

REVISTA DA

ACADEMIA PARAENSE DE MÚSICA

N3 • 2023

Saberes e Práticas Musicais no Pará
Dossiê em Etnomusicologia



REVISTA DA

ACADEMIA PARAENSE DE MÚSICA

N3 • 2023





CORPO ADMINISTRATIVO ACADEMIA PARAENSE DE MÚSICA

Presidente	Humberto Valente Azulay
Tesoureiro	Hilda Maria Valente Azulay
Gestora	Orileide Matos Moraes
Gerente administrativo	Maria da Gloria Lopes da Silva
Gerente financeiro	Daniele Moraes Almeida
Serviço cultural	Nandressa Fabiane Franco Nunes
Departamento de Projetos	Crislene Moraes da Veiga
Assistente administrativo	Nathaniely Clay Saldanha Ingrid Bittencourt da Silva
Auxiliar administrativo	Odirley José Livramento Rodrigues
Contador	Controle e Assessoria Contábil-Fiscal LTDA ME. Responsável: Marcia Regina Cavalcante Vasconcelos
Advogado	Advocacia Sociedade Simples Responsável: Marcio Augusto Moura de Moraes
Webmaster e Social Media	Gibson Costa
Gráfica	Gráfica e Editora Nascimento Eireli Responsável: Fabio Ricardo Martins do Nascimento

CONSELHO EDITORIAL

Presidente	Gilberto Chaves
Membros	Eliana Câmara Cutrim Humberto Valente Azulay Augusto O' de Almeida Lia Braga Vieira

EQUIPE TÉCNICA

Organização editorial e revisão	Lia Braga Vieira
Capa, edição e geração de imagens, projeto gráfico, normalização de estilos, editoração, e arte-finalização	Serena Mía Veloso Matos Paulo Maurício Coutinho



REVISTA DA

ACADEMIA PARAENSE DE MÚSICA

N3 • 2023



APM
BELÉM/PA 2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da Escola de Teatro e Dança da UFPA - Belém-PA**

R454 Revista da Academia Paraense de Música / Academia
Paraense de Música - n. 3, 2023 – Belém, 2023.

Anual, 2014 - .

ISSN: 2966-4241

1. Música. 2. Música -- Pará.

CDD - 23. ed. 780.98115

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



EDITORIAL

A Academia Paraense de Música apresenta o terceiro número de sua Revista anual. Impasses administrativos levaram ao adiamento desta publicação; mas finalmente ela vem mais uma vez concretizando a convergência de finalidades do Estatuto da APM, seja de cultivo da música no Pará, seja de preservação de sua memória, publicização de resultados de pesquisas e estudos científicos a seu respeito, entre outras finalidades estatutárias.

Este n. 3/ 2023 da Revista da APM, intitulado “Saberes e práticas musicais no Pará”, consiste em um dossiê sobre a pesquisa local em Etnomusicologia. Esse campo de pesquisa teve como seu grande precursor, local e regional, Vicente Salles, de reconhecida e saudosa memória para todo pesquisador que se preze. Tratando-se especificamente de “música como cultura” ou sobre “música em seu contexto”, a Etnomusicologia vem crescendo em Belém por cerca de duas décadas, especificamente na Universidade Federal do Pará e na Universidade do Estado do Pará. Isto graças a ações pioneiras de nomes como os dos professores pesquisadores Dra. Liliam Barros Cohen, Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral e Dra. Sonia Chada, líderes de grupos de pesquisa que reúnem outros professores pesquisadores e jovens estudantes de graduação e de programas de pós-graduação. Suas iniciativas, somadas a de outros colegas daquelas duas respeitáveis IES públicas, tornam Belém um celeiro de etnomusicólogos.

Para este primeiro dossiê em Etnomusicologia da Revista da APM, foram selecionados sete artigos.

O artigo de abertura intitula-se “A clarineta na obra de compositores de Belém a partir do século XIX” e tem como autores Marcos Cohen, Herson Amorim e Thiago Lopes. O texto descreve um panorama histórico da paisagem musical de Belém, em busca de pistas sobre a produção composicional local para clarineta. Mas essa produção só despontará com alguma intensidade neste último século. O texto ainda apresenta um rico quadro que reúne compositores e suas obras que incluem a clarineta.

O artigo seguinte, “O Cordão de Peixe-boi do Instituto Arraial do Pavulagem: aproximações e mediações a partir da prática musical”, escrito por Tainá Magalhães, é um recorte de sua tese de doutorado. Consiste em uma investigação etnográfica de um fenômeno cultural sobre o qual a pesquisadora, já sendo por anos uma brincante daquela manifestação, pretendeu, a partir da observação participante entre os anos de 2018 e 2023, trazer à compreensão elementos de transmissão cultural ali presentes. Os resultados revelam riqueza de aspectos reunidos por meio da história oral, apontando temáticas, práticas musicais e uma “pedagogia do compartilhamento” promovida pelos mestres.

“A música dos Pássaros Juninos, Cordões de Pássaros e Bichos no Pará”, de Rosa Silva, é o terceiro artigo deste número. O percurso acadêmico de pesquisa da autora tem sido marcado pela investigação etnográfica dessa manifestação junina própria do Pará, mas também presente em outras localidades da região amazônica. Silva relata, a partir de suas observações de ensaios e espetáculos, bem como de entrevistas com brincantes e músicos de grupos de Pássaros Juninos, recortes que permitem “compreender como é construída, encenada e transmitida sua história e sua prática musical”.

O próximo artigo, “Música de resistência na Amazônia: o *punk rock* feminista da banda Klitores Kaos”, é fruto da pesquisa de doutorado da cantora e compositora Keila Monteiro. Neste texto, vários aspectos sociais e musicais são tratados no âmbito da cena musical feminista local, a partir da música de resistência daquela banda. Resultados da pesquisa aqui relatados “apontam uma produção de protesto, um ‘grito’ de combate ao feminicídio, ao machismo, à misoginia e ao racismo com tomada de espaços por mulheres e o crescente respeito pelo gênero feminino na cena do *punk rock hardcore* [punk/hc]”.

“O Guitarrar Local: A formação da cena musical da guitarrada no Pará”, de autoria de Saulo Caraveo e Sonia Chada, aborda a versão instrumental - protagonizada pela guitarra - da lambada, gênero musical paraense influenciado pelo carimbó, merengue e pela cúmbia. O texto destaca Mestre Vieira como um dos fundadores da guitarrada e profícuo compositor nesse estilo musical, enquanto investiga respostas à pergunta: “Como se desenvolveu a cena musical da guitarrada no Pará?”. A pesquisa etnográfica realizada de 2017 a 2023, sinaliza resultados em que é possível, nas palavras dos autores: “vislumbrar um conjunto de interações, trocas e de saberes que se estabelecem [...] diante da prática musical da lambada/guitarrada desde a sua fundação no fim dos anos de 1970 até os dias atuais”, que conduziu à consolidação da “cena musical da guitarrada” no Pará “como uma forma particular de se tocar guitarra elétrica no Norte do Brasil”.

Como última manifestação musical urbana contemporânea apresentada por este dossiê se encontra “O brega cibernético de Wanderley Andrade: pontos de inflexão no mercado musical contemporâneo”, com autoria de Frank Sagica e Sonia Chada. Para a interpretação dos resultados da pesquisa etnográfica em torno de Wanderley Andrade, quanto à “sua produção, sua adaptabilidade e suas articulações nas principais plataformas digitais, meios midiáticos, interfaces de criação de conteúdo, bem como suas influências e apropriações estéticas ao longo de sua trajetória no mercado musical no Brasil”, os autores estabelecem discussões sobre termos, como: “local”, “global” e “glocal”; “modernidade”, “modernismo” e “modernização”; “passado-presente”; e, claro, sob o olhar teórico-metodológico do hibridismo cultural de Nestor Garcia Canclini.

Optou-se por fechar este dossiê com o artigo “O Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará”, escrito por Sonia Chada, Liliam Barros Cohen, Adriana Couceiro e Jucélia Estumando. No artigo, as autoras demonstram como o LabEtno - sigla pela qual aquele Laboratório é mais conhecido - consiste, de fato, há mais de uma década, em um espaço de produção de conhecimento em Etnomusicologia, cuja ação difusora se estende à região amazônica, às demais regiões do Brasil e mesmo ao âmbito internacional, em face da circulação de artigos com resultados de pesquisas ali geradas e desenvolvidas. Portanto, não deve surpreender o fato de os artigos deste dossiê terem ali sua origem e orientação - o que não restringe a produção ao âmbito da Universidade Federal do Pará, uma vez que o LabEtno integra, na abrangência local, pesquisadores da Universidade do Estado do Pará. Cabe destacar, sobretudo, do exposto pelas autoras, os importantes e fundamentais efeitos da criação e funcionamento do LabEtno, que podem ser traduzidos em “uma ampliação do conceito de música, do fazer, da criação e da transmissão musical, assim como a percepção da diversidade musical existente e, por conseguinte, uma quebra de paradigmas no ensino de música e de artes no estado paraense”.

A Academia Paraense de Música se sente honrada em acolher, por meio dos artigos acima resumidamente apresentados, a “paleta” de manifestações que compõem a cultura musical gerada e desenvolvida no Pará, e já difundida em outros espaços geográficos. Nossa gratidão aos autores-pesquisadores pela construção da memória musical vivida neste Estado e por concederem o seu registro neste dossiê e publicação no n. 3/2023 da Revista da APM .

Belém do Pará, Círio de Nossa Senhora de Nazaré de 2024.

