que fizemos (principalmente no que se refere à variação 02 do motivo 02), permite uma exemplificação, uma concretização dos dois conceitos em uma performance virtuosística em sua linguagem. A sensação de que “o tempo não vai dar” e de uma certa vertigem³⁵ em conjunção com uma “resolução rítmica” (ênfaticamente pela acentuação do conjunto instrumental) ao final do trecho. Embora bastante métricas, as variações de Jackson propiciam estas sensações ilustradas pelos conceitos em questão.

Desta feita, concluímos que um outro desdobramento dessa discussão é a constatação de que há, em níveis bastante “microscópicos” da obra de artistas da Música Brasileira Popular, um tal grau de detalhamento que nos permite sugerir muitas análises e de muitos mais elementos para a construção de um conjunto apurado de crítica, fruição e apreciação deste acervo. E torcer para que tal prática “contamine” novos realizadores a seguir, de forma criativa e inovadora, por caminhos semelhantes.

REFERÊNCIAS (bibliográficas e discográficas)

ALBUQUERQUE JR., Durval M. de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador, EDUFBA, 2007, p. 13-23.

CAVALCANTI, Alventino; VALE, João; VIANA, Ayres. O canto da Ema. Disco 78 rpm, lado B. Copacabana: 1956. Disponível para escuta em http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=1064.

DREYFUSS, Dominique. *Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996.

FAOUR, Rodrigo. Encarte da caixa de CD's Jackson do Pandeiro – o Rei do Ritmo. São Paulo, Universal Music: 2016.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O Toque do gã: Tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de

35 Como estamos no campo de estudos de uma cultura bastante popular, uma expressão adequada para ilustrar essa sensação seria “catar cavaco”, indicando uma perda de equilíbrio no transcorrer de um percurso, que não necessariamente implica numa queda.



Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de PósGraduação em Música. Dissertação de Mestrado em Música, 2003.

JACKSON DO PANDEIRO – Sua Majestade o Rei do Ritmo. Copacabana, LP 10023. 1960.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. In *ÁFRICA/Revista do Centro de Estudos Africanos*. São Paulo: Humanitas/FFCLH USP, 2004. p. 22-23: 87- 109. (vol. 1).

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Nova história, velhos sons. Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular”. IN: *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em música*. UNIRIO. Rio de Janeiro: 1997, p.80-100. Disponível em: http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/NovaHistoriaVelhosSons_Debates_2Jul.pdf. Acesso em 25/10/2017.



O frevo do Pátio: Memórias de um espaço esquecido

Eudes André Fernandes da Cunha

eudesafc@gmail.com

UFPE

Resumo. As ruas, praças e pátios da cidade de Recife são espaços onde as orquestras de frevo de rua nascem, ensaiam para crescer, se eternizam ou se dissipam, tornando esses movimentos cíclicos em relação ao desenvolvimento do frevo como um gênero da música popular brasileira. Dentre esses espaços teríamos o Pátio de São Pedro, lugar que seria um ponto de encontro de músicos (amadores e profissionais), local considerado um tipo de nascedouro dessas orquestras, e que, funcionava como um mercado da música, sendo responsável pela movimentação e por suprir parte da demanda de músicos para a folia de momo. Tais músicos seriam responsáveis pela execução dos frevos nas várias troças que desfilam por vários bairros da cidade, sendo esse pátio um espaço de grande importância para história e propagação do gênero. No entanto, no processo de patrimonialização do frevo, este espaço foi pouco citado e relegado ao esquecimento histórico. Isto demonstra que, na construção de uma narrativa histórica, pode existir uma seletividade dos fatos por parte dos que participaram da formação do constructo documental. Isso demonstra um poder que pode interferir na afirmação da própria historicidade de um povo e de sua música, nos afastando da verdade em relação aos que de fato produzem-na.

Palavras-chave: Frevo; Pátio de São Pedro; Orquestras itinerantes de frevo.

The frevo of courtyard: Memory the of one forgetful space

Abstract. The streets, squares and courtyards of the city of Recife are spaces where frevo street orchestras are born, rehearse to grow, perpetuate or dissipate, making these movements cyclical in relation to the development of frevo as a genre of Brazilian popular music. Among these spaces we would have the Courtyard of São Pedro, a place that would be a meeting point for musicians (amateurs and professionals), a place considered a type of birth of these orchestras, and which operated as a music market, being responsible for the movement and for supplying part of the demand of musicians for the momo folia. Such musicians would be responsible for the execution of the frevos in the various moors that parade through several districts of the city, being this space a great space for history and propagation of the genre. In the process of patrimonialisation of the frevo, this space was little quoted leaving it relegated to historical oblivion. This shows that in the construction of a historical narrative there is a selectivity of the facts on the part of those who participated in the formation of the documentary construct. Demonstrating a power that can interfere with the affirmation of the very historicity of a people and its music, moving us away from the truth in relation to those who actually produce it.

Keywords: Frevo; Courtyard of São Pedro; Frevo traveling orchestras.



Como músico saxofonista, iniciei minha carreira como intérprete executando o frevo nas orquestras de rua que se exibiam no Pátio de São Pedro. Continuo participando de vários grupos e orquestras de frevo no estado de Pernambuco e, atualmente, contribuo para o ensino do gênero no Conservatório Pernambucano de Música onde fui aluno. Com minha entrada no curso de Licenciatura em Música da UFPE, e participação em grupos de pesquisas voltadas aos gêneros da música popular, minha percepção tornou-se aguçada em relação aos espaços dessa cidade que contribuíram para minha formação musical e aos demais músicos recifenses.

O Pátio de São Pedro abriga a casa do carnaval, monumento que possui um vasto acervo sobre os carnavais da cidade e seus respectivos grupos. Além dessa função esta casa também exercia uma forte influência no que diz respeito ao funcionamento das orquestras itinerantes que a utilizavam para o ensino da prática do frevo. Seria, portanto, um local também significativo de aprendizagem musical.

Este trabalho também visa dar visibilidade aos maestros que atuaram de meados dos anos 1990 até 2010 a frente de suas orquestras itinerantes que tocavam o frevo nas ruas e nos palcos da cidade, sobretudo no espaço pesquisado.

Pode-se afirmar que, essas orquestras itinerantes exercem um papel fundamental na construção do carnaval pernambucano que é conhecido nacionalmente por ser uma festa de rua, e retomar as narrativas sobre suas atuações, principalmente no período da folia de momo, impedem que as mesmas fiquem às margens da história do frevo.

Para este trabalho foram realizadas análises documentais e entrevistas semiestruturadas com dois “maestros”³⁶ e um funcionário que trabalhou nesse período na casa do carnaval que se localiza no espaço citado anteriormente. As entrevistas ocorreram no período dos meses de abril e maio do ano em curso, e em locais diferentes como residência, casa do carnaval e em uma repartição pública, em horários variados, adequados aos entrevistados.

A metodologia utilizada nessa pesquisa foi a de cunho qualitativo, pois seria a mais coerente tomando por base a ideia de (BRESLER, 2007) onde a mesma aponta a escolha por esse método como uma forma holística de investigação entre outras pontuadas

³⁶O termo maestro aparecera entre aspas no decorrer do trabalho, pois o mesmo dentro das orquestras pesquisadas possui significação diferente das existentes em dicionários de música.



em seu trabalho que correspondem e justificam essa abordagem, (PENNA, 2015) reconhece que tal método, além de utilizar a entrevista semiestruturada, permite solicitar informações sobre a formação ou experiência dos indivíduos entrevistados, buscando também suas concepções ou significados que atribui a sua própria prática. A mesma pode ser considerada uma pesquisa etnográfica segundo os preceitos de (SEEGER, 2008), quando afirma que as descrições de eventos passados ou que estão ocorrendo formam a base da etnografia da música. Não abordarei as estruturas sonoras superficiais, que são reconhecidas como a parte física do som, ou seja, do frevo, as quais (BLACKING, 1976) trata em seu trabalho. Sendo assim, percebo que tal tema está longe de ser esgotado, e não tenho pretensão de fazê-lo ou realizar algum juízo de valor em relação ao campo pesquisado através dos dados colhidos nesta pesquisa.

Acredito que essa pesquisa possa trazer a sociedade, a comunidade acadêmica e a quem interessar o assunto abordado, principalmente aos músicos de frevo e aficionados por esse gênero, informações que estimulem o estudo acadêmico dessa música.

Segundo KÖHLER (2011), os pátios das igrejas como o de São Pedro, seriam comum em cidades do porte de Recife, o mesmo traz especificações bastante claras a respeito de suas funções no serviço religioso e profano da sociedade local. Esse conjunto arquitetônico pode funcionar como um elemento de conexão entre outros espaços que poderiam se interligar, destacando também a arquitetura barroca do Nordeste brasileiro. No Pátio de São Pedro, ocorreram transformações ao longo dos anos que foram insignificantes em relação as que aconteceram em seu entorno, mas que, não conseguiram deter as mudanças socioculturais e político-econômicas. Sendo um espaço produtor de bens culturais, tradições e identidade valorizadas pela comunidade local. (REIS, 2010)

Reconhecer esse espaço como um dos mais importantes, no que diz respeito às orquestras de frevo de rua, não seria uma atitude ‘bairrista’ nem ufanista de um músico de frevo pernambucano. Pois em relação a essas orquestras, o Pátio de São Pedro, a casa do carnaval e o próprio carnaval, fazem parte da construção desse espaço da saudade que abarca múltiplas realidades de vidas, histórias, práticas e costumes, formando o que hoje chamamos de Nordeste. (ALBUQUERQUE JR, 2009)

As ruas do Recife é o lugar apoteótico onde o frevo encontra um espaço fértil para se desenvolver. Não ousou usar a palavra “evoluir”, pois entraríamos em outra discussão que não é base para esse trabalho. Outro fato seria sobre a paternidade do gênero como afirma (TELES, 2012, p. 35), que, “o frevo seria genuinamente pernambucano segundo



Mário Melo, que afirma ter visto seu parto e que diferente do samba, de muitas mães assumidas e pais duvidosos, ele teria visto o nascimento desse gênero”.

Podemos perceber que existe uma influência no som das orquestras itinerantes que são afetadas pelo espaço que as mesmas se encontram, e essa ressonância advinda das ruas estreitas e casarões já foram mencionadas e notadas por Valdemar de Oliveira na década de 1970, mais precisaríamos de um estudo de acústica para comprovar cientificamente. Enquanto isso, devemos apenas perceber a sonoridade das orquestras como mudam quando as mesmas estão em um lugar aberto como uma grande avenida como a Dantas Barreto ou a beira mar, de quando essa mesma orquestra toca em um espaço de ruas estreitas como a rua Direita ou o Pátio de São Pedro. No entanto, a ideia de marco sonoro de Schafer vai mais além do que a questão acústica como vimos, pois a mesma também se liga a questões culturais as quais os sons podem estar ligados, podendo criar o que o mesmo define também como paisagem sonora. Dentre as várias definições, segundo Schafer:

A paisagem sonora é um campo de interações mesmo quando particularizada dentro dos componentes de seus eventos sonoros. Determinar o modo pelo qual os sons se afetam e se modificam (e a nós mesmos) em situação de campo é tarefa infinitamente mais difícil do que separar sons individuais em um laboratório [...] (SCHAFER, 2011, p. 185)

Neste caso, estou a me referir ao som das orquestras itinerantes dentro do Pátio de São Pedro, onde as mesmas possibilitavam a criação de uma imagem sonora oriunda daquele espaço e da formação estrutural que elas apresentavam, sendo diferente das orquestras que tocam em outros ambientes.

No recorte temporal proposto neste trabalho (1990-2010) estiveram à frente da municipalidade os prefeitos Jarbas de Andrade Vasconcelos (1993 a 1996); Roberto Magalhães Melo (1997 a 2000); João Paulo Lima e Silva (2001 a 2004 e de 2005 a 2008) e, por fim, João da Costa Bezerra Filho (2009 a 2012). Não entrarei no plano de governo desses prefeitos, pois no momento esse não é o foco da pesquisa, mesmo sabendo que suas ações refletiram e refletem na dinâmica dessas orquestras itinerantes do Pátio de São Pedro, pois as programações musicais que ocorriam nesse espaço, a grade (lista) de festas ou (saídas) que cada orquestra fazia no período carnavalesco em vários bairros da cidade do Recife, seria financiada, em sua maior parte, pelo poder público que até hoje continua com essa prática.

No período abordado por esse trabalho, existiam as orquestras que tocavam nos clubes como a de Fernando Borges e a do maestro Duda, entre outras. Mas essas se



restringiam apenas a tocar nesses espaços. O carnaval de rua seria feito justamente pelas orquestras itinerantes dos ‘maestros’ sem formação formal em música. Nós músicos aprendíamos nos ensaios das bandas e orquestras que qualquer pessoa que estivesse na frente conduzindo a orquestra ou banda em determinado momento seria o maestro, ou teria que ser considerado como tal. Portanto, é importante trazer à tona a importância e a existência dessas figuras, os arregimentadores ou contratantes de músicos, que se tornavam ou tornam-se donos de orquestras que fazem o carnaval pernambucano.

A existência dessas orquestras e de seus músicos traz de certa forma, uma divisão hierárquica, pois esses grupos estariam mais ligados a massa ou povo, pois os mesmos seriam responsáveis pelos arrastões das troças pelas ruas e pátios da cidade.

Essas orquestras eram discriminadas e até mesmo marginalizadas por serem compostas por músicos de poder aquisitivo baixo em sua totalidade e na maioria das vezes, como afirma Teles:

Dos anos 80 para cá, as orquestras não apenas desconhecem os novos frevos, como se renovam pouco. Por vezes, torna-se um espetáculo constrangedor assistir a algumas delas, mambembes, com músicos esqueléticos tocando instrumentos surrados, não raros com partes seguras por barbantes. Músicos cansados, mal alimentados, sabe-se lá onde arranjam energia para acompanhar os foliões entusiastas pelas ruas [...] Essas orquestras, formadas, em sua quase totalidade, por instrumentistas pobres, que animam inaugurações de lojas, fazem fundo musical para Papai Noel pelas ruas do centro no período natalino e só se interessam por frevo no carnaval (TELES, 2012, p.48)

Essa visão descrita por José Teles, de certa forma se mantém até hoje e, essas figuras citadas por ele ainda existem. Mas, não posso concordar totalmente com essa caricatura descrita por ele, pois algumas dessas orquestras possuíam um repertório imenso e difícil de ser tocado. Mas essa imagem relatada por Teles (2012), pode ser fruto de uma construção histórica. Logicamente que, os anos 90, foram diferentes em vários âmbitos, principalmente, no político. que interferia diretamente no trabalho e com isso no poder aquisitivo dos músicos dessas orquestras itinerantes.

Em meados da década de 1990, o poder público passa a investir mais recursos no carnaval de rua e na primeira década do ano 2000, surge o projeto de descentralização do carnaval, levando grandes shows, de artistas renomados no cenário nacional, para os bairros da periferia de Recife. Com isso, as orquestras itinerantes também passaram a ser



mais requisitadas nessas comunidades com o intuito de aumentar as programações nesses locais e nos pátios como o de São Pedro.

Nesse contexto, após receberem as “grades” (lista contendo os locais das festas ou arrastões como é conhecido), as orquestras que tinham o Pátio de São Pedro como seu local de base, se reuniam no mesmo, e seguiam para outros locais que houvessem desfiles de pequenas e grandes agremiações. Eram contemplados vários bairros como os de Água Fria, Casa Amarela, Areias, Santo Amaro e etc. As orquestras de rua ou itinerantes, continham entre 12 a 15 músicos e eram conduzidas pelos sujeitos já citados anteriormente.

Para entendermos melhor como o espaço do Pátio de São Pedro funcionava e sua importância dentro do carnaval pernambucano, em particular na cidade do Recife, fui ao campo para realizar entrevistas com dois “maestros” e um “funcionário” da casa do carnaval como já mencionei no início desse trabalho.

A primeira entrevista foi feita com a maestrina Maria da Conceição, conhecida como Sinha do Surdo, que, atualmente se encontra a frente da Orquestra Som Brasil Show que atuava no Pátio de São Pedro, fundada em 13 de maio de 1983, por Onildo José da Silva conhecido como (Galego do caixa) que, era seu companheiro falecido em 16 de fevereiro de 2001³⁷. Conceição afirma ter participado desde o início dessa orquestra, onde iniciou o seu relacionamento com o maestro Onildo. Nesse contexto, eu conheci os dois quando participei de algumas apresentações dessa orquestra na rua e no palco do Pátio de São Pedro.

Por conseguinte, o outro maestro que também atuou e atua nesse espaço a ser entrevistado foi José Joaquim Mendes. Conhecido como o maestro Mendes, o mesmo estudou música no colégio interno Dom Bosco que pertencia a rede pública do Estado, e onde aprendeu a tocar trombone participando da Bandinha do Pátio de São Pedro (termo utilizado pelo mesmo) que afirma que esta bandinha foi a “primeira” a existir neste espaço ainda na década de 1970. Ele formou sua orquestra em 1993, mas como músico, o mesmo já tocava nas orquestras dos outros maestros. Sua orquestra ficou conhecida como Mendes e, utiliza como base de encontro, o Pátio de São Pedro até o presente momento.

Nessa interim, ao perguntar aos dois sobre os outros maestros que faziam parte do grupo no período em destaque, as respostas foram bem parecidas, só havendo alterações na ordem falada por ambos. Seriam eles: Manoel Araújo da Orquestra 10 de agosto – já

³⁷ Onildo José da Silva também foi percussionista, cantor e compositor dos frevos: Caramurú no frevo, Sai papa Figo, Fantasia de Buda, Frevando no Pátio de São Pedro e Água e pão.



falecido e que era conhecido como (Mane sem bunda) que tocava requinta na frente de sua orquestra – a Orquestra Som Brasil de Galego do caixa, a Orquestra de Mendes, a Orquestra Harmonia de Deodato, o músico Djalma já falecido (mão branca, o mesmo tinha vitiligo), a Orquestra Primavera e a Orquestra Tropical de Lessa.

Desse modo, foi perguntado aos dois sobre a relação dessas orquestras com a casa do carnaval, onde eles responderam que, alguns maestros utilizavam a estrutura da casa, que tinha três pavimentos, distribuídos da seguinte forma: o térreo, onde ficava a recepção; o primeiro andar, onde tinha alguns móveis para estudos, pesquisas e ensaios e, o segundo pavimento, onde se guardava os livros, discos e objetos do carnaval. Essa resposta também foi dada por um dos funcionários da casa durante uma entrevista, onde o mesmo afirma que a casa do carnaval passou a reunir vários materiais sobre o carnaval do Recife.

O funcionário ainda afirma que essa casa também serviu com espaço para aulas de música, de instrumentos e minicursos de frevo especificamente, como também de ponto de encontro para vários músicos e maestros que utilizavam o espaço para discutir questões sobre o carnaval do Recife.

Sobre a representação do Pátio de São Pedro para essas orquestras, os dois responderam que era o local de encontro dos músicos de sopro da cidade. e, muitas vezes eles marcavam com os músicos para se encontrarem nesse espaço e de lá irem realizar os arrastões, nos vários bairros da cidade.

Ainda nesse contexto, os dois lembraram que após o período do carnaval eles marcavam com os músicos para receberem seus cachês e se confraternizarem entre eles. O maestro Mendes afirma que até hoje ainda utiliza o Pátio de São Pedro para essa finalidade.

Desse modo, os dois maestros afirmam categoricamente que, o espaço do Pátio de São Pedro representa muito para eles e vários músicos, pois vários deles aprenderam a tocar frevo nessas orquestras, que também funcionavam como escolas do próprio frevo. Eles disseram em suas palavras que este espaço faz parte da memória deles e do carnaval. Mendes afirma que até hoje, passa no mínimo duas vezes por semana para conversar com garçons, antigos donos de estabelecimentos que funcionam no pátio e funcionários públicos que ali trabalham. O mesmo afirma que: “se eu não tocar pelo menos uma festa com a minha orquestra no Pátio de São Pedro durante o carnaval, o carnaval não existiu pra mim”.

Outro aspecto relevante, é a comunicação por sinais entre o “maestro” e os músicos, pois boa parte dos frevos tem um sinal característico, e como alguns maestros das orquestras itinerantes além de conduzir a orquestra, tocam o seu instrumento, eles tinham



que desenvolver sinais de comunicação. O outro fato é que na rua andando em um arrastão (puxando uma troça) não é possível ficar gritando, pois rapidamente o indivíduo ficaria sem voz, então para se pedir, por exemplo, o frevo “Último dia”, levanta-se o dedo mínimo da mão; “Vassourinhas”, levanta a mão e sinaliza como se estivesse abanando; “Bomba Relógio”, levanta as duas mãos aponta para o pulso e abre e faz sinal de explosão abrindo a mão rapidamente; “Fogão”, levanta a mão abre e fecha rapidamente; “Três da tarde”, levanta a mão e faz o número 3. Dessa maneira, para iniciar o frevo novamente, aponta para cabeça e, se quiser encerrar faz o sinal de OK que boa parte dos músicos das orquestras itinerantes vão saber para onde caminha a música. Essas e outras foram aprendizagens desenvolvidas naquele espaço, que além de ter um significado cultural também tem um educacional.

Outro fato que tem que ser mencionado é em relação aos repertórios dessas orquestras, pois seus maestros não liberavam as partituras para o músico levar para estudar nas suas casas. Tinha uma frase que era bastante utilizada: “arquivo é ouro”, pois era muito difícil que eles emprestassem seus arquivos de frevo para serem copiados, pois os mesmos entendiam que, o que diferenciava uma orquestra da outra, além dos músicos, claro, seria o arquivo ou ‘pastas’ (que continham os frevos).

O fato mencionado no parágrafo anterior fazia com que tais músicos fossem obrigados a ter uma grande quantidade de frevos decorados já que os mesmos não poderiam levar as músicas para serem estudadas nas suas residências. Outro elemento a ser abordado decorrente de tal situação, seria a questão da leitura musical ou das partituras, pois a mesma seria muito exigida de tais músicos. E esse fato favorecia aos músicos na hora de barganhar seus cachês, pois quem tivesse maior domínio dessa leitura seria chamado para tocar nos palcos e um dos mais importantes era o do Pátio de São Pedro, onde esses maestros precisavam mostrar suas orquestras.

Contudo, tinham muitos que tocavam de ouvido, ou seja, esperavam que o colega do seu lado lesse primeiro para depois ele tocar já que os mesmos não liam tão bem ou com a rapidez que se exigia, e isso também não deixava de ser um aprendizado, mas tais músicos não tocariam nos palcos e nem poderiam negociar sua arte, ficando sujeito ao que o maestro quisesse lhe pagar como cachê.

Tal situação descrita no parágrafo anterior gerava uma hierarquia entre esses músicos e também entre os maestros dessas orquestras, pois quem tivesse mais habilidades



eram mais disputados, e o maestro que tivesse uma quantidade maior desses músicos teria a “melhor orquestra”.

A questão hierárquica dentro dessas orquestras não ocorre só em relação a imagem de seus “maestros” na condução de seus músicos, ela ocorre também entre os músicos, ou seja, dentro da estrutura do grupo gerando uma vigilância constante de maestros em relação aos músicos e músicos em relação a seus pares. E isso ocorre pois:

O poder na vigilância hierarquizada das disciplinas não se detém como uma coisa, não se transfere como uma propriedade; funciona como uma máquina. E se é verdade que sua organização piramidal lhe dá um “chefe”, é o aparelho inteiro que produz “poder” e distribui os indivíduos nesse campo permanente e contínuo. (FOUCAULT, 2013, p. 170)

Ainda em relação às hierarquias dentro dessas orquestras itinerantes, que podem até não parecer existir, pois muitas vezes seus regentes estão tocando em uma posição linear com os demais músicos, mas elas existem, e talvez seja tão forte quanto as que ocorrem dentro de uma orquestra sinfônica. Além da descrição das atividades dos músicos é importante descrever a casa do carnaval

O Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural – casa do carnaval foi idealizado em 1984 por Claudionor Germano, cantor e compositor de frevo que foi seu primeiro diretor. E que afirma ter escolhido o Pátio de São Pedro por se tratar de um ponto de convergência de turistas, aficionados pelo frevo e local tradicional de encontro das agremiações carnavalescas e outras manifestações culturais da cidade. Num FOLDER publicado em 2008, pela prefeitura do Recife, que corrobora com as informações dos maestros entrevistados, consta que:

Na década de 1990, o espaço passou a funcionar como local de encontro de carnavalescos, de ensaios, e com uma exposição permanente com elementos (standartes, indumentárias, etc) das agremiações carnavalescas do Recife. (FOLDER, Prefeitura do Recife, 2008)

A importância da casa do carnaval não deve ser esquecida dentro de todo processo de construção dessa tradição, desse apoio que a mesma oferecia e oferece ainda hoje, as orquestras que povoavam aquele espaço, aos músicos, aos aficionados pelo frevo e pesquisadores desse gênero musical, já que a mesma funcionava e ainda funciona como espaço de representatividade do carnaval pernambucano.

Dentro desse espaço poderia ser verificado que o frevo não é apenas um gênero para entretenimento, pois o mesmo é tratado como objeto de estudo, trabalho e pesquisa



nessa casa. Sendo assim, percebe-se um fato de grande relevância no que diz respeito ao fazer musical dentro da casa do carnaval, que seria o olhar sobre as funções da música que pode ser de entretenimento e divertimento que a mesma possui em relação a esse gênero, não que a música não possa ter esse fim de entreter, mas também que ela seja um veículo para comunicar. Segundo Hummes:

Função de divertimento, entretenimento: para Merriam, essa função de entretenimento está em todas as sociedades. Necessário esclarecer apenas que a distinção deve ser provavelmente entre entretenimento “puro” (tocar ou cantar apenas), o que parece ser uma característica da música na sociedade ocidental, e entretenimento combinado com outras funções, como, por exemplo, a função de comunicação (HUMMES apud: MERRIAM, 2004, p.18)

Os trabalhos com o frevo que foram desenvolvidos nesta casa possuíam não só um caráter de divertimento, mas também o de comunicar, já que alguns “maestros” também se expressavam através de suas composições.

Como vemos, o Pátio de São Pedro que abriga até hoje a casa do carnaval não deve ser pensado como um espaço qualquer dentro do universo de construção desse gênero musical e do carnaval pernambucano, pois o mesmo possui um papel bem maior dentro de toda conjuntura cultural do Estado e no sentido mais amplo do Brasil, no que diz respeito a uma história do frevo. Igualmente, seria o papel dessas orquestras itinerantes lideradas por seus maestros que influenciaram na formação de músicos que iniciaram sua vida profissional nessas orquestras como eu e outros da cena musical contemporânea pernambucana.

Percebo que na construção de uma narrativa sobre a história do frevo existe uma seletividade dos fatos: “O exercício do poder se nota pela sua capacidade de criar legitimidade, de formar subjetividade, de naturalizar processos históricos e de produzir as narrativas pelas quais estes se tornam familiares a nós” (REZENDE, 2015). Mesmo assim, este espaço não foi silenciado na memória de muitos músicos que transitaram por ele neste período e ainda transitam, como é o caso do maestro Mendes, que em seu relato afirma que, ainda frequenta e marca reuniões com seus músicos nesse espaço.

Essas orquestras itinerantes de frevo sempre tiveram o papel de tornar o carnaval de rua do Recife e de Pernambuco como um todo, uma festa popular no sentido mais completo e puro da palavra. A folia de momo é um período marcado pela irreverência e, no Pátio de São Pedro que abriga um dos palcos dessa festa até hoje, torna este espaço



legitimado pela população recifense como um lugar que congrega o religioso e o profano na cidade.

Uma pesquisa mais aprofundada sobre a casa do carnaval ainda precisa ser realizada, pois lá existe um grande acervo sobre o frevo e continua sendo um ponto de encontro de músicos e alguns maestros que a utilizavam no passado. Para este trabalho, a mesma teve um papel muito relevante nessa pesquisa auxiliando e fornecendo documentos e matérias para o desenvolvimento do mesmo.

O frevo, os maestros, as orquestras itinerantes, a casa do carnaval foram partes integrantes de um espaço físico que transcendeu o Pátio da Igreja de São Pedro na cidade de Recife, pois o mesmo até hoje representa uma “tradição”. “O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição” (SEEGER, p. 238, 2008). O conglomerado dos elementos já citados integrava o rito dos festejos de momo nessa comunidade, que seria um meio de criar e recriar a mesma (SEEGER, 2015), já que a palavra frevo vem imbuída e sugere vários significados, pois a mesma seria habitada por histórias MONTEIRO (2011). Os maestros, orquestras e a casa do carnaval estariam ligados a performance dessa música que vem carregada de funções e representações simbólicas de ideias, pensamentos e comportamentos (MERRIAM, 1964). Além disso, o processo de ensino-aprendizagem da música pode ocorrer em diversos espaços, através de redes e estruturas sociais diversas podendo ser transmitida de uma geração a outra (BRANDÃO, 2002).

Por fim, verifica-se que no Pátio de São Pedro utiliza-se um gênero musical que seria ensinado ou transmitido, favorecendo músicos, pesquisadores e aficcionados pelo frevo, contribuindo na construção da memória e conhecimento dentro desse espaço que até hoje ressoa, como um local de extrema importância para a música em questão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo, Cortez, 2009;

BLACKING, John. *How musical is man?* Londres, Faber & Faber. Tradução de Werlang, Guilherme. 1976 [1973].



BRESLER, Liora. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. Traduzido por: FIGUEIREDO, Sérgio. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 16, 7-16, mar. 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação*, São Paulo, Brasiliense, 2002.

Prefeitura do Recife, Casa do Carnaval-Centro de Formação, Pesquisa Memória Cultural. Folder, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramallete. 41. ed., Petrópolis, RJ, 2013.

HUMMES, Júlia Maria. Porque é importante o ensino de música? Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola. *Revista da ABEM*, v.1, n. 11, p. 18, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo, 34, 2013.

KÖHLER, André Fontan. Políticas públicas de regeneração urbana, preservação do patrimônio e lazer e turismo: padrões de intervenção pública e avaliação de resultados no Pátio de São Pedro em Recife, 1969-2008. USP, 2011. (Tese de doutorado)

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. *Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro*. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 65-96, jan.-jun. 2015.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Northwestern university press, 1964.

MONTEIRO, Hugo. A literatura e a poesia do frevo expressão da arte: a relação do frevo com a literatura. IN: LÉLIS, Carmem. *Frevo Patrimônio Imaterial do Brasil: síntese do dossiê de candidatura*, (org.) MENEZES, Hugo, NASCIMENTO, Leilane. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, Capoeira e Passo*. Recife: Cepe, 1971.