Gilberto Chaves

Presidente do Conselho Editorial



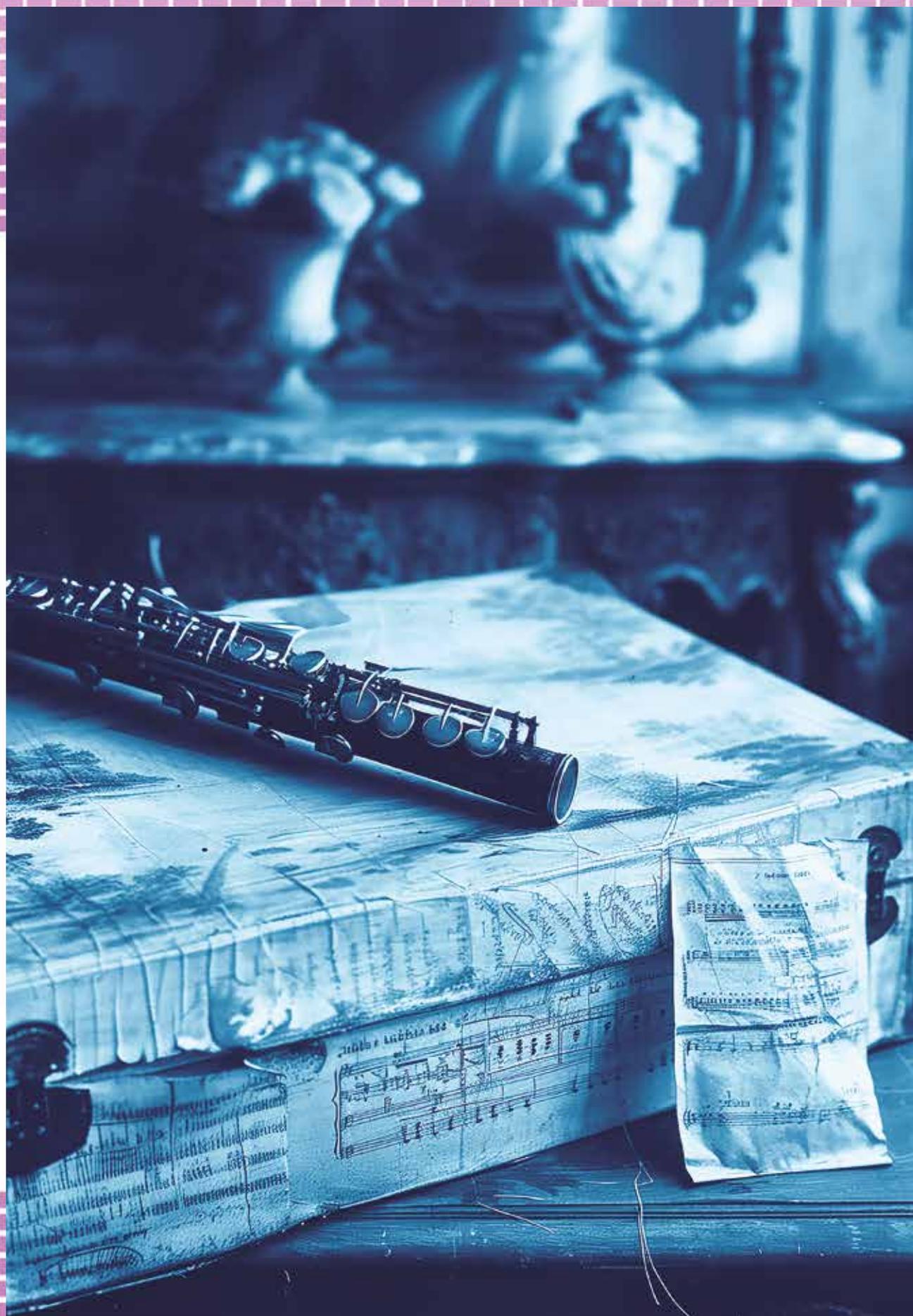
||| SUMÁRIO |||

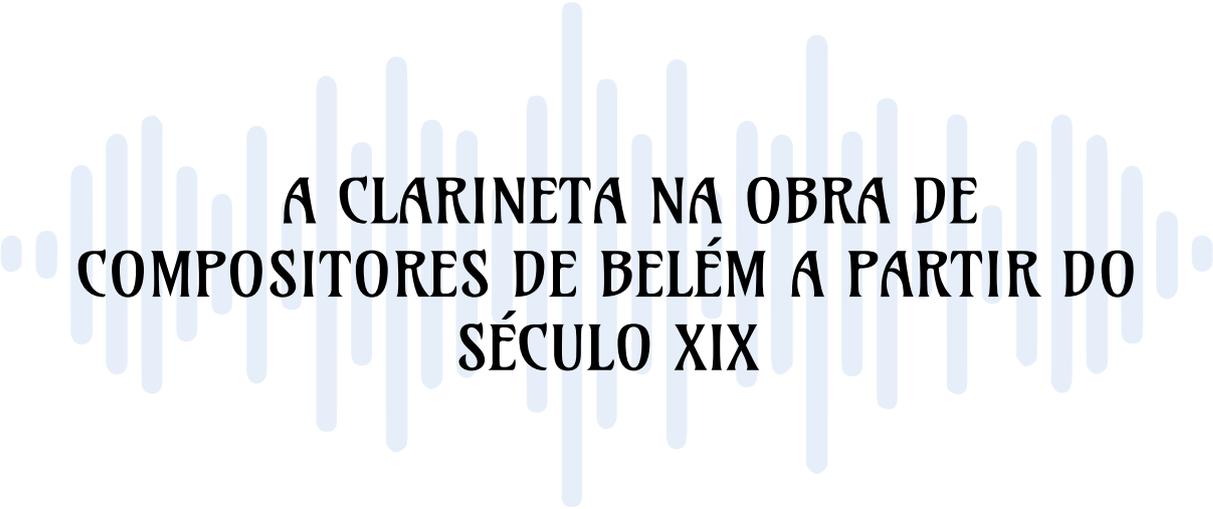
- 11 A clarineta na obra de compositores de Belém a partir do século XIX
- 25 O Cordão de Peixe-boi do Instituto Arraial do Pavulagem: aproximações e mediações a partir da prática musical
- 43 A música dos Pássaros Juninos, Cordões de Pássaros e Bichos no Pará
- 57 Música de resistência na Amazônia: o *punk rock* feminista da banda Klitores Kaos
- 67 O Guitarrar Local: A formação da cena musical da guitarrada no Pará
- 83 O brega cibernórfico de Wanderley Andrade: pontos de inflexão no mercado musical contemporâneo
- 93 O Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará



SABERES E
PRÁTICAS
MUSICAIS NO PARÁ:

Dossiê em
Etnomusicologia





A CLARINETA NA OBRA DE COMPOSITORES DE BELÉM A PARTIR DO SÉCULO XIX

Marcos Jacob Costa Cohen

Escola de Música da Universidade Federal do Pará
marcoscohen@ufpa.br

Herson Mendes Amorim

Escola de Música da Universidade Federal do Pará
hersonamorim@ufpa.br

Thiago de Araújo Lopes

Instituto Estadual Carlos Gomes
thiago.lopes@fundacaocarlosgomes.com

RESUMO. Este artigo discute a presença da clarineta na obra de compositores residentes em Belém, paraenses ou não, a partir do século XIX. Com base em pesquisa bibliográfica e entrevistas com compositores e clarinetistas da cidade, o texto traça um panorama da produção de obras para o instrumento, relacionando-a com os diversos eventos históricos que influenciaram os rumos da atividade composicional da cidade, desde a fundação do Conservatório Carlos Gomes, passando por seu fechamento e posterior reabertura, até a criação e funcionamento da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, do Bacharelado em Música do Instituto Estadual Carlos Gomes e a transformação dos cursos de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música da UFPA e da Universidade do Estado do Pará em Licenciatura Plena em Música. O objetivo deste trabalho é a valorização dos compositores de Belém de ontem e hoje, bem como a divulgação de suas criações para clarineta; será apresentado ao final do artigo um quadro contendo compositores, obras e informações técnicas de cada composição. Este é o primeiro passo de um esforço de pesquisa de longo prazo, cujo resultado será um importante acréscimo aos estudos de historiografia musical, com desdobramentos em composição e performance.

PALAVRAS-CHAVE. Composição, Clarineta, Belém.

The Clarinet in the Works of Belém Composers from the 19th Century Onward

ABSTRACT. This article discusses the presence of the clarinet in the works of composers residing in Belém, whether native to Pará or not, from the 19th century onwards. Based on bibliographic research and interviews with composers and clarinetists from the city, the text provides an overview of the production of compositions for the instrument, relating it to various historical events that influenced the course of compositional activity in the city. These events range from the establishment of the Carlos Gomes Conservatory, its closure and subsequent reopening, to the establishment of the School of Music at the Federal University of Pará, the Bachelor's degree program in Music at the Carlos Gomes Foundation, and the transformation of the Art Education programs with a Music focus at UFPA and the State University of Pará into Comprehensive Music Teaching programs. The goal of this work is to value and promote both past and present composers from Belém, as well as to disseminate their clarinet compositions. The article concludes with a table containing information about composers, works, and technical details of each composition. This marks the first step of a long-term research effort, the culmination of which will be a significant contribution to the field of musical historiography, with implications for composition and performance studies.

KEYWORDS. Composition, Clarinet, Belém.

SÉCULO XIX: MÚSICA ITALIANA E O SURGIMENTO DE UM CONSERVATÓRIO

Desde a invenção da primordial *chalmereau*, por volta de 1690, pelo construtor de instrumentos alemão Johann Denner, à clarineta moderna, muitas são as obras escritas especialmente para o instrumento, por sua sonoridade e versatilidade. Da música popular, regional e tradicional até a música contemporânea, do samba, choro e carimbó aos concertos, sonatas e música de câmara, a quantidade de obras dedicadas à clarineta garante uma literatura vasta, embora recente, e que segue sendo explorada por intérpretes e pesquisadores.

No Brasil, a atividade composicional dedicada à clarineta não possui dados incontestáveis sobre o seu pontapé inicial, no entanto, através de análise da literatura disponível e segundo Araújo (2006, p. 05), sabemos que as obras “Fantasia sobre a noite alta”, *Variazioni e Air*, todas para clarineta e piano, do renomado compositor Carlos Gomes foram escritas nos anos de 1856 e 1857. Segundo Volpe (2005, s.p), a primeira obra em estilo sonata composta por um compositor brasileiro para a formação clarineta e piano foi escrita em 1947 por Jayoleno dos Santos, e a primeira obra concertante, o “Chôro para Clarineta e Orquestra”, foi escrita em 1956 por Mozart Camargo Guarnieri. Não possuímos, portanto, um registro extenso de obras escritas por compositores brasileiros no século XIX, porém, este artigo trará uma provocação pertinente, uma vez que o registro da atividade “clarinetística” no país nesse século, essa sim é vasta, e a quantidade de clarinetistas que também atuaram como compositores é considerável; logo, seria possível inferir que tais compositores escreveram obras para o instrumento, mesmo que não haja registros sólidos para tal afirmação? Gostamos de pensar que sim, afinal, o que faria um compositor não se incluir entre os intérpretes de sua própria obra, como foram Frédéric Chopin, Franz Liszt, Wolfgang Amadeus Mozart, Sergei Rachmaninov, dentre outros?

Segundo Lopes (2015, p. 01):

Ao pôr-se sobre a biografia de algum compositor do passado ou contemporâneo com uma carreira consolidada, percebe-se que características muito distintas em suas trajetórias não são notadas. Pode-se dizer que grande parte deles segue um roteiro – começam como instrumentistas, algumas vezes virtuosos; desenvolvem a curiosidade pelo exercício da composição; sofrem influências composicionais e, escrevem as primeiras obras, desabrochando para novas criações.

No Estado do Pará e, mais precisamente, em Belém, Cohen *et al* (2023) nos mostram a grande dificuldade

em se apresentar dados precisos sobre a atividade formal de ensino da clarineta no século XIX. No âmbito interpretativo, mesmo com a presença de inúmeras bandas de música militares ou arregimentadas, ainda não foi possível encontrar registros que garantam que a atividade dos clarinetistas na cidade assegurava aos compositores a possibilidade de dedicar-lhes algo escrito; logo, essa afirmação nos traz de volta ao questionamento: por que não escrever para si mesmo?

Em Belém, no período da *belle époque*, que se estendeu do final do século XIX até o início do século XX, o público paraense apresentava grande propensão ou genuíno interesse por ouvir clássicos operísticos, o que pode ser demonstrado pela grande quantidade de programas de concerto que sobreviveram até hoje. Entre os clarinetistas, isso não era diferente, como vemos no jornal abaixo (Figura 01), que apresenta um programa do *Club Verdi*, que contou com a presença do clarinetista Eugenio Muniz executando “Norma”, de Bellini. “Norma” é uma ópera, porém, pela recorrência do segmento em outros programas, tudo nos leva a crer que se tratava de uma homenagem ou um apanhado dos principais temas da obra em questão. Mas quem compôs esse apanhado? Não sabemos.

Em outro programa (Figura 02), o clarinetista espanhol Nicolas Campos apresenta a obra *Fiori Rossiniani*, de Ernesto Cavallini. Desta vez, mesmo que italiano, temos o compositor.

Com base nas informações e questionamentos acima, gostaríamos de usar a parte inicial do trabalho para levantar a discussão e para apontar clarinetistas paraenses, residentes ou radicados em Belém, que também atuavam como compositores e que podem ter escrito obras para o instrumento, embora essas obras não tenham ainda sido descobertas ou tenham se perdido com o passar do tempo.

Vicente Salles, em sua obra “Música e Músicos do Pará” (2016), apresenta uma série de músicos nascidos no século XIX e que merecem uma distinção especial:

Antônio J. Patrício - Clarinetista e compositor. Ativo em Belém no séc. XIX como músico de bandas militares. Autor da valsa para piano *Gratidão*, impressa em 1889 na Typ. de Francisco da Costa Junior, Belém (p. 84).

José Bernardo Borrajo - Clarinetista, compositor e regente. Contava seis anos de idade quando seus pais emigraram para o Pará. Realizou em Belém os seus estudos musicais. Em 1910 foi recrutado por Luigi Maria Smido para trabalhar em Natal/RN. Em 1919 voltou para Belém, continuando como professor de música da Escola de Aprendizes Marinheiros e ficou

ral in-	CLUB VERDI.	Estava
Rodri-	Soire' Muzical.	200 rs
licen-	Domingo 28 de julho de 1878.	Pará,
ck Ro-	Com o generoso concurso das exm. ^{as}	cial-n
hesou-	s. ^{as} D. D. Maria Amelia da Motta	Manoe
	Valente, Saphira Hermann Altiguelde e o illm. sr. Eduardo Calheiros.	. Por
evida-	Ouvertura.	s. exc
egado	Hymno do Club Verdi, composi-	é con
da di-	ção do professor da sociedade o sr.	Costa
e Can-	Joaquim C. de Barros.	presen
r. ins-	PRIMEIRO PARTE.	porte
nda.	1.º Norma.—Opera de Bellini:	ticular
norin,	solo a clarinete pelo sr. Eugenio Mu-	ser en
data.	viz.	rial na
rca de	2.º Maria Amelia.—Walsa compos-	cretau
	ta pelo sr. Eugenio Muniz.	de jul
hesou-	3.º Aria.—Na opera de VERDI	servir
nes de	ERNANI solo a saxophone tenor pelo	Sá e
	sr. Miranda Costa.	Por
		s. exc
		convi
		veiro
		crphá
		ta pr
		seu r
		encar
		Se

2.ª PARTE
1.º—(Donizetti)—Fantazia da opera Anna Bolena, pela orchestra.
2.º—(Campos)—Echos da batalha, marcha imitativa para violão, pelo autor.
3.º—(Verdi)—Aria do Ernani, para baixo, por Panario.
4.º—(Briccialdi)—Concerto de flauta, por R. Barros.
5.º—(Bellini)—Duetto dos Puritanos, para barytono e baixo, por Santos Silva e Panario.
6.º—(Caoulini)—Fiori rossiniani, capriccio para clarineta, por N. Campos, com acompanhamento da orchestra.
N. B.—O acompanhamento ao piano está a cargo do eximio pianista sr. Pereira,

Figura 2 - Diário de Belém, 03 de março de 1886. Fonte: Biblioteca Nacional (2023) - <http://memoria.bn.br>

Figura 01 - Jornal do Pará, 24 de julho de 1878. Fonte: Biblioteca Nacional (2023) - <http://memoria.bn.br>

até o seu falecimento. Aqui exerceu fecunda atividade artística, produziu inúmeras partituras para grupos populares (p. 133).

Augusto José Cardoso - Clarinetista, mestre de banda, professor de música e compositor. Produziu música para revistas nazarenas, dramas pastoris, burletas juveninas, peças dançantes, oito missas e mais de 40 ladainhas (p. 162).

Hermenegildo Alberto Carlos - Clarinetista, oboísta, pianista e professor. Compositor, publicou *Mme. Angot*, quadrilha, 1890 e *La Españolita*, mazurca de salão, editada no Rio de Janeiro por Narciso & Napoleão (p. 168).

Francisco Libânio Colás - Compositor e regente. No começo da década de 1850, FLC já era conhecido na capital maranhense como professor de clarineta, rabeça e violão. Possuindo boa cultura musical, conhecedor da ciência do contraponto e fuga, produziu música instrumental, sacra e profana. A popularidade do compositor no Pará foi lembrada pelo Diário de Notícias, Belém, 01/03/1885, no folheto que noticiou a sua morte (p. 203).

Jucundino José Ferreira - Clarinetista e compositor (p. 251).

Adolfo Peres Gusmão - Clarinetista e professor. Além de excelente instrumentista, foi hábil compositor, autor do conhecido dobrado *Interior do RPM* (p. 289).

Manuel Francisco Nascimento - Compositor,

clarinetista e mestre de banda. Publicou dois xotes: *Lamentos d'um pobre* (Bazar 27 Ideal) e *Amor Captivo* (Livraria Bittencourt) (p. 399).

Alexandre Carlos de Oliveira - Clarinetista, mestre de banda e compositor. [...] Publicou a valsa *Ternura* (RLB 11), a marcha solene *Minerva* e os xotes *Angelito* e *Coração de Gelo* (p. 411).

Francisco de Salles Alves - Clarinetista, compositor e regente. Foi interno do Instituto Lauro Sodré, onde estudou clarinete e praticou na banda de música sob a direção de Cincinato Ferreira de Sousa. Tocou clarone na orquestra do Centro Musical Paraense, tendo sido admitido em 1923. Produziu obra numerosa, boa parte gravada e editada (p. 505).

Apesar da inexistência ou possível invisibilidade de um repertório de obras voltadas à clarineta no século XIX em Belém, é plausível crer que a instalação do Conservatório de Música, atual Instituto Estadual Carlos Gomes, em fevereiro de 1895 (SALLES, 1995, p. 07), deu um impulso à criação musical na cidade, embora a cena composicional de Belém já contasse com compositores do porte de Henrique Gurjão

(1834 - 1885), Gama Malcher (1853 - 1921), Adolfo Kalfuss (1818 - 1874) e Clemente Ferreira Júnior (1864 - 1917), para citar alguns. De todo modo, a criação de uma escola que congregava classes de flauta, oboé, clarineta, fagote, harpa, piano, violino, canto e composição (SALLES, 1995, pp. 12-13) oferecia à cidade novos ares culturais. O século XIX acabava, mas deixava instalado em Belém mais um laboratório de criação musical, e o futuro parecia promissor.