PENNA, Maura. *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação musical*. Porto Alegre, Sulina, 2015.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Escola, cultura, diversidade e educação musical: diálogos da contemporaneidade, *REVISTA* do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, MS, v. 19, n.37, p. 95-124, jan./jun.2013.

REIS, Vanessa Maschio dos. O Patrimônio e os Valores Culturais do Lugar: O caso do Pátio de São Pedro, do Pátio do Terço e do Pátio do Carmo em Recife-PE. Dissertação. Recife, UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO, 2010.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. tradução Marisa Trench Fonterrada, 2. ed. São Paulo, Unesp, 2011.

SEEGER, Anthony, *Por que cantam os Kîsêdja - uma antropologia musical de um povo amazônico*, São Paulo, Cosac Naify, 2015.



SEEGER, Anthony, *Etnografia da música*. Tradução: Giovanni Cirino, *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Bandas Musicais de Pernambuco: Origens e Repertório*. Secretaria do Trabalho e Ação Social, Fundo de Amparo ao Trabalhador – FAT, 1998.

TELES, José. *Do frevo ao Manguebeat*, São Paulo, Editora 34, 2012.

ZANCHETI, Silvio Mendes. *O Recife do século XVIII como cidade Barroca*. Centro de Conservação Integrada Urbana e Territorial – CECI Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano Universidade Federal de Pernambuco, 1997.



Obscurantismo Midiático: Walter Wanderley, Jequibau, e suas ausências na historiografia musical brasileira.

Fernando Torres* – saxcia@gmail.com - UFPB
Daniel Vilela** – danielvilela_cata@hotmail.com - UFPB

Resumo: Fruto das pesquisas de doutorado dos dois autores, esse artigo apresenta os questionamentos e algumas possíveis causas para um sombreamento do artista Walter Wanderley (organista, pianista, arranjador, regente e compositor) e do Jequibau (expressão musical brasileira criada em 1965, na cidade de São Paulo, gravada em diversos países por vários artistas) na historiografia musical brasileira. Os questionamentos surgem pela farta produção discográfica do artista no Brasil e nos EUA (passando dos quarenta discos em carreira solo) e também pela ampla divulgação do Jequibau no país e fora dele, em contraposição a um total desconhecimento de ambos pela mídia, Etno/Musicologia e historiografia (jornalística e/ou acadêmica). A pesquisa dos autores e esse artigo tentam compreender, através de autores ligados à Música e à História, porque alguns artistas e expressões são preteridos e muitas vezes alijados da historiografia, enquanto outros são eleitos como representantes imortais e insubstituíveis no processo de divulgação e construção de memória da Música Brasileira. Através das informações nas capas e contracapas de discos, reportagens em jornais (nacionais e internacionais), entrevistas, trechos de livros e documentários, é possível estabelecer uma comparação com outros artistas mais “lembrados” e esses personagens obscurecidos pela mídia.

Palavras chave: Jequibau, Walter Wanderley, Música Brasileira, Obscurantismo Midiático.

Media Obscurantism: Walter Wanderley, Jequibau and their absences in Brazilian Musical Historiography

Abstract: As a result of the doctoral researches of both authors, this article presents the questionings and some possible causes for a shading of the artist Walter Wanderley (organist, pianist, arranger, regent and composer) and Jequibau (Brazilian musical expression created in 1965 in the city of São Paulo and recorded in many countries by several artists) in Brazilian musical historiography. The questionings comes from the artist's extensive record production in Brazil and the USA, as well as the Jequibau's widespread promotion in the country and abroad, in contrast to a total lack of knowledge of all media, ethnomusicology, musicology and historiography (journalistic and/or academic). The authors' research and this article try to understand, through authors related to Music and History, why some artists and expressions are deprecated and often discarded from historiography, while others are elected as immortal and irreplaceable representatives in the process of dissemination and construction of memory of Brazilian Music. Through the information on the disc inserts, newspaper reports (national and international), interviews, excerpts of books and documentaries, it is possible to establish a comparison with other more remembered artists and these characters obscured by the media.

Keywords: Jequibau – Walter Wanderley – Brazilian Music – Media Obscurantism



1. Walter Wanderley e Jequibau

A história da música brasileira nunca deixou completamente ausentes os objetos da música popular. Mas até os anos 1960 a matéria era quase que inexplorada pela maior parte da comunidade acadêmica. Mesmo a Etnomusicologia, como afirmam Gerard Béhague (1980) e Elizabeth Travassos (2005), não se arriscava por esse campo, por temer a interpretação de uma capitulação ante a indústria fonográfica. Quando a Etno/Musicologia, e até mesmo outros ramos das ciências humanas, adentraram no terreno da “música de massa”, esse caminho inicial se fez pelos gêneros da escuta das elites – Bossa Nova³⁸, Jazz, Música Instrumental, etc (BESSA, 2010). Uma coisa até de certa forma natural, pois era preciso convencer a comunidade acadêmica da importância de tais objetos de estudo.

Como aconteceu com a Musicologia Histórica, o caminho inicial foi vida e obra dos grandes ícones (no caso da música popular os “astros” do rádio e do disco). Na Bossa Nova os ícones foram Tom Jobim e João Gilberto, naquilo que Luiz Tatit (2004) denominou de “Bossa Nova Extensa”, onde a mesma foi depurada, alcançando amplitude internacional e atemporal. Outros atores da Bossa Nova tiveram relativa projeção, mas outros foram totalmente obscurecidos pela mídia. Não é um caso específico da Bossa Nova. Artífices da construção de nossa identidade musical foram ofuscados, tornando-se desconsiderados pela historiografia.

O caso de Walter Wanderley é emblemático. Músico instrumentista (ficou mais conhecido como organista, embora também tocasse piano), arranjador, regente e compositor bissexto, Walter Wanderley nasceu no Recife em 1932, onde iniciou sua vida musical. Mudou-se para São Paulo e lá solidificou sua carreira a partir da segunda metade dos anos 1950, onde gravou vários discos como instrumentista e arranjador de vários cantores (Isaura Garcia, Astrud Gilberto, Geraldo Vandré, Dóris Monteiro, Lenita Bruno, Dolores Duran, Elizeth Cardoso, João Gilberto e alguns outros) e também em carreira solo. Mesmo tendo participado intensamente de um núcleo de Bossa Nova em São Paulo (onde a mesma ganhou outro impulso, incluindo programas de televisão, e ajudou na propagação internacional dos seus expoentes), Walter Wanderley não foi um “bossa nova” no sentido

³⁸ Faremos referência a qualquer gênero ou estilo musical (Samba, Jazz, etc.) sempre com letras maiúsculas, para evitar uma confusão com músicas específicas. Por exemplo: o samba *Quem te viu, quem te vê*, de Chico Buarque. Assim como escreveremos “Música” com letra maiúscula quando estivermos nos referindo à ciência e/ou estilo específico e “música”, com minúscula, quando estivermos comentando alguma composição em especial.



estrito. Seu repertório (quase que exclusivamente instrumental, com pouquíssimas exceções onde cantores e vocalistas faziam participações especiais) possuía sim uma gama considerável de composições ligadas à mesma, mas também possuía boleros, muitos sambas e, com o surgimento do Sambalango, foi um representante daquela maneira de tocar com bastante “balanço” (onde o órgão Hammond possuía uma imagem atrelada ao estilo, com organistas como Ed Lincoln e Djalma Ferreira sendo pioneiros).

Por ocasião de uma das visitas do cantor norte americano Tony Bennett ao Brasil, recebeu convite para mudar-se para os Estados Unidos e conseguiu assinar contrato com a gravadora Verve Records (que possuía parceria com gravadoras no Brasil e que acolheu outros artistas brasileiros como Tom Jobim e Milton Nascimento). No mesmo ano chegou ao segundo lugar nas paradas de sucesso do país com a música “Samba de Verão” dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, alcançando a marca de um milhão de cópias vendidas do disco que continha sua versão instrumental da canção. A partir daí, Walter Wanderley iria consolidar sua carreira internacional e nunca mais retornaria ao Brasil, tendo falecido em San Francisco (Califórnia, EUA) em 1986, sendo, até os dias de hoje, um desconhecido para a grande maioria dos brasileiros, mesmo àqueles ligados à Música enquanto objeto de estudos.

Musicólogos, músicos, colecionadores, estudantes de Música, jornalistas, historiadores, quase nunca sabem quem foi Walter Wanderley. Pode-se imaginar que, assim como outros artistas, Walter Wanderley teria sido o caso típico de alguns personagens que conseguem atingir um número muito alto de vendas de um disco apenas, por conta de uma única música que foi maciçamente veiculada nas rádios e nos programas de televisão. Não é esse o caso. Walter Wanderley chegou a gravar dezenas de discos (no total, entre coletâneas, participações como instrumentista, arranjador, regente e álbuns solo, são mais de **oitenta** títulos divididos em compactos de 45 e 78rpm, EPs, LPs e coletâneas). E todos com uma margem considerável de vendas. Ou mesmo o fato dele ter sido instrumentista e não cantor, contribuiu para seu obscurantismo.

Coincidência ou não, Walter Wanderley tocou e gravou o Jequibau (expressão musical brasileira criada em 1965, na cidade de São Paulo, pelos maestros Mário Albanese



e Ciro Pereira), que também foi obscurecido pela mídia. No LP intitulado *Batucada*³⁹ (Verve Records - EUA, catálogo: V6-8706, 1967), o organista dá ao Jequibau (última faixa do disco) uma roupagem com características da música cubana, que influenciou muito o Sambalço (DE SOUZA, 2017), inserindo no arranjo um padrão rítmico que se assemelha à *clave* utilizada no Son e na Rumba (3 + 2). Há, portanto, a sensação de cruzamento rítmico (*cross rhythm*) dentro do compasso quinário (5/4) no qual se constrói o Jequibau. Outros instrumentistas também contribuíram significativamente com releituras as mais diversas. O grupo Brazilian Octopus, que contava com Hermeto Pascoal, Lanny Gordin, Olmir Stocker (o Alemão), entre outros, em 1969 gravou a música “Gamboa” (faixa de abertura do disco) e empregou estética mais parecida com os conjuntos experimentais da década de 1970 — gravação essa em que Hermeto Pascoal produziu um arranjo que se inicia em ritmo de Jequibau e termina em 15/8. (ALBANESE, 2012). O canadense Percy Faith orquestrou as composições “Sim” e “No Balanço do Jequibau” com seus famosos arranjos para cordas friccionadas, nas "faixas que estão entre as mais notáveis do álbum⁴⁰” (BRAZILIAN OCTOPUS⁴¹: *Fermata* - catálogo FB 257, 1969)

Muitos foram os músicos que interpretaram o Jequibau, que alcançou mais de vinte países. Contudo, apesar das gravações de artistas populares, como Jair Rodrigues e Agnaldo Rayol, já na década de 1970 o compositor Mário Albanese reclamava do pouco interesse brasileiro por sua obra. Em matéria publicada pela Folha de São Paulo, em 13 de dezembro de 1970 e com o título *O “Jequibau” é êxito nos EUA*, esse descontentamento foi registrado da seguinte forma:

Em carta enviada a Mário Albanese, o sr. Han Dunk, da “Holland Music”, de Amsterdã, informa que Komplé⁴² obteve grande sucesso ao se apresentar no Theatre Organ. De outra parte, houve competição musical entre Universidades de Loyola, New Orleans e Los Angeles e todas usaram em seus repertórios músicas em ritmo de “Jequibau”, que foram “Macumba” e “Jequi-Bach”. Mário Albanese só lamenta que o “Jequibau” não tenha ainda encontrado o eco que merecia em nosso país,

³⁹ Os áudios de todas as faixas do disco estão disponíveis em: <http://www.immub.org/album/batucada> Acesso em 19/out/2017.

⁴⁰ Tradução nossa da contra capa do disco *Bim! Bam!! Boom!!!* de Percy Faith, lançado em 1966 no Canadá, EUA e Alemanha; e em 1967 na Itália.

⁴¹ Todos os áudios do álbum disponíveis em: <http://www.immub.org/album/brazilian-octopus> Acesso em 19/out/2017.

⁴² Harry Komplé é um importante organista Holandês que, de acordo com a mesma matéria publicada pela Folha, foi também um “entusiástico defensor” do Jequibau.



enquanto fora, além de executado, é objeto de análise e estudo ‘pelo elevado potencial de novidade que oferece’. (Folha de S. Paulo, 1970)

2. Obscurantismo Midiático

A historiografia apresenta personagens que se destacaram ao longo dos tempos. A humanidade escolheu figuras para perpetuar através da tradição oral, pinturas, esculturas, escritos e até utilizando música. Nos dias atuais isso continua se repetindo. Seja na política, nos esportes, na moda, na religião, nas artes de forma geral e até em acontecimentos corriqueiros (sejam eles locais ou globais), as comunidades elegem aqueles que irão se apresentar como “figuras importantes”, “famosos”, “celebridades”.

A volatilidade de cada personagem depende de alguns fatores (importância da ação e do evento em que esteve envolvido, cargo ou função que ocupava na sociedade, ineditismo da ação, popularidade adquirida nas mídias, impacto do evento e/ou da ação na comunidade no âmbito micro ou macro, dentre outros) e para a grande maioria da população tais fatores e suas idiossincrasias passam despercebidos. Um salva-vidas que resgatou uma criança, que estava afogando-se em um banho de mar em um domingo de lazer, terá, muito provavelmente, menos “perpetuação” na história que um faraó que viveu no Egito em 3.000 a.C., onde os faraós eram considerados descendentes dos deuses, e providenciavam de maneira incisiva, a sua própria perpetuação, ordenando e financiando a construção de esculturas, templos e escritos sobre seus reinados e suas pessoas enquanto semideuses.

Mas quem decide e como decide quem irá se tornar “eterno”? Hoje alguns personagens se apresentam mais obviamente como figuras públicas em voga e quase que naturalmente garantem seus lugares como personagens históricos. A intensidade pode variar de acordo com os acontecimentos, mas no mundo ocidental políticos como presidentes e governadores de estado, líderes religiosos mundiais (como o Papa e o Dalai Lama), são absorvidos quase que obrigatoriamente pela historiografia. Na mídia televisiva⁴³ também surgem figuras como jornalistas, atores, atrizes e apresentadores de programas (nos mais variados estilos), que adquirem uma visibilidade capaz de inserir seus nomes na memória popular em médio e longo prazo, embora muitas vezes essa inserção

⁴³ As possibilidades técnicas da televisão a transformaram no meio preferido por anunciantes, fazendo com que a mesma obtivesse um poder de influência sócio/político/cultural capaz de interferir radicalmente na sociedade. (DIAS, 2000).



seja proposital e fabricada e varie também de acordo com a intensidade de exposição de tais personagens. No Brasil, a Academia Brasileira de Letras torna “imortal” todo àquele que ocupa suas cadeiras, indicado e escolhido por seus próprios membros. Mas quem decide aqueles que serão esquecidos? Como é feita a escolha entre o que deve ser preservado na memória oficial e o que será lembrado apenas por pequenos grupos minoritários? Sobre essa questão Michel Pollak esclarece:

Embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontramos com mais frequência esse problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante (POLLAK, 1989, p.05).

Essa “mitificação contemporânea de personalidades” (MARKENDORF, 2009, p.12), parece possuir raízes nos tempos mais remotos da humanidade, embora aspectos como o “interesse público pela morte, pela (auto) destruição e por histórias trágicas de vida” (Idem, Ibidem p.13), parecem ter sido muito bem absorvidos pela cultura de massa e pelas indústrias culturais, principalmente pela indústria fonográfica, uma vez que se verifica uma enorme “exploração” de artistas que morreram de forma trágica ou prematuramente⁴⁴. Basta lembrar de exemplos como os de John Lennon, Elvis Presley ou Jimmy Hendrix. Aqui no Brasil podemos citar Elis Regina, Cazuza, Cássia Eller, Renato Russo e os Mamonas Assassinas.

No caso específico da Música, quem ou o que determina que um artista (compositor, instrumentista, intérprete) será “famoso” ou será lembrado no futuro em livros sobre a história da Música ou mesmo em publicações relacionadas à Arte ou entretenimento? É claro que cada época na história da civilização apresenta peculiaridades tecnológicas que interferem na distribuição e exposição de um produto musical. Mas mesmo quando as “regras” para se tornar famoso parecem óbvias, alguns personagens insistem em permanecer na sombra, sendo desconhecidos pela grande massa e acessíveis apenas a aficionados, especialistas em determinados tipos e estilos de música.

⁴⁴ Por ocasião da morte de Michael Jackson (2009), pudemos presenciar algo bastante curioso: no epicentro comercial do Recife à época houve uma explosão de vendas de discos piratas e execuções de músicas do artista por camelôs nas ruas do bairro. A “febre” durou até os telejornais esfriarem as notícias sobre a morte do mesmo.



No século XX, no mundo ocidental e no Brasil, as duas vias preponderantes de divulgação comercial de uma música e dos artistas a ela ligados, foram o rádio e o disco. A partir da segunda metade do século (contexto onde Walter Wanderley e o Jequibau estão inseridos) o aprimoramento técnico no processo de gravação, durabilidade da mídia e refinamento das capas dos discos, irão transformar os mesmos em um produto comercial bastante viável e rentável para a indústria fonográfica⁴⁵. Outro aliado (que começa a se consolidar como item indispensável nos lares brasileiros a partir dos anos 1950) e terá vital importância no impulsionamento da divulgação e da venda do disco será a televisão.

É bastante natural que, na medida em que nos organizamos em grupos, enquanto sociedade, construamos nossas memórias coletivas de acordo com os objetivos específicos de cada grupo assim formado. No caso das divisões territoriais (países, estados, cidades), há sempre um sentimento de pertencimento quando algum personagem se destaca e fazemos parte do mesmo espaço geográfico de origem de tal personagem, muitas vezes sem nenhuma “aproximação” estreita com o mesmo. Ao discorrer sobre a memória coletiva e sobre aquilo que Henry Rousso conceitua como “memória enquadrada”, Pollak afirma:

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 complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis (POLLAK, 1989, p.09).

Percebemos que, seja no âmbito macro (país) ou no micro (estados e cidades), há uma preocupação em manter viva a memória daqueles “filhos ilustres”. E, novamente citando Pollak, esse “trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história” (Idem, *ibidem*). Cada cidade e estado alimenta a história com as memórias daqueles atores que ali nasceram, perpetuando essa memória para as gerações futuras e tendo uma preocupação “mais ou menos consciente” de que essa memória não se desvaneça. O fato de Walter Wanderley ter saído de Recife para São Paulo, e de lá para os

⁴⁵ “No Brasil, o delineamento da música popular urbana, desde o samba das décadas pioneiras até a moderna música popular dos anos 60 e 70, deu-se num contexto em que os veículos de comunicação também se desenvolviam e adquiriam contornos peculiares à realidade sócio-cultural brasileira” (GHEZZI, 2011, p.40).



EUA (sem jamais ter retornado), talvez tenha contribuído para uma não identificação dos seus conterrâneos no âmbito micro (recifenses e pernambucanos) e macro (brasileiros). O mesmo talvez se aplicaria ao Jequibau, que se internacionalizou antes de estabelecer raízes no estado e na cidade de São Paulo.

3. Hipóteses

O século XX trará um formato de música denominado canção popular, que dentre outras características tem a duração média de três minutos. Esse formato é proveniente do mercado musical norte-americano e irá se expandir por quase todos os continentes de forma massiva. Os sistemas de produção e divulgação das canções já haviam sido estabelecidos desde o século XIX, em Nova Iorque, onde estava localizada a maioria das editoras musicais norte-americanas, na Tin Pan Alley (MILLARD, 1995). Embora o Jequibau e a produção musical de Walter Wanderley possuam uma vertente instrumental de quase exclusividade (o próprio Walter Wanderley gravou quase que unicamente músicas instrumentais, executadas no órgão ou mais raramente em piano solo), o formato dessas músicas obedecia ao padrão da canção comercial, com 32 compassos em média e uma duração de três minutos aproximadamente, dentre outras similaridades.

Descrevendo o diálogo da Bossa Nova com as diversas outras manifestações musicais, incluindo a canção popular norte-americana, Carlo Pianta observa:

No decorrer do século XX, a canção popular se torna a principal manifestação artística musical em termos de alcance de público. Num quadro em que o cinema e o rádio tornam a canção popular norte-americana a linguagem comum do mundo ocidental – e, em breve, do mundo oriental –, as manifestações locais, argentinas, suecas, paraguaias, espanholas passam automaticamente a dialogar com a produção norte-americana. Esse formato que se consolida, o da canção popular, tem características mensuráveis (PIANTA, 2010, p.29).

Jequibau e Walter Wanderley possuem relações de proximidade e uma delas é certamente a música instrumental. A forma canção, ou seja, a melodia cantada com texto, solidificou-se no Brasil com as primeiras gravações de Samba e, pode-se dizer, consagrou-se na década de 1960 com a MPB. Ao se referir à canção como objeto de estudo, Marcos Napolitano (2002) lembra do lugar especial que a mesma ocupa na produção cultural de nós brasileiros. Para o autor: — ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas (NAPOLITANO, 2002, p.53).



A Música Instrumental — tanto a pensada como fruto do pós Bossa Nova e assim categorizada por Ana Maria Bahiana (1979), como a considerada de maneira mais abrangente e que inclui períodos anteriores —, sempre dependeu de iniciativas pontuais para se manter no cenário musical nacional. Vale lembrar que o Choro, após gravações significativas que foram até o início do século XX, caiu em décadas de ostracismo. E que renomados conjuntos, como Tamba Trio, Zimbo Trio e outros surgidos entre o final da década de 1950 e início de 1960, apesar do reconhecimento alcançado na esfera mais especializada, não se popularizaram. No entanto, temos que lembrar artistas como Miles Davis, John Coltrane, Jacob do Bandolim, Garoto, Ernesto Nazareth (todos instrumentistas que alcançaram projeção nacional e internacional, gravando repertórios de música instrumental, e que são constantemente citados pela historiografia da Música, seja ela acadêmica ou não).

No caso do Jequibau, as dificuldades de execução impostas pelo inusual compasso quinário, a inevitável comparação com o Samba e a Bossa Nova, a falta de apelo comercial (como no caso da Jovem Guarda) e/ou de ligação com princípios politicamente engajados, formaram barreiras bastante nítidas e de pouca transponibilidade. As dificuldades de execução do compasso quinário, sem subdivisão ou alternância (3/4 + 2/4, por exemplo), podem ser constatadas através da análise de depoimentos de músicos e intérpretes. O próprio Mário Albanese nos relatou a dificuldade enfrentada no estúdio da Chantecler, quando foi obrigado "a substituir o baterista" para dar continuidade à gravação (ALBANESE, 2014). Pela leitura de encartes de discos, é possível constatar que muitos músicos consideravam a tarefa de gravar o Jequibau difícil. Na contra capa do álbum QUANDO O AMOR TE CHAMA⁴⁶ (Copacabana - catálogo: CLP 11443, 1965), Olavo Bianco deixou registrado que Agnaldo Rayol "lutou bastante para interpretar" a música "Jequibau". As comparações com o Samba e com a Bossa Nova, que renderam os epítetos "Samba em Cinco" e "Bossa em Cinco", estão envoltas por aspectos intramusicais (as semelhanças e diferenças entre eles) e extramusicais (questões relacionadas à construção da identidade paulistana como contraste da carioca).

No caso Walter Wanderley, além das razões até aqui apresentadas, e que formam um conjunto de empecilhos para seu reconhecimento e também do Jequibau ante a

⁴⁶ Áudios disponíveis em: <http://www.immub.org/album/quando-o-amor-te-chama> Acesso em 19/out/2017.



historiografia (a não ligação com engajamentos políticos e apelos comerciais, a produção quase que exclusiva de Música Instrumental e seu distanciamento da terra natal: Recife - Brasil⁴⁷), soma-se o fato do mesmo ter construído sua carreira reconhecidamente como organista (o piano era usado de forma esporádica e secundária). Embora a sonoridade ligada ao órgão tenha feito parte inerente ao Sambalço e tenha alcançado adeptos em vários países (principalmente utilizando as marcas *Hammond* e *Solovox*), com o passar dos anos essa sonoridade foi sendo atrelada às músicas consideradas como “bregas”, o que muitos chamam hoje de “som de churrascaria”. Nossa visão tende a fazer sempre uma leitura calcada na contemporaneidade e o distanciamento temporal dificulta uma compreensão das relações de escuta e recepção em determinados recortes sobre os quais estamos mirando nossas “lupas” para observação.

4. Conclusão

Com o desenvolvimento da História do Tempo Presente⁴⁸ e o crescimento dos aparatos tecnológicos, a pesquisa em Etno/Musicologia tem adquirido novos aliados. Embora, como afirma Andreas Huyssen (2014), o esquecimento seja demonizado em nossa sociedade, ele é necessário, uma vez que se não apagássemos da memória grande parte das nossas vivências nossa realidade seria de um “sofrimento patológico”. Sem o esquecimento não haveria memória e aquilo que selecionamos para ser guardado não possuiria nenhum lugar especial em nossas lembranças. O que se nos apresenta na atualidade são outros pontos de vista, outros “motivos” para que certas lembranças sejam reavivadas e ganhem um espaço na “construção” de nossa memória fazendo uso das ferramentas que se nos apresentam no presente e que podem esclarecer e ampliar nossa visão sobre determinados momentos na História da Música Brasileira. Sobre isso Rui Bebiano afirma:

Os suportes explodiram, como todos sabemos: o manuscrito e o impresso permanecem, naturalmente, assim como o papel do inquérito oral, mas adiciona-se agora, para além da fotografia, do cinema e dos registos sonoros, já com alguma tradição, também o vídeo, o CD, o CD-ROM, o DVD, o DVD-ROM, a Internet. E mesmo dentro do impresso os tipos

⁴⁷ Ao pesquisar sobre Walter Wanderley nos jornais *Los Angeles Times* e *New York Times*, foram encontradas dezenas de citações desde sua chegada nos EUA em 1966 até os anos 1980 (década em que faleceu). Para os norte americanos, Walter Wanderley era o “organista número 1 do Brasil” (título que aparece em vários álbuns do artista lançados naquele país).

⁴⁸ Definição surgida pós Segunda Guerra Mundial de um ramo da História que se propõe a analisar os acontecimentos mais recentes (geralmente dentro de um espaço de cem anos). Alguns historiadores sugerem um distanciamento mínimo de trinta anos para se alcançar uma “isenção na análise”, mas esse prazo já não é ponto pacífico entre os historiadores.



ANAIS DO II FÓRUM DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPB/ABET

sucedem-se: o folheto, o cartaz, o postal ilustrado, a banda desenhada, o selo de correio, a capa de disco, a publicidade (esta também em som, em imagem ou tridimensional). Depois existe ainda a pluralidade de áreas cuja compreensão se mostra agora indispensável: a moda, o design, a música de consumo, a imprensa light, os comportamentos das subculturas e das minorias. Mas mais ainda do que a variedade, é a quantidade que se impõe: ao número de edições, ao volume de títulos, à sucessão de imagens fixas ou animadas, juntam-se novas capacidades de produção, de reprodução, de armazenamento, de catalogação e de permuta, possibilitadas todas elas pela revolucionária tecnologia do digital (BEBIANO, 2001, p.06).

Jequibau e Walter Wanderley são contemporâneos de uma mídia e de um mercado cada vez mais adequados aos preceitos que buscam “idealmente, vender o máximo possível do mínimo possível para quantos seja possível” (TAGG, 2003, p. 13). Neste cenário, a indústria cultural, ao invés de investir no novo ou em um mercado que necessita constantemente de alimentação, prefere “manter um quadro de artistas que vendam discos com regularidade, nos padrões definidos para determinados segmentos” (DIAS, 2000, pág. 57). As indústrias fonográficas e midiática atuam assim como importantes propagadores culturais que, ao selecionarem determinados padrões dentre um vasto e rico universo artístico, contribuem para a construção e manutenção da memória coletiva através da repetição exaustiva. Outros setores da sociedade agem da mesma forma causando maior ou menor impacto e influência sobre o todo. Nas palavras de Ecléa Bosi:

Um dos aspectos mais instigantes do tema é o da construção social da memória. Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros “universos de discurso”, “universos de significado”, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma *versão* consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história (BOSI, 1994, p. 66-67).

Portanto, questionando os motivos pelos quais Walter Wanderley e Jequibau foram absorvidos por um Obscurantismo Midiático, hoje se apresentam outras ferramentas e motivações para esmiuçar o papel desenvolvido pelos mesmos na Música Brasileira e na Música de uma forma geral, independente de como ela seja hoje categorizada. Esses dois atores tiveram comprovadamente relações intensas com a construção da identidade nacional em relação à Música no Brasil e ainda nos dias de hoje reverberam suas ações no cenário musical brasileiro e internacional. Novamente citando Bebiano, apresentamos as razões para uma melhor compreensão do passado:

É esta espécie de amnésia, injusta e perigosa, que a história do tempo presente pode também preencher, pois, ao que se vê, já nem mesmo os



“feitos e obras valerosas” servem para da lei da morte libertar uns tantos. Não só inscrevendo nas lembranças que organiza os acontecimentos, os actores, os processos que de outro modo seriam rapidamente esquecidos, mas também municiando políticos, intelectuais, jornalistas, estudantes, cidadãos em geral, para a compreensão daqueles instantes do passado mais recente que dão um sentido e colocam em inteligível devir o instante, sempre passageiro, que constantemente vivemos (BEBIANO, 2001, p. 09).

REFERÊNCIAS

ALBANESE, Mário. *Mário Albanese: depoimentos* [set.; 2012]. Entrevistador: Daniel Vilela. São Paulo, 2012. Entrevista realizada via e-mail.

_____. *Mário Albanese: depoimentos* [set.; fev.; 2014]. Entrevistador: Daniel Vilela. São Paulo, 2014.

BAHIANA, A. M. Música instrumental – o caminho do improvisado à brasileira. In: Bahiana, A. M.; Wisnik, J. M. & Autran, *Música Anos 70 – I – Música popular*. Rio de Janeiro, Ed. Europa, 77-89, 1979.

BEBIANO, Rui. *Temas e Problemas da História do Tempo Presente*. Artigo disponível em <http://www1.ci.uc.pt/pessoal/rbebianos/docs/estudos/hrecente.pdf> . Acesso em 18/10/2017.

BÉHAGUE, Gerard. Brazilian musical values of the 1960s and 1970s: Popular urban music from Bossa Nova to Tropicalia. *The Journal of Popular Culture*, v. 14, n. 3, p. 437-452, 1980.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 3ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DE SOUZA, Tárík. *Sambalanço, a Bossa que dança: um mosaico*. São Paulo: Kuarup, 2016.

DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. Boitempo: São Paulo, 2000.

GHEZZI, Daniela Ribas. *Música em transe: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968)*. Campinas, [s.n] Tese (Doutorado em Sociologia). UNICAMP, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público. In: *Culturas do Passado-Presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.