SÉCULO XX: DAS SALAS DE VISITA PARA O MUNDO

Belém sempre demonstrou ser, no decorrer dos anos e após a chegada das bandas de música ao estado, ainda no século XIX, um celeiro prolífico de excelentes músicos de sopro. Assim como em diversas localidades do Brasil, o ensino de música na cidade voltado a instrumentos de banda proliferou-se de forma exponencial, inicialmente em instituições militares, mas ultrapassando rapidamente esses muros, adentrando de forma definitiva instituições civis como escolas e associações. Essa popularidade dos instrumentos de sopro, inclusive a clarineta, está ligada ao seu uso pelos compositores, independentemente da época.

A produção musical em Belém no século XX passou por alguns momentos sombrios, por assim dizer, com o fechamento do Conservatório Carlos Gomes, logo no início do século, em 1908. A instituição era a principal fomentadora da atividade musical na cidade, porém não era a única. Belém era uma cidade moderna para a época e os músicos, a partir desse episódio, tomaram consciência da importância política no meio artístico, organizando-se para que as atividades musicais não fossem afetadas. Paracampo (2018, p. 110-111) afirma:

Já durante as duas primeiras décadas do século XX é que estes músicos se tornariam cada vez mais atentos à política estadual para que se beneficiasse o meio artístico-musical, principalmente após o fechamento das atividades do Conservatório Carlos Gomes em 1908. Em 1914, por exemplo, houve a criação do Centro Musical Paraense, cujo presidente era Gama Malcher [...]. O Centro foi uma instituição importante para a sociedade artístico-musical belenense, principalmente entre 1914 e 1928, pois este momento foi o período em que o Conservatório Carlos Gomes esteve fechado, reinaugurado apenas em 1929 tendo como seu diretor o já idoso Ettore Bosio.

Embora possamos inferir que houve intensa atividade composicional em Belém no início do

século, não há indícios de composições escritas exclusivamente para clarineta por compositores paraenses. Esse cenário não é exclusivo de Belém. Freire (2001, p. 444), afirma que: “Até 1950 poucos compositores brasileiros dedicaram peças para a clarineta, a preferência sempre recaiu sobre o piano, canto e violino. Aproximadamente 85% do repertório atual para clarineta foi composto após 1950”.

Dentre as poucas peças escritas por compositores paraenses na primeira metade do século XX, podemos destacar os “Dois Improvisos” para três clarinetes (1946), de Jayme Ovalle. Compositor autodidata, Ovalle (1894 - 1955) fez parte da segunda geração nacionalista de compositores brasileiros, juntamente com Oscar Lorenzo Fernandez (1897 - 1948) e Walter Burle-Marx (1902 - 1990). A maior parte de sua obra é dedicada à música vocal. Apesar da indicação na partitura descrever que foi escrita para três clarinetas, a grade indica duas clarinetas e clarone.

A maior parte dos compositores paraenses da segunda metade do século XX, como Waldemar Henrique (1905 - 1995) e Altino Pimenta (1921 - 2003), continuaram voltados à composição de peças principalmente para piano, canto e violino. Obras que incluem a clarineta geralmente são frutos de arranjos e adaptações de composições escritas para outros instrumentos.

A escassez de composições para determinados instrumentos revela que, embora a produção composicional formal como um todo não tenha sido interrompida desde Henrique Gurjão, no século XIX, até hoje é fato que o fechamento do Conservatório Carlos Gomes entre os anos de 1908 e 1929, e o posterior estabelecimento na cidade de um cultura musical que, por meio século, privilegiou o piano, o violino e o canto, em detrimento de outros meios de expressão, influenciaram o trabalho dos compositores em Belém. Se nos ambientes onde esses compositores circulavam não havia quem tocasse clarineta regularmente, qual seria o sentido de se escrever para o instrumento? Mas a segunda metade do século XX veria o início de um processo de expansão musical e, por conseguinte, composicional na cidade.

Em 1964 é criado, com a ajuda do Maestro Nivaldo Santiago (1929 - 2021), o Centro de Atividades Musicais - CAM da Universidade Federal do Pará (UFPA), que oferecia cursos livres de música, procurando preencher a lacuna do ensino de instrumentos que não fossem piano, violino ou canto (BARROS e GOMES, 2004, p. 41). O retorno de Altino Pimenta a Belém para assumir, em 1973, a direção do agora Serviço de Atividades Musicais da UFPA - SAM, após muitos anos trabalhando no Rio

de Janeiro e em Minas Gerais, contribuiu para a consolidação das ideias de Nivaldo Santiago; vários professores foram contratados e, novamente, após mais de cinquenta anos, uma classe de clarineta foi organizada, sob a orientação de José de Ribamar Souza (1909 - 1986) (BARROS e GOMES, 2004, p. 53). Dessa classe participaram estudantes que, anos mais tarde, seriam responsáveis pelo ensino de várias gerações de clarinetistas, como foi o caso de Benjamim Monteiro e Jacob Cantão – este último, inclusive, algum tempo após a saída de José de Ribamar, assumiu a classe de clarineta da instituição. Apesar de, mais uma vez, não ter sido possível, até o momento, a descoberta de obras escritas especificamente para clarineta nas décadas iniciais do SAM, hoje Escola de Música da UFPA - EMUFPA, as atividades dessa escola – incluindo os Encontros de Artes de Belém, promovidos anualmente até hoje – contribuíram para a sedimentação de uma cultura musical mais abrangente e inclusiva em Belém, com reflexos diretos no posterior desenvolvimento composicional de alguns de seus estudantes, a exemplo de Luiz Pardal e Yuri Guedelha, instrumentistas e compositores de reconhecimento no estado.

Enquanto o SAM prosseguia com suas atividades de ensino e a busca de estabilidade como instituição, o Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG) - nome dado ao Instituto a partir de sua integração ao Governo do Estado Pará, em novembro de 1930 - tomava novo fôlego com o Projeto Espiral, criado pela Funarte na década de 1970 para difusão do ensino de instrumentos de orquestra e banda, e com a reformulação do ensino na escola, a partir da “implantação de uma política de fomento às artes e à cultura [que] levaram o IECG a contribuir para a expansão do espaço e a distribuição de profissionais, à medida que ele próprio [expandia] suas atividades” (VIEIRA, 2012, p. 193). Continuando essa expansão, são criados em 1986 a Fundação Carlos Gomes - entidade de suporte institucional, jurídico e financeiro às atividades do IECG - e, em 1987, o Festival Internacional de Música de Câmara do Pará, seguindo com o processo de internacionalização iniciado no Projeto Espiral, que trazia professores estrangeiros para a ministração de cursos, e que culminaria com a vinda efetiva, em fins da década de 1980 e início dos anos 1990, de algumas levas de professores de sopros, piano e cordas de países do leste europeu, principalmente Bulgária, República Tcheca e Rússia. Quando da chegada do primeiro quinteto de sopros da República Tcheca, em 1992, a escola já contava com uma classe de clarineta recentemente organizada por Jacob Cantão; portanto, a adição de Jindrich Sidla, clarinetista do quinteto, ao

quadro de professores permitiu um aumento considerável da oferta de ensino do instrumento no Instituto. Posteriormente, a vinda de outro quinteto de sopros, dessa vez oriundo da Rússia, traria Oleg Andreyev, que seria responsável pela formação de profissionais que, no futuro, assumiriam a maioria dos postos de trabalho relacionados ao ensino e à performance do instrumento na cidade.

É inegável que as classes de clarineta da Escola de Música da UFPA e do Conservatório Carlos Gomes, bem como a vinda dos quintetos de sopro da República Tcheca e da Rússia para comporem o rol de professores de madeiras e trompa do IECG, deram grande impulso para o crescimento da produção composicional em fins do século XX e início do século XXI em Belém. Havia um número cada vez maior de profissionais no instrumento e, por sua vez, as duas versões do Quinteto de Sopros da Fundação Carlos Gomes - a primeira, tcheca, e a segunda, russa - realizavam apresentações de alto nível técnico na cidade, fomentando e incrementando o circuito de música de câmara na capital. Além disso, a reestruturação da Amazônia *Jazz Band* em 1996 e a criação da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz no mesmo ano tornaram o ambiente musical da cidade mais receptivo às novas composições de artistas de Belém que passariam a integrar, ainda que de maneira pouco regular, programas de concertos e recitais nos principais teatros e salas da capital.

Outro fator decisivo para a manutenção e desenvolvimento dessa nova produção composicional de Belém foi o estabelecimento do ensino superior específico em música nas universidades da capital - a transformação dos cursos de Educação Artística com Habilitação em Música da UFPA e da Universidade do Estado do Pará (UEPA) em Licenciaturas Plenas em Música e o surgimento do Bacharelado em Música, fruto do convênio UEPA/Fundação Carlos Gomes. Enquanto os cursos de licenciatura da UEPA e da UFPA focavam a formação do professor de música, as turmas iniciais do bacharelado da UEPA/FCG procuraram atender a uma demanda represada de estudantes que desejavam desenvolver sua *expertise* na *performance* de flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa, trompete, trombone, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, piano e canto. A partir de 1997, ano inicial das aulas, vários instrumentistas e cantores que ocupam hoje palcos e espaços de ensino musical do país e fora dele, começaram a desenvolver, de maneira mais específica, os conhecimentos adquiridos nos cursos técnicos de música. É importante mencionar que, pela inexistência, naquele momento, de cursos formais de composição na cidade, alguns estudantes da primeira turma do Bacharelado em Música iniciaram, por conta própria, um pequeno

movimento composicional, organizado em torno de aulas particulares de composição com Barry Ford – trompetista e compositor norte americano que conduziu por alguns anos a Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz e a *Amazônia Jazz Band* –, de teoria com Svetlana Boukhchtaber – professora russa responsável por disciplinas teóricas do Bacharelado –, e encontros ocasionais com maestros e compositores que vinham a Belém a convite da Fundação Carlos Gomes.