MARKENDORF, Marcio. *A invenção da fama em Sylvia Plath*. Florianópolis [s.n] Tese (Doutorado em Literatura). UFSC, 2009.

MILLARD, Andre. *America on Record*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PIANTA, Carlo Machado. *A gênese da bossa nova: João Gilberto e Tom Jobim*. Porto Alegre, 2010. 119f. Dissertação (Mestrado em Literatura). UFRGS.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

_____. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.5, n. 10, 1992.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Revista Em Pauta*. 2003, v. 14, n. 23, pág. 5-42.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta da música popular no Brasil. ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Org.). *Música Popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p.94-111.

* Doutorando em Etnomusicologia/Musicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB; Professor de História da Música do CEMO – Centro de Educação Musical de Olinda.

**Doutorando em Etnomusicologia/Musicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.



Organologia e taxonomias nativas da rabeca nordestina

João Nicodemos de Araujo Neto (UFPB)

jotanikos@yahoo.com.br

Alice Lumi Satomi (UFPB)

alicelumi@gmail.com

Resumo: O presente artigo é um recorte do início da dissertação “A construção da rabeca: idiosincrasias do mestre Antonio Merengue [1929-2016]” (ARAUJO N., 2016), morador da cidade de Rio Tinto, PB. Como capítulo introdutório e geral, apresenta alguns tópicos da organologia da rabeca, sobretudo, nordestina, com base na revisão de literatura e pesquisa de campo. Dialogando com os precursores dos estudos da rabeca (SETTI, 1986; NÓBREGA, 2000; LIMA, 2001), após abordar o percurso do instrumento e suas variantes lexicográficas, o artigo traz perspectivas êmicas sobre valores acerca do modo de tocar, princípios construtivos, denominações locais sobre sua anatomia. Para finalizar discute sobre os conceitos de timbre, sons e ruídos trazendo assertivas de Wisnick 1989, Vilela, 2015 e Oliveira Pinto, 2008. O estudo buscou corroborar com as temáticas desde as mais específicas como a rabeca nordestina até as mais amplas como tecnologia popular, cultura oral, herança cultural, envolvendo as áreas de etnomusicologia, antropologia e sociologia.

Palavras-chave: organologia, rabeca, etimologia, tecnologia popular, cultura oral

Abstract: This paper is a cut from the beginning of the dissertation "The construction of the *rabeca*: idiosyncrasies of the master Antonio Merengue [1929-2016]" (ARAUJO NETO, 2016), a resident of the city of Rio Tinto, Paraíba state. As introductory and general chapter, it presents some topics of organology of the *rabeca*, mainly, Brazilian Northeast fiddle, based on literature review and fieldwork. Dialoguing with the precursors of the *rabeca* studies (SETTI, 1986; NÓBREGA, 2000; LIMA, 2001), after approaching the instrument and its lexicography variants, the article brings êmics perspectives and values about playing, principles of construction, and local names on its anatomy. Finally, the article discusses the concepts of timbre, sounds and noises, dialoguing with Wisnick 1989, Vilela, 2015, and Oliveira Pinto 2008. The study tried to corroborate with the themes, from the more specific, as the Northeastern *rabeca*, to the broader as popular technology, oral culture, cultural heritage, involving the areas of ethnomusicology, anthropology and sociology.

Keywords: organology, *rabeca*, etymology, popular technology, oral culture

GENEALOGIAS E TERMINOLOGIAS

Preliminarmente, valeria situar as ênfases da organologia e a concepção adotada no artigo. No início a disciplina se preocupava em descrever a estrutura física e mecânica dos instrumentos musicais. No final do século XIX, Victor Mahillon (1880) classificou os instrumentos da coleção de Bruxelas, “de acordo com os princípios construtivos e acústicos, estabelecendo como primeira classe, a matéria vibrante principal: autophone, membrana, corda e ar” (SATOMI, 2016, p. 92). Após três décadas a dupla Hornbostel-Sachs



(1914), da coleção de Berlim, ampliou o sistema tetrapartite incluindo os mecanofones e eletrofones aos idiofones, membranofones, cordofones e aerofones. Sob impacto da etnomusicologia, organologia inovou-se, considerando a “perspectiva sociológica” (TRANCHEFORT, 1980, p. 11), ou seja, “quem faz, quem toca, quando, onde, como e por quê” para poder discernir as “questões sobre o papel dos instrumentos” (SEEGER, 1986, p. 175). Esse redimensionamento permite “situar o instrumento de uma maneira menos estática e isolada, mas fazendo parte da cultura” (SATOMI, *id.*). Dessa forma, antes dos aspectos musicais, o artigo tenta construir o trajeto histórico da rabeca e similares, considerando as terminologias.

Os estudiosos são unânimes ao apontar que a rabeca chegou ao Brasil pelas mãos dos colonizadores (ver ANDRADE 1989, SETTI, 1985; NÓBREGA, 2000 e GRAMANI, 2009) e ganhou formas e timbres peculiares a cada região brasileira, principalmente no Nordeste, onde encontrou terreno fértil para seu desenvolvimento. Com foco na região litorânea paulista, a compositora e antropóloga Kilza Setti sugere a época e precisa o país e o portador responsável pela entrada da rabeca no país, com base no registro do jesuíta A. Sepp e do musicólogo Veiga de Oliveira:

Se no início do século XVIII, já se construía, nas missões jesuíticas do sul, órgãos, cítaras, clavicórdios, [...], não será difícil compreender a presença do violino nos sertões e costeiras de Ubatuba. [...] Embora a rabeca não seja instrumento de tradição muito antiga em Portugal, é bastante corrente nos conjuntos populares da Madeira, Açores e Cabo Verde [...] Que o colonizador (continental ou ilhéu) tenha trazido consigo o violino, não há por que duvidar. (SETTI, *ibid.*, p. 133)

Em verbetes publicados no Dicionário Musical Brasileiro, Mário de Andrade aponta a origem e época do percurso anterior a Portugal através de suas variantes léxicas:

RABECA, rebeca, rebeb, rebeba, rubeba, rabebillo, rebequim, rabequim, rabecão (os 4 últimos diminutivos e aumentativos) arrabil, arabin, arrabin, orabin, raben, garavi, aravi (!) [...] E ainda podemos acrescentar rebab" (ANDRADE, 1989, p. 234)

ARRABIL (Fig.1) - Instrumento de cordas de fricção, viola de arco introduzida na Europa pelos mouros após o séc. VII, com número de cordas oscilando de 2 a 5. Também conhecido como arrabel, ayabeba, rabé, rabe, rabel, rabil, rebab, rebebe e vihuela de arco (ANDRADE, 1989, p.25)

John Murphy (1997, p.148). afirma que a rabeca é um "violino de origem portuguesa" e comenta que "Veiga de Oliveira especula sobre a origem da rabeca na *rebec*,



um derivado do *rebab* norte-africano que foi trazido para a Península Ibérica no século VIII⁴⁹

A rabeça – assim como o *rebab* (Fig. 2), a *viola de braccio*, a *fídula* – é muito mais antiga que o violino e é possível supor uma origem comum aos cordofones tocados com arco. Estes, antes dos registros na Europa, constam na África, Ásia, remontando a antiguidade, e são encontrados em várias culturas espalhadas pelo mundo. Embora o objetivo não seja traçar genealogias difusionistas, com relação a instrumentos medievais podemos nos aproximar da linha filológica de Luís Soler:

[...] tanto os numerosos tipos existentes quando a nomenclatura dos mesmos são de uma tal versatilidade e plurivalência, que seria totalmente utópico querer concretizar genealogias precisas. Pode-se, no máximo, tentar estabelecer linhas aproximadas a ilustrar etimologias e origens (SOLER, 1995, p.106).

É possível observar que o surgimento do violino é resultante do desenvolvimento das técnicas e tecnologias de construção de instrumentos semelhantes à rabeça, na intenção de se produzir um som mais brilhante e intenso. Conforme Kilza Setti (1985, p. 132) “Na história da *lutheria* coloca-se como perfeitamente definida a sucessão rabeça-violino, resultante de aperfeiçoamentos técnicos”. Daniela Gramani concorda, afirmando que quando a rabeça chegou ao Brasil, o violino ainda estava sendo desenvolvido nas *lutherias* italianas do final do século XVI. Estes argumentos são corroborados no artigo de Donoso (2008, p. ##), onde se afirma que o violino “surgiu na Itália no começo do século XVI, como uma evolução dos instrumentos de cordas friccionadas, o *rebec*, a *vielle* e a *lira de braccio*”(Fig.3).

Kilza Setti observou que há uma ambivalência no emprego dos termos rabeça e violino na cultura caçara, apontando a proveniência da conduta:

A partir do que se vem observando sobre a adoção de dois nomes para designar um único instrumento, é possível pensar que a palavra rabeça tenha vindo de Portugal e que também através da mesma herança esse nome tenha sido substituído pelo nome genérico de violino. Assim, a palavra rabeça teria uma conotação de instrumento *primitivo*, mais *rústico*, e já em desuso. No conservatório de Lisboa, desde a época de sua fundação, em 1835, as classes de violino eram denominadas ‘aulas de rabeça’ (como assim chamavam o instrumento). A partir de 1901, porém,

⁴⁹ "Veiga de Oliveira speculates further on the origin of the rabeça in the rebec, a derivative of the North African rebab that was brought to the Iberian Peninsula in the eighth century"(MURPHY, 1997, p.148).



essas classes passaram a se chamar 'aulas de violino'. (BORBA; LOPES—GRAÇA apud SETTI, 1985, p. 136,).

Lima (2001, p. 28) faz uma descrição das denominações empregadas por seus pesquisados, demonstrando que entre os rabequeiros mais novos, há uma tendência em utilizar os termos atribuídos ao violino, possivelmente por seu contato com a cultura letrada e erudita

Considerando a “sucessão rabeça-violino” não é mais aceitável a afirmação eurocêntrica de que a rabeça seja definida como uma versão rústica do violino.

ESTRUTURA FÍSICA E PRINCÍPIOS CONSTRUTIVOS

A classificação de Sachs-Hornbostel revisada (BIRLEY 2011, p. 14) descreve, sinteticamente, a constituição física e enumeraria a rabeça como 321.322, ou seja, um cordofone⁵⁰ composto⁵¹, no formato de alaúde⁵², portátil, com braço colado à caixa de ressonância.

Quanto aos princípios construtivos do instrumento pode-se afirmar que não existe um padrão para a construção da rabeça e cada artesão tem o(s) seu(s) modelo(s), seguindo os próprios desenhos segundo suas intenções. O processo artesanal apresenta grandes variações quanto aos materiais, formatos, medidas, número de cordas e afinações.

O instrumento é construído a partir dos materiais que se tem à mão, madeiras existentes na região e que ofereçam condições de serem trabalhadas para produzir boas vibrações sonoras. Embora não seja o foco de sua pesquisa, Ana C. Nóbrega recolheu informações preciosas, através de seus informantes do Cavalo-marinho de Bayeux, sobre os tipos de madeiras consideradas ideais para a construção do instrumento, apresentando, inclusive, suas áreas de ocorrência.

As cordas são, em geral, em número de quatro, mas podemos encontrar rabeças com três cordas e, raramente, com cinco cordas, como o arrabil, descrito por Mário. O arco é composto de uma haste de madeira onde são esticados a crina, do rabo de cavalo, ou fios de nylon, que, untados com o breu, fazem o atrito com as cordas para produzir o som. As cordas, nos primórdios do instrumento, eram de tripa animal, tratadas e curtidas, o que lhes conferia uma afinação mais grave, com menos harmônicos, e timbre mais doce e fosco.

⁵⁰ "quando uma ou mais cordas são estendidas entre pontos fixos".

⁵¹ O suporte de cordas e o ressonador formam um todo orgânico e não podem ser separados, sem afetar o instrumento.

⁵² Quando o plano das cordas corre paralelo à tábua de ressonância



Esse material observado por Oneyda Alvarenga pode explicar a característica da rabeca descrita pela autora como de "timbre mais baixo que o violino" (1977, p. 639). Nos dias atuais, as mais utilizadas pelos rabequeiros tradicionais (provenientes da zona rural) são as de cavaquinho ou as quatro cordas mais agudas do violão (Mi, Si, Sol, Ré). Esse, entre outros fatores, confere ao instrumento seu timbre mais característico, com a produção de muitos harmônicos e algum "ruído", ou *guinchado*. Em conversa informal, o flautista e "pifeiro"⁵³ Carlos Malta, afirma que "tocar rabeca é bom porque já vem com uma banda de 'pifes'". Nas entrelinhas, talvez, faça referência aos harmônicos que o instrumento produz. Atualmente, os rabequeiros mais próximos da música urbana utilizam cordas de guitarra "flat [lisas]". Há os que utilizam cordas de violino – para produzir um som mais "limpo", sem "ruídos" –, ou viola de orquestra, para os que preferem timbres mais graves.

Ana Cristina Nóbrega, (2000, p. 68) e Kilza Setti (1985, p. 144) descrevem ou ilustram as partes do instrumento com suas terminologias locais, bem como suas medidas, comparando com a "terminologia oficial", ou seja, do violino proveniente da Itália, demonstrando haver um tipo de taxonomia⁵⁴ local para o instrumento e suas partes. A nomenclatura é variável, dependendo da localidade, ou até do artesão entrevistado. A utilizada por mestre Antônio Merengue é a que se encontra ilustrada na Fig. 4. (O item um e dois da Fig. 4 são termos técnicos utilizados apenas para orientação). Para ter uma ideia da ampla gama dos termos empregados pelos artesãos e músicos, observar as tabelas, na Fig.6.

Agostinho Lima (2001, p. 28) anotou que, entre os rabequeiros mais próximos da tradição rural, é comum a utilização de termos antropomorfos, identificando os componentes do instrumento com as partes do corpo humano. Kilza Setti (1985, p. 143) já havia observado que "o processo de antropomorfização dos instrumentos leva o caixara a uma aproximação destes com o ser humano, a ponto de atribuir a capacidade para falar". Após afinar o seu instrumento, não é raro o rabequista-artesão exclamar: "Agora sim, ele tá falando bem"!

Ensinando parte do processo de construção da rabeca, mestre Antonio comprova essa antropomorfização das partes do instrumento. As cordas são presas na "lacraia" e nas "orelhas" (ver FIG.4 e FIG. 5) e tensionadas sobre dois pontos de apoio, a "pestana" e a ponte ou cavalete. Os "testos", superior e inferior, são ligados pelos "aros" e pela "aima

⁵³ Músico que toca o *pífano* ou *pífaru*; "pife", na linguagem nativa.

⁵⁴ Ciência ou técnica de classificação.



[alma]" responsável por transferir a vibração que vem das cordas, pelo cavalete, até o "testo" inferior fazendo com que o corpo do instrumento (caixa de ressonância) vibre em conjunto. A localização da alma, frequentemente, é colocada logo abaixo do cavalete, mas devido à dificuldade de colocá-la ali, é muito comum vê-la instalada perto da "boca", "ff" ou "ss" (as aberturas que são feitas no tampo superior para a projeção do som). Sua localização é muito importante para conferir qualidades sonoras ao instrumento, de tal forma que uma rabeca sem alma terá um som de timbre muito fosco e de pouca intensidade. Também é comum que o "luthier" cole a alma nos tampos, o que pode facilitar seu trabalho. Isso, porém, amortece um pouco a vibração, devido à cola, que além de unir, funciona como isolante acústico.

AS AFINAÇÕES

Quanto à altura absoluta das afinações em relação à afinação do Lá 440 hz, as alturas variam de um *rabequeiro* para outro e isso parece decorrer do fato de o instrumento ser afinado para acompanhar o canto do próprio instrumentista ou dos cantores, assim como acontece no cavalo-marinho. Outro fator que possibilita esta afinação fora do padrão, Lá 440hz, é que a rabeca, em muitos casos é o único instrumento melódico-harmônico do grupo (como no banco do cavalo-marinho), fazendo-se acompanhar apenas por instrumentos de percussão e cantores. No caso de rabecas inseridas no contexto urbano e tocadas em bandas com mais instrumentos harmônico-melódicos como guitarras, teclados, baixo e sopros, será necessária uma afinação temperada.

As afinações⁵⁵ são variadas, como tantas outras características do instrumento, mas o mais comum é encontrar afinações em quintas embora a afinação em quartas também seja utilizada. No cavalo-marinho é recorrente a afinação Si⁴, Mi⁴, Lá³, Ré³ (do agudo para o grave) que facilita o acompanhamento do canto para vozes masculinas (Fig. 7).

Em outros contextos musicais é possível encontrar variações como a descrita a seguir, onde a corda mais aguda (primeira corda) está uma terça maior acima da segunda corda; esta, por sua vez, está uma quarta acima da terceira, que estará uma quinta acima da quarta corda, configurando o seguinte esquema, em caso de uma tônica em Dó: Mi⁵, Dó⁵, Sol⁴, Dó⁴. (Fig.8)

⁵⁵ É comum afirmar que a afinação das rabecas seja em intervalos de 5^{as}, mas isso soa um pouco arbitrário, visto que, além das afinações citadas neste trabalho, é possível criar afinações para o instrumento, segundo as intenções ou necessidades de cada músico ou cultura.



Esta afinação em um acorde maior facilita o desempenho do rabequista ao se acompanhar em cantos improvisados. Isso se dá, principalmente nos casos em que o rabequista canta improvisando ou em desafios com outros poetas, dando maior ênfase ao aspecto poético-literário que ao musical, criando pequenos interlúdios entre uma estrofe e outra do desafio, ou do "romance"⁵⁶ que está cantando/contando. Este é o tipo de afinação utilizada por *Cego Oliveira*, como podemos observar em suas gravações. Nelson dos Santos utiliza uma afinação própria, que difere um pouco das demais encontradas e que será descrita a seguir.

EMPUNHADURA DO INSTRUMENTO

Sobre a forma de tocar a rabeça Alvarenga alega que “o tocador encosta a rabeça no braço e no peito, friccionando suas cordas com arco de crina”. (ALVARENGA, 1977, p.639)

Quanto às técnicas de execução utilizadas pelo instrumentista, Ana Cristina Nóbrega faz valer sua experiência como violista. Paralelo às transcrições e análises bem estruturadas de músicas recolhidas, e de descrições dos contextos onde estes atores sociais estão inseridos, o etnomusicólogo e violoncelista Agostinho Lima (2001, p. 26), descreve as diversas maneiras de tocar o instrumento, segundo seus entrevistados, apresentando algumas diferenças entre a execução musical de rabequeiros do cavalo-marinho e a de rabequeiros que tocam música instrumental para dançar ou para acompanhar cantores em festas de forró.

Com relação ao processo de transmissão do conhecimento no que se refere ao ato de tocar rabeça, Agostinho Lima sugere que a "essência do aprendizado – e por evidência a essência da própria música de rabeça" (LIMA, 2001, p.127) somente poderá ser apreendida em seu contexto cultural, pois "somente a vivência é capaz de fazer alguém absorver o tipo de expressão musical própria desse contexto". Parece correto pensar assim, se considerarmos o contexto do cavalo-marinho ou do boi-de-reis, por exemplo, como o campo de atuação da rabeça, *locus* da "música de rabeça" e o aprendizado aural como o mais adequado neste caso. Mas como o autor indica e as observações atuais confirmam, devido à migração do instrumento para outros segmentos sociais, como o da música *pop*,

⁵⁶ "Romance" é uma das maneiras de nomear as histórias contadas em literatura de cordel que também eram cantadas por seus autores ou vendedores de cordel e músicos de feira, muito comum na primeira metade do século XX, nas cidades do nordeste brasileiro. P. ex. "Romance do Pavão Misterioso", "Romance da Donzela Teodora" (de Leandro Gomes de Barros).



o aprendizado da rabeca tem sofrido ressignificações. De tal forma que, hoje, é possível adaptar alguns dos conhecimentos conservatoriais para a técnica do instrumento e encontrar vídeo-aulas em sítios da rede mundial de computadores. Em minha experiência com oficinas de iniciação à rabeca, tenho utilizado e desenvolvido algumas metodologias que vão desde a auralidade até novas formas de escrita, para facilitar a prática de grupo com alunos não musicalizados, nas formas de notação europeia.

Não existe uma única forma correta de empunhar o instrumento e como o seu aprendizado é, na maioria das vezes, espontâneo ou como dizem muitos rabequistas "*aprendi de minha cabeça...*", cada um cria o próprio jeito de segurar o instrumento de maneira que possa tocá-lo confortavelmente. Um instrumentista destro segura o braço da rabeca com a mão esquerda e o arco com a mão direita. O apoio para equilibrar o instrumento é o punho esquerdo do músico (por isso a utilização do termo *empunhadura* parece apropriado), que sustenta a rabeca apoiando-a na junção entre o braço e o corpo do instrumento. A parte posterior da rabeca se apoia no ombro, na barriga e até no pescoço, como faz o *rabequeiro* e artesão Nelson dos Santos (Nelson da Rabeca), de Floriano Peixoto - AL. Alguns rabequeiros da nova geração preferem segurar a rabeca apoiada no antebraço, um pouco abaixo do punho, descansando ali a lateral (cinta) do instrumento, mantendo o alinhamento dos eixos axial e transversal na horizontal e vertical, respectivamente.

Note-se que mesmo os rabequeiros que se utilizam do violino, em lugar da rabeca, seguram o instrumento sem o apoio da queixeira ou ombreira. Cabe aqui uma observação sobre esses músicos que tocam com o violino: considerando a forma como seguram o instrumento, o arco, o repertório e o universo em que atuam, pode-se afirmar que tocam rabeca, **no** violino. Pelas observações que fiz, esses músicos mantêm a postura, a empunhadura, as arcadas e a técnica geral dos rabequeiros. Mesmo que transitem por repertórios do violino ou de outros instrumentos, incluindo em seu repertório músicas como choro, samba, carimbó ou *jazz*, isso não faz deles, violinistas. Serão isso sim, rabequeiros tocando com a técnica da rabeca, num violino. Da mesma forma, um violinista ao pegar em uma rabeca, procura logo o apoio do queixo e do ombro, encontrando grande dificuldade em equilibrar o instrumento.



Alguns desses rabequeiros argumentam que o som é "*mais alto*"⁵⁷ e o preço é muito mais baixo. Já observamos rabequeiros que, tocando sentados, apoiam "*caracol*" ou "*cabeça*" (FIG. 5) no joelho ou no calcanhar (com a perna flexionada, apoiando o pé no joelho) e tocam com o instrumento inclinando o eixo axial (FIG. 4) na posição quase vertical, em relação ao chão. A inclinação do instrumento em relação ao chão, considerando o seu eixo transversal⁵⁸ também varia muito e vai desde paralelo ao chão até noventa graus de inclinação. O mesmo acontece com a inclinação do eixo axial, mas é mais comum empunhar o instrumento direcionando o "*caracol*" ou "*cabeça*" para o chão, o que facilita o seu equilíbrio, devido à força da gravidade. A pesquisadora Daniela Gramani, em depoimento informal, acrescenta que encontrou rabequistas que seguram o instrumento entre as pernas, como se faz com o violoncelo.

Quanto à utilização e *empunhadura* do arco acontece o mesmo, havendo uma grande diversidade. Entre os que pertencem à tradição popular, não é comum que se utilize a articulação do punho para suavizar os ataques de arco; a articulação mais frequentemente utilizada é a do cotovelo e a preensão do arco pela mão é bastante variável. A maneira mais comum de preensão é com a mão fechada como quem empunha um florete, segurando o arco na sua base (utilizamos esta nomenclatura por não haver encontrado citação específica para esta área do arco da rabeça). Alguns seguram um pouco acima da base, prendendo a crina com os dedos para aumentar sua tensão. Zé Oliveira (Juazeiro do Norte-CE), filho do Cego Oliveira, apoiava o indicador da mão direita no meio do arco, enquanto os dedos médio, anelar e mínimo faziam a preensão com o polegar opositor (observação direta realizada na cidade do Crato, no ano de 2000). Entre os rabequeiros que têm conhecimento das técnicas eruditas é comum a utilização do arco da rabeça de maneira aproximada à do arco do violino.

Um tema recorrente em conversas informais e, mesmo em trabalhos acadêmicos, é a comparação da rabeça com o violino: "qual a diferença da rabeça para o violino?" A resposta mais frequente dada pelos rabequeiros é a de que a diferença está no "som". Nesta resposta está implícita a referência ao timbre, talvez à intensidade, aos ruídos e

⁵⁷ Mais forte, intenso.

⁵⁸ O eixo transversal é uma linha que passa de um lado ao outro dos "testos" do instrumento em sua parte mais larga, traçando um ângulo de 90° em relação ao eixo axial, que segue no mesmo sentido das cordas. (FIG. 4).



"guinchados" (os harmônicos) no som da rabeca, que alguns chamam de "barulho". Aqui cabe comentar um pouco sobre o som e o ruído.

SONS - RUÍDOS E TIMBRES

Segundo os conceitos da física, a mensuração das vibrações pode fornecer alguns dados para definir o que é considerado som, e o que é considerado ruído.

Tiago Oliveira Pinto nos lembra que:

Desde Rousseau e o seu conceito do "bom-selvagem" imaginava-se que os povos que habitavam os trópicos viviam em contato mais estreito com a natureza. Seria consequente, então, que sua música derivasse desta. De fato, tão próxima da natureza parecia estar para os ouvidos do europeu oitocentista a música nativa de africanos ou de habitantes amazônicos, que nem música ainda era, mas ruído, barulho que se fundia com o universo acústico da floresta. (OLIVEIRA PINTO, 2008, p. 98)

O que se considera som, no campo da física, são "vibrações de frequências regulares, constantes, estáveis", semelhantes àquelas com altura definida (com o mesmo número de vibrações por segundo). São conhecidos como os sons afinados⁵⁹. As frequências instáveis, irregulares inconstantes, são consideradas ruídos (WISNIK, 1989, p.24). Observados num osciloscópio⁶⁰ podem ser identificados como rabiscos, ou manchas (FIG.9), ao passo que os sons apresentam o formato de ondas senoidais, com frequência constante (FIG.10). Exemplo de frequência constante pode ser o batimento cardíaco de uma pessoa em repouso. Tende "à constância periódica, à continuidade do pulso; um espirro ou um trovão, à descontinuidade ruidosa" (WISNIK, 1989).

No caso específico da rabeca a produção de ruídos se dá pelo atrito excessivamente forte do arco contra as cordas, muitas vezes com excesso de breu, pelo tipo de cordas utilizadas — impróprias para a fricção — entre outros. Mas, antes de ser um defeito, é uma característica que pode ser utilizada como efeitos rítmicos, produzindo bons resultados musicais. "Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que o som e ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originalmente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos" (WISNIK, 1989, p.27). Como na música incluem-se os instrumentos que produzem ruídos, poder-se-ia, certamente, incluir àquela clássica definição de música: "sons [e ruídos] humanamente

⁵⁹ Afinados, não necessariamente nas alturas convencionadas pelas escalas europeias, apenas regulares, constantes e estáveis.

⁶⁰ Aparelho utilizado para medir variações de tensão e que pode ser adaptado para medir frequências sonoras. Apresenta seus resultados em forma de gráficos em uma tela plana.



organizados". É certo que John Blacking, ao cunhar esta definição não estava considerando estes conceitos de som e ruído, mas a música enquanto manifestação do homem, segundo ele, um ser musical; não se referia ao fenômeno meramente sonoro.

A música é um produto do comportamento dos grupos humanos, seja formal ou informal: é o som humanamente organizado. [...] A música, por ser uma tradição cultural pode ser compartilhada e transmitida, e não poderá existir, a menos que alguns homens tenham desenvolvido a capacidade de audição estruturada. A *performance* musical é distinta da produção de ruídos, e é inconcebível sem a percepção de ordem no som" (BLACKING, 1974, p.10).

Segundo nossas observações e experiência, os fatores que influenciam no timbre da rabeça são, entre outros: tipo de madeira do instrumento; tamanho do corpo; tipo e nível de tensão das cordas; madeira utilizada no cavalete; altura das cordas em relação ao espelho; material utilizado na "pestanda" (FIG. 5); madeira utilizada na "lacraia" (FIG.4); tipo de crina ou nylon colocado no arco; tamanho e peso do arco; madeira do arco; quantidade e qualidade do breu utilizado nas cerdas do arco; região onde o arco é tangido nas cordas (perto ou distante do cavalete)⁶¹. À semelhança de outros instrumentos de cordas friccionadas, o som gerado pelo atrito da crina com as cordas "depende essencialmente de três variáveis: a velocidade do arco, a posição do arco (distância do cavalete) e a força com que se pressiona o arco contra as cordas" (DONOSO, *et al.* 2008); e ainda, a localização da alma; madeira com que se confecciona a alma; tamanho, localização e desenho das "bocas" (fig. 1); a existência ou não da barra harmônica (um filete recortado em madeira e afixado na parte interna do tampo superior, utilizado nos instrumentos da família do violino), pouco comum na construção de rabeças.

Ainda sobre as diferenças entre rabeça e violino, outra resposta recorrente é a ausência de padrão unificado no desenho e na construção das rabeças, diferentemente dos violinos. Uma diferença importante que quase nunca é citada é a idade dos instrumentos. O violino surgiu em sua forma atual por volta do séc. XVII sendo muito mais novo em relação à rabeça que apresenta registros bem mais antigos (séc. XII). (pesquisa iconográfica, no apêndice).

Ivan Vilela, falando sobre a música caipira, nos lembra que:

61 Raman, físico indiano, mediu os efeitos da velocidade e da posição da arcada e verificou que a força mínima necessária para manter um movimento estável nas cordas depende da velocidade da arcada e [...] da distância do ponto de contato na corda até o cavalete. (DONOSO 2008, p.230)



Os sons rústicos, raspados, estridentes, grosseiros, imperfeitos — adjetivos comumente atribuídos à música caipira — nada mais são que recursos sonoros diferenciados. Trata-se de timbres e texturas que as músicas clássica e popular são, na maioria das vezes, incapazes de produzir (VILELA, 2005, p. 73).