As décadas finais do século XX assistiram, portanto, à eclosão de movimentos de revitalização e atualização do ensino de música, bem como ao surgimento de grupos e cursos significantes para o desenvolvimento musical da capital paraense. De uma cidade com sua escola de música mais emblemática fechada por vinte anos, Belém transforma-se, às portas do século XXI, num polo de produção musical, que inclui duas escolas de música governamentais, dois cursos de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música, um Bacharelado em Música, uma orquestra sinfônica e uma banda de *jazz*, que também envereda por caminhos da música contemporânea. É um grande salto, mas ainda assim, e até a conclusão deste texto, o século XX ofereceu ao repertório de obras para clarineta de compositores de Belém apenas os “Dois Improvisos” de Jayme Ovalle. A esperada guinada na produção de repertório para o instrumento fica a cargo do século seguinte.

SÉCULO XXI: UM REPERTÓRIO É CRIADO

Embora muitos dos estudantes dos três cursos de graduação em música de Belém tivessem interesse na atividade de criação musical, foi necessária uma espera de 17 anos, desde a fundação do Bacharelado em Música da UEPA/FCG, para que um curso regular de composição fosse oferecido na cidade. Apenas em 2014 foi instituído o curso de Bacharelado em Composição do convênio UEPA/FCG, tendo Sérgio Molina e Serguei Firsanov, dentre outros professores, à frente das disciplinas teóricas.

Mas o desejo por uma formação específica em composição não esperaria até 2014 para ser realizado; entre 2008 e 2010, a UFPA ofereceu uma pós-graduação que atendeu a essa demanda represada de profissionais que já trabalhavam com música e desejavam se especializar em composição: a Especialização em Fundamentos da Criação em Música, coordenada pela Professora Lia Braga e ministrada em módulos por Líliam Barros, Silvério Maia, Valério Fiel, Marcos Cohen e a própria Lia Braga. A especialização tornou-se a primeira classe formal de composição de Belém, tendo como participantes André Alves Gaby, Amílcar

Pimenta, Carlos Pires, Cibelle Jemima Donza, Elielson Gomes, Elienay Carvalho, Emanuel Cordeiro, Fabrício Pinheiro, Humberto Azulay, Isac Almeida, Jefferson Luz, José Agostinho Fonseca, José Renato Furtado, Josiel Saldanha, Leonardo Venturieri, Luiz Pardal, Pamela Rodrigues e Tainá Façanha. Dessa turma surgiram algumas das primeiras obras que constituem o catálogo de peças para clarineta de compositores de Belém, como a “Stravinskyana”, de André Gaby, o “Samba do Déca”, de Isac Almeida, e *Serial Jazz*, de Josiel Saldanha.

Ainda antes do aparecimento do Bacharelado em Composição da FCG/UEPA, em 2014, a extinção das licenciaturas em Educação Artística com Habilitação em Música da UFPA e da UEPA e a implantação das licenciaturas plenas em Música, respectivamente em 2008 e 2004, significaram o reconhecimento da música, por parte da academia, como ente específico e ciência; e a criação do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA em 2009, tendo linhas de pesquisa em música bem estabelecidas, confirmou essa vocação. Belém passava, portanto, a dispor de educação musical em todos os níveis: técnico, graduação e pós-graduação. Toda essa reelaboração de pensamento foi importante para que instrumentistas, cantores, compositores, regentes e professores de música passassem a refletir sobre as próprias produções e seus papéis culturais, contribuindo para o fortalecimento de toda a cadeia musical de Belém.

Em 2014 o Bacharelado em Composição é iniciado, significando uma oferta anual de novos compositores à cidade, a partir de 2018. Por sua vez, a Escola de Música da UFPA cria, em 2017, o Curso Técnico de Composição e Arranjo, cujos professores são alguns daqueles que concluíram, em 2010, a Especialização em Fundamentos da Criação em Música, mostrando que Belém está apta a gerenciar toda a cadeia de produção de músicos, da formação inicial à geração de empregos, com demandas que absorvem a oferta local de profissionais. Desses dois cursos surgiram compositores que vêm se dedicando à produção de um grande número de obras para clarineta, nas mais variadas formações, de instrumento solo a concertos com banda e orquestra. Por fim, já em 2023, a recentemente fundada Faculdade de Música da UFPA inicia o curso de Especialização em Processos Criativos - Composição e Performance, com o objetivo de “desenvolver e aprofundar a formação de bacharéis e licenciados em música que pretendem atuar no ramo da composição musical e da performance”, acolhendo participações criativas em diferentes linguagens artísticas. Assim, como apontou Pires (2018, p. 08), pode-se perceber “a consolidação local de percursos formativos variados para instrumentistas (incluídos/as

os/as clarinetistas), cantores(as) e compositores(as)/arranjadores(as)”. Entretanto, ainda de acordo com Pires (2018, p. 08), essa consolidação demandou o surgimento de “ações que [articulassem] as diversas faces do fazer musical” na cidade.

Como ações que extrapolaram os ambientes acadêmicos e no contexto das iniciativas de articulação do fomento à produção composicional na cidade, dois lançamentos de CD se converteram em diversas obras que se somam ao conjunto do repertório de clarineta de compositores de Belém: “Cordão de Azulão”, lançado em 2006, como resultado da Bolsa de Experimentação Artística do Instituto de Artes do Pará, e “Arcortrio - Música Brasileira para Clarineta e Piano”, lançado em 2011 e fruto do Prêmio PROEX de Arte e Cultura, promovido pela Pró-reitoria de Extensão da UFPA. Ambas as produções contaram com arranjos e peças de câmara para clarineta especialmente escritas para cada um dos álbuns por compositores de Belém e de outros estados brasileiros. Posteriormente, nos anos de 2015, 2016 e 2018, respectivamente, ocorreram o I, II e III Encontro Internacional de Clarinetistas de Belém - EICB que, por meio de palestras, *masterclasses*, *workshops*, recitais, concertos e concursos de clarineta e composição, promoveram o desenvolvimento da cena da clarineta na cidade. O I Concurso Nacional de Composição para Clarineta Solo Altino Pimenta, evento integrado ao III EICB e organizado por Thiago Lopes, Herson Amorim e Marcos Cohen (2018), professores de clarineta e composição do Instituto Estadual Carlos Gomes e da Escola de Música da UFPA, representou uma importante contribuição ao repertório brasileiro contemporâneo para clarineta, ao publicar em livro dez composições selecionadas dentre vinte e cinco trabalhos inéditos inscritos. Dentre essas obras, várias foram escritas por compositores de Belém.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ambiente musical de Belém desde o século XIX está em constante desenvolvimento. Os compositores, instrumentistas, regentes, cantores, professores de música, grupos artísticos, projetos sociais voltados à música e instituições de ensino musical que por curtos ou longos períodos de tempo se estabeleceram na cidade, deixaram sementes plantadas. Algumas floresceram muito, outras nem tanto e algumas quase nem chegaram a ver a luz do sol. Entretanto, cada uma das ações realizadas representa uma parte do mosaico cultural efervescente da capital paraense: dos clarinetistas internacionais que vinham ocasionalmente se apresentar nas salas belemenses de concerto no período da *belle époque* aos músicos espalhados nas diversas bandas militares da cidade, de Henrique Gurjão a Luiz Pardal, de Hermenegildo Alberto Carlos - primeiro professor de clarineta do Conservatório Carlos Gomes, em 1896 - a Jacob Cantão, das bandas de “jazzi” dos primeiros anos do século XX à Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz.

O repertório de obras escritas para clarineta por compositores de Belém, quase que completamente invisibilizado nos séculos XIX e XX, e pulsante de energia nas primeiras décadas do século XXI, reflete o percurso artístico, social, político e histórico da cidade, os sucessos, fracassos e idiossincrasias tão reveladoras de nossa gente e de nossa região.

Encerramos este artigo com um quadro das obras escritas para clarineta por compositores da cidade, até este momento catalogadas, num total de cento e dezoito composições. Desejamos que esse repertório seja conhecido, apresentado, apreciado, pesquisado, discutido, que gere reflexões e questionamentos, e que novas obras possam alimentá-lo continuamente e cada vez com mais frequência.



QUADRO DE COMPOSIÇÕES PARA CLARINETA DE COMPOSITORES DE BELÉM

COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA	FORMAÇÃO INSTRUMENTAL	ANO
Alberto Dias	"Aurora"	requinta, clarineta e clarone	2003
	"Aurora"	clarineta, oboé e fagote	2008
	"Terra"	flauta, clarineta, clarone, fagote, trompete, trombone e eufônio	2008
Alcirley Silva	"Pequena Suíte"	requinta, clarineta e clarone	2023
Altino Pimenta (arr. Barry Ford)	"Suíte Funcional"	clarineta, violino e piano	2002
André Alves Gaby	"Stravinskyana"	clarineta, violino e piano	2009
André de Oliveira	"Regional"	clarineta solo	2018
Antônio Evangelista	"Clarineta ao Som"	clarineta solo	2018
	"Choro de Melinda"	clarineta solo	2022
Arthur da Silva	"Suíte Mixto Quente"	requinta, clarineta e clarone	2023
Barry Ford	"Invocação e Dança"	clarineta e piano	2007
Carlos Pires	"Gritos"	clarineta solo	2001
	"Bagatelas para Duas Clarinetas"	duo de clarinetas	2003
	"Divertimento"	quarteto de clarinetas	2016
Cibelle Donza	"Saber"	clarineta e percussão	2015
Elder Oliveira	<i>Three little pictures on a teabag</i>	2 clarinetas e clarone	2023
Elielson Gomes	"Clarismo Rossi"	clarineta e piano	2011
	"Cohermarthi"	quarteto de clarinetas	2016
Elienay Carvalho	"Pândego"	2 clarinetas e clarone	2009
Emanuel Cordeiro	"Casa Assombrada"	clarineta, violino e piano	2009
	"Que o vento te leve"	clarineta, trompa, violoncelo e piano	2009
	"Um especialista em ação"	oboé, clarineta, violino e piano	2009
	"Onze Janelas"	quinteto de sopros	2010
	"Em torta Waldemar"	clarineta e piano	2011
	"Delei-Lama"	quarteto de clarinetas	2021
Fabrício Pinheiro	<i>Circus</i>	flauta, clarineta, violino, viola e violoncelo	2019
	<i>Spanish Dream</i>	requinta e 2 violões	2021
Filipe Leitão	"Curupira"	quinteto de sopros e percussão	2015
	<i>Tempest</i>	clarineta, violoncelo e piano	2016
Gustavo Velasco	"MA-TIN-TA"	clarineta solo	2018