Tais adjetivos são igualmente utilizados ao se falar no som das rabecas, o que motiva o autor a perguntar: "Seria correto analisarmos o som da rabeca em função do som do violino, já que se trata de dois instrumentos diferentes? Seria correto termos o som do violino como referência, uma vez que a rabeca tem origem mais remota?" (VILELA, 2005, p.73)

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília: Itatiaia, 1989.
- BIRLEY, Margaret et al. *Revision of the Hornbostel-Sachs classification of musical instruments by the MIMO Consortium*. <http://www.mimo-international.com/documents/Hornbostel%20Sachs.pdf> Acesso em 22/03/2014
- BLACKING, JOHN. *How musical is man*, Washington, University Washington Press, 1974.
- DONOSO ET ALL. A física do violino. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 30, n. 2, 2305, 2008
- GRAMANI, DANIELA (Org.). *O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara*. Curitiba: UFPR 2009.
- LIMA, AGOSTINHO J. "Música tradicional e com tradição da rabeca". Dissertação em Música (etnomusicologia) Salvador: UFBA, 2001.
- MURPHY, JOHN P. *The "rabeca" and its music: old and new in Pernambuco, Brazil*. Texas: UT P., 1977.
- MAHILLON, Victor-Charles. *Catalogue descriptif & analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. 3ª ed.. Bruxelas: Les amis de la musique, 1978.
- NÓBREGA, ANA C. P. *A rabeca no cavalo- marinho de Bayeux*. João Pessoa: UFPB, 2000.
- OLIVEIRA PINTO, T. Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical. In: *Revista USP*, nº 77, p. 98/111. São Paulo, 2008.
- SACHS, Kurt; HORNBOSTEL, Eric Von. "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch". *Zeitschrift für Ethnologie*. Xliv: 553-90. Tradução de Baines, Anthony e Klaus P. Wachsmann, 1961. "Classification of Musical Instruments." *Galpin Society Journal XIV*.
- SATOMI, ALICE LUMI. Organologia, arquivos online e etnomusicologia. Etnomusicologia na contemporaneidade: diálogos disciplinares e interdisciplinares. II Encontro Regional da ABET. In *Anais...* Belém: Labet, 2016: 88-98.



SEEGER, Anthony. Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. RIBEIRO, Darcy (Ed.). *Suma etnológica brasileira*. V. 3. Petrópolis: Vozes; FINEP, p. 173-79, 1986.

SETTI, KILZA. *Ubatuba nos cantos das praias*. São Paulo: Ática, 1985.

TRANCHEFORT, François-René. 1980. *Les instruments de musique dans le monde*. 2 vol. Paris: Editions du Seuil.

VILELA, IVAN. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: EDUSP, 2015.

WISNIK, JOSÉ MIGUEL. *O som e o sentido, uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FIGURAS

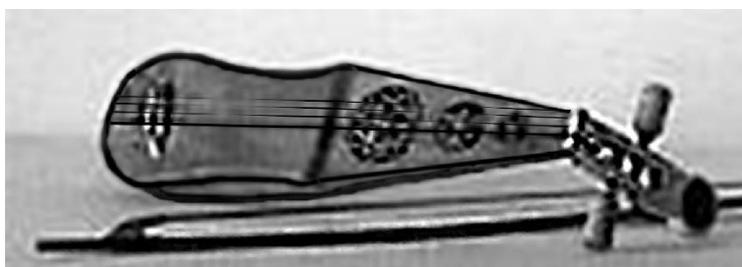


FIG. 1 Arrabil ⁶²



FIG. 2 "Rebab" ⁶³

⁶² <http://www.gaitadefoles.net/noticias/pcclisboa2003.htm>

⁶³ Fonte: <http://www.mimo-international.com/MIMO>. Observação: Todas as ilustrações são do autor, exceto as que vierem com referências.

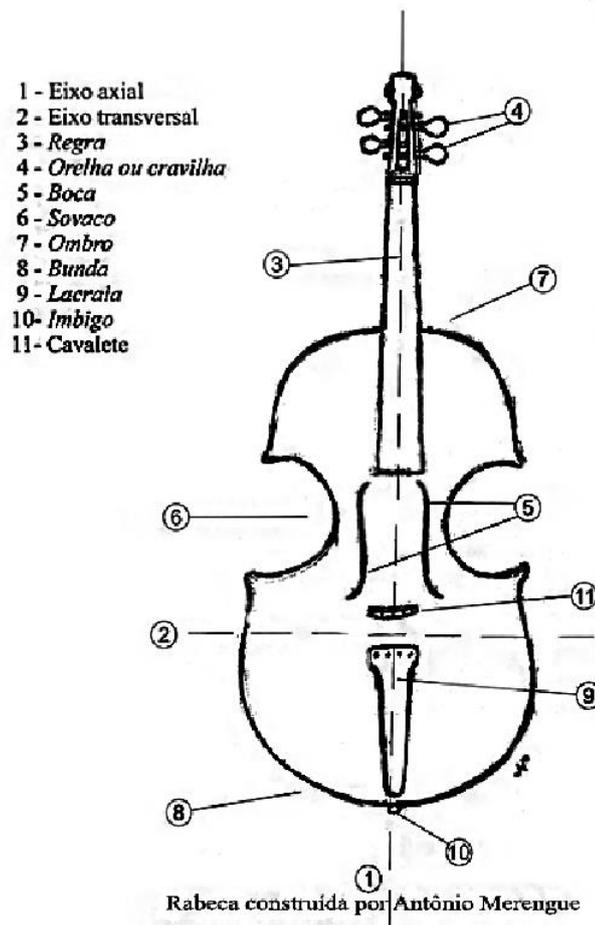
FIG. 3 *Lira de braccio*⁶⁴

FIG. 4 Rabeça de Antonio Merengue

⁶⁴ <http://www.mimo-international.comF>

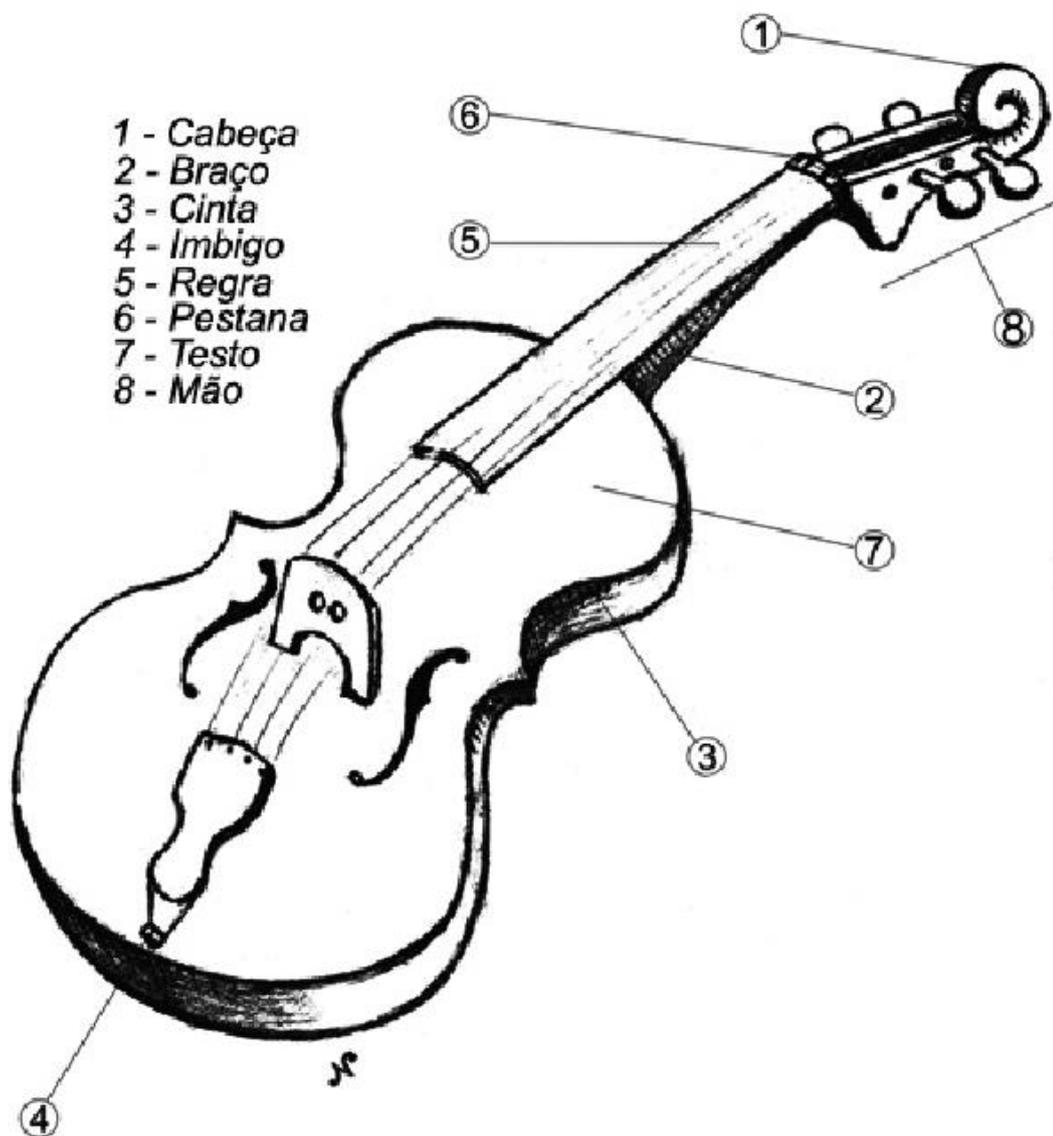


FIG. 5 – Rabeça de João Nicodemos



FIG. 6 - Terminologias da rabeca

OFICIAL	CAIÇARA	CAVALO MARINHO BAYEUX	ARTUR	JOAO ALEXANDRE
Braço	Braço	Braço	Braço	Braço
Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete
Cabeça ou voluta	Cabecinha	Cabeça	Cabeça	Cabeça
Botão	Imbigo	Imbigo	Umbigo	Umbigo
Espelho	sem termo	Língua	Língua	Língua
Cravelha	Cravelha	Cravelhas	Cravelhas	Cravelhas
Pestana	sem termo	Dente	Dentes	Dentes
Ouvidos ou efes	Vazado ou esses	Boca	Bocas	Esses
Estandarte	Rabicho	Suporte	Passaporte	Repuxo
Fundo de Costas Tampo	Costas/ Tampa	sem termo	Testos	Testos
Crina	sem termo	Nylon	Crina	Cabelo
Ângulo	sem termo	Cintura	Cintura	Cintura
Alma	Arma	Aima	sem termo	sem termo
Aro	Ario	Aro	sem termo	sem termo

* A

B

C

D

D

Coluna A - Nomenclatura oficial (violino)

Coluna B - Terminologia utilizada pelos Caiçaras de SP (Kilzxa Setti)

Coluna C - Terminologia utilizada pelo Cavalo-marinho de Bayeux (Ana C. Nóbrega)

Colunas D - Artesãos e músicos pesquisados por Agostinho Lima



GERALDO IDALINO	MACIEL SALUSTIANO	SIBA VELOSO	ANTÔNIO MERENGUE	ZÉ DE NININHA
Braço	Braço	Braço	Braço	Braço
Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete
sem termo	Cabeça	Voluta	Cabeça	Caramujo
sem termo	sem termo	Umbigo	Imbigo	Imbigo
Palheta	Escala	Espelho	Regra	sem termo
Tarrachas	Cravilhas	Cravilhas	Orelhas	Cravilhas
Dentes	Pestana	Pestana	Pestana	Dentes
Efes	Esses	Esses	Bocas	Esses
Pé	Banco	Estandarte	Lacraia	Lacraia
Testos	Testos	Testos	Testos	Testos
Crina	Crina	Crina	Crina	Cabelo
sem termo	sem termo	sem termo	Cintura	Sovaco
sem termo	sem termo	sem termo	Aima	Alma
sem termo	sem termo	sem termo	Aro	Aro

*D

D

D

E

E

* Colunas D - Dados colhidos por Agostinho Lima

Colunas E - Dados colhidos por João Nicodemos

Terminologias utilizadas por Antônio Merengue estão ilustradas nas FIG. 4 e 5.



FIG. 7 - Afinação 1



FIG. 8- Afinação 2

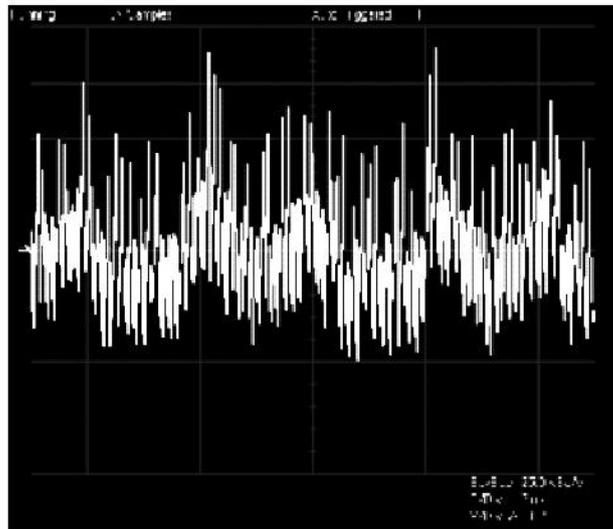


FIG. 9 Ruído

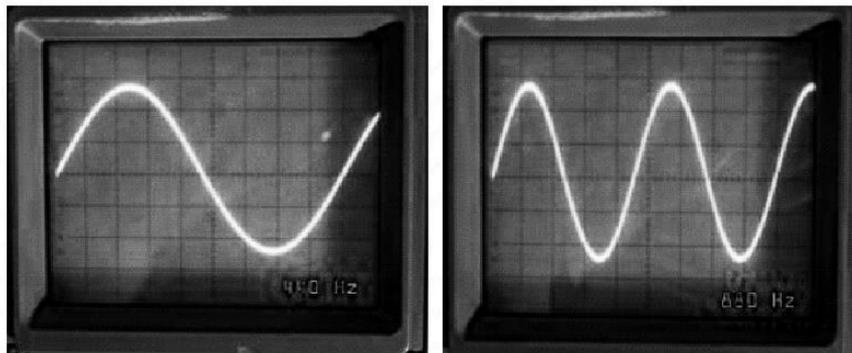


FIG.10 Senoide (sons "afinados")



Reflexão sobre a “leitura à primeira vista” de músicas populares: o caso do baião

HARUE TANAKA⁶⁵

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

E-mail: <hau-tanaka@hotmail.com>

Resumo: A presente comunicação tem como cerne discutir as questões que envolveram a leitura à primeira vista (LPV) de músicas populares, na disciplina denominada Oficina de Performance Musical (OPEMUS) oferecida pelo Curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). A experiência contou com alunos regularmente matriculados em OPEMUS, tendo como parte do conteúdo programático o desenvolvimento de técnica de leitura musical, abarcando níveis gradativos de dificuldade, bem como de diferentes estilos de música dentro do repertório pianístico. Os resultados obtidos dessa prática ensinaram uma reflexão sobre o modo como os discentes entenderam (ou não) o processo de leitura, a compreensão e a interpretação de universos diversificados da música, ou seja, de uma gama de composições existentes no repertório pianístico para além da música de concerto. No presente caso, trouxemos a experiência com o baião e a leitura de músicas como “Feira de Mangaio” de Sivuca, além de “Sete Meninas” de Dominginhos. Em discussão, levantamos quais os elementos necessários ao bom desenvolvimento da LPV, por termos ciência de que não será a partitura *per se* que contém as orientações para uma boa leitura. A simples decodificação de símbolos/ notação ali representados não encerram o domínio sobre a habilidade de ler. Paralelamente, consideramos alguns aspectos do processo de formação dos acadêmicos qual seja a falta de informação (origem, forma musical, estilo, etc.) sobre alguns gêneros musicais que ensinaram a ausência de parâmetros de execução/ performance no momento da mesma, bem como na compreensão do como ler/ tocar o baião.

Palavras-chave: Leitura à primeira vista; Música popular; Baião; Sivuca.

Abstract: The purpose of this communication is to discuss the issues that involved reading at first sight (RFS) of popular music, in the discipline called Musical Performance Workshop (MPW) offered by the Bachelor of Music in the Federal University of Paraíba (UFPB). The experience counted on students regularly enrolled in the MPW class, having as part of the programmatic content the development of musical reading technique, encompassing gradual levels of difficulty as well as different styles of music within the piano repertoire. The results obtained from this practice led to a reflection on how the students understood (or not) the process of reading, understanding and interpreting diverse universes of music, that is, a range of compositions existing in the piano repertoire beyond concert music. In the present case, we brought the experience with the *baião* and the reading of songs like “*Feira de Mangaio*” by Sivuca, as well as “*Sete Meninas*” by Dominginhos. In discussion, we raise the necessary elements for the good development of RFS, for we are aware that it will not be only the score that contains the guidelines for a good reading. The simple decoding of symbols / notation represented there does not end the mastery over the ability to read. At the same time, we consider some aspects of the

⁶⁵ Professora da Universidade Federal da Paraíba, lotada no Departamento de Música, além de ministrar aulas no Departamento de Educação Musical e no Curso Sequencial de Música Popular/Bandas e Fanfarras.



academic formation process, such as the lack of information (origin, musical form, style, and others) on some musical genres that led to the absence of performance / as well as in the understanding of how to read / play the *baião*.

Keywords: Reading at first sight (RFS); Popular music; *Baião*; Sivuca.

Notas introdutórias

Temos nos deparado constantemente, ao longo de décadas de docência, durante a formação musical dos ingressos no bacharelado em música, com uma deficiência muito recorrente em nossos cursos de graduação, de modo geral, a da falta de domínio da leitura musical. Em se tratando de pianistas, a cobrança é ainda maior. Entendemos que isso ocorre pelo fato dos pianistas tocarem um instrumento harmônico e serem bastante requisitados a acompanhar outros instrumentistas/cantores (pianista colaborador, acompanhador); além de serem vistos como detentores ou não de uma habilidade “inata” – a de ler à primeira vista ao piano com desenvoltura. Isso ocorre pelo fato de que no senso comum o pianista que necessita ler dois pentagramas simultaneamente (com claves, aparentemente distintas; quando na verdade é apenas uma complementariedade decorrente de uma facilidade visual na escrita), teria múltipla habilidade (utiliza as duas mãos e os dois pedais), então, estaria apto a ler qualquer tipo de composição, pois esse conhecimento já acompanharia a própria aprendizagem do piano. Todavia, o que determina um nível de excelência em aptidões como a leitura não é a capacidade de tocar um instrumento que exige múltiplas habilidades motoras dos membros tampouco por ser um músico que tenha facilidade para executar ações combinadas entre esses membros (alta coordenação motora). Pois, a questão da leitura musical perpassa para além desse entendimento, podendo afirmar que é bem mais complexa. Tal qual ao aprendermos uma língua estrangeira, não necessariamente, falamos, escrevemos e ouvimos no mesmo nível de apreensão essas habilidades específicas.

Um estudante que não teve um prévio conhecimento sobre a história do instrumento (a mecânica), o contexto musical no qual foi criada determinada obra, desconhece o compositor e suas idiossincrasias (ou mesmo história de vida), utilizará conseqüentemente ideias preconcebidas a respeito da execução/ performance de uma determinada obra o que significa uma leitura com parâmetros “fechados” ou, por vezes, “distorcidos” da realidade e contexto em que a peça foi concebida. Porém, esses elementos também não serão suficientes para que o intérprete desenvolva uma boa execução instrumental, principalmente, quando falamos de ritmos brasileiros, como é o caso do baião. A partir dos trabalhos publicados pelos etnomusicólogos (anais da Associação



Brasileira de Etnomusicologia, Trans: Revista Transcultural de Música), além de nossas experiências como instrumentista, etnomusicóloga, e educadora, atestam que as comunidades de aprendizes, dentro das culturas populares, na maioria aprendem música/tocam instrumentos a partir de um processo de imersão cultural. Na verdade, a vivência com os ritmos e os “sotaques” de determinado estilo, a audição de apresentações musicais provindas de pessoas que detêm o conhecimento empírico e vivencial, o tocar, o cantar, enfim, o fazer musical em sua plenitude faz com que realmente desenvolvamos um *background* que nos permita introjetar determinado estilo, música e/ou ritmo. O mínimo de contato com a cultura e a música de determinado gênero musical já é um diferencial na formação dos músicos, em outras palavras, o pouco contato e aporte nos estudos etnomusicológicos e, conseqüentemente, uma compreensão básica sobre as comunidades de aprendizes musicais e seus processos redimensionam a interpretação/ performance das músicas a serem executadas.

Reflexão sobre a experiência de LPV

À primeira vista, podemos nos perguntar qual a relação existente entre a leitura de uma música popular (escritas para sanfona/ teclado) e uma partitura musical convencional, uma vez que a transmissão do baião, geralmente, processa-se via oral, por repetição, imitação ou sendo “tirada de ouvido” (“tocada de ouvido”). Acreditamos que, na verdade, a leitura à primeira vista deveria ser tomada como à segunda vista, dado que há uma pré-leitura envolvida, que ensinaria o saber solfejar, o entender a estrutura da música, e outros fatores que devem ser “lidos” em primeira mão. Tradicionalmente, nos contextos onde se ensina sanfona/ teclado pouco ou quase nada está escrito – notação musical tradicional –, na maioria dos casos, o máximo que encontramos são as letras e melodias das músicas com os respectivos baixos cifrados.

Entretanto, este relato através de uma experiência acadêmica pretende gerar uma reflexão sobre como ocorre a “leitura à primeira vista” no caso das músicas populares (dada a existência de versões, muitas vezes, facilitadas e arranjos diversos para os que necessitam ler a partitura para tocá-las). Além de compreender que tal gênero não foi inicialmente escrita para o piano, pois a formação instrumental básica do forró é o trio pé-de-serra (o zabumba, o triângulo e a sanfona). Existe alguma particularidade nessa habilidade de



leitura, a depender do gênero musical? Podemos desenvolver a leitura apenas a partir de estratégias (como ocorre, por exemplo, com a leitura dinâmica, em textos escritos)?

Essa reflexão partiu da observação desta professora/ pesquisadora ao ministrar uma oficina de performance musical (OPEMUS), disciplina optativa oferecida (a pedido dos alunos pianistas) cuja ênfase em vivências de parâmetros sonoros, a partir da execução de ritmo, solfejo, memorização e leitura, antecedentes ao ato de tocar, foram realizadas ao expor diversos universos composicionais. Percebemos, então, que ao apresentar os baiões de autoria de Sivuca (1930-2006) e Glorinha Gadelha (1947) – “Feira de Mangaio” –, bem como “Sete Meninas” de Dominginhos (1941-2013), os alunos se depararam com um âmbito de performance que, mesmo julgando ser familiar, causou um estranhamento no momento da leitura/ execução, como se estivessem totalmente alheios ao exposto. E, de certo modo, estiveram. Apesar da aparente facilidade de decodificação da notação musical apresentada, o espírito do baião (um tipo de lundu denominado de “baiano”) esteve ausente durante a prática, tornando a execução incompreensível/ irreconhecível do ponto de vista estilístico.

O caso do baião

Entender o que vem a ser o baião seria como compreender a própria origem do forró, uma vez que “[...] assim como outros ritmos sertanejos, esse gênero tão tipicamente nordestino era simplesmente conhecido como baião. Apenas mais tarde, [...] passou-se a utilizar o termo genérico forró.” (SILVA, 2003, p. 71). Reputa-se a invenção e inserção do forró a Luiz Gonzaga (“Gonzagão”), daí ser denominado o “Rei do Baião”. Segundo Dominginhos, o forró seria o gênero dos quais são as espécies o baião, o xote, o xaxado, o arrasta-pé, marchas, quadrilhas e o forró pé-de-serra (DOMINGUINHOS, vídeo, 2017).

Importante atentar que quando falamos de forró (baião), nesse contexto, estamos nos referindo à música produzida em sua fase inicial. Silva (2003, p. 90; 103; 110) o definiu como um gênero que possuía três fases: a) Tradicional, de meados da década de 1940; b) Universitário, a partir de 1975 (primeira fase), mas reestruturou-se durante a década de 1990 (segunda fase), ao promover uma fusão do tradicional com o pop e o rock; c) Eletrônico, contemporâneo à segunda fase do universitário, teria surgido em 1993, inspirado na música sertaneja romântica (*country music*), no romantismo dito brega e no



axé music. Destacamos que como participante (sanfoneira) de um grupo musical formado só por mulheres que performatizam o repertório do forró tradicional, tomamos esse espaço para registrar que um fator relevante a ser mencionado é a total invisibilidade da mulher sanfoneira, já que o emblemático instrumento da sanfona só era tocado por homens. As mulheres dentro desse universo teve sua representatividade alcançada apenas pelas vozes femininas, a exemplo de Marinês (1935-2007), considerada a “Rainha do xaxado” e sobre quem se comenta que Abdias (figurista da cantora) teria determinado à cantora romântica: “Se Luiz Gonzaga é Lampião, você vai ser Maria Bonita” (RODRIGUES; MARCELO, 2012⁶⁶, comentário sobre uma foto de Marinês com a vestimenta que tanto a caracterizou). Além de Marinês, nessa fase, a presença de Carmélia Alves, Clemilda e Anastácia (que ficou conhecida pelas parcerias com Dominginhos).

Silva (2003, p. 71) afirma, ainda, que tal inserção do forró no universo do mercado musical ocorreu a partir da década de 1940:

[...] por iniciativa de Luiz Gonzaga – que começou sua carreira artística tocando nos bailes e rádio do Rio de Janeiro. [...] sabiamente, planejou e utilizou de estratégias de marketing com o objetivo de consolidar o gênero e incrementar a vendagem de produtos, como shows e discos. [...] é considerado um ícone do forró, por ser um dos primeiros artistas consagrados do gênero, a apresentar uma obra marcante e de qualidade incontestável.

O baião tornou-se um ícone de resistência da cultura e identidade nordestinas no Sudeste do país, principalmente, na Grande São Paulo, para onde migraram vários nordestinos em busca de condições melhores de vida. Por ser um “signo de nacionalidade” (SILVA, 2003, p. 76), elevou a autoestima de seu povo em terras distantes. “O baião ajudou a consolidar uma visão de identidade nordestina através das expressões, do sotaque regionalista e de toda a indumentária criada por Gonzaga [a do vaqueiro, sertanejo, homem forte que luta contra as intempéries de seu habitat – o Sertão] ao valorizar a cultura nordestina” (SILVA, 2003, p. 76, comentários nossos).

A provocação de colocar música popular de compositores nordestinos conhecidos, para alunos da graduação em música (bacharelado), gerou um amplo debate e considerações mais aprofundadas sobre o processo de leitura propriamente dito. Com isso, pôde ser demonstrado que a simples decodificação de uma partitura (notas e ritmos) não

⁶⁶ Foto entre as páginas 160-161 da obra *O Fole Roncou!: Uma história do forró* (2012).



torna o músico um bom intérprete/ performer, ou seja, um “bom leitor” não significa necessariamente ser um bom músico ou ter domínio técnico suficiente para executar todos os gêneros musicais. Acreditamos, todavia, que um domínio básico da leitura só será possível, caso venha a se desenvolver formas de interpretar mais fidedignamente a música a ser lida, bem como perceber os elementos composicionais que determinaram aquele feito. Entendendo, ainda, que não se pode subestimar a aparente “simplicidade” ou “facilidade” de tal decodificação, há que se atentar, sempre, que todos os estilos têm suas peculiaridades e “sotaques” e que se faz mister ouvir, conhecer, familiarizar-se, portanto, com os mesmos.

No caso particular do ensino da Performance Musical, a leitura é tradicionalmente associada à aprendizagem musical desde o Século XVIII,

quando surgiram os primeiros tratados de prática instrumental e vocal. Assim como dito anteriormente, o contexto musical da atualidade é outro, sendo tais métodos concebidos em época deveras distinta. Muitos dos padrões musicais presentes em outras épocas não estão no repertório que ouvimos em nosso cotidiano, fazendo com que a familiaridade com elementos da partitura necessitem da apreciação do repertório de outros períodos. (CERQUEIRA, 2009, p. 105)

Diríamos, então, que esses elementos extrínsecos à partitura, estão diretamente voltados para o fim último do performer – a performance –, como também existe a possibilidade de estarem relacionados à própria cultura, inclusive, ao uso e funções na qual as músicas são manifestas (música tradicional, música instrumental, etc.) (MERRIAM, 1964, p. 209-227). Dentre as tantas funções que a música detém, elencadas por Merriam, está a da expressão emocional.

Há evidências consideráveis para indicar que a música funciona amplamente e em vários níveis como um meio de expressão emocional. [...] uma de suas características extraordinárias é o fato de que eles fornecem um veículo para a expressão de idéias e emoções não reveladas no discurso comum.⁶⁷ (MERRIAM, 1964, p. 219)

Acreditamos, ainda, que a academia deva ser o espaço primeiro de reconhecimento e divulgação da música não apenas considerada de concerto, europeia, instituída nos moldes dos conservatórios musicais, como também a música brasileira que se perfila através de seus compositores. Inclusive, entendemos que isso faz parte da busca

⁶⁷ *There is considerable evidence to indicate that music functions widely and on a number of levels as a means of emotional expression. [...] one of their outstanding features is the fact that they provide a vehicle for the expression of ideas and emotions not revealed in ordinary discourse.*



por um processo de interculturalidade, diríamos melhor, de intraculturalidades, uma vez que estamos falando de conhecer e aprender sobre as músicas dentro de nosso próprio país que por si possui grande riqueza e diversidade. Ao deixar de fomentar a leitura, a audição e, por conseguinte, a execução/ performance também da música brasileira, estamos deixando de valorizar essa música que é feita em nosso país e sobre a qual deveríamos também ter conhecimento. Compreendemos, destarte, que somos responsáveis pela divulgação da música que aqui se faz; daquela produzida por nós, principalmente, por percebermos que o país atravessa uma crise que atinge todas as esferas, inclusive, a cultural/ artística/ educacional, sendo um dos comprometimentos dos estudiosos da etnomusicologia, pela busca de uma cientificidade cujo escopo a ser atendido é a própria formação de nossos estudantes de música.

Ao iniciarmos essa reflexão, percebemos que estamos falando em repertório, em música contextualizada, em “sotaques” e estilos. Pensado desse modo, significa que na prática da LPV, bem como do fim a que nos propusemos, qual seja, a performance musical, há que se levar em conta parâmetros de aprendizagem e leitura que estejam conectados à composição escolhida. Significa, também, que a música para ser compreendida e, minimamente, bem executada, de modo a podermos, inclusive, reconhecê-la como pertencente a determinado gênero/ estilo, deverá, necessariamente, ser conhecida em seu contexto; ouvindo diversas músicas e versões desse gênero, bem como percebendo as sutilezas que não se encontram de modo totalmente explícito. A tentativa de transcrever uma música em uma folha de papel em branco não representa o que está para além do que é executado ou performatizado. Entendemos, ainda que a performance encontra-se em um lugar que ultrapassa o sentido do ler, executar ou simplesmente tocar. Performance, aqui concebida, no sentido mais amplo da palavra.

[...] Consideramos a performance musical nos termos de Graver como ‘uma representação da pessoa do *self* no interior de um domínio argumentativo da música’. A representação do *self* seria o objeto direto do verbo ‘performatizar’. Graver aprofundou a ideia e disse que o que os músicos ‘performatizam’ primeiramente não é música, mas suas próprias identidades como músicos, sua *personae* musical (apud AUSLANDER, 2006, p. 102, tradução nossa). A ‘persona’ musical, para os dias atuais, pode ser configurada como a marca da identidade de cada artista que se faz observar a partir de determinadas características singulares do indivíduo atuante, podendo-se mesmo afirmar que esta concepção atinge uma variedade de músicos, talvez, todos os músicos. Graver suspeita que esta observação estende-se a outros contextos culturais e práticas musicais e reitera que todos os tipos de músicos (por exemplo, cantores,



instrumentalistas e regentes) e todos os gêneros desempenham um papel de *persona* em suas performances (TANAKA SORRENTINO, 2012, p. 52-53)

Nesse sentido, entendemos que nossos jovens *performers* não têm sido preparados para performatizar dentro da gama de estilos com a qual se depararão futuramente. Para a música, o discurso oficial predominante tem sido o do ensino pautado pelo currículo que era adotado pelo Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, do século XVIII (1795). Segundo Santos (2011, p. 230), “as escolas oficiais de música instaladas no Brasil no período colonial a partir do século XIX, seguem esse modelo conservatorial, em que prevalece a ‘cultura musical ocidental acadêmica’ (Nettl, 1995, p. 36)”. E esse modelo, em nossa opinião, encontra-se ultrapassado. Pois, a ideia é abarcar cada vez as vertentes musicais mais variadas e suas metodologias a fim de irmanarmos rumo a uma performance mais crítica e menos reprodutivista/ imitativa. Nossos estudantes serão os futuros educadores e acredito que devemos, portanto, orientá-los no sentido de conhecer nossa cultura e a música que é feita em nosso país.

À guisa de conclusão: notas finais

De fato, chegamos à conclusão de que muito além do que mencionamos sobre o conhecimento que devemos ter sobre contexto, período, compositor, gênero musical, há que salientar que para uma boa LVP tanto quanto outras práticas com o fim da performance subjaz a ideia de Suzanne Langer:

[...] música é ‘forma significante’, e seu significado é a de um símbolo, um objeto articulado e sensual, que em virtude dessa estrutura dinâmica por expressar as forma da experiência vital de cuja linguagem é peculiarmente inadequada para transmitir. Sentimento, vida, movimento e emoção constituem sua importância⁶⁸. (apud MERRIAM, 1964, p. 230)

A citação de Langer traz à baila muitas indagações sobre o que viria a ser essa questão simbólica; para Merriam (1964, p. 230), não há embates sobre se a música é simbólica, mas sim, residiria na precisa natureza sobre o que trata esse simbolismo. Dentro dessa macro questão, Merriam aponta que a discussão estaria na questão do sinal *versus* símbolo e cita White (1949, p. 26 apud MERRIAM, 1964, p. 231), salientando que a

⁶⁸ [...] *music is ‘significant form’, and its significance is that of a symbol, a highly articulated, sensuous object, which by virtue of its dynamic structure can express the forms of vital experience which language is peculiarly unfit to convey. Feeling, life, motion and emotion constitute its import.*



distinção entre ambos estaria no grau de abstração envolvido no objeto ou o comportamento funcional como sinal ou símbolo, conforme o caso.

Portanto, a relação que se estabelece da partitura com o leitor/ intérprete é, antes de tudo, comportamental. É a tradução de um comportamento e ação interpretados pela leitura simbolicamente entendida, a partir de sinais de decodificação; na composição esses elementos simbólicos não estão explicitados mas precisam ser vivenciados para serem compreendidos na sua integralidade. Daí a experiência demonstrar que os leitores, futuros intérpretes, não apresentaram ou não fizeram uso dos elementos exteriores presentes na execução. Em outras palavras, tentaram decodificar e executar, mas a performance do que deveria ser o baião manteve-se completamente ausente, descaracterizando a música a ser tocada. Consequentemente, não gerou nenhum tipo de reação aos presentes no sentido de reconhecimento sobre a(s) música(s) que estava sendo tocada tampouco ouve algum tipo de empatia ou identificação com aquela música. Inclusive, chegamos a perguntar: “Vocês conhecem essas músicas? Vocês conhecem os compositores? Vocês são nordestinos? (Nordestinos, habitantes da região do Nordeste do Brasil). “O baião é o ritmo mais representativo do nosso estado, pessoal!”.

O que os discentes fizeram foi apenas, a partir das orientações sobre os modos de ler uma determinada partitura, adotar a técnica de leitura, a princípio, supostamente adequada às músicas “Feira de Mangaio” e “Sete Meninas”, na tentativa de decodificarem notas e ritmos, embora sem a expressividade necessária. Isso nos levou a refletir sobre o(s) motivo(s) pelo qual pessoas que aparentemente cresceram em uma cultura cujo gênero musical em foco sempre esteve presente em suas vidas, permanecem tão longínquos das raízes de sua própria cultura e música, quase tanto quanto aquelas que não tiveram sequer contato com esse universo.

Remetemo-nos, então, à questão da síncopa comentada no artigo de Machado (2010, p. 138). Os jovens, estudantes de música, dentro da academia, atualmente, tanto quanto os jovens do início do século XX estiveram por muito tempo expostos a um tipo de audição, percepção ou sensibilização para a música ocidental europeia. Sendo assim, a música brasileira, considerada nossa, ficou em outro lugar na concepção sobre música – música popular –, invisibilizada não só pela audição/ formação e imersão na música de concerto como, em décadas mais tarde, a própria mídia passa a divulgar outras músicas que



atingem a grande massa e levando em consideração as chamadas músicas de raiz ou música brasileira tradicional. Os processos de ensino e aprendizagem nas culturas locais, de música das culturas populares são na maioria vivenciadas em guetos (a exemplo da música indígena) ou acessíveis a um público que detém interesse muito particular sobre as culturas populares, ou seja, um público muito seletivo. Assim, aos nossos jovens músicos falta a percepção sobre o entendimento, por exemplo, de onde residiria a diferença entre a síncopa provinda da matriz portuguesa (europeia) e síncopa de matriz africana. Uma vez que a música que chega aos conservatórios/ instituições de ensino superior/ escolas de música estão nas partituras, representam os gêneros dançantes do início do século XX.

Daí vem a precisa intuição de Mário de Andrade: embora decantada sob o signo de *característica*, a síncopa brasileira que traz consigo um displicência arredia ao mensuralismo de quadratura rítmica europeia que definia a forma dos gêneros dançantes. (MACHADO, 2010, p. 138)

Machado ainda complementa que Mário de Andrade parece ter acertado “o tiro enxergando na prosódia nacional uma cultura singular do uso da síncopa, que se estende para a música instrumental” (2010, p. 138). O referido autor, ainda, salienta que o etnomusicólogo Carlos Sandroni (apud Machado, 2010, p. 141) trouxe uma importante contribuição para essa questão, destacando que “já que não existem as fontes materiais, e especificamente brasileira, pode-se pelo menos questionar o conceito europeu da síncopa quando utilizado fora do seu sistema” e cita:

Na realidade, Sandroni demonstra [...] aquilo que Mário de Andrade já tinha observado de modo não sistematizado sobre a nossa música: a convivência de um modelo rítmico que se faz por adição de tempos (suposta tradição africana) com outro que se realiza pela divisão dos tempos (tradição europeia).

Sandroni, ainda, segundo Machado “corroborar a consciência do crítico [M. de Andrade] de que banir do vocabulário da musicologia brasileira a palavra síncopa seria, no mínimo, perder metade da nossa cultura musical” (2010, p. 141, comentário nosso). Entendemos que a questão da LPV e da falta de identificação e reconhecimento de ritmos brasileiros, como ocorridos nesse relato – o caso do baião –, por parte de nossos estudantes de música, residiria nessa incompreensão de que ao ler/ tocar a síncopa (que aparece invariavelmente e que caracteriza nossos ritmos) não estariam atribuindo o sentido da expressividade musical, do abstrato, dos elementos subjacentes e simbólicos da música a ser interpretada, causando lacunas nos reais sentidos interpretativo e expressivo. Visto que



ocorreria uma incompreensão do sistema em que a música foi concebida, bem como das matrizes que deram origem ao baião.

Como contraponto ao caso do baião e bastante esclarecedor é o caso de Ernesto Nazareth, pra entendermos um dos motivos pelo qual o conhecido “pianeiro” brasileiro tem sido tão tocado pelos pianistas eruditos os seus maxixes, lundus, polcas e tangos. Segundo explicita Machado (2010, p. 127), em seu artigo cujo subitem informa “O popular que virou clássico e o clássico que virou popular”, Nazareth teve pretensões de estudar na Europa no que foi frustrado.

Simbolicamente, os universos da chamada música erudita e popular se cindiram neste momento: o jovem pianista conseguirá [*sic*][consegui]ra penetrar nos salões da aristocracia imperial tocando os ‘clássicos’ (repertório clássico-romântico de salão) e suas polcas; [...] a música de Nazareth não se realizava nem como tradição (ou não-tradição) da música erudita nacional, nem inteiramente como música popular-folclórica. E, de certo modo, o próprio Nazareth incorporou esse não-lugar à sua música. (MACHADO, 2010, p. 129)

Com isso, encerramos com a ideia que partiu da reflexão de que quando uma música e conseqüentemente seu compositor se tornam conhecidos no meio acadêmico, provavelmente, o compositor teve uma “vida dupla” na música, no sentido de que teve influências providas dos dois meios (erudito e popular). E o que se está tentando refletir, nesse espaço, é sobre a importância daqueles que estiveram adstritos apenas a um deles, transmutando-os através de suas composições, aqui, o baião. Dominginhos, natural de Garanhuns-PE, instrumentista, cantor e compositor brasileiro; exímio sanfoneiro que teve como mestres Luiz Gonzaga e Orlando Silveira, tendo sido influenciado em sua formação pelo baião, bossa nova, choro, xote e jazz. E no presente caso, aquele que foi reconhecido no mundo acadêmico e da música como um dos compositores mais importantes da cultura nordestina – Mestre Sivuca. Luiz Gonzaga Rodrigues (o “Sivuca”), de Alagoa Grande-PB, em 2009, recebeu o título Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal da Paraíba, a maior honraria acadêmica que a universidade concede a determinadas pessoas (GOVERNO DO ESTADO DA PARAÍBA, 2017).

REFERÊNCIAS

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, dez. 2009, p. 105-124.



DOMINGUINHOS. Mostrando os ritmos! Reportagem no YouTube. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=Da-0iNIW3ec>>. Acesso em: 24 jun. 2017.

GOVERNO DO ESTADO DA PARAÍBA. Gonzaga Rodrigues conquista Título de Doutor *Honoris Causa* da UFPB. Reportagem de José Carneiro. Secretaria de Comunicação. Disponível em: <<http://paraiba.pb.gov.br/gonzaga-rodrigues-conquista-titulo-de-doutor-honoris-causa-da-ufpb/>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

MACHADO, Cacá. *Batuque*: mediadores culturais do final do século XIX. In: MORAES, José Geraldo V. de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 119-162.

MERRIAM, Alan P.. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

RODRIGUES; MARCELO. *O fole roncou! uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Regina Márcia. (Org.). *Música, cultura e educação: os múltiplos espaços de educação musical*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2003.

TANAKA SORRENTINO, Harue. *Articulações pedagógicas no coro das Ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso etnográfico*. 2012. 550f. 2 v. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012 (Acompanham 2 CDs e 1 DVD). Disponível em: <<https://independent.academia.edu/HarueTanakaSorrentino>>. Acesso em: 31 out. 2017.



Uma aproximação à representação da música no documentário: o caso de *Saravah*

Fabián Arocena Narbondo.⁶⁹

fabian.arocena@fic.edu.uy

FIC UdelaR (Uruguay)/ UFPE (Brasil)

Resumo: A proposta é realizar uma análise do filme *Saravah* (P. Barrouh, Brasil, 1969), com base em algumas noções sobre mediação de C.S.Peirce (1839-1914), tentando responder uma pergunta inicial: que alcance ou impacto pode se observar no documentário musical utilizando ou aplicando a ferramenta metodológica da semiótica de Peirce para sua análise? Ao responder esta pergunta, ficam expostos alguns recursos do audiovisual como mediador, as interpretações musicais em si, e a forma em que estas interpretações e seus intérpretes trabalham como “canais”. Observaremos na representação musical algumas características que a semiótica de Peirce prevê de forma abstrata para toda representação: os dados ao redor da música que nos permitem acumular “camadas interpretantes”, e especialmente a ideia da mediação como uma força que move a vida, a natureza. E, como conclusão, se propõe entender essa força que movimenta a natureza como um resumo da característica principal do filme, neste caso, sobretudo do objeto do filme: a música popular brasileira.

Palavras-chave: documentário musical, mediação semiótica, música no cinema.

An approach to the representation of music in documentary: the *Saravah* case.

Abstract: The proposal it's to make an analysis of the documentary *Saravah* (P. Barrouh, Brasil, 1969) based in some notions about mediation of C.S.Peirce (1839-1914), aiming to answer an initial question: what kind of impact can be generalized from the documentary in terms of "peircean mediation"? Answering this question, came out some resources of the audiovisual as mediator, the musical performances itself, and the ways that the performers works as “channels”. We'll remark some characteristics in the musical representation that Peirce semiotics anticipate in an abstract way for every representation: information around music which allow us to build up “interpretant layers”, and especially the idea of mediation as a force who moves the life, the nature. To finally, try to understand that force, as an abstraction of the main characteristic of the film, and in this case mostly about the object of the film: the brazilian popular music.

Keywords: musical documentary, semiotic mediation, music and cinematography.

⁶⁹Músico e realizador audiovisual. Professor de terceiro grau na Faculdade de Informação e Comunicação da Universidad de la República Oriental del Uruguay (UdelaR), desde 2003 até o presente. Licenciado em Ciencias de la Comunicación, pela UdelaR. Cursou estudos universitários e não universitários de música. Cursa atualmente mestrado em Música e Sociedade na UFPE.



A proposta para este trabalho é realizar uma análise do filme *Saravah* (P. Barouh, Brasil, 1969) com base em algumas noções sobre mediação de C.S. Peirce (1839-1914). Tentando discorrer sobre alguns recursos cinematográficos utilizados no audiovisual para representar a música e os músicos, me proponho responder principalmente uma pergunta: que alcance ou impacto pode se observar no documentário musical utilizando ou aplicando a ferramenta metodológica da semiótica de Peirce para sua análise?

Uma das primeiras observações que eu gostaria de colocar é que, em geral, tanto nas entrevistas como na filmagem dos músicos tocando, os traços da câmera são muito movimentados. Fica evidente que se trata de uma câmera na mão, que, usualmente, percorre os elementos se aproximando e se afastando, mas com a instabilidade própria de uma câmera portátil que está captando uma realidade que não foi programada para ser filmada, mas que está sendo descoberta. Ainda destaco como essa instabilidade também não tenta ser dissimulada na montagem, mas até parece acentuada. Constantes cortes no eixo e movimentos de câmera irregulares, e até algumas pancadas da mesma câmera com objetos da cena revelam isto.

Estes recursos fazem o meio evidente (a filmagem e a montagem, neste caso). Aliás, este fato é acentuado com a constante presença do diretor nos planos, que, em algumas ocasiões, a montagem coloca intencionalmente. Isto me faz arriscar a observação de que o que está acontecendo através dos elementos técnicos observados é que nós, os espectadores, ficamos quase que no mesmo lugar do próprio diretor: somos espectadores curiosos por conhecer a música brasileira que a câmera alcança a registrar, e que quase conseguimos projetar-nos nesse mesmo espaço onde a câmera grava. Como realizador audiovisual não posso deixar de observar isto. E qualquer semelhança com alguma corrente cinematográfica, como também com o filme *Don't look back* (1967, Pennebaker), que é proclamado como um expoente do Cinema Verité, seguramente não seja mera coincidência, mas por questões de extensão, nesta instancia preferimos não estudar as possíveis relações com correntes cinematográficas o com documentários que, possivelmente, foram referentes para o diretor, para concentrar-nos nas questões que trataremos a continuação.

**Além dos recursos técnicos: sobre as execuções musicais no documentário.**

Para tentar responder à pergunta colocada, vou começar a analisar as execuções musicais em si, atendendo principalmente as de Paulinho da Viola, não porque sejam melhores ou piores que dos outros músicos que aparecem no filme, mas porque a meu entender, nestas execuções aparecem mais claras as questões sobre a mediação que procuro responder.

O primeiro aspecto que observo é que, quando Paulinho canta e toca o violão com destreza e soltura, ele dirige seu olhar a Pierre. Inclusive sem entender o que Paulinho está cantando, seja porque o espectador que assiste ao filme não domina a língua em que ele canta, ou simplesmente porque não consegue a entender suas palavras enquanto as canta. O que mais chama a minha atenção é que o músico está sendo muito expressivo com seu rosto.

Esses gestos que não são literalmente explicáveis, afirma ANDACHT (2014), constituem uma espécie de "*flujo del sentido que crece y que permite entender – incluso cuando lo que se entiende es que no es posible (o deseable) entender algo*"⁷⁰. (ANDACHT, 2014, p. 209) Neste caso, aparece como um indício de que há uma profundidade ou uma intenção no que Paulinho está fazendo, além da simples união das palavras e a música. Sobre isto, o próprio Peirce diz que: "*el narrar una historia, el actuar en un escenario, no consiste tan sólo en repetir palabras, en emitir una serie de sonidos o réplicas.*"⁷¹ (PEIRCE, apud ANDACHT, 2012, p. 11). Detalhes como estes, que estão além da própria execução musical, chamam nossa atenção muito mais que outras questões técnicas da própria execução.

O fato é que na cena que estamos observando, Paulinho está tentando responder à pergunta que Pierre fez para ele, alguns segundos antes: em um português com certas dificuldades, Pierre pede para Paulinho "se você poderia me dizer a importância da escola de samba e da função das suas tradições." Mas, como responder a uma pergunta assim sobre um fenômeno cultural das dimensões do que está se falando? Paulinho vai dar uma

70 "fluxo do sentido que cresce e que permite entender – inclusive quando o que se entende é que não é possível (ou desejável) entender algo" Tradução própria.

71 "narrar uma história, atuar em um cenário, não consiste tão somente em repetir palavras, em emitir uma série de sons ou réplicas." Tradução própria.



resposta breve, que sem dúvida tem sentido, mas que o seu sentido vem sendo reforçado pelo desenvolvimento anterior do documentário, e sobretudo pelas músicas que, na continuação, o próprio Paulinho cantará com entusiasmo.



Fig.1 - Fotogramas do documentário *Saravah*. Cena da mesa. Paulinho e Bethânia cantam.

Ao observarmos o início do documentário, percebemos que começa com alguns planos gerais do carnaval do Rio de Janeiro, onde não conseguimos identificar nem nos identificar com nenhuma pessoa em particular. São imagens coloridas acompanhadas de música de um samba instrumental. Até que a câmera começa a captar alguma dançarina em particular, e logramos apreciar seus rostos, cujas expressões combinam a concentração na dança com alguns sorrisos. Nesse momento do documentário, a música vai virar, para começar outra música de samba, mas agora cantada. E as palavras que ouvimos cantando são: “É melhor ser alegre que ser triste [...]” Vestida com imagens que parecem evidentemente alegres, a letra da música (em conjunto claro com o acompanhamento instrumental), reafirma a alegria, mas sempre implicando a tristeza. Aqui acontece o que CHION (1993), denomina como “verbocentrismo” no cinema, que vem a destacar como qualquer espectador, quando ouve uma voz em meio de outros sons que não sejam vozes, o que mais vai captar sua atenção vai ser a voz, e particularmente o que ela está dizendo. E esse sentido que surge da voz, mais precisamente do verbo que a voz fala, “estrutura a visão” do espectador gerando um novo sentido ao audiovisual, que Chion denomina como “valor acrescentado”. (CHION, 1993, p. 16-19) Neste caso, a partir do que está dizendo a lírica da música, vamos ressignificar todas essas imagens entendendo e assumindo que sempre por trás de toda essa alegria que estamos observando, está implícita a tristeza: como se efetivamente alegria e tristeza sejam duas faces de uma mesma moeda.



Fig. 2 - Fotogramas do documentário *Saravah*. Carnaval do Rio de Janeiro.

Uma vez que chegamos à mesa onde se acham entre outros o diretor do filme, junto com Paulinho e Maria Bethânia, Pierre formula a pergunta mencionada. Até esse momento, temos visto e escutado algumas músicas relacionadas com as origens do samba, onde se fala das raízes africanas que no Brasil tomaram forma no Candomblé e na Macumba. Mas será precisamente depois desta pergunta que aparecem novamente as imagens do carnaval, que agora voltam com outra força, pois agora estas imagens têm algo mais de informação que se agrega para sua interpretação, porque Paulinho falou parte da história das escolas do samba. E a continuação, coincidindo com o que se cantou no começo do documentário onde também se falava “[...] mas pra fazer um samba com beleza é preciso um bocado de tristeza senão não se faz um samba não[...]”

Paulinho vai seguir tocando outros sambas de tristeza e alegria, mas agora, se eu como espectador não conhecia nada dessa música, tem se adicionado novas camadas de informação ao meu entendimento. ANDACHT (2012) refere a estas camadas como “*capas interpretantes*” (camadas interpretantes - tradução própria), informação que no caso da música tem a ver com a contextualização histórica, os músicos e as composições que influenciaram ou tomaram a obra como referência, os costumes do público receptor, etc., dados que mudam a fruição do fenômeno no espectador. Elementos estes que geralmente se acham em toda análise etnomusicológica de qualquer fenômeno estudado, e que observamos neste caso, que a própria semiótica peirceana prevê de forma abstrata.

Sobre o músico intérprete.

Para aprofundar ainda mais no alcance que tem o conteúdo do audiovisual, gostaria de destacar o momento quando Paulinho vai apresentar uma nova música e antes de fazê-lo esclarece “[...] esta música não é minha não [...]” Aqui acontece uma nova



ressignificação não só do que ele vai cantar a continuação, mas de tudo o que enxergamos e escutamos até esse momento. Com exceção da música cantada por Baden Powell sobre Iemanjá (“Canto de Iemanjá”), todas as músicas que ouvimos não tinham autor (e entendo que o fato de não ter sido o próprio Baden Powell quem apresenta a música como sua, mas é Pierre quem solicita a Baden que toque “essa música sua”, neste caso resulta significativo para o que tento explicitar), tanto Paulinho como os outros músicos eram sobretudo “o canal” mediante o qual a música chegava até nós, se as músicas eram deles ou não, não importava: *“los signos musicales son eso que nos permite ser y soñar de algún modo en algún lugar pero que nunca nos pertenecen del todo”*⁷² (ANDACHT, 2014, p. 221).

A citação surge precisamente do comentário de um músico uruguaio chamado Mauricio Ubal, falando de uma música de sua autoria que chegou a ser um “hit” (um sucesso) no Uruguai. Mauricio Ubal expressa no documentário *Hit* (ABEND, LOEFF, 2008), que é objeto de análise no citado trabalho de Andacht, o que a semiótica procurou investigar desde sempre: *“y cuando se graba (“A redoblar”) fue realmente una cosa muy impactante, evidentemente había un momento y una cosa que por ahí... a nosotros nos tocó ser los canales”*⁷³ (ANDACHT, 2014, p. 221)

Este tipo de visão sobre uma obra musical que de uma forma ou outra é alheia ao autor, é precisamente o que observamos ao ver a Paulinho tocar: nós, como espectadores, nos aproximamos ao samba primeiro por seus intérpretes. Depois, entendemos que algum desses intérpretes são também compositores. Isto fica evidenciado na conversa previa á pergunta mencionada anteriormente entre Pierre e Paulinho: enquanto olhamos no plano da tela a Paulinho e Maria Bethânia sentados um ao lado do outro (o que permitiria dizer que dá mais valor e validade ao discurso de Paulinho), o próprio Paulinho diferencia seu trabalho daquele que faz ela, e se define a si mesmo como um meio desde o qual o samba se desenvolve: “... o trabalho da Bethânia é uma outra escola ... uma outra formação, com novas proposições ... agora o meu compromisso... não sei se você sabe, eu sou compositor de escola de samba...”, e em seguida Paulinho pergunta ao diretor se ele sabe o que isso significa. Pergunta que também o próprio documentário está tentando responder.

72 “Os signos musicais são isso que nos permite ser e sonhar de algum modo em algum lugar, mas que nunca nos pertencem totalmente” Tradução própria.

73 “E quando se grava (“A redoblar”) foi realmente uma coisa muito impactante, evidentemente havia um momento e uma coisa que por lá... a nós nos tocou ser os canais”. Tradução própria.



"Las canciones populares son el sustento material de la conciencia de conexión"⁷⁴ (ANDERSON, *apud.* ANDACHT, 2014, p. 207). Embora Andacht utilize a citação para aplica-la especificamente às músicas do documentário *Hit* que é objeto de seu análise, entendo que a afirmação é aplicável à música num sentido geral, qualquer que seja o nível de popularidade que elas atinjam. Então, pelo foi visto até o momento, Paulinho tem sido sempre um canal, e o fato de que as músicas que ele tocou ou tocará mais adiante sejam de sua autoria, não muda a visão que temos dele como canal, que precisamente aponta ou trabalha desde essa "consciência de conexão". Notemos que ele mesmo vai descrever o carnaval precisamente como um fenômeno feito por três mil pessoas para milhares de pessoas.

O fato de que ele seja também autor só agrega outra nova camada de informação à recepção de ele como signo de esse objeto (daquela outra coisa) que é o samba, ou a música popular brasileira em um sentido mais amplo, que está determinando um efeito sobre quem assiste a esta interpretação. "*El signo es cualquier cosa que esté determinada por alguna otra cosa, la cual llamamos su objeto, y así determina un efecto sobre una persona. A dicho efecto yo lo llamo su interpretante y éste último viene determinado por lo anterior.*"⁷⁵ (PEIRCE *apud.* SANTAELLA, 2001, pág. 5)

Encontramos assim que Andacht (2012) fala de "fator do futuro na mediação narrativa", que surge principalmente da visão de Peirce sobre a mediação como um ato de apontar a um alvo, onde se observa a influência do futuro no presente mediante a ação da mente que antecipa um objetivo (ANDACHT, 2012, p. 5). É que, acaso o fato de cantar uma música, de se apropriar dela pelo fato de se aprender seja sua lírica ou seja seus momentos mais importantes, de forma de participar da música com alguma forma de expressão corporal, não se trata disso mesmo, de apontar a um alvo? Enquanto canto ou participo com o corpo de um fenômeno musical repasso e dou sentido a meu passado, estou ao mesmo tempo dando sentido ao presente e sobretudo às ações futuras. Porque assim como as ações passadas, que quase com certeza foram em muitas ocasiões por um mesmo questionadas por não ter senso, cobram sentido neste novo momento de mediação (musical

74 "As canções populares são o sustento material da consciência de conexão". Tradução própria.

75 "O signo é qualquer coisa que está determinada por alguma outra coisa, a qual chamamos seu objeto, e assim determina um efeito sobre uma pessoa. A dito efeito eu o chamo seu interpretante e este último vem determinado pelo anterior." Tradução própria.



neste caso), gerando uma nova certeza de que as ações futuras que podem não ter muito sentido no momento em que se realizam, também podem ter no futuro sua instância de significação onde tomaram novamente sentido. E aqui é que cabe a afirmação: "*es menos importante el ayer evocado que el mañana imaginado y proyectado*"⁷⁶ de ANDACHT (2012, p.8).

Mas não é só a música que cumpre com esta tarefa de apontar a um alvo, o próprio documentário também faz. É que precisamente o que temos feito é analisar dois processos de significação: 1_ a execução musical como tal; 2_ o audiovisual que, neste caso, representa execuções musicais. Assim, se nos centrarmos novamente no audiovisual como tal, devemos ter em conta que quando em 2017 assistimos á reprodução do mesmo, chegamos sabendo que tem sido filmado no ano 1969, que seria o tempo quando estes artistas estavam alcançando o alto nível de popularidade que gozaram e que gozam inclusive atualmente. Pois precisamente este fato também não é menor em isto de projetar ao futuro: é possível colocar-se nesse lugar da história e projetar o futuro que esperava a eles, porque eles mesmos eram nesse momento uma expressão de futuro.

Mas ainda tem mais nisto da projeção para o futuro. ANDACHT e MICHEL (2007) reflexionam sobre o cinema como mediação e chegam a formular que uma obra audiovisual pode ser entendida

*"como un genuino ensayo o 'fábula simbólica' sobre la trama identitaria, (...) el ámbito de entretenimiento audiovisual habilita a su público a elaborar interpretativamente - perlaborar es el término freudiano propuesto por Ellis (1996) - dudas y conflictos..."*⁷⁷ (ANDACHT, MICHEL, 2007, p. 2).

Para o caso estudado, o audiovisual me permite como espectador afirmar a existência do samba, e se não conhecia nada (ou muito pouco como é meu caso) sobre os autores brasileiros que aparecem no documentário, depois de assistir ao filme, posso precisamente “perlaborar” alguma questão sobre o assunto em si do samba e de seus autores. Posso compartilhar com outros colegas reflexões em torno ao fenômeno, e neste caso sobre todo, observo com fascinação as formas em que a música e os músicos se geram e “re-geram”

76 “É menos importante o ontem evocado que o amanhã imaginado e projetado”. Tradução própria.

77 “Um genuíno ensaio ou ‘fábula simbólica’ sobre a trama identitária, (...) o âmbito do entretenimento audiovisual habilita a seu público a elaborar interpretativamente - perlaborar é o termo freudiano proposto por Ellis (1996) - dúvidas e conflitos...” Tradução própria.



num processo de mutua interpenetração e relacionamento constante. Desde este lugar, projeto ao futuro: observando a Paulinho intérprete de obras de “homens - canais” que precederam a Paulinho, mas também autor de novas obras, eu posso projetar novos intérpretes-autores, sem importar o ano em que assista ao filme, pois faço isto desde o lugar em que sé que a natureza, por sua própria força, sempre gera novos canais para se manifestar. Assim também posso projetar outros possíveis documentários de estes ou outros músicos.

Uma primeira conclusão

O título do filme não aparece explicado na edição em DVD que eu tive acesso. Quando se faz uma pesquisa no Google do que pode significar este título do documentário que temos analisado, os resultados não são muitos. Em Wikipédia o termo escrito com "h" no final só aparece como uma "marca acunhada" por Pierre Barouh (“...*a r cord label founded by...*”). Enquanto que para o termo escrito sem "h" aparece relacionado com rituais de candomblé ou umbanda. E a explica o que se d  do termo mostra que *SA seria* “Força, Senhor —*RA*— Reinar, Movimento —*V * (Natureza, Energia). Sarav  seria então a força que movimenta a natureza. Esse termo  , portanto, um mantra que pode fixar ou dissipar determinadas vibra es, não sendo, portanto aconselhável pronunciá-lo sem a devida necessidade.”⁷⁸

Esta "força que movimenta a natureza", acaso não   o que a semiótica de Peirce está querendo explicar? O documentário apresenta uma visão resumida do desenvolvimento do samba e de algumas vertentes que deste estilo surgem, exemplificada em alguns de seus principais exponentes.