QUADRO DE COMPOSIÇÕES PARA CLARINETA DE COMPOSITORES DE BELÉM

COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA	FORMAÇÃO INSTRUMENTAL	ANO
Homero Augusto	"A Saga dos Condenados"	clarineta, guitarra e piano	2018
	"Uma Viagem para Depois"	clarineta e piano	2019
	"Bagatela para Quinteto de Sopros"	flauta, clarineta, sax tenor, fagote e trompa	2020
	"Uma Simulação dentro de uma Simulação"	clarineta e meios eletrônicos	2021
Homero Augusto	"O Igarapé das Almas"	clarone e violoncelo	2022
	"Olhai os Lírios do Campo"	flauta, oboé, clarineta e fagote	2022
	"Sonatina para Clarineta e Piano"	clarineta e piano	2022
	"Impressões sobre o nascer do sol no Ver-o-peso"	requinta solo	2023
Isac Almeida	"Samba do Déca"	clarineta, trompa e piano	2009
Jacinto Kahwage	<i>Café Porteño</i>	requinta e 3 clarinetas	2016
Jayme Ovalle	"Dois Improvisos"	2 clarinetas e clarone	1946
José Agostinho Fonseca	"Morte e Ressurreição de Lázaro"	clarineta, vibrafone e piano	2009
	"Que Dança é essa!?"	quinteto de sopros	2011
Josiel Saldanha	<i>Serial Jazz</i>	requinta, 3 clarinetas e clarone	2010
Leonardo Venturieri	"Canto da Sala"	clarineta solo	2015
	<i>Päyemeramarakka0</i>	flauta, oboé, clarineta e fagote	2021
Luiz Pardal	"Suíte Arcortrio"	clarineta, violino e piano	2001
	"Suíte Waldemar"	clarineta, violino e piano	2011
	"Luana"	clarineta e piano	2014
	"Viva Jacob!"	2 clarinetas	2018
Marcos Cohen	"Sete Miniaturas"	flauta, clarineta, saxofone alto, saxofone tenor, 2 trompetes, trombone e 2 percussionistas	2002
	"Promravra"	clarineta, tuba e piano	2002
	"Lundu"	clarineta, violino e piano	2003
	"O Escritor"	clarineta e quarteto de cordas	2004
	"Cordão de Azulão"	flauta, clarineta, saxofone alto, trompete, trombone, piano, percussão, viola e contrabaixo	2005
	"Quinteto de Sopros"	flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa	2006
	"Três Duos"	duo de clarinetas	2007
	"Suíte para Flauta, Clarineta e Piano"	flauta, clarineta e piano	2014

QUADRO DE COMPOSIÇÕES PARA CLARINETA DE COMPOSITORES DE BELÉM

COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA	FORMAÇÃO INSTRUMENTAL	ANO
Marcos Cohen	"Vinte e Um	clarineta e piano	2015
	"Quarteto para Clarinetas	quarteto de clarinetas	2016
	"Suíte para Clarineta, Violino e Violoncelo"	clarineta, violino e violoncelo	2022
	"Concerto para Clarineta e Cordas"	clarineta e orquestra de cordas	2023
Marcus Rairan	"Suíte para Trio de Clarinetas"	2 clarinetas e clarone	2023
Mário Melo	"Odivelas"	clarineta solo	2016
	"Lú Al."	quinteto de sopros	2017
Messias França	"Infância"	clarineta solo	2021
Nivaldo Luglime	"Suíte MPB"	2 clarinetas e clarone	2023
Ricardo Jardim	"Suíte Flores do Jardim"	requinta, clarineta e clarone	2023
Salatiel Ferreira	"Instante I"	clarineta solo	2013
	"Similares"	3 clarinetas e clarone	2014
	"Instante II"	clarineta solo	2018
	"Pequena Peça"	clarineta e piano	2021
	"Dança Alemã"	clarineta e piano	2021
	"Valsa para Belém"	clarineta e piano	2021
	"Ária"	clarineta e piano	2021
	"Forte do Presépio"	clarineta e piano	2021
	"Meneio"	clarineta e piano	2021
	"Bailando"	clarineta e piano	2021
	"O Macaco Pregro"	clarineta e piano	2021
	"Um Presente"	clarineta e piano	2021
	"Romance"	clarineta e piano	2021
	"Instante I"	clarineta solo	2013
Társila Ataíde	"A Lenda do Pássaro Urutau"	requinta, clarineta, clarone e 2 percussionistas	2023
Vicente Malheiros Fonseca	"Lira Iluminada"	clarineta, quinteto de cordas e piano	2002
	"Cantiga do Caapora"	clarineta, violoncelo e piano	2005
	"Quinze de Dezembro"	quinteto de sopros e piano	2005
	"Neide"	quinteto de sopros e piano	2005
	"Navegando no Tapajós"	quinteto de sopros e piano	2005
	"Círio da Conceição"	flauta, clarineta, fagote, trompa e piano	2005
	"Sapecando Miudinho - Festa Mocoronga"	clarineta e piano	2006
	"Sonatina Amazônica"	clarineta, fagote e piano	2006
	"Valsa Santarena No. 56"	clarineta e piano	2006

QUADRO DE COMPOSIÇÕES PARA CLARINETA DE COMPOSITORES DE BELÉM

COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA	FORMAÇÃO INSTRUMENTAL	ANO
Vicente Malheiros Fonseca	"Iurá"	quarteto de clarinetas	2006
	"Tempo de Amar"	quinteto de sopros e piano	2006
	"Alter do Chão"	quinteto de sopros	2006
	"Sonatina"	clarineta e viola	2006
	"Valsa Santarena No. 17"	clarineta e viola	2006
	"Dança na Roça"	quinteto de sopros	2006
	"Valsinha em Fá Maior"	clarineta, violoncelo e piano	2006
	"Velho Isoca"	quinteto de sopros, percussão e piano	2011
	"Toada da Piracaia"	flauta, oboé, clarineta, saxofone alto, fagote, trompa, percussão e piano	2012
	"Cadê Maria?"	quinteto de sopros	2012
	"Depois da Chuva"	clarineta e piano	2017
	"Clarinetendo"	clarineta solo	2018
	<i>Relax</i>	clarineta, percussão e piano	2019
	"Valsa Santarena No. 122"	flauta, clarineta, fagote e piano	2020
	"Dança do Boto"	flauta, oboé, clarineta e fagote	2020
	"Muiraquitã"	clarineta, saxofone alto, violino, viola, percussão e piano	2021
	"Toada Tapajoara"	flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa, 2 violinos, viola, violoncelo e piano	2021
	"Mensagem"	quinteto de sopros e piano	2021
	"Aritapera"	flauta, clarineta, saxofone alto, violoncelo e piano	2022
	"Depois da Meia-Noite"	clarineta e piano	2022
"Meu Violão"	clarone e piano	2022	
"Serenata"	clarineta e piano	2022	
"Me leva, Catraieiro"	quintetos de sopros e piano	2023	
Wilson Fonseca (arr. Barry Ford)	"Lundu"	clarone, violino e piano	2001
Yudae Costa	"Peça para Clarineta em Si Bemol"	clarineta solo	2018
Ziza Padilha	"O Mar já é um Ser tão Só"	clarineta e mídia eletrônica	2018

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Herson Mendes, COHEN, Marcos Jacob Costa e LOPES, Thiago de Araújo (Orgs.). Caderno de Partituras. In ENCONTRO INTERNACIONAL DE CLARINETISTAS DE BELÉM, 3., 2018. Belém: Escola de Música da Universidade Federal do Pará, 2018.
- ARAÚJO, João Paulo de. *Laboratório de Composição para Clarineta Solo: uma Experiência entre Intérprete e Estudantes de Composição*. Memorial de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- ARCORTRIO - MÚSICA BRASILEIRA PARA CLARINETA, VIOLINO E PIANO. Barry Ford, Dimitri Cervo, Ernst Mahle, Luiz Pardal, Marcos Cohen e Wilson Fonseca (Compositores). Celson Gomes (Intérprete, violino), Cíntia Vidigal Pontes (Intérprete, piano) e Marcos Cohen (Intérprete, clarineta). Belém: Estúdio Midas, 2011. CD.
- BARROS, Líliam Cristina da Silva e GOMES, Luciane Sobania. *Memória e História – 40 Anos da Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA*. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2004.
- CORDÃO DE AZULÃO. Benedito Mariano e Marcos Cohen (Compositores). Alexandre Antunes (Intérprete, contrabaixo), Billy Geier (Intérprete, viola), Carlos Bartnicki Tort (Intérprete, percussão), José Evangelista da Silva (Intérprete, flauta), João Monteiro (Intérprete, piano), Marcos Cohen (Intérprete, clarineta), Moisés Alves (Intérprete, trompete), Paulo Roberto da Silva (Intérprete, trombone) e Vadin Arsky (Intérprete, saxofone). Brasília: Estúdio GLB, 2006. CD
- FERREIRA, Salatiel Costa. *10 Peças Fáceis para Clarineta e Piano – Álbum Pedagógico de Partituras*. Belém: edição do autor, 2021.
- FREIRE, Ricardo Dourado. A Formação da Identidade do Clarinetista Brasileiro. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 10., 2001. [Anais]. Belo Horizonte, 2001. p. 439-446.
- LOPES, Thiago de Araújo. *Concerto de Câmara para Clarineta em Si Bemol e Orquestra de Vicente Alexim: uma Abordagem Interpretativa*. 111 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.
- OVALLE, Jayme Rojas de Aragón y. Dois Improvisos. *Suplemento musical do VI Boletín latino-americano de música*, 1946. 24-27.
- PARACAMPO, Amanda Brito. *As trilhas amazônicas de Ettore Bosio: trajetória, música e presença no meio artístico-musical de Belém (1892 - 1936)*. 218 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
- PIRES, Carlos Augusto Vasconcelos. Prefácio. In ENCONTRO INTERNACIONAL DE CLARINETISTAS DE BELÉM, 3. , 2018. *Caderno de Partituras*. Belém: Escola de Música da Universidade Federal do Pará, 2018.
- SALLES, Vicente. *Memória Histórica do Instituto Carlos Gomes*. Brasília: micro edição do autor, 1995.
- SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 3. ed. ver. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016.
- VIEIRA, Lia Braga. As condições de criação e funcionamento de um conservatório. In BARROS, Líliam Cristina da Silva; ADADE, Ana Maria (Orgs.). *Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes, 1895 - 1986*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2012. Capítulo III, 161-208.
- VOLPE, Maria Alice. *Música Brasileira para Clarineta e Piano*. Encarte do CD Marcas d'Água, de Cristiano Alves e Tamara Ujakowa. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005.