Primeiro, a apresenta o do desfile de carnaval, que   algo assim como o momento em que se apresenta ante a sociedade o trabalho de todo um ano de muita gente que dedica sua vida e sua paixão a esse fenômeno. Então será a través de Pixinguinha e João da Baiana que vemos o samba na sua forma mais parecida a aquele momento em que passava   legalidade, Paulinho, será como o ponto intermédio, enquanto que Baden Powell e Maria Bethânia serão aqueles que trabalham numa possível nova dire o do samba.

⁷⁸ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sarav%C3%A1>



Trabalhando sobre a teleología peirceana, Andacht (2007) cita a Alexander (2002) que explica que "*para que una tendencia original se establezca, lo que emerge de modo imprevisto lateral o secundario al respecto de la direccionalidad tendencial precisa ser re-interpretado al respecto de un nuevo propósito*".⁷⁹ (ALEXANDER apud ANDACHT, MICHEL, 2007, p. 37) E isto é o que acontece geralmente com as manifestações culturais populares, como o samba.

Na conversa entre Paulinho e Pierre, o primeiro explica brevemente como a música surgiu em âmbitos marginais⁸⁰, precisamente desde a ilegalidade: a criatividade não está associada ao acaso puro, mas à criação de novas regularidades que estão como em uma matriz dentro do acaso, no universo (ANDACHT, MICHEL, 2007, p.17). Paulinho explica então que aqueles grupos que estavam na ilegalidade (e isto em sentido literal do termo, pois explica que eram reprimidos pelas forças policiais), com o tempo foram se organizando para ganhar um lugar na sociedade e se converter no movimento cultural com a força que ainda tem e que parece gozará por muito tempo.

Seguindo o conselho de Wikipédia, de não repetir o título sem a devida necessidade (isto sem tomar a Wikipédia de forma acadêmica, mas neste caso de forma cabalística poderia dizer), só acho importante destacar como este título do filme aparece como um resumo da característica principal do filme e, neste caso sobre todo, do assunto do filme, e que possivelmente vem a explicar de forma particular o alcance da mediação peircena em um nível mais geral.

REFERÊNCIAS.

ABEND, C., LOEFF, A. (Dirs.). *Hit. Historias de canciones que hicieron historia*. [DVD]. Montevideo: Metrópolis Films. 2008.

ANDACHT, Fernando, MICHEL, Mariela. "El turista accidental: el cine como ensayo icónico- simbólico de la identidad humana". En I. García de Molero et. al. (Eds.). *Semióticas del Cine* (pp. 23-40). Maracaibo: Colección de Semiótica Latinoamericana. 2007.

ANDACHT, Fernando. "En pos de la identidad mítico-musical perdida: análisis semiótico

79 "para que una tendência original se estabeleça, o que emerge de modo imprevisto lateral ou secundário respeito da direccionalidade tendencial precisa ser re-interpretado ao respeito de um novo propósito". Tradução própria.

⁸⁰ Isto que explica brevemente Paulinho está claramente explicado no capítulo dedicado ao samba, "Getulio Vargas: Música popular, produto e propaganda", do livro de Tinhorão (1998) *História social da música popular brasileira*.



y retórico del documental hit. Historias de canciones que hicieron historia.” Artículo publicado em *Discurso y comunicación*. Editores: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) PPGCOM Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) p. 206-223. 2014.

ANDACHT, Fernando. “Una puesta en escena de la mediación narrativa- El documental *Jogo de Cena* como espacio experimental” en *Mediálogos*, Vol. 2, nº 1. Universidad Católica del Uruguay. Montevideo. 2012.

BAROUH, Pierre. (Dir). *Saravah*. [DVD]. Brasil. 1969.

CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós. 1993.

SANTAELLA, Lucía. 2001 “¿Porqué la semiótica de Peirce es también una teoría de la comunicación?” *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Univ. Nac. Jujuy*. n.17 San Salvador de Jujuy, nov. 2001

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Editora 34. Brasil. P. 289-304. 1998.



RESUMOS EXPANDIDOS



A atuação das mulheres na MPBI: uma análise a partir da performance da Quartabê

Danielly Dantas

<danydantasclari@gmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Este trabalho tem por objetivo compartilhar um plano de trabalho da minha pesquisa de mestrado em andamento. A partir da perspectiva dos Estudos de Gêneros e da Etnomusicologia, pretende-se realizar uma análise dialógica da atuação feminina como intérpretes, compositoras, improvisadoras, instrumentistas e performers tendo por foco a banda Quartabê e sua atuação no contexto da música popular brasileira instrumental (MPBI). A Quartabê é composta pelas musicistas Ana Karina Sebastião (contrabaixo), Joana Queiroz (clarinete, clarone e saxofone), Maria Beraldo Bastos (clarinete e clarone) e Mariá Portugal (bateria) e pelo músico Rafael Montorfano (piano e teclados) e foi criada em 2014, especialmente para o Festival Moacir Santos, no Rio de Janeiro. O quinteto, que decide dar sequência à banda, grava em 2015 o seu primeiro disco “Lição #1: Moacir” e desde então vem realizando releituras de algumas das obras desse consagrado compositor, arranjador e instrumentista brasileiro. O que chama a atenção é que a Quartabê não faz uma simples releitura das obras de Moacir Santos, mas sim dá uma nova roupagem às obras, misturando vários elementos musicais, podendo-se falar de uma certa “desconstrução” das obras. Além das fusões já existentes na música do compositor – de músicas brasileiras com músicas de diferentes nações e jazz – elas trazem elementos de outras influências, como rock, *afrobeat* e até pop, o que não é muito comum na música instrumental, indicando assim um caráter de abertura e criatividade da banda. Para poder se chegar a discussões mais profundas e compreender como esses elementos são utilizados nas músicas interpretadas pela Quartabê e quais as consequências disso, propõe-se uma análise musical do disco “Lição#1: Moacir”. Quanto à análise performática, a pesquisa se apoia na etnografia com suporte de Teorias da Música Feministas. Dessa forma, a partir do ponto de vista da performance e das teorias feministas, espera-se entender as construções musicais feitas pela Quartabê além de suscitar cada vez mais as discussões que ressaltem a visibilidade feminina e as relações de gênero e poder que sempre estiveram presentes no universo musical e na produção de conhecimento sobre música.

Palavras-chave: etnomusicologia; estudos de gênero; performance.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



CUSICK, Suzanne. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music*. v. 32, n. 1 (Winter), 1994. p. 8-27. Disponível em: <www.jstor.org/stable/833149>. Acesso em: 11 maio 2016.

KOSKOFF, Ellen. *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Chicago: Editorial Advisors, 2014.

ROSA, Laila. Pode performance ser no feminino? *Ictus*. Salvador: PPGMUS/UFBA, v. 11, n. 2, 2010.

SAWIN, Patricia E. Performance at the Nexus of Gender, Power and Desire: Reconsidering Bauman's Verbal Art from the Perspective of Gendered Subjectivity as Performance. Illinois: University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society Stable. *The Journal of American Folklore*, v. 115, n. 455, Toward New Perspectives on Verbal Art as Performance, inverno 2002, p. 28-61. Published by:. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/542078>>.



A performance musical de Pinto do Acordeon

Joeudson Fernandes Gama

<johfgama@gmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

A Etnomusicologia no Brasil tem apresentado um avanço significativo, se consolidando gradativamente. Os limites de abordagens da pesquisa da área estão cada vez mais amplos e abrangendo ainda mais o seu foco de pesquisa, como fica claro no crescimento de trabalhos acerca da música popular, contextos sociais urbanos e performers de diversos gêneros musicais do Brasil. Este artigo é um breve resumo da minha dissertação, que teve como principal objetivo a performance de Pinto do Acordeon, analisando alguns elementos centrais que constituem a performance musical do compositor e interprete na atualidade. Para obter os dados necessários e significativos acerca do meu objetivo, me fiz uso dos seguintes instrumentos de coletas e análises de dados: pesquisas bibliográficas, observação participante, gravações de áudio e vídeo, fotografias, entrevistas individuais. O forrozeiro cantor e compositor Pinto do Acordeon é natural de Conceição de Piancó, Alto Sertão da Paraíba e nasceu em 1950. A partir de 1970 começou a atuar como sanfoneiro em gravações de outros compositores, todavia, somente aos 26 anos, em 1976, gravou o seu primeiro LP, que leva como título o nome de “Gosto da Bahia”. Despontando na carreira artística com a música “Neném Mulher” em 1989, Pinto do Acordeon continua representando o Forró pé de serra pelo Brasil e fora dele. O Forró tem sido fonte de pesquisa sobre diferentes perspectivas, ao qual se percebe essa manifestação como um universo complexo da prática musical que mantém um constante diálogo entre o passado e o presente, sejam esses musicais, culturais ou sociais. Entender como Pinto do Acordeon interage com essas transformações, passado/presente, servirá pra compreender uma prática musical que é ao mesmo tempo tradicional e moderna, além de ampliar a literatura nordestina e paraibana na área da Etnomusicologia. O resultado da pesquisa evidenciou que os principais fatores presentes em sua performance são: a voz, as letras e a interação com o público, e que o processo de transformação no Forró não diminuiu o número de shows do poeta, mas foi preciso uma adaptação. E a inserção de novos instrumentos é uma estratégia de competir com as potências sonoras impostas nos sistemas de sons dos tempos atuais.

Palavras-chave: performance musical; forró; Pinto do Acordeon.

REFERÊNCIAS

ACORDEON, Pinto do. João Pessoa-PB, agosto de 2014. Gravação em vídeo. Entrevista concedida, em pesquisa de campo. 2015.

COOK, Nicholas. Music as performance. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. *The cultural study of music: a critical introduction*. Londres: Routledge, 2003, p. 204-214.

DAWSEY, John Cowart. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*. São Paulo: USP, v. 13, p. 163-176, 2005.

JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2007.

MERRIAM, Alan P. Music and Culture History. In: _____. *Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964. p. 277-302.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e musica: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n.1. São Paulo: USP, 2001.



A tradição juremeira e suas relações com os rituais de candomblé e umbanda na casa Ilê Axé Xangô Agodô

Rodrigo Melo

<dasilvame.lo.rodri.go@gmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

O objetivo deste trabalho é investigar do ponto de vista etnomusicológico as relações do culto da jurema com o candomblé e a umbanda, nos rituais praticados na casa *Ilê Axé Xangô Agodô*. Nela são cultuadas as entidades de jurema e os orixás do candomblé. A partir da bibliografia, são apresentadas características individuais dos três cultos e o início da interação entre eles. Em seguida, traçou-se um panorama que apresentou as normas, acepções e diretrizes da casa em foco, apreendidas através da convivência com os integrantes do culto. Suas cerimônias são descritas para demonstrar o formato dos cultos e as concepções doutrinárias. Observou-se que a música é um elemento importante para a constituição das cerimônias. Ela está presente em todos os rituais, e como próprio ritual, a música do culto da jurema também sofreu influências do candomblé e umbanda. Desse modo, percebe-se que a análise desse elemento amplia as possibilidades de compressão das reelaborações no culto da jurema e sua intersecção com o candomblé, intermediada pela umbanda.

Palavras-chave: tradição juremeira; *Ilê Axé Xangô Agodô*; candomblé e macumba.



As trajetórias do vinil no movimento do reggae em São Luís do Maranhão

Robson de Melo Nogueira

<robsondemelo@ifma.edu.br>

Instituto Federal do Maranhão (IFMA)

Hugo Leonardo Ribeiro

<hugoleo75@gmail.com>

Universidade de Brasília (UnB)

Nesta comunicação, baseada em pesquisa de mestrado em andamento e orientada segundo critérios de abordagem quantitativa, pretende-se apontar algumas possibilidades de compreensão dos discursos que descrevem a trajetória do disco de vinil⁸¹ em relação ao espaço do reggae no Maranhão. Toma-se como referência a cidade de São Luís, capital do Estado, conhecida, dentre outras denominações, como a *Jamaica Brasileira*, um título que decorre da significativa influência do reggae na cultura local. Tendo gradualmente alcançado o *status* de movimento cultural, o reggae hoje se coloca como produto de destaque nas mídias locais e entre os atrativos culturais e turísticos da cidade. Um dos elementos de relevo em meio ao movimento do reggae é o vinil, uma vez que produções fonográficas desse ritmo, imortalizadas nas décadas de 1970 e 1980, chegaram em São Luís e o vinil passou a ocupar um lugar de destaque nas tradicionais festas e shows de reggae na *Jamaica Brasileira*. É durante as décadas citadas que vários colecionadores maranhenses foram ampliando suas coleções, quer seja indo a Belém, ou diretamente na fonte, Jamaica e Inglaterra. Tais colecionadores foram “garimpando” (BRANDÃO, 2015) o que ainda havia de discos de vinil e foram apresentando em festas realizadas nas periferias ludovicenses. Emerge, então, a questão da “exclusividade” por meio da qual o vinil passa a ser “um grande negócio” para empresários-colecionadores. Conforme Freire (2010) essa busca por exclusividade é semelhante ao que acontecia na Jamaica onde as *Sound Systems* se valiam de músicas exclusivas para conquistar o público. Com o tempo, esses colecionadores se tornaram empresários, cujo principal produto e mercado eram, respectivamente, a comercialização das músicas exclusivas de seus vinis e o grande público, espalhados em São Luís e outras cidades do Maranhão. Para isso, tais empresários investiram nas *radiolas* (*Sound Systems*), talvez copiando modelos já existentes em cidades como Belém do Pará e começaram a constituir um público cativo de suas músicas exclusivas, obrigando-o a decidir pela melhor radiola. É neste contexto que discute-se a ideia de que o disco de vinil deixou de ser um mero produto de consumo e tornou-se um dos elementos mais característicos das tradicionais casas de reggae ludovicense.

81 Disco de vinil, vinil ou ainda *Long Play* (LP).



Palavras-chave: reggae; disco de vinil (LP); São Luís-MA (Brasil).

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Felipe. Cultura do vinil: o garimpo como prática social. *Revista Ensaios*, v. 8, jan. – jun., 2015. Disponível em: <www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/ensaios/article/download/1821/1234>. Acesso em: jun. 2016.

FREIRE, K. *Que reggae é esse que jamaicanizou a “atenas brasileira”?* 2010. 217p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, Maranhão, 2010.



A viola nordestina de Adelmo Arcoverde: uma análise musical de seu frevo

Igor Sá

<igorcavalcante-@hotmail.com>

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Adelmo Arcoverde, natural de Serra Talhada (PE), é considerado um dos maiores representantes da viola nordestina do Brasil. Essa pesquisa se propôs a transcrever e realizar uma análise técnico-musical da música “Pinotado”, presente no disco *Convertido*, gravado em 2012. A compreensão do processo estético-musical do violeiro Adelmo Arcoverde, e o significado da viola nordestina para o mesmo, também foi alvo de estudo. Além da transcrição, foi realizada uma entrevista com o violeiro. Os assuntos abordados no trabalho se concentraram em três temas principais: análise técnico-musical, viola no nordeste e música nordestina. O compositor inova ao modificar a instrumentação típica do frevo de rua, fazendo com que a maneira de interpretar frevos na viola de 10 cordas tenha papel de destaque. Nas próprias palavras do violeiro, ele gosta de compor inserindo outros gêneros no frevo, como o baião. Pode-se afirmar que o músico possui um estilo singular entre os violeiros brasileiros por afirmar sua identidade nordestina ao explorar o instrumento tocando e compondo baseado em diversos estilos musicais do Nordeste, como o maracatu rural, o caboclinho, o baião e o frevo. Ao transcrever e analisar a composição “Pinotado”, a presente pesquisa enseja contribuir com o estudo acadêmico sobre viola nordestina e o frevo tocado e composto para viola.

Palavras-chave: Adelmo Arcoverde; análise técnico-musical; viola nordestina.

REFERÊNCIAS

DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira*. São Paulo: Editora Humanitas, 2012.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. “*Que acorde ponho aqui?*”: harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Cia. Ed. de Pernambuco, 1971.

RODRIGUES, Edson. Abafo, ventania e coqueiro. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Orgs.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 1991.

TELES, José. *Do frevo ao maguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.



“Apologia ao Jumento”: reflexões sobre o simbolismo da canção para a região Nordeste do Brasil e o papel da indústria fonográfica na valorização do forró

Katiusca Lamara dos Santos Barbosa

<katinhajp@hotmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Luiz Gonzaga (1912 – 1989) é pernambucano, e saiu de sua cidade natal Exu, indo para o Rio de Janeiro tentar uma vida melhor. Apesar de sair do nordeste, a sua música sempre esteve ligada ao seu lugar de origem. De acordo com Barata (2012) e Simone Pereira (2005), o espaço é um *locus* de aprendizagem e comunicação, e situa os sujeitos como históricos e produtores de significados e sentidos, e o lugar social, e geográfico são importantes na construção do fazer musical desses indivíduos. Foi cantando as histórias da vida do nordestino, usando a linguagem característica da região, e se vestindo como vaqueiro que Luiz Gonzaga conquista espaço nas rádios, na década de 1940. O baião era recebido com grande aceitação pelos nordestinos radicados na região Sul e Sudeste. Eles reviviam nas canções de Luiz, as cenas e imagens do lugar deixado para trás. Nesse contexto, a indústria fonográfica se apropria do discurso sertanejo de Gonzaga, e investe na gravação de LPs, que rapidamente se transformam em vários sucessos, é aclamado como o “Rei do Baião”, valorizando o forró como gênero musical nacional. Porém, com o declínio do era de ouro das rádios e ascensão da Bossa Nova, o forró perde espaço no mercado, Luiz continua seu sucesso, mas agora pelo interior nordestino, só voltando a fazer sucesso nacionalmente na década de 1970 em diante. Nessa época, lança a música “Apologia ao jumento”, uma versão em 1968, e outra em 1976, versão que será objeto desse estudo. Nessa música, ele narra as paisagens vividas pelas lutas e desafios cotidianos do nordestino, e reflete sobre as várias funções desempenhadas pelo animal, e sua importância para a região, no qual o denomina de “desenvolvimentista”, e apesar de toda sua importância, esse animal, e o seu nome são usados geralmente de forma pejorativa e depreciativa. Usando a análise de discurso como ferramenta teórico-reflexiva para a análise da letra da música, essa comunicação buscou compreender as formas que Luiz Gonzaga usou para evidenciar a simbologia e importância do animal, e de forma implícita no discurso, podemos traçar um paralelo, sobre a importância do homem nordestino para o desenvolvimento do país. Nos argumentos apresentados na canção, de modo proposital ou intuitivo, Gonzaga chama a atenção para as relações de submissão e humilhação em que o nordestino, sempre foi submetido quando comparado ao desenvolvimento das regiões sul/sudeste, revelando subjetivamente um Brasil preconceituoso e desrespeitoso com o homem nordestino.

Palavras-chave: forró; indústria fonográfica, Luiz Gonzaga.



REFERÊNCIAS

BARATA, Denise. *Samba e partido-alto: curimbas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012

PEREIRA, Simone Luci. O nome, o olhar e a escuta da cidade: memória de ouvintes. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Orgs.). *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.



Brasões sonoros: a repercussão da música de influência armorial através do grupo SaGRAMA

Marília Santos⁸²

<marilia_05030@hotmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Carlos Sandroni⁸³

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)/

Universidade Federal Paraíba (UFPB)

O presente trabalho é um recorte de uma pesquisa de mestrado que está em andamento e tem como objetivo entender, na cena musical pernambucana, como se dá o vínculo de certos repertórios e práticas atuais com a Música Armorial produzida durante o período principal do Movimento Armorial. Para isto, estão sendo analisadas as práticas musicais de artistas e grupos que realizam música com alguma influência do Armorial. Sabe-se que o Movimento Armorial, criado por um grupo de intelectuais no início dos anos 1970 e liderado pelo escritor Ariano Suassuna, teve grande influência na criação de uma concepção artística que objetivava a realização de uma arte autenticamente brasileira. Os elementos que fundamentavam essa “pureza” nacional foram buscados na cultura popular nordestina. Apesar de tratar das mais variadas formas artísticas, a música do Movimento Armorial foi uma das manifestações que mais se sobressaiu. De modo que, passados quarenta e seis anos desde seu início, é possível perceber esta influência em diversas manifestações artísticas e em vários grupos. Um que se destaca bastante é o SaGRAMA. A música armorial e a que recebeu/recebe suas influências tornou-se uma espécie de representação musical do Nordeste, de modo que é comum encontrá-la em trilhas sonoras de diversos tipos de dramaturgias. O SaGRAMA ficou bastante conhecido, principalmente, depois da realização da trilha de “O auto da compadecida”, seriado televisivo baseado na obra homônima de Ariano Suassuna. A relação do grupo com obras do escritor e com uma sonoridade identificada como nordestina faz com que a mídia, frequentemente, o classifique como uma espécie de “ícone” Armorial, apesar de Sérgio Campelo, líder e criador do grupo, esclarecer que isto não os agrada muito. Partindo disto, pretende-se fazer uma breve explanação de como uma sonoridade passa a fazer parte da construção de um lugar, de um espaço, de um povo. Pretende-se ainda discutir hipóteses sobre que levou o grupo SaGRAMA a ser “escolhido” como uma das principais representações da Música Armorial/Nordestina na atualidade. Para isto, serão visto alguns conceitos de cultura, baseados em Denis Cuche (1999), Terry Eagleton (2003), Clifford Geertz (2008), identidade e nacionalismo em Martin Stokes (1997), Stuart Hall (2005), Benedict Anderson (2006), Kelly Asken (2006), assim como o processo de criação epistemológica do Nordeste

⁸² Bolsista Capes.

⁸³ Orientador.



a partir de “A invenção do Nordeste e outras artes”, de Durval Albuquerque Jr. (2011). As informações sobre o grupo foram obtidas através de sites da Fundação Joaquim Nabuco (2014), Jornal de Pernambuco (2014), Nodesteweb.com (2014) e entrevista com Sérgio Campelo, concedida à autora (2015). Apesar de haver alguns trabalhos que tenham como foco a Música Armorial, como artigos de Ariana Nóbrega (2007) e Francisco Andrade (2016), assim como dissertações de mestrado de Luís Costa (2011), Leonardo Ventura (2007), Débora Silva (2014), José Bezerra (2014), não foi encontrado trabalho desta natureza que se referisse ao SaGRAMA. Para compreensão e contextualização do que foi o Movimento Armorial, serão utilizados o artigo de Candace Slater (2016) e os livros de Ariano Suassuna (1974) e de Maria Moraes (2000).

Palavras-chave: música armorial; Pernambuco; SaGRAMA.

***Brazil Instrumentarium em breve diálogo com a produção de Sivuca*****Alice Lumi Satomi**

<alicelumis@gmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Gabriel da Rosa Seixas

<gabrielrseixas@yahoo.com.br>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Rayssa Claudino de Melo

<rayssacm@hotmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Seccionado em três partes, a comunicação apresenta o projeto que abriga o sítio eletrônico em construção chamado *Brazil Instrumentarium* e uma amostra dos seus instrumentos musicais locais, destacando os utilizados ou que inspiraram o compositor Severino Dias de Oliveira, o Sivuca. O endereço <<http://www.ccta.ufpb.br/intrum>>, lançado em maio de 2016, é o canal de acesso aos resultados do Projeto Disponibilização de Cartografia Organológica da Cultura Brasileira, iniciado em 2014. O objetivo do projeto é dinamizar um espaço de consulta e intercâmbio científico, vislumbrando um dicionário dos instrumentos musicais de uso popular, priorizando os de construção artesanal. Através da acepção recente da organologia (TRANCHEFORT, 1983) e da metodologia da “cartografia temática” (TAYLOR, 1991), a recolha de dados visa além das descrições de características físicas e acústicas, dos sistemas de classificação. No caso, cada verbete vem acompanhado de variantes léxicas, que por sua vez, podem designar utilizações, funções, estilos e cultura musical diferentes. Para cada variante, acrescentam-se esses dados contextuais, contendo o tipo de conjunto musical, sua realidade geográfica, histórica, social e, sempre que possível, adicionar links ou ilustrações de fontes bibliográficas, iconográficas e fonográficas. Nos assuntos da nossa página constam o primeiro nível da cartografia organológica exibindo as categorias: idiofones, membranofones, aerofones e cordofones. Cada instrumento pertence a uma dessas categorias e é descrito conforme a numeração do sistema de classificação adotado pelo MIMO (*Musical Instrument Museums On Line*) Consortium (MONTAGU et al., 2011). Em consonância com a temática da música instrumental, uma forma privilegiada na produção do homenageado Sivuca, o presente trabalho focaliza alguns verbetes sobre os instrumentos de uso popular na Paraíba e no nordeste. Os verbetes são (re)elaborados por bolsistas de iniciação científica e revisados pela coordenadora do projeto. No caso dos instrumentos idiofônicos e membranofônicos, pretende-se mostrar os exemplos presentes em alguns ritmos locais consagrados pela composição de Sivuca, como do forró, similares e das tribos de índio carnavalescas. Os verbetes em foco serão o da zabumba, triângulo, preaca, ou flecha de índio, e tambor de caboclinhos (OLIVEIRA, 1993). Como instrumento aerofônico, pretende-se abordar o principal instrumento interpretado por Sivuca que, também, é um dos instrumentos mais emblemáticos da cultura nordestina. Além das variantes etimológicas regionais, o verbete se concentra nas peculiaridades físico-acústicas, bem como dos usos da sanfona no



nordeste e dos vários idioletos que só o compositor em questão sabe expressar através da sua sanfona (OLIVEIRA, 1977).

Palavras-*Brazil instrumentarium*; organologia; Sivuca.

REFERÊNCIAS

MONTAGU, Jeremy et al. *Revision of the Hornbostel-Sachs classification of musical instruments* by the MIMO Consortium. 2011. Disponível em: <<http://www.mimo-international.com/documents/Hornbostel%20Sachs.pdf>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

OLIVEIRA, Severino Dias de. *Sivuca e Rosinha de Valença: espetáculo das seis e meia*. Rio de Janeiro: Teatro João Caetano, 1977. 1 LP.

_____. *Pau doido*. Rio de Janeiro: Kuarup, 1993. 1 CD.

TAYLOR, D. R. F. A conceptual basis for cartography: new directions for the information era. *Cartographica*, Toronto, v. 28, n. 4, p. 1-8, 1991.

TRANCHEFORT, François-René. *Les instruments de musique dans le monde*. 2 vol. Paris: Editions du Seuil. 1980.



Calix Bento: uma análise sobre ressignificações culturais

Rosenilha Fajardo Rocha⁸⁴

<rosenilhafajardo@gmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

O cancionário brasileiro apresenta casos de músicas recolhidas do universo das canções de tradição oral ressignificadas no contexto da MPB. Nesse contexto, podem receber novos arranjos, com mudanças de tonalidade, alterações nas letras, variação de seu “uso” e “função” sociais (MERRIAM, 1964) e uma gama de transformações que geram mudanças de significação aos seus executantes. A ocorrência destas transformações leva-nos à reflexão do diálogo viável entre MPB e cultura popular no tocante às mudanças e continuidades que permitam a permanência na execução de determinadas músicas e a impermanência e ressignificação de seus significados culturais. Hobsbawm (1984) conceitua “tradição inventada” como um conjunto de práticas, usualmente reguladas por regras implícitas ou amplamente aceitas; de natureza ritual ou simbólica, visando introjetar certos valores e normas de comportamento via repetição, garantindo uma continuidade em relação ao passado. O estudo da performance neste trabalho se concentra no comportamento musical e não-sonoro dos executantes; na interação social resultante e no significado dessa interação, bem como nas regras da performance definidas para uma ocasião ou contexto específico (BEHÁGUE, 1984, p. 7). Trazemos reflexões e análises acerca da canção *Calix Bento* dentro do universo da MPB, recolhida do universo das folias de reis mineiras por Tavinho Moura. Em contraponto, sobre um “trecho de Reis”, “homônimo” usado de forma ritualística no contexto da Folia de Reis da Serra, localizada no interior do estado de Minas Gerais. No contexto da MPB, foi lançada em 1976, no álbum “Geraes”, do mineiro Milton Nascimento. Nesse álbum, sua performance remete ao sotaque “caipira” da música, tanto em seu canto, quanto no instrumental, cumprindo a contento a “função” de entretenimento. No universo da Folia de Reis da Serra, na performance da folia, trata-se de um “verso” que contém certa semelhança com a canção *Calix Bento*. As análises serão realizadas em caráter comparativo das duas versões entre suas similaridades e divergências conforme a performance de seus executantes, aos parâmetros musicais, seus “usos” e “funções” sociais e o simbolismo que cada canção representa nos contextos específicos. Concluimos que a apropriação desta canção de tradição oral e seu desdobramento em outro contexto, através de alterações de arranjo e performance, bem como a repetição desta no universo da tradição oral permitem sua permanência de execução bem como a impermanência e ressignificação de seus significados culturais em ambos contextos sociais.

⁸⁴ Doutoranda em Etnomusicologia do Programa de Pós-Graduação em Música/
Etnomusicologia(UFPB) .Ministra disciplinas na Licenciatura em Música (UFPB).



Palavras-chave: tradição inventada; performance; ressignificações culturais

REFERÊNCIAS

BÉHAGUE, Gerard (Ed.). *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. London: Greenwood Press, 1984.

HOBBSAWM, E. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, E.; RANGER, T. A invenção das tradições. Trad. Celina Cardim Calvacanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 316 p. p. 9-23

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



Candomblé, tonalismo e pentagrama: um olhar sobre Os Tingoãs

Marcos dos Santos

<contigaras@gmail.com>

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos

<jorgelampa@uol.com.br>

Universidade do Recôncavo Baiano (UFRB)

A religiosidade, como uma produção social, é responsável por contribuir na formação e concepção de vida daquelas pessoas que, de algum modo, estiveram ligadas a este fenômeno. Nesse sentido, a Bahia, enquanto um território historicamente habitado por pessoas de crenças religiosas, em alguns casos, antagônicas, desenvolveu um repertório musical a partir de suas tradições populares onde a linha entre o religioso e o não religioso é bastante tênue. Tendo em vista esta realidade e diferentemente do que se podia esperar, o advento das tecnologias de captação e reprodução sonora engendrado e gerenciado pelas grandes gravadoras ao longo do século XX, demorou-se em evidenciar nas produções musicais gravadas pelo cantor baiano (e residente na Bahia) uma das principais características da música tradicional deste Estado: o caráter religioso de matriz africana. Assim, na busca de melhor conhecer este contexto, o presente trabalho tem como objeto de análise algumas das obras musicais do lendário grupo baiano Os Tingoãs, um dos exemplos mais marcantes de uso da música/cantigas de terreiro de candomblés baianos na indústria fonográfica nacional. Aqui, são observados os aspectos estruturais dos arranjos vocais feitos pelo grupo no LP “Os Tingoãs” de 1973, especificamente para duas canções/cantigas tradicionais desta religião: *Obaluaiê* e *Ogundê*. Através de uma análise comparativa, questões relacionadas à adequação rítmica das cantigas: (que se aproxime de um cânone estabelecido), questões melódicas (que soe homogênea às gravações radiofônicas) e questões harmônicas (que siga a lógica tonal), serão levantadas no intuito de compreender a trama musical desenvolvida por este grupo, em relação à algumas das cantigas tradicionalmente praticadas entre os membros desta religião.