MARCOS JACOB COSTA COHEN

Músico (clarinetista, compositor e arranjador) e professor. É Bacharel em Clarineta pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), Mestre em Clarineta e Composição pela Universidade do Missouri (EUA), e Doutor em Clarineta pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), tendo estudado com Oleg Andryeyev, Paul Garritson, Thomas McKenney e Pedro Robatto. Foi clarinetista e saxofonista da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz e da Amazônia Jazz Band, em Belém, e professor de clarineta, composição e arranjo no Instituto Estadual Carlos Gomes, na Universidade do Estado do Pará, na Universidade Federal do Pará (UFPA) e na Escola de Música de Brasília. Ganhador de diversos prêmios de composição, suas obras têm sido apresentadas e gravadas no Brasil e no exterior. Desde 2005 é músico da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília e, a partir de 2020, professor de composição e arranjo na Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA).

HERSON MENDES AMORIM

Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará (2012) e Bacharel em Música - Clarineta pela Universidade do Estado do Pará (2008). Tem especialização em educação profissional. Foi 1ª clarineta solista da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz. Participou de inúmeros festivais de música no Brasil (Fortaleza, Brasília, Jaraguá do Sul, Poços de Caldas, Campos do Jordão, Tatuí) e no exterior (Mendoza - Argentina e Wrocław - Polônia). Ministrou cursos em Fortaleza (Ceará) e Santiago (Chile). Atualmente é professor de clarineta da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, desenvolve investigações voltadas para a contribuição das bandas de música na formação dos instrumentistas de sopro, além de intensa atividade de música de câmara com clarinete e piano.

THIAGO DE ARAÚJO LOPES

Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará (2015), Bacharel em Música - Clarineta pela Universidade do Estado do Pará (2009), na classe do Prof. Dr. Joel Barbosa e Licenciado em Pedagogia pela Faculdade de Ciências de Wenceslau Braz (2018). Participou da coordenação de encontros e concursos musicais locais e internacionais. Atuou como músico da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz e ao lado de grandes artistas da MPB. Integrou o GPMIA (Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia), o GEMPA (Grupo de Estudos sobre Música no Pará), o LABHIO (Laboratório de História Oral). Publicou nas áreas de Práticas Interpretativas, Musicologia e Composição. Atualmente faz parte do Grupo de Pesquisa Historiografia da Clarineta no Pará (GPHCP), é professor efetivo de Clarineta do Instituto Estadual Carlos Gomes e integra o Trio de Clarinetas “Zona de Conforto”.



O CORDÃO DE PEIXE-BOI DO INSTITUTO ARRAIAL DO PAVULAGEM: APROXIMAÇÕES E MEDIAÇÕES A PARTIR DA PRÁTICA MUSICAL¹

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

RESUMO: Este texto trata do cortejo de rua Cordão de Peixe-boi que foi promovido pelo Instituto Arraial do Pavulagem – IAPav, de 2008 a 2015. O objetivo principal do artigo consistiu em refletir acerca das aproximações e mediações que foram possibilitadas por esse arrastão, especialmente a partir dos compartilhamentos de memórias do Batalhão da Estrela. Este texto é um recorte de uma pesquisa de doutoramento realizada entre os anos de 2018-2023, cujo objetivo principal foi compreender os aspectos de transmissão cultural nas atividades promovidas pelo IAPav. Portanto, as informações aqui expostas e discussões promovidas foram construídas a partir de uma pesquisa etnográfica desenvolvida por meio da observação participante (INGOLD, 2016), tendo como ferramenta de pesquisa a história oral (MEIHY; RIBEIRO, 2012). Foi possível perceber a relevância das temáticas que permeiam o Cordão de Peixe-boi, especialmente ao trazer para o cenário urbano e difundir para as pessoas as práticas musicais quilombolas. Mais que isso, ao promover o diálogo com os mestres desses contextos por meio de uma pedagogia do compartilhamento na qual pontos se conectam, consciência política é formada, aproximações culturais são construídas e ausências são preenchidas.

PALAVRAS-CHAVE: Cordão de Peixe-Boi, Instituto Arraial do Pavulagem, Arrastão do Pavulagem, Belém-PA, Prática Musical.

The Cordão de Peixe-boi of the Arraial do Pavulagem Institute: approaches and mediations based on musical practice

ABSTRACT: This text discusses the Cordão de Peixe-Boi street parade promoted by the Arraial do Pavulagem Institute from 2008 to 2015. The main objective of the article consists in reflecting on the approximations and mediations that were made possible by this arrastão, especially from the sharing of memories of the Batalhão da Estrela. This text is an excerpt from a doctoral research project carried out between 2018 and 2023, which aimed to understand the aspects of cultural transmission in the activities promoted by the IAPav. Therefore, the information presented here and the discussions promoted were based on ethnographic research developed through participant observation (INGOLD, 2016), using oral history as a research tool (MEIHY; RIBEIRO, 2012). The relevance of the themes that permeate the Peixe-boi cordon is unquestionable, as it brings quilombola musical practices to the urban scene and disseminates them to people. Moreover, by promoting dialogue with the masters of these contexts through a pedagogy of sharing, dots are connected, political awareness is formed, cultural ties are built and absences are filled. One of these absences, the representation of black cultures, structuring coloniality, is passed on through experience and experimentation with these communities.

KEYWORDS: Cordão de Peixe-boi, Arraial do Pavulagem Institute, Arrastão do Pavulagem, Belém-PA, Musical Practice.

¹ A pesquisa da qual resulta este texto foi realizada no âmbito no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGARTES/UFPA, e financiada com bolsa de doutorado da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

INTRODUÇÃO

PEIXE VOADOR²

(Ronaldo Silva)

Marinheira, marinheira eu quero saber quem foi
Que mandou essa ribeira pra brincar no
peixe-boi

Foi a sereia do mar? Não foi, não foi
Foi o peixe voador? Falei, não foi
Foi a estrela matutina nessa noite de luar que
mandou essa menina ver a onda balançar

Luar, luar peixe voador
Vem voando, vem voando
Luar, luar navegando e marujando

Este texto trata do cortejo de rua Cordão de Peixe-boi, promovido pelo Instituto Arraial do Pavulagem de 2008 a 2015. O Arraial do Pavulagem é um movimento cultural que surgiu no final da década de 1980 como um movimento “artista”³, e veio se consolidando como um contexto de promoção da cultura popular paraense, especialmente, com a criação do Instituto Arraial do Pavulagem – IAPav em 2003.

Em 1987, o grupo musical “Boi Pavulagem do Teu Coração” começou a desempenhar suas atividades, sem estruturas formais *a priori*, com o objetivo de trazer ao público a música tradicional paraense, o acesso dessas músicas aos espaços culturais da cidade e para valorização da cultura local. Primeiramente, os músicos começaram com pequenas “tocadas” na Praça da República, no centro da cidade de Belém-PA. Iniciaram um pequeno cortejo ao redor da praça carregando um boizinho em uma tala de vassoura, pois não possuíam recursos para a confecção de um boi-bumbá tradicional e bem ornamentado como de costume. Atualmente o Boi Pavulagem é grande e pomposo, ornamentado e dança colorindo as ruas de Belém do Pará (Foto 01).

Findando o cortejo, a festa continuava com um pequeno *show* ao lado do Teatro Waldemar Henrique, que estava fechado na época⁴. Esses músicos eram

acompanhados por familiares e amigos que iam à praça no domingo para desfrutar do ambiente de lazer. Aos poucos o grupo foi crescendo e trazendo, com o passar dos anos, mais pessoas à praça. Era comum que os frequentadores da praça ficassem curiosos e comesçassem a acompanhar aquela manifestação ainda simples e tímida. Por meio de negociações com a prefeitura, o espaço do Teatro Waldemar Henrique foi cedido para que o pequeno *show*, que ocorria ao lado do teatro, adentrasse suas portas e o tornasse novamente palco de apresentações artísticas.

A manifestação, que outrora iniciou pequena, transbordou os limites da praça e saiu às ruas da cidade, trazendo todo ano mais pessoas que participam na construção da tradição, acompanhando como brincantes (Foto 02). Tornou tradição da cidade de Belém, o boizinho azulado que antes era simples, pequeno e carregado em uma tala, hoje balança e ganha as ruas da cidade – sempre acompanhado do Boi Malhadinho do Bairro do Guamá – cheio de ornamentos, enfeites e adereços. Além disso, multiplicou-se e agora traz bailando consigo o Boi Pavu⁵.