Palavras-chave: Os Tingoãs, música tradicional, arranjo musical, indústria fonográfica.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. Salvador, Afro-Ásia – Revista do Centro de Estudos Afro-orientais da UFBA. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia34_pp189_235_Amaral_Vagner.pdf>. Acesso em: 04 set. 2008.

JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Marcos dos. A respeito da música de negros em Salvador: algumas reflexões. In: CONGRESSO IASPM-AL. *Anais...* Havana, 2016.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

PESSOA DE BARROS, José Flávio. *A fogueira de Xangô, o orixá do fogo: uma introdução à música sacra afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. *Axé, orixá, xirê e música: estudo de música e performance no candomblé Queto na Baixada Santista*. 2010. Tese (Doutorado em Música)–Instituto de Artes de Universidade de Campinas, Campinas, 2010.



“Cantata pra Alagamar”: ideologia, agenciamento e territorialidade na música brasileira popular

Esdras Sarmiento

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Alice Lumi Satomi

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Este trabalho apresenta parte da pesquisa em andamento “Cantata pra Alagamar: do conflito à produção musical” de José Alberto Kaplan e Waldemar José Solha. A obra é de 1978 e aborda o conflito ocorrido na fazenda Alagamar, localizada entre os municípios de Itabaiana e Salgado de São Félix, da Paraíba. Este conflito situa-se na discussão a respeito da reforma agrária e se refere à luta do povo de Alagamar contra as atitudes reacionárias dos latifundiários que, neste contexto, eram apoiados pelo governo da ditadura militar. Nesta direção, o conflito tangencia tópicos relevantes na história da política do Brasil, como as práticas violentas do militarismo, bem como a agência dos religiosos vinculados à teologia da libertação, principalmente o arcebispo Dom José Maria Pires. A cantata foi registrada em disco pela gravadora Discos Marcus Pereira, que teve uma forte atuação na busca por realizar um mapeamento da produção de música brasileira popular na década de setenta. Neste sentido, destaca-se o trabalho de Marcus Pereira como fator “estruturante” (BOURDIEU, 2007, p. 60) no tocante à “estrutura estruturada” (BOURDIEU, 1983, p. 56) da produção fonográfica brasileira, a qual favorecia primordialmente a “hegemonia” (GRAMSCI *apud* SADER, 2012, p. 98) da indústria e da música norte-americana. Quanto à metodologia, nos utilizaremos dos conceitos de ideologia a partir de Mészáros (2004; 2008), agenciamento, na concepção de Bourdieu (1983; 2007) e territorialidade na perspectiva de Santos, Souza e Silveira (1994), no intuito de demonstrar a possibilidade de uso destes, como aporte teórico para a obtenção de uma possível leitura a respeito desta temática. Neste trabalho a pesquisa de campo envolve o escritor do texto literário, juntamente com alguns interpretes e possíveis agenciadores da obra. Além do aporte teórico, a principal recolha de dados é a pesquisa documental.

Palavras-chave: lutas camponesas, discos Marcus Pereira; música engajada.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. Trad. de Paula Montero e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.

JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



_____. *O amor pela arte*. São Paulo: Edusp/Zouk, 2007.

KAPLAN, José Alberto; SOLHA, W. J. *Cantata pra Alagamar*. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1978. 1 disco sonoro (acetate de vinil).

MÉSZÁROS, István. *Filosofia, ideologia e ciência social*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *O poder da ideologia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

SADER, Emir. *Gramsci: poder, política e partido*. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Expressão popular, 2012.

SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (Orgs.). *Território: globalização e fragmentação*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1994.



Cinco peças para violoncelo de José Bragato: entre o local e o global

Leonardo Medina

<leomedinacello@gmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

O foco desta pesquisa em andamento é fazer um levantamento da trajetória intelectual e da obra do compositor ítalo-argentino José Bragato, para abordar analiticamente os elementos das diferentes músicas latino-americanas que o influenciaram, especificamente em cinco peças para violoncelo e piano. Analisando tanto elementos sonoros como não sonoros dessas obras, pretende-se entender o relacionamento entre os diferentes elementos musicais empregados, e o contexto sociocultural da formação e vivência do compositor; com a hipótese de contribuir na reflexão sobre a importância dos materiais de identidade local, na formação não só do compositor e do intérprete, mas também do cidadão latino-americano. Na visão de vários especialistas, a música latino-americana acaba sendo desprestigiada pelo fato de ter sido alvo de análises superficiais sem levar em conta o seu contexto e sua natureza híbrida. Segundo Gérard Béhague (1992), o significado da música vai além do sonoro e corresponde a “valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição político-ideológica do mesmo”. Já de acordo com Canclini (2006), as tradições na América Latina ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar; e é por meio da hibridação, como troca e mistura entre culturas diferentes -tradicional, modernas, locais, globais- que surge o peso específico que possuem as expressões, tal como a música, dentro do nosso continente. Nesta perspectiva aparece a obra de José Luis Bragato (1915), violoncelista, compositor arranjador e regente, quem morou a maior parte da sua vida em Buenos Aires, tendo também passado um tempo no Brasil, por volta dos anos 1976 e 1982. Destacou-se tanto na música erudita como na popular, convivendo entre esses dois mundos historicamente enfrentados e combinando isso dentro de sua obra. Foi difusor do tango e da música de tradição popular dos países onde morou, Argentina e Brasil; e também da paraguaia, tendo editadas reconhecidas guarânias e polcas. Não obstante, o que mais se destaca na sua carreira resulta do seu relacionamento íntimo com Astor Piazzolla – tocou na primeira e última formação do bandoneonista –, e foi designado pelo próprio a ser seu único copista e arranjador. Além de arranjos, colaborações e parcerias, Bragato soma cerca de cinquenta composições próprias, cuja parte significativa é inédita e não possui registros fonográficos. Mesmo que ele tenha obtido algum tipo de renome internacional pelos seus arranjos e parcerias, a maior parte da sua obra escrita para violoncelo acompanhado de piano ou ensemble, ainda não é tocada, estudada, nem reconhecida. Por tanto, resulta evidente que é de grande importância valorizar a esta faceta da criação deste compositor, abordando sua trajetória intelectual, e mediante análise, tanto dos elementos sonoros como aqueles marcados pelo sócio contextual.



Palavras-chave: violoncelo, música latino-americana, José Bragato.

REFERÊNCIAS

BÉHAGUE, Gerard. *Fundamento sócio-cultural da criação musical*. Revista ART, v. 19. p. 5-17, UFBA. agosto 1992.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

STRADA, Jorge. *José Bragato, recuerdos y relatos em diálogos*. Mar del Plata: Suárez, 2006.



Ciranda pernambucana: uma análise da canção “Eu sou Lia” à luz da semiótica peirciana

Janaina Lira

<janaina_lira@yahoo.com.br>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Exedito Ferraz

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Esdras Sarmiento

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

O presente trabalho visa apresentar uma leitura das cirandas pernambucanas, pertencentes à cultura popular sob à luz da Teoria Geral dos Signos proposta por Charles Sanders Peirce e explicitada por Lúcia Santaella (1983), além de nos ancorarmos nos apontamentos de Pinto(2001)sobre a etnomusicologia. Para tal empresa, selecionamos uma música interpretada pela cantora e cirandeira Lia de Itamaracá, intitulada *Eu sou Lia*. O surgimento dessa expressão artística é recente, pois ocorreu no Nordeste brasileiro, aproximadamente, na década 50, no Litoral Norte e na Zona da Mata em Pernambuco. Nesse sentido, utilizaremos a semiótica como uma ferramenta metodológica para ser aplicada no campo de estudo da etnomusicologia. Para Peirce existem três tipos de representação da linguagem a simbólica, indexical e a icônica. O símbolo pode ser entendido como tudo aquilo que se torna convencional a partir dos códigos de costumes e uso da língua. O índice fundamenta-se pelo princípio da contiguidade, mantém uma conexão real com o objeto. Assim apresenta uma maior facilidade na exemplificação do que os signos icônico e simbólico. Já o ícone é um signo que se assemelhar ao seu objeto, a sua qualidade ou caráter, quer o seu objeto exista ou não. Na análise da letra da música *Eu sou Lia*, embora tenhamos a presença dos signos simbólico e icônico, predomina a presença do signo indexical. Para Peirce existem dois tipos de índices: aqueles em são compreendidos como genuínos e aqueles em que eles são tidos como degenerados. No primeiro caso, os signos guardam uma relação direta com o seu objeto, por apresentarem uma relação real com a sua materialidade. Já no segundo caso, eles acompanham o símbolo e/ou apontam para um existente de natureza interior ou exterior ao texto. Na letra da ciranda em análise, o título escolhido tem a função de apresentar esse sujeito, que é descrito na medida em que a ciranda é construída. Entre parêntese, temos uma espécie de subtítulo que aponta para o pertencimento daquela ciranda. Essa referência à autoria é um dado muito importante no universo da ciranda, uma vez que ela pode ser de duas naturezas: de domínio público ou feita de improviso pelo mestre cirandeiro.

Palavras-chave: Cultura popular, ciranda, semiótica peirciana, etnomusicologia.



REFERÊNCIAS

ITAMARACÁ, Lia de. *Eu sou lia*. Bob digital: CD 2000.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Semiótica aplicada à linguagem literária*. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba, 2012.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. Tradução Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e Música. Questões de uma antropologia Sonora*, 2001. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007>. Acesso em 10 de Out. 2016

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

STONE, Ruth. *Theory for Ethnomusicology*. Person Pretice Hall, 2008.



Comadre Sebastiana entre o local e o global

Eurides de Souza Santos

<euridessantos@gmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Marília Cahino Bezerra

<mariliacahinobezerra@gmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

O presente texto discute ideias sobre localidade e globalidade na música, com foco no gênero “coco”. Identificados como gênero musical de origem regional rural, os cocos (coco de roda e coco de embolada) vêm dialogando com a indústria fonográfica desde meados do século passado, tendo seu marco histórico na carreira do músico paraibano Jackson do Pandeiro (1919-1982). Desse diálogo dinâmico, atual e sempre renovado, os cocos, ao tempo que se mantêm como música identitária de comunidades locais do Norte e Nordeste brasileiros (SANTOS, 2012; 2014), estão também presentes no repertório de músicos brasileiros inseridos no mercado fonográfico nacional e internacional, entre eles: Sivuca, Gal Costa, Gilberto Gil, Elba Ramalho, Lenine, Chico César, entre muitos outros. Tomando como base a noção de “musicar local” que envolve os discursos, as histórias, as práticas e os engajamentos sociais na construção da identidade local (REILY, 2016; FINNEGAN, 1989; SMALL, 1998) objetiva-se analisar o caráter de localidade do gênero coco na sua interface com o universo globalizado da indústria fonográfica. Nessa perspectiva, objetiva-se também verificar as configurações através das quais os cocos são representados como música local/global. A análise musical será realizada com base em três versões do coco intitulado “Sebastiana”, do compositor pernambucano Rosil Cavalcanti (1915-1968). A primeira versão que será analisada é de Jackson do Pandeiro, de 1953; que foi também a primeira gravação do coco “Sebastiana”; a segunda versão é a gravação de Gal Costa, em 1969; e a terceira versão é uma gravação de Lenine para o programa televisivo Som Brasil.

Palavras-chave: Sebastiana; local e global; coco.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun (Ed.). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. New York: Cambridge University Press, 1986.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musician: music-making in an English Town*, New York: Cambridge University Press, 1989.

NEGUS, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures*. London and New York: Routledge, 1999.

JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



REILY, Suzel. Encontros e conexões no musicar local de uma cidade história de Minas.
In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. 30.

Anais... Disponível em:

<<http://www.30rba.abant.org.br/trabalho/view?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czozNToiYT0xOntzOjExOiJJRF9UUkFCQUxITyI7czozOiIxMDkiO30iO3M6MT0iaCI7czozMjoiOGUzNDEyNmI4Y2RmNTg0OWE5MGNkZWY5NDk5OGUiO30%3D>>.

SANTOS, E. S. Memória Social da brincadeira dos cocos na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos-PB. *Revista IEB USP*, v. 59, p. 261-282, 2014.

SANTOS, E. S.; BARBOSA, K. L. S. Canta quem sabe cantar: processos performativos na arte da embolada. *Música em Perspectiva*, v. 7, p. 61-83, 2014.

SANTOS, E. S.; BEZERRA, M. C. Performance musical e história: os cocos da Caiana dos Crioulos. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 23., *Anais*. 2013, Natal, RN. v. 1. p. 1-10.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press, 1898.



Concertos aula gravados: performance e produção musical na UFPB com difusão de produtos audiovisuais *on line*

André Vieira Sonoda

<sonodadoc@gmail.com>

Departamento de Mídias Digitais (DEMID/UFPB)

Apresentação de projeto de extensão implementado no Departamento de Mídias Digitais da UFPB (DEMID/ UFPB) em 2015 como alternativa pedagógica para o ensino de música e produção fonográfica de forma associada na graduação. Objetivou inicialmente produzir registros fonográficos de grupos contemporâneos, evidenciando aspectos históricos, estéticos, instrumentais e de repertório. Contudo, foi adaptado para viabilização de produtos audiovisuais para concessão aos grupos em contrapartida aos concertos, servindo também para consultas e difundindo o projeto ao salientar objetivos, metodologias e contribuições, além de características interdisciplinares e de aprimoramento pedagógico-científico discente. Entre os subsídios metodológicos, constam análises bibliográficas, implementação institucional do projeto, observação participante (SILVA, 2000) e análises dos concertos. Contudo, o projeto possibilita a consideração de performances ao vivo, difusão de técnicas audiovisuais na ocasião dos concertos e difusão da música brasileira como aspectos metodológicos importantes. Justifica-se por sua importância no meio acadêmico, sobretudo, ao considerar características interdisciplinares; aproximações entre performances e produções (ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M., 1997; HAGEMEYER, 2004) com relações mais pertinentes entre teoria e prática (OLIVEIRA PINTO, 2001; MEINTJES, 2003; HUBER; RUNSTEIN, 2005; FREIRE, 1987; GADOTTI, 2000; FREIRE, 2001); aprimoramento pedagógico-científico discente na extensão⁸⁵, além de registros de culturas em vias de extinção (ANDRADE, 1982, p.49; AYALA, 2000, p.63-64). Espera-se que este trabalho revele a importância do projeto, favorecendo desenvolvimentos pedagógico-musicais ainda distantes da graduação.

Palavras-chave: Concertos aula; DEMID/UFPB; extensão.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialectic of enlightenment*. Verso, 1997. 258 p.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia: pró-

⁸⁵ Resolução 09/ 93 - PRAC/ UFPB – Art. 12.



memória: Fundação Nacional do Livro, 1982. 1. e 2. tomos.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais (Org.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.

BRASIL. Universidade Federal da Paraíba. Regulamenta as atividades de Extensão da UFPB e dá outras providências. Resolução n. 9, de 15 de março de 1993. Disponível em: <<http://www.cear.ufpb.br/arquivos/resolucoes/Extensao%20-%20Resolucao%2009-93.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2016.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. Paulo. *Política e educação*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

GADOTTI, Moacir. Perspectivas atuais da educação. *São Paulo em Perspectiva*. 2000, v. 14, n. 2, p. 3-11.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. A música popular no rádio: produto cultural ou comercial? *Ciência e Opinião*. Curitiba, v.1, n. 2/4, jul. 2003/ dez. 2004.

HUBER, David Miles; RUNSTEIN, Robert E. *Modern recording techniques*. 6. ed. Oxford: Focal Press, 2005.

MEINTJES, Louise. *Sound of Africa: making music Zulu in a South African studio*. Durham e London: Duke University Press, 2003.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 44, n. 1, 2001.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Observação participante e escrita etnográfica. In:

FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.



Do grupo de oração para a indústria fonográfica: popularização da música católica

Maria Clara de Sousa Tavares

<mariaclaramusica@hotmail.com>

Instituto Federal do Sertão Pernambucano (IFSP)

A Renovação Carismática Católica (RCC) surgiu no final da década de 1960, trazendo diversas semelhanças com o protestantismo que lhe deu origem. Dentre essas semelhanças, uma das que mais se destaca é a música, não só no aspecto estilístico, mas também em diversas práticas musicais, no papel da música dentro do contexto religioso, e na aproximação com a indústria fonográfica. A RCC esteve diretamente envolvida no processo onde a música católica começou a se popularizar com intérpretes que não eram padres. Muitos músicos carismáticos iniciam nos grupos de oração, que são pequenos núcleos de encontros, os quais têm na música um de seus elementos mais importantes. A partir da experiência nesses grupos, diversos músicos católicos passam a trabalhar junto a grupos carismáticos que promovem shows e eventos diversos, e grupos que promovem diretamente o trabalho de músicos carismáticos. Este trabalho é fruto de pesquisa de mestrado sobre as características da música dos grupos de oração carismáticos, baseada em entrevistas, visitas a grupos e pesquisa documental. O objetivo do trabalho é demonstrar que a produção de grandes shows, a busca pelo aprimoramento da técnica, a profissionalização nas estruturas, e o crescimento dentro da indústria fonográfica apontam para uma percepção de que a RCC vem construindo um novo contexto para a música católica. Esse contexto é o de maior popularização, onde há tendências globais, que por sua vez traça novos caminhos para as práticas musicais locais.

Palavras-chave: indústria fonográfica; música católica; grupo de oração.

REFERÊNCIAS

CARRANZA DÁVILA, Brenda Maribel. *Movimentos do catolicismo brasileiro: cultura, mídia, instituição*. Tese de doutorado em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

CARVALHO, Luiz. *O ministério de música no grupo de oração*. Brasil: Editora RCC, 2008.

MARIZ, Cecília L. A Renovação Carismática Católica: uma igreja dentro da Igreja? In: *Civitas*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, jun., 2003, p. 169-186.

MENDONÇA, Joêzer; KERR, Dorotéia. *Canção gospel: trilha sonora do cristianismo na*



pós-modernidade. Anais. Anpom, 2007. Disponível em
<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_JMendonca_DKerr.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2014.

PRANDI, Reginaldo. Um sopro do espírito. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

ROSAS, Nina. Religião, mídia e produção fonográfica: o Diante do Trono e as disputas com a Igreja Universal. In: *Religião e sociedade*, n. 33(1), 2013, p. 167-194. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rs/v33n1/a09v33n1.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

SOUSA TAVARES, Maria Clara de. *A música da Renovação Carismática Católica em grupos de oração na região metropolitana do Recife*. Dissertação de mestrado em Música, Universidade Federal da Paraíba, 2015.

SPANN, James Frederick. A influência da música popular na música sacra contemporânea. *Revista Teológica da Associação de Seminários Teológicos e Evangélicos*. Simpósio, ano 10, n. 16, São Paulo, 1977. p 12-23.



Do pop ao sagrado: a canção *Sallam* em liturgias religiosas judaicas

Keila Souza Fernandes da Cunha⁸⁶

<keilapitica@yahoo.com.br>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Esta comunicação descreve como a influência da indústria fonográfica e de mídia interfere na vida das pessoas e de grupos sociais como comunidades religiosas de várias vertentes, nesse caso, o de uma comunidade judaica. Estando inserida numa pesquisa sobre a música judaica em Recife-PE, na área da Etnomusicologia, pude participar tanto de cerimônias consideradas de caráter “laico”, sem cunho religioso, quanto de cerimônias estritamente religiosas. Esta comunidade é formada quase que 100% de descendentes da terceira e quarta gerações dos judeus *ashkenazim*, sendo em sua maioria seguidores da linha reformista de Judaísmo. Mensalmente eles se reúnem para celebrar o *Shabat* comunitário e ao longo do ano celebram outras datas importantes do calendário judaico. Através da observação participante por várias vezes presenciei a execução de uma canção com o título de *Salaam*, mas conhecida popularmente como *Od Yavo Shalom Aleinu*, tantos em eventos “profanos” quanto em momentos “sagrados”. O interessante é destacar que a canção citada faz parte do repertório pop israelense, alcançando sucesso através da banda *Sheva*, lançada em 1995 pelo seu compositor e líder, Moshe Ben-Ari. *Salaam*, que significa paz em árabe, tornou-se a música símbolo de um pedido de paz entre árabes e judeus, e por causa disto foi amplamente difundida no Oriente Médio. Destaco o fato dessa canção fazer parte atualmente do repertório usado durante algumas liturgias do *Rosh Hashaná* (ano novo judaico) e do *Yom Kippur* (dia do perdão), sendo esta segunda, uma das mais importantes datas do calendário judaico. Nudelman e Boljover (2009) discorrem sobre a licitude musical no serviço religioso judaico e apontam que discussões sobre o que era musicalmente permitido ou não dentro do serviço religioso existem desde épocas talmúdicadas. Todavia, observa-se que *Salaam* é executada tanto de forma religiosa, quanto de forma pop, assim como outras canções que passeiam entre estes dois contextos, caracterizando em grande medida o que Shannon (2006) denominou de “co-ocorrência” ou “coperformance”. A música sinagoga pressupõe quase sempre uma separação do que pode ser considerado não sagrado. No entanto, para esta comunidade, a inserção de uma música pop israelense na liturgia religiosa pode estar relacionada com o que afirmou Nettle (2005) quando cita que o valor e a função de uma música pode ser mais importante para uma sociedade que a questão da sua definição. Neste caso, o valor e a função estão atrelados ao que poderia se chamar de conciliação de povos, ou seja, o valor estando pautado na busca pelo entendimento de partes antagônicas e a função de sociabilizar estas partes através da canção.

⁸⁶ Doutoranda em Etnomusicologia do Programa de Pós-Graduação em Música (Etnomusicologia).



Palavras-chave: música judaica; indústria fonográfica; música sinagoga.

REFERÊNCIAS

NETTL, Bruno. *The study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2. ed. Illinois, USA: University Illinois Press, 2005.

SHANNON, Jonathan H. Sultans of spin: syrian sacred music on the world stage. In: POST, Jennifer C.. *Ethnomusicology: a contemporary reader*. New York: Taylor e Francis Group, 2006.

NUDELMAN, André; BOLJOVER, Oren. Os sabores da música sinagoga e a expressão da identidade. *Devarim*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 9, 2009.



Gênero e música brasileira popular instrumental: o caso Léa Freire e Joana Queiroz

Mariana Marcela de Santana Duarte
<marianaduartefl@gmail.com>
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Diante da escassez de pesquisas sobre a atuação feminina, especificamente, na área da música brasileira popular instrumental, o tema nasce com a motivação e busca pelo debate interdisciplinar sobre gênero e minorias. A comunicação pretende apresentar a pesquisa em andamento cujas protagonistas, compositoras e multi-instrumentistas, são Léa Freire e Joana Queiroz. A primeira é flautista, arranjadora e compositora, nascida em São Paulo, em 1957. Sua formação percorreu uma gama de estilos musicais, envolvendo a vivência com a música europeia, o jazz e a diversidade dos ritmos brasileiros. Atuante da cena paulistana, Léa Freire estabeleceu parcerias sólidas com renomados músicos como Joyce Moreno, Arismar do Espírito Santo, Filó Machado, Nelson Ayres, Hermeto Pascoal, Teco Cardoso, entre outros. Atualmente, com uma editora musical própria, cujo selo se chama Maritaca, a compositora lança além de sua produção, os trabalhos de muitos músicos brasileiros. A segunda protagonista, Joana Queiroz, além de compor, toca clarinete, clarone, saxofone e cantar. Recebeu prêmios de composição e de melhor instrumentista em festival nacional. Em sua discografia destacam-se: três CDs como integrante da Itiberê Orquestra Família, durante dez anos; a participação no álbum “Mundo verde esperança”, de Hermeto Pascoal; e o trabalho intitulado Joana Queiroz quarteto, contendo obras autorais e releituras de compositores como K-Ximbinho, Moacir Santos, Joyce e Arismar do Espírito Santo. De intensa atividade artística participa de vários projetos nas principais capitais brasileiras, na América do Sul e na Europa. A pesquisa objetiva tecer uma análise sociocultural sobre a atuação da mulher na criação da música instrumental na cena urbana do sudeste brasileiro, bem como analisar elementos que identifiquem a brasilidade e as influências globais no discurso musical das compositoras. No âmbito de pesquisas de gênero, o trabalho dialoga com os estudos de Isabel Nogueira (2013), de Laila Rosa⁸⁷ (2015). Para análise musical, adota-se a metodologia baseada na “análise de tópicos”, encontrada nos estudos semióticos do Agawu (1991) e na pesquisa (etno)musicológica de Acácio Piedade (1997). A análise musical está sendo aplicada às recorrências não só das composições, mas também dos arranjos e/ou improvisações das compositoras em questão. Com dados recolhidos e analisados sobre seus fazeres musicais, pretende-se fomentar mais estudos sobre e realizados por mulheres, explorando maneiras de desenvolver uma análise musical, que problematizem os padrões, modelos do fazer musical pautadas por/nas experiências masculinas.

⁸⁷ Coordena o grupo de pesquisa e experimentos sonoros Feminaria Musical.



Palavras-chave: gênero e minorias; música brasileira instrumental; criação e performance.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton, New Jersey: Princeton Legacy Library, 1991.
- NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS, Susan (Orgs.). *Estudos de gênero, corpo e música*. Série Pesquisa em Música no Brasil. Goiânia/Porto Alegre, *ANPPOM*, v. 2, 2013.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades. *Antropologia em Primeira Mão*, n. 21, 1997.
- ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga?: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 3, p. 25-56, 2015.



Hibridismo e intertextualidade na música brasileira popular: uma análise do rap *Piercing* de Zeca Baleiro

Maura Penna

<maurapenna@gmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

No atual contexto histórico, marcado pelo processo de globalização, práticas culturais, artísticas e musicais diversas entram em contato e dialogam de múltiplas formas. Para tratar dessas questões, diversos autores – como Canclini (2003), Anjos (2005) e Vargas (2007a, 2007b) – optam pelo conceito de hibridismo, argumentando que o processo de globalização não promove uma homogeneização, mas antes se combina a diversos tipos de diferenciações locais. Exemplificando tal discussão, apresentamos uma análise de *Piercing*, rap de Zeca Baleiro, que integra o CD *Vô Imbolá* (1999) e também o DVD (2006) de mesmo título, tomados como produtos musicais vinculados à indústria fonográfica e ao universo urbano. Em *Piercing*, Zeca Baleiro reapropria-se criativamente do gênero musical rap, num trabalho que revela “traduções” de influências diversas, colocadas em diálogo e interconexão. Assim, o hibridismo dessa música manifesta-se através da polifonia e intertextualidade (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008; MAINGUENEAU, 2004). De início, o refrão de seu rap – “tire o seu *piercing* do caminho/ que eu quero passar com a minha dor” – é uma citação “modificada” (um *détournement*) dos versos de um conhecido samba, estabelecendo um diálogo com essa tradição musical. A intertextualidade está presente, ainda, através das “citações diretas”, que se realizam por meio de trechos sampleados (em que outras vozes se fazem concretamente presentes) e são explicitadas através das informações sobre suas fontes presentes no encarte impresso do CD, considerado como um elemento extramusical que também integra esse objeto cultural. As diversas camadas de significação do rap de Zeca Baleiro dependem, portanto, da capacidade de o ouvinte reconhecer as diferentes vozes e “resgatar” as relações estabelecidas com as diversas músicas citadas. Se, através da percepção e da memória, ele for capaz de reconhecer os trechos citados e recuperar suas fontes, essa gravação de *Piercing* ganhará camadas “extras” de significação, revelando sua riqueza criativa e a amplitude de seu hibridismo. No entanto, se não for possível esse resgate, tampouco a música perderá o seu núcleo de sentido. Concluímos mostrando a relação entre hibridismo e intertextualidade, na medida em que as inter-relações entre diferentes práticas musicais globais e locais expressam-se através das diversas vozes e diferentes textos.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



CANCLINI, Néstor García. Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista Transcultural de Música*, n. 7, dez. 2003. Disponível em:
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>>. Acesso em: 8 out. 2016.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

VARGAS, Herom. O hibridismo e a mestiçagem como instrumento para o estudo da canção na América Latina. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007a. p. 61-78.

_____. *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2007b.



Jackson do Pandeiro: o “Rei do Ritmo” da voz

Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos

<jorgelampa@uol.com.br>

Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB)

O ponto de partida deste trabalho é a obra de Jackson do Pandeiro, com destaque para uma de suas habilidades artísticas mais inventivas e virtuosísticas: a capacidade de realizar variações rítmicas na interpretação vocal. A partir desta obra paradigmática, estendemos a análise deste aspecto do fazer musical para outros artistas cujas obras sejam significativas no contexto da Música Brasileira e que tenham marcadamente a inventividade rítmica do canto como característica destacada na singularidade de seus estilos. Exemplos de intérpretes com estas características são: Elis Regina, Wilson Simonal e João Gilberto, entre outros. Este ponto de partida leva em conta a trajetória de Jackson: sua filiação por consanguinidade e por laços culturais aos gêneros tradicionais do nordeste brasileiro (coco, embolada) e também o contexto sócio-histórico do desenvolvimento de sua carreira (a música midiaticizada do Brasil dos anos 1940-60). É importante para tanto um enfoque cuja base esteja estabelecida no conceito de singularidade cultural, conforme proposto por Albuquerque Júnior. (2007), mais efetivo que o de identidade cultural, considerando que estamos lidando com situações de diversidade e afirmação de personalidades autorais e criadoras (mesmo se tratando de intérpretes). A utilização do recurso da inventividade rítmica do canto será ainda relacionada à figurativização e tematização de paisagens, culturas regionais e personagens, comuns na obra do artista Jackson do Pandeiro, destacando os significados construídos através de sua *persona* artística, explicitados pela alcunha bastante difundida de “O Rei do Ritmo”. De maneira semelhante serão analisadas as maneiras como se relacionam práticas rítmicas de interpretação vocal em outras construções de singularidade e autoria na obra de outros cancionistas intérpretes. Assim, esta comunicação busca também chamar a atenção para recursos estilísticos cujas origens regionais e localizadas em territórios culturais e geográficos específicos tiveram, através do rádio, do disco e outros meios, uma difusão bastante ampla na cultura musical popular brasileira.