No ano de 2003, o Arraial do Pavulagem se institucionalizou, influenciado principalmente pelas políticas de fomento à cultura que começaram a se intensificar naquele período, sendo desde então Instituto Arraial do Pavulagem. Essa institucionalização permitiu que houvesse a possibilidade de custear as atividades que eram promovidas. Vale ressaltar que no ano de 2009 o Instituto passou a ser também Ponto de Cultura⁶.

Dentre as principais atividades desenvolvidas pelo Instituto estão as Oficinas, os Ensaios e os Arrastões. As oficinas são disponíveis nas modalidades de percussão, dança e perna-de-pau. Findando a etapa das oficinas, os antigos participantes dos arrastões se unem aos novatos, formando assim o Batalhão da Estrela⁷. Esse é composto por brincantes dos mais variados contextos sociais e culturais, que nos ensaios se unem em quatro cortejos para trazer às ruas batalhões afiados para celebrar o boizinho azul, nos arrastões.

O Arraial, assim como em sua criação, agrega nessa tradição pessoas de diferentes lugares e contextos,

² <https://www.youtube.com/watch?v=9DSczbxh9Zg>. Acesso em: 24 abr. 2024.

³ Pode ser compreendido a partir da fusão dos elementos: arte, política e ativismo. Termo que pode ser mais destrinchado na pesquisa de Vilas Boas (2015).

⁴ Cf. Chagas Jr. (2016, p. 106).

⁵ É o Boi-bumbá de menor proporção que foi manipulado pela primeira vez em 2022. Foi um Boi confeccionado especialmente para o Iury Micael que desde criança acompanha os arrastões como vaqueiro mirim do Boi Pavulagem. Agora na adolescência conseguiu realizar seu sonho de ser “tripa” do boi.

⁶ “Pontos de Cultura são grupos, coletivos e entidades de natureza ou finalidade cultural que desenvolvem e articulam atividades culturais em suas comunidades, reconhecidos, certificados ou fomentados pelo Ministério da Cidadania por meio dos instrumentos da Política Nacional de Cultura Viva.” (Disponível em: http://culturaviva.gov.br/rede/faq/#ponto_e_pontoa. Acesso em: 15 abr. 2024)

⁷ Nome conferido ao grupo de pessoas que fazem parte da brincadeira dos arrastões do Pavulagem. São essas as pessoas que dançam as músicas, tocam a percussão e andam de perna-de-pau (artistas circenses) nos cortejos dos arrastões do Pavulagem.



Foto 02 – Arrastão Junino 2022. Fonte: Tainá Façanha, 2022.



Foto 03 – Cavalinhos e Cabeçudos.
Fonte: Tainá Façanha, 2019.



Foto 01 – O Boi Pavulagem, o Baba (Tripa* do Boi)
e os Vaqueiros. Fonte: Tainá Façanha, 2019.

* Nome atribuído à pessoa que dança dentro do Boi-bumbá.

o que faz dele um importante momento de relações simbólicas e ressignificações. Passa a ser distinto muito mais por seu diálogo com os outros lugares do que por suas diferenças e especificidades. Os arrastões têm desenvolvido meios de valorização da identidade local, por meio da divulgação de práticas musicais características da capital e dos interiores do Pará, trazendo, no contexto urbano, vivências e experiências musicais ao público que acompanha os cortejos e às pessoas que fazem os cortejos acontecerem (Foto 03).

Importante dizer que este texto é um recorte de uma pesquisa de doutoramento realizada entre os anos de 2018-2023, cujo objetivo principal foi compreender os aspectos de transmissão cultural nas atividades promovidas pelo IAPav. Portanto, as informações aqui expostas e discussões que são promovidas foram construídas a partir de uma pesquisa etnográfica que foi desenvolvida a partir da observação participante (INGOLD, 2016), tendo como ferramenta de pesquisa a história oral (MEIHY; RIBEIRO, 2012).

Apesar de o Cordão de Peixe-boi não fazer parte dos registros etnográficos da pesquisa supracitada, muitos colaboradores, nas entrevistas realizadas, retratam em suas memórias referido arrastão. Tais memórias evidenciam não apenas as dimensões afetivas, como os aspectos de relevância desse cortejo para construção do que hoje é o Instituto Arraial do Pavulagem. Especialmente quanto à valorização cultural dos povos quilombolas, por meio da difusão do Banguê e Samba de Cacete, e da articulação entre o desenvolvimento da prática musical com a valorização e preservação da natureza.

Esse cortejo conecta muitas memórias aqui presentes, tanto das pessoas que partilharam suas lembranças nas atividades no Instituto Arraial do Pavulagem como as minhas, como brincante e pesquisadora, que iniciou a vivência com as atividades do Arraial do Pavulagem nesse cortejo. Dessa forma, destaco aqui os principais elementos de construção do cordão de Peixe-boi e, também, o diálogo com os aspectos mencionados pelos nossos colaboradores ao destacarem as particularidades que só existiam nesse Arrastão.

MAS, AFINAL, O QUE É O ARRAIAL DO PAVULAGEM?

Muitas vezes fui indagada com a seguinte pergunta: “O que é o Arraial do Pavulagem?”. Desde o início da pesquisa procurei conceitos, que pudessem me auxiliar nessa definição e que iriam explicar à comunidade acadêmica o que é esse movimento. Contudo, além dos conceitos formulados dentro dos preceitos do conhecimento científico, não quis aqui propor uma definição sem que pudessem aqui reverberar as vozes que fazem esse “o que é” o Arraial do Pavulagem.

Por isso, optei por trazer essas histórias que nararam suas vidas imbricadas ao Arraial do Pavulagem antes de qualquer definição teórica que aqui pudesse propor estabelecer diálogo. Antes de adentrar nos pormenores das definições dos teóricos que têm publicado seus textos nos meios acadêmicos, gostaria de apresentar as definições dos que têm pensado a definição do Arraial do Pavulagem em suas vidas cotidianas. Essas são diversas, porém versam mais

Foto 04 – Batalhão da Estela balançando chapéus de fitas. Fonte: Tainá Façanha, 2019.



especificamente em dois aspectos gerais que irão se ramificar, algumas vezes, em tópicos específicos:

1- na compreensão como um movimento cultural que se constrói por meio da difusão da cultura popular, do encontro entre práticas culturais amazônicas, da preservação cultural e formação popular, a partir dos valores dos povos amazônicos – originários, populações quilombolas e ribeirinhas – de preservação da floresta;

2 - na compreensão da sociabilidade a partir do encontro com as pessoas, da afetividade, da construção da memória afetiva, do pertencimento e da (re)construção de identidades.

Em relação ao primeiro aspecto destacado, o Arraial do Pavulagem como um movimento cultural, é possível perceber que o Batalhão da Estrela elenca alguns pontos que podem direcionar a um entendimento a partir de quatro subcategorias: a) fomento à cultura popular; b) construção em mosaico de suas práticas por meio da mistura entre culturas distintas na capital do estado e das linguagens artísticas; c) preservação ambiental; e, por fim, d) formação cultural.

Quanto à primeira subcategoria, os colegas do Batalhão da Estrela observam a questão do fomento e da valorização da cultura popular do estado do Pará. Nesse ponto é interessante perceber o destaque que se dá à mediação cultural que o Instituto Arraial do Pavulagem promove em ser canal – muitas vezes germinal – dos contextos culturais e a ampliação do conhecimento das pessoas que frequentam as atividades ali promovidas. Especialmente, por ser o primeiro contato com práticas musicais que não tiveram contato na vida cotidiana na cena urbana da cidade. Esse aspecto pode ser verificado em quase todas as narrativas coletadas durante a pesquisa, porém elenco abaixo quatro falas que abordam de maneira mais direta essa dimensão:

Acredito que o Arraial do Pavulagem é um canal que fomenta o conhecimento de certos contextos culturais, locais e eventos. Tem muita gente que fica conhecendo essas coisas através do “Arraial do Pavulagem”. (Augusto Rego, 2022)

O Arraial é a valorização da nossa cultura. Cultura essa que muitas pessoas não conhecem e que está escondida nos interiores do estado. Eu acho que o Arraial faz esse resgate, ele está ali na frente encabeçando: “Olha, eu estou aqui!”. (Danielle Monteiro, 2023)

Acredito que o Arraial tem esse perfil de ampliar a percussão aqui no estado e na Amazônia. É muito valoroso para nós, porque a cultura popular está muito embasada na percussão e no canto. A ciranda, o batuque, a percussão e o canto. O Arraial estimula esse fomento todo,

essa divulgação e esse maior número de pessoas encantadas pela percussão. Isso só traz para nós, que somos da cultura popular, um engrandecimento da cultura, porque quanto mais gente cantar e tocar a nossa cultura popular, mais rápido nós seremos vistos lá fora. Porque a gente não tem que consumir tudo que vem de fora, a gente tem que começar a consumir a gente mesmo, a cultura popular é riquíssima. (Kleber Benigno-Paturi, 2022)

O Arraial do Pavulagem é um expoente da cultura para muitas pessoas, porque as pessoas vão à estação ver uma roda de carimbó, ver um cantor desconhecido fazendo o seu primeiro show para uma galera. Mas no Pavulagem, a banda tem esse costume de chamar as pessoas novas para cantar junto com eles. Isso dá uma visibilidade enorme para essas pessoas. Eles são um expoente da cultura, mostram o que é uma toada de boi, cantam a toada, cantam o carimbó, cantam a quadrilha durante as oficinas e ensaios. (André Ferreira, 2022)

Como um mosaico da cultura popular paraense, que elenco como uma segunda subcategoria, o movimento do Arraial do Pavulagem pode ser compreendido a partir de suas junções, sejam estas de culturas musicais distintas, de linguagens artísticas e de pessoas com diversos credos, classes sociais, raça e gênero (Foto 04). Como discute Canclini (1997), ao construir o conceito sobre culturas híbridas, o Batalhão