Palavras-chave: Jackson do Pandeiro, singularidade musical, interpretação vocal.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval M. de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007. p. 13-23.

JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988.

GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no Carnaval de Salvador*. Salvador: SciELO/EDUFBA, 2009.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

ULHÔA, M. T. Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. In: CONGRESSO DA IASPM-AL, 7., Casa de Las Américas, Havana (Cuba), *Anais...* jun., 2006. Disponível em:
<<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMetrica.pdf>>.



Música, plantas de poder e expansão da consciência: o caso *Kariri-Xocó*

Ruy Rodrigues Câmara

<ruy_camara@hotmail.com>

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

O presente trabalho resulta de uma pesquisa empírica que visou analisar o papel da música na cosmologia dos *Kariri-Xocó*, uma comunidade indígena localizada no município de Porto Real do Colégio, no estado de Alagoas. Esse povo apresenta uma cosmologia que se caracteriza pelo entendimento da vida terrestre regida por algo imensamente maior e mais poderoso que eles – a origem. Nesse mundo habitado por forças divinas, a reverência dos *Kariri-Xocó* é manifestada nos mais diversos aspectos da vida social. Para atingir nosso objetivo de pesquisa, utilizamos de aporte teórico-metodológico que envolveu pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo. Diante disso, se apoia em trabalhos como de Elizabeth Travassos, intitulada “Xamanismo e música entre os *Kayabi*”, de 1984, tendo em vista que aborda das crenças do povo *Kayabi* relacionadas às doenças e à cura, se aprofundando no sistema de medicina praticado por esse povo. A obra “Why Suyá Sing?: a musical anthropology of an Amazonian people” (1980) de Anthony Seeger, que examina os vários papéis da música na sociedade *Kijêdê*, apresentando um universo denso da música, das festas e do cotidiano desse povo. De forma semelhante, dialoga com a tese de Deise Montardo (2002), “Através do *Mbaraká*: música e xamanismo guarani” (2002), que discute o xamanismo guarani, mostrando essa prática como um “ritual coletivo, cotidiano de caráter mais profilático ou de uma cura mais ampla, que abrange a própria Terra. Utiliza a contribuição de Maria Ignez Cruz Mello (2005) “*Iamurikuma*: Música, Mito e Ritual entre os *Wauja* do Alto Xingu”, 2005, à cosmologia e ao xamanismo entre os *Wauja*, que descreve a cosmogonia e o mundo dos espíritos *apapaatai*, a concepção de doença e as terapias xamânicas. Esta comunicação, portanto, apresenta resultados de uma pesquisa que identifica a forte presença da música na cosmologia dos *Kariri-Xocó*, especialmente no âmbito do seu sistema terapêutico, que se apresenta como uma prática holística, de cura física e espiritual, envolvendo as relações entre a comunidade, o sagrado e o meio ambiente. Ou seja, o mesmo consiste em um sistema xamânico de caráter cosmológico (LANGDON, 1996; MOTA, 1996) que não se limita a atuação do especialista com suas técnicas de cura. O sistema vai além, ao se preocupar com o bem-estar da comunidade como um todo, onde a música é responsável por ligar o homem ao divino.

Palavras-chave: *Kariri-Xocó*; xamanismo; música e divino.

REFERÊNCIAS

JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



LANGDON, Esther Jean (Org.). *Xamanismo: novas perspectivas*. Florianópolis: UFSC, 1996.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

MONTARDO Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraká: música e xamanismo guarani*. 2002. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MOTA, Clarice Novaes da. Sob as ordens da jurema: o xamã *Kariri-Xocó*. In: LANGDON, Esther Jean (Org.). *Xamanismo: novas perspectivas*. Florianópolis: UFSC, 1996.

SEEGER, Anthony. “Porque os índios *Suyá* cantam para as suas irmãs?”. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro Zahar, 1977.



O cantor e o disco: Elomar e o mercado fonográfico brasileiro

Lucas Oliveira de Moura Arruda⁸⁸

<lucarmorial@gmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Elomar Figueira Mello representa o mercado fonográfico independente brasileiro desde os anos de 1970. A trajetória artística permite observar a relação dos artistas de sua época com gravadoras multinacionais e gravadoras independentes, desde seu primeiro LP (1973) até seus últimos álbuns, lançados pela gravadora Rio do Gavião. Nesta comunicação, discuto os dois primeiros álbuns do cantor, de 1973 (lançado por uma multinacional) e 1979 (lançado em parceria com Discos Marcus Pereira). Os dois álbuns testemunham a ruptura com o mercado das grandes gravadoras, o encontro com Dércio Marques – incentivo para a gravação do segundo disco – e a opção pelo caminho independente. Comentamos também sua visão do mercado musical brasileiro. Utilizei pesquisa sonoro-documental e pesquisa participante. As primeiras referências são os discos (MELLO, 1973; 1979). Além da gravação, os discos trazem em seus encartes comentários importantes. Utilizei a entrevista registrada em áudio pelo jornalista Aramis Millarch (MELLO, 1980). E também registros em material jornalístico impresso. Para a reflexão sobre as informações, o contato com as ideias de *insiders* da música rural brasileira: os irmãos Dércio e Doroty Marques (MARQUES; MARQUES, 1980), e depoimentos de Vital Farias e Fernando Guimarães. Contextualizando com o mercado fonográfico brasileiro, a referência os trabalhos de Alonso (2015) e Araújo (2013). Na pesquisa, identifiquei que a adoção de um caminho independente no mercado fonográfico faz parte da própria identidade de Elomar como artista. Segundo ele próprio, sua música não é comercial, mas um trabalho cultural, ligado a raízes históricas de sua terra (MELLO *apud* ARAÚJO, 2013, p. 188). Lançar um disco ou fazer uma apresentação seria uma opção do próprio compositor, e não a imposição de uma gravadora ou um empresário. O cantor Dércio Marques dizia que a necessidade de um disco deve vir de uma grande vivência. Vital Farias também sempre foi contrário a certas políticas das gravadoras multinacionais. Ter um trabalho autoral e independente das amarras do mercado é uma afirmação de identidade, um fator de resistência cultural.

Palavras-chave: Elomar; cantor; mercado fonográfico.

⁸⁸ Mestre em etnomusicologia. Orientador: Carlos Sandroni. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Agradeço aos cantadores Elomar, Vital Farias e Fernando Guimarães; a minha mãe Maria e a minha avó D. Regina pelo apoio.



REFERÊNCIAS

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MARQUES, Dércio; MARQUES, Doroty. Depoimento a Aramis Millarch (2 horas e 6 minutos). maio de 1980. Disponível em: <<http://www.millarch.org/audio/dercio-marques-dorothy-marques>>. Acesso em: 15 out. 2016.

MELLO, Elomar F. *Das barrancas do Rio Gavião*. São Paulo: Philips, 1973.

_____. *Na quadrada das águas perdidas*. Vitória da Conquista (BA): Rio do Gavião; São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1978. 1 disco sonoro.

_____. Depoimento a Aramis Millarch (3 horas e 6 minutos). 1980. Disponível em: <<http://www.millarch.org/audio/elomar-figueira-mello>>. Acesso em: 14 out. 2016.



O frevo do Pátio: memórias de um espaço esquecido

André Fernandes da Cunha

<eudesafc@gmail.com>

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Este trabalho é fruto de uma pesquisa de iniciação científica do PIBIC/CNPq, que está em curso no departamento de Música da UFPE, com orientação do professor Dr. Eduardo de Lima Visconti, e que visa trazer à discussão o processo seletivo das informações utilizadas na formatação do inventário que tornou o frevo patrimônio imaterial da humanidade. Na trajetória de formação e afirmação desse gênero como patrimônio imaterial da humanidade, percebi, como músico e pesquisador do frevo, que alguns documentos, espaços e pessoas foram deixados fora do documento “oficial” que embasa e legitima o processo de patrimonialização do gênero. Dentre esses espaços temos o Pátio de São Pedro, lugar que seria um ponto de encontro de músicos (amadores e profissionais) e considerado um tipo de berçário dessas orquestras. Podemos dizer que lá funcionava um mercado “informal” da música, sendo responsável pela movimentação de uma grande demanda de agenciamentos e contratações de músicos. Além disso, esse espaço abriga a “Casa do Carnaval”, que até hoje funciona de forma precária financiada pela prefeitura do Recife. A Casa funcionava também como um local de aprendizado pedagógico do frevo para os indivíduos que frequentavam aquele espaço. Na cidade do Recife os pátios das igrejas marcam a história da cidade, pois neles ocorrem vários eventos religiosos e profanos como afirma Kohler (2011). O Pátio de São Pedro, em especial, recebia também a presença e shows de artistas, onde se ensaiava e tocava um grande e variado repertório de frevo que continham singularidades e especificidades. Relembrando que o espaço não foi citado no processo de patrimonialização do frevo, deixando-o relegado a um suposto esquecimento histórico, que, aparentemente naturalizado, parece ser seletivo. Isto de certa forma demonstra que na construção de uma narrativa sobre a história do frevo existe uma seletividade dos fatos por parte dos que participam da formação do constructo do documento, afirmando um poder que pode interferir na elaboração da construção cultural da cidade do Recife. Sendo assim, a observação deste fato é coerente ao que o pesquisador Gabriel Rezende verifica na construção da história do choro: “O exercício do poder se nota pela sua capacidade de criar legitimidade, de formar subjetividade, de naturalizar processos históricos e de produzir as narrativas pelas quais estes se tornam familiares a nós.” (REZENDE, 2015). Mesmo assim, este espaço não foi silenciado na memória de alguns músicos que atuaram no mesmo e atualmente integram a Spok Frevo. A importância dele para uma narrativa histórica do frevo é um dos objetivos que esta pesquisa busca compreender.

Palavras-chave: frevo; Pátio de São Pedro; orquestras itinerantes de frevo.



REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, Capoeira e Passo*. Recife: Cepe, 1971.

KÖHLER, André Fontan. *Políticas públicas de regeneração urbana, preservação do patrimônio e lazer e turismo: padrões de intervenção pública e avaliação de resultados no Pátio de São Pedro em Recife, 1969-2008*. 2011. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro. Campinas, *Música Popular em Revista*, ano 3, v. 2, p. 65-96, jan.-jun. 2015.



Obscurantismo midiático: Walter Wanderley, Jequibau, e suas ausências na historiografia musical brasileira

Fernando Torres⁸⁹

<saxcia@gmail.com>

Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO)/
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Daniel Vilela⁹⁰

<danielvilela_cata@hotmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

A história da música brasileira começou a se interessar por personagens da música popular, relativamente há bem pouco tempo. Mesmo a Etnomusicologia, como afirmam Gerard Béhague (1980) e Elizabeth Travassos (2005), não se arriscava por esse campo, por temer a interpretação de uma capitulação ante a indústria fonográfica. Quando a Etno/Musicologia, e até mesmo outros ramos das ciências humanas, adentraram no terreno da “música de massa”, esse caminho inicial se fez pelos gêneros da escuta das elites (BESSA, 2010). Uma coisa até de certa forma natural, pois era preciso convencer a comunidade acadêmica da importância de tais objetos de estudo. Assim como aconteceu com a Musicologia Histórica, o caminho inicial foi vida e obra dos grandes ícones. No caso da música popular os “astros” do rádio e do disco. Na Bossa Nova os ícones foram Tom Jobim e João Gilberto, naquilo que Luiz Tatit (2004) denominou de “Bossa Nova Extensa”, onde a mesma foi depurada, alcançando amplitude internacional e atemporal. Outros atores da Bossa Nova tiveram relativa projeção, caso de Nara Leão, Roberto Menescal e Carlos Lyra. Mas outros foram totalmente obscurecidos pela mídia. Não é um caso específico da Bossa Nova. Artífices da construção de nossa identidade musical foram ofuscados pela mídia, tornando-se desconsiderados pela historiografia. O caso de Walter Wanderley é emblemático: gravou mais de trinta discos solos em sua carreira de organista (mais raramente pianista), vendendo um milhão de cópias nos Estados Unidos em 1966 (onde fixou residência até sua morte em 1986), de seu álbum *Rain Forest*. Isso após ter participado do processo de criação e consolidação da Bossa Nova no Brasil, tendo sido ainda arranjador e instrumentista de programas de televisão no Rio e em São Paulo e de cantoras como Isaura Garcia, Claudette Soares, Dóris Monteiro e Elis Regina. Mesmo assim, sendo um completo desconhecido pelo público geral e até mesmo de pesquisadores. Walter Wanderley demonstrou ousadia ao tocar e gravar o Jequibau, gênero musical brasileiro criado em 1965, na cidade de São Paulo, pelos maestros Mário Albanese e Cyro Pereira. O Jequibau foi gravado em diversos países por vários artistas. Entretanto, caiu no ostracismo ao ser obscurecido pela mídia. Nossa intenção é fazer uma análise de como e

⁸⁹ Professor de História da Música do Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO), doutorando em Etnomusicologia/Musicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.

⁹⁰ Doutorando em Etnomusicologia/Musicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.



por que esse obscurantismo acontece e se ele é articulado, planejado. No caso afirmativo, por quem?

Palavras-chave: Jequibau; Walter Wanderley; música brasileira; obscurantismo midiático.

REFERÊNCIAS

BÉHAGUE, Gerard. Brazilian musical values of the 1960's and 1970's: popular urban music from Bossa Nova to Tropicalia. *The Journal of Popular Culture*, v. 14, n. 3, p. 437-452, 1980.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta da música popular no Brasil. ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Orgs.). *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: UFRGS, 2005, p. 94-111.



Organologia e taxonomias nativas da rabeça nordestina

João Nicodemos

<jotanikos@yahoo.com.br>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Alice Lumi Satomi

<alicelumis@gmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

O presente trabalho está inserido no campo dos estudos etnomusicológicos, da organologia e pesquisa a tecnologia artesanal na construção de instrumentos musicais da cultura popular. Especificamente, pretende contribuir nos estudos sobre a rabeça brasileira, possibilitando debates sobre a tecnologia popular, buscando dialogar com estudos antropológicos, ou sociológicos, sobre herança cultural, cultura oral, ou ensino e aprendizagem. A organologia sob impacto da etnomusicologia inovou-se, considerando a “perspectiva sociológica”, nos termos de Tranchefort (1980, p. 11), ou de Seeger, “quem faz, quem toca, quando, onde, como e porquê” para poder investigar “questões sobre o papel dos instrumentos” (1986, p. 175). A pesquisa está concluída, no que se refere ao mestre pesquisado, e em andamento com relação ao tema proposto. Cada mestre rabequeiro tem suas peculiaridades na construção do instrumento; isso representa vasto campo de futuras pesquisas. Tendo como protagonista, Antônio Trajano de Pontes (Sr. Antônio “Merengue”), morador de Rio Tinto-PB, prevalece a análise empírica, pois envolve um trabalho de campo de “observação participante ativa” por parte do pesquisador “interacionista” (COULON, 1993, p. 63-74). Assim, a investigação descreveu as técnicas da manufatura do instrumento, anotando o discurso êmico. A descrição etnográfica contempla a confecção da rabeça e a interação entre mestre/aprendiz-pesquisador que se constrói na medida em que manufaturam o instrumento. Na pesquisa buscou-se: a) situar a rabeça nas tradições orais do Nordeste brasileiro, observando sob uma perspectiva organológica – a estrutura física, a simbologia, questões das “origens”, usos tradicionais e modernos –, bem como o cenário regional, relatando condutas culturais de mestres e artesãos populares; b) descrever o contexto local, história de vida e a atuação do Sr. Antônio Merengue como rabequeiro e artesão; c) apreender e registrar a utilização e construção de ferramentas, a escolha e recolha de materiais principais e demais insumos, máquinas e suas principais operações nas diferentes etapas de confecção da rabeça do protagonista, explicitando detalhes das peças que constituem o instrumento, seu desenho e proporções; d) analisar aspectos musicológicos como afinação, determinantes do timbre na construção e a forma de tocar o instrumento, considerando os valores e falas idiossincráticas. Como reflexão final a pesquisa analisou os aspectos herdados pela oralidade e as implicações socioculturais imbricadas a partir do relato e história de vida do mestre artesão. Conclui-se que mestre Antônio Merengue não utiliza gabaritos para a construção de seus instrumentos



(são exemplares únicos). Quanto à técnica, fez rabecas de gamela, de cinta recortada e de cinta dobrada e de “jabre”, sua principal peculiaridade. As dimensões das rabecas são diversas, dependendo das madeiras que tem à mão e, embora tenha preferência pelo cedro ou praíba, não se limita a trabalhar com elas.

Palavras-chave: rabeca; tecnologia popular; herança cultural.

REFERÊNCIAS

COULON, Alain. *Etnometodologia e educação*. São Paulo: Vozes, 1995.

SEEGER, Anthony. Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. In: Ribeiro, Darcy (Ed.). *Suma etnológica brasileira*. Petrópolis: Vozes/FINEP, v. 3, p. 173-179, 1986.

TRANCHEFORT, François-René. *Les instruments de musique dans le monde*. 2 v. Paris: Editions du Seuil. 1980.



Os “Três Mensageiros” e a identidade composicional de Adelmo Arcoverde⁹¹

Laís de Assis Valeriano⁹²

<lais_deassis@hotmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Propõe-se aqui, discutir as singularidades práticas e composicionais do violeiro pernambucano Adelmo Arcoverde, uma das figuras mais importantes no cenário da música instrumental brasileira no que se refere à viola de dez cordas, instrumento este que, está presente em diversas manifestações culturais brasileiras e cada vez mais, vem se destacando no panorama da música instrumental expandindo a sua utilização em diferentes atividades (VILELA, 2014). O violeiro pernambucano possui uma vasta produção acerca do instrumento, envolvendo as suas composições, sua performance e sua prática pedagógica. No Nordeste do Brasil, a viola tornou-se emblema da música rural, carregando as tradições de um contexto social relativizado com o modo de vida sertanejo (FERRETE, 1985). O discurso musical do violeiro Adelmo Arcoverde tende a expressar através da viola de dez cordas, assuntos ligados a sua experiência de vida como sertanejo nordestino, tematizando através de sua performance, os costumes e o romanceiro do popular. Nas cantorias de repente é que a viola aparece com maior utilização no nordeste, tendo, portanto, o violeiro Adelmo Arcoverde se baseado para compor suas narrativas melódicas, além da utilização dos ritmos da música popular nordestina, como o maracatu, o frevo e o forró, onde algumas de suas composições já foram gravadas por grandes artistas como o sanfoneiro Sivuca, com a música “Forró da Penha”⁹³. O músico aprendeu viola de forma autodidata e tornou-se o primeiro professor de viola de dez cordas em uma tradicional escola de música do Recife (PE), onde desenvolve um papel fundamental no processo de ensino-aprendizagem do instrumento, adaptando uma metodologia de ensino para a viola nordestina. Durante a pesquisa, foram realizadas entrevistas e observações do fazer musical do violeiro. Para uma melhor análise composicional, foi escolhido o concerto “Três Mensageiros”, constituindo-se em três peças para viola solo (“1º Mensageiro, 2º Mensageiro e 3º Mensageiro”), em que o compositor explora a sonoridade do instrumento de forma bastante peculiar, unindo o tradicional pagode de viola do Centro-Oeste do Brasil e as cantorias do Nordeste brasileiro. As peças do concerto “Três Mensageiros” foram gravadas no segundo disco de Adelmo Arcoverde intitulado “Mensageiro”, lançado em 2014. O concerto não havia sido registrado em partitura, por isso, uma parte deste trabalho foi transcrevê-lo. Considerando minha experiência como instrumentista e aluna do violeiro, a peça “1º Mensageiro” já havia sido transmitida de forma oral, o que facilitou uma parte

⁹¹ Pesquisa iniciada no curso de graduação em Música Licenciatura da UFPE como atividade da disciplina Tópicos Especiais em Música, orientada pelo prof. Dr. Carlos Sandroni

⁹² Mestranda em Música – Etnomusicologia.

⁹³ Disco de Sivuca intitulado “Pau Doido”, gravado em 1993. Composição: Adelmo Arcoverde e João Lyra.



da transcrição. Já para as outras duas composições, “2º Mensageiro” e o “3º Mensageiro”, contei com a familiaridade de determinadas características performáticas que conhecia do violeiro.

Palavras-chave: viola; viola nordestina; Adelmo Arcoverde.

REFERÊNCIAS

FERRETE, J. L.. *Capitão Furtado: viola caipira ou viola sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.



Produção musical e identidade: processos criativos no estúdio Peixe Boi

Uirá de Carvalho Garcia

<uira_garcia@yahoo.com.br>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

A presente pesquisa em andamento visa investigar fatores fundamentais que norteiam a relação entre produção musical e identidade musical no estúdio de gravação. O objeto da pesquisa é o estúdio Peixe Boi, dirigido pelo produtor Marcelo Macedo e localizado na cidade de João Pessoa-PB. Objetiva-se investigar as diversas etapas do fazer musical buscando as interconexões semânticas e socioculturais entre o objeto de estudo, o produtor musical e seu contexto. Entendemos que, a produção musical pela sua ampla natureza, é holística em sua essência. Cientes disso, buscamos analisar questões relativas aos processos estéticos, relacionados ao mercado e à estruturação sonoro-musical, tendo como base as performances percebidas no entorno das sessões de gravação do estúdio Peixe Boi, buscando entender esses processos juntamente com os significados sócio-musicais a eles associados, percebendo de forma dialógica a construção da sonoridade do estúdio. Definir produção musical tem se tornado, cada vez mais, uma atividade complexa devido ao pluralismo das ações do indivíduo – produtor(a) musical – em sua identidade desestabilizada e desfragmentada (HALL, 2001, p. 7). Autores diversos como Sawyer e Golding, (2011), Burgess (2013), Thomas (2014), entre outros, trazem uma ideia ampla do universo do produtor musical, sendo este um elemento multifacetado do fazer musical, tornando-se complexa uma conceituação que traga um perfil claro do que venha a ser o papel central desse. Nas abordagens vistas até então, fica claro o papel de liderança e/ ou ponte de ligação entre o artista e o âmbito técnico do contexto da produção musical, no que tange a um direcionamento para a construção de uma sonoridade específica. Diante desse universo, produtores possuem diversos perfis que variam funcionalmente, podendo dialogar com aspectos diversos da produção: arranjo, composição, engenharia de som, ou até mesmo *marketing*, *business*, rede de contatos associados à difusão da obra do artista, dentre outras funções que um produtor musical pode assumir em seu fazer, de acordo com seu perfil e situação profissional (THOMAS, 2014). Sendo este projeto de pesquisa voltado para o estúdio de gravação como espaço etnográfico, irei me basear na concepção de Anthony Seeger (2008) no que se refere à etnografia da música, buscando, além do registro escrito dos sons, as relações com o entorno da sua criação e concepção. Tomando como base o perfil do produtor musical como sendo um produtor fonográfico, para fins de pesquisa, utilizarei como referência o conceito de Sawyer e Golding (2011, p. 17), para os quais produção musical constitui “uma expressão do desenvolvimento criativo e artístico da música dentro e fora do estúdio”.

Palavras-chave: identidade; produção musical; produção fonográfica.

JOÃO PESSOA/PB – 07 a 09 de dezembro de 2016 - ISSN xxxx-xxxx



REFERÊNCIAS

HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

BURGESS, Richard James. *The art of music production*. 4. ed. New York, NY: Oxford University Press, 2013.

HEPWORTH-SAWYER, Russ; GOLDING, Craig. *What is music production? A producers guide: the role, the people, the process*. USA: Focal Press Publications, 2011.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In: _____. *Why Suyá Sing?: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

ZAGORSKI-THOMAS, Simon. *The musicology of record production*. Cambridge, Cambridge, UK: Cambridge University Press., v. 1, 2014.



Reflexão sobre a “leitura à primeira vista” de músicas populares: o caso do baião

Harue Tanaka⁹⁴

<hau-tanaka@hotmail.com>

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

À primeira vista, podemos nos perguntar qual a relação existente entre a leitura de uma música popular (sanfona/teclado) e uma partitura musical, uma vez que a transmissão desse gênero, geralmente, processa-se via oral, por repetição, imitação ou sendo “tirada de ouvido” (“tocada de ouvido”). Ou seja, tradicionalmente, nos contextos onde se ensina sanfona/teclado pouco ou quase nada está escrito – notação musical tradicional –, na maioria dos casos, o máximo que encontramos são as letras das músicas com os respectivos baixos cifrados. Entretanto, o presente relato através de uma experiência acadêmica pretende gerar uma reflexão sobre como ocorre a “leitura à primeira vista” no caso das músicas populares (dada a existência de versões, muitas vezes, facilitadas e arranjos diversos). Existe alguma particularidade nessa habilidade de leitura, a depender do gênero? Podemos desenvolver a leitura apenas com estratégias (como ocorre, por exemplo, com a leitura dinâmica, em textos escritos)? Essa reflexão partiu da observação desta professora/pesquisadora ao ministrar uma oficina de performance musical (com ênfase em vivências de parâmetros sonoros, a partir da execução de ritmo, solfejo, memorização e leitura, antecedentes ao ato de tocar efetivamente), escolhendo diversos universos composicionais. Percebemos, então, que ao apresentar o baião (forró) de autoria de Sivuca (1930-2006) e Glorinha Gadelha (1947) – “Feira de Mangaio” –, bem como “Sete Meninas” de Dominginhos (1941-2013), os alunos se depararam com um universo de leitura e performance que mesmo julgando ser familiar, causou um estranhamento no momento da leitura/execução. Apesar da aparente facilidade de decodificação da notação musical apresentada, o espírito do baião esteve ausente durante a prática, tornado a execução incompreensível/irreconhecível do ponto de vista estilístico. A provocação de colocar música popular, de compositores nordestinos conhecidos, para alunos da graduação de música (performance em vários instrumentos), gerou um amplo debate e considerações mais aprofundadas sobre o próprio processo de leitura propriamente dito (denominamos “à segunda vista”, dada a abordagem realizada antes da execução). Com isso, pôde ser demonstrado que a simples decodificação de uma partitura (notas e ritmos) não torna o músico um bom intérprete/performer, ou seja, um “bom leitor” não significa necessariamente ser um bom músico ou estar apto a executar todos os gêneros musicais. Entendendo, também, que não se pode subestimar a aparente “simplicidade” ou “facilidade” de tal decodificação. Há que se atentar, sempre, que todos os estilos têm suas peculiaridades e “sotaques” e que se faz mister ouvir, conhecer, familiarizar-se, portanto,

⁹⁴Professora, coordenadora do grupo de pesquisa MUCGES/CNPq. Ministra disciplinas no Bacharelado e Licenciatura em Música e Curso Sequencial de Música Popular/Bandas e Fanfarras (UFPB).



com eles. São os chamados elementos extrínsecos à performance (LEMOS, 2009), como também o são aqueles que estão relacionados à própria cultura na qual as músicas são manifestas (MERRIAM, 1964). Destarte, acreditamos que a academia deva ser o espaço primeiro de reconhecimento e divulgação da música brasileira que se perfila através de seus compositores.

Palavras-chave: leitura à primeira vista; música popular; ritmo nordestino.

REFERÊNCIAS

LEMOS, Daniel C. Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical. *Revista Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, dez. 2009, p. 105-124.

MERRIAM, Alan P.. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.



Uma aproximação à representação da música no documentário: o caso de *Saravah*

Fabián Arocena Narbondo

<fabianarocena@yahoo.com.br>

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

A proposta para este trabalho é realizar um análise do filme *Saravah* (P. Barouh, Brasil, 1969) baseado em algumas noções sobre mediação de C.S. Peirce (1839-1914). Para isto me proponho a responder algumas perguntas: quais são os principais recursos cinematográficos utilizados no audiovisual para representar a música e os músicos? Que alcance ou impacto pode ser generalizado em termos da “mediação peirceana” a partir destes recursos? Ao responder estas perguntas no trabalho, ficam expostas as interpretações musicais em si mesmas, o audiovisual como mediador e a forma em que estas interpretações e seus intérpretes trabalham como “canais”: o professor Andacht (2014) fala dos “*signos musicales como aquello que nos permite ser y soñar de algún modo en algún lugar pero que nunca nos pertenecen del todo*” (ANDACHT, 2014, p. 221). A citação surge do comentário de um músico uruguaio falando de uma música de sua autoria que chegou a ser um “hit” no Uruguay, o músico Mauricio Ubal diz no documentário *Hit* (Uruguay, 2008) que é objeto de análise no citado trabalho, o que a semiótica procurou investigar: “*y cuando se graba (“A redoblar”, 1980) fue realmente una cosa muy impactante, evidentemente había un momento y una cosa que por ahí... a nosotros nos tocó ser los canales*” (p. 221). Ao observar assim as interpretações dos músicos em *Saravah*, surge a necessidade de incluir uma série de fenômenos ao redor da música que nos permitem acumular “capas interpretantes”, que são as camadas de informação em torno ao fenômeno musical. Por exemplo a contextualização histórica, os músicos e as composições que influenciaram ou tomaram a obra como referência, as costumes do público receptor, elementos que geralmente se acham em toda análise etnomusicológica de qualquer fenômeno estudado, e que observamos neste caso, que a própria semiótica peirceana prevê de forma abstrata. “*El narrar una historia, el actuar en un escenario, no consiste tan sólo en repetir palabras, en emitir una serie de sonidos o réplicas*” (PEIRCE, CP 2.292 apud ANDACHT, 2012, p. 11). Observaremos assim algumas características da representação musical que são comuns à semiótica de Peirce, especialmente a ideia da mediação como uma força que move a vida, a natureza. E, como conclusão, se propõe entender essa força que movimenta a natureza como um resumo da característica principal do filme, nesse caso sobre todo do objeto do filme: a música popular brasileira.

Palavras-chave: documentário musical; mediação semiótica; música no cinema.



REFERÊNCIAS

ANDACHT, Fernando. En pos de la identidad mítico-musical perdida: análisis semiótico y retórico del documental hit. *Historias de canciones que hicieron historia. Discurso y comunicación*. São Caetano do Sul: USCS/ Clacso , 2014. p. 206-223.

_____. Una puesta en escena de la mediación narrativa: el documental Jogo de Cena como espacio experimental. *Mediálogos*. Universidad Católica del Uruguay. v. 2, n. 1, 2012.

Filmes citados:

ABEND, C.; LOEFF, A. (Dir.). *Hit. Historias de canciones que hicieron historia*. Montevideo: Metrópolis Films, 2008. 1 DVD. son. color.

BAROUH, P. (Dir). *Saravah*. Brasil, 1969. 1 DVD. son., color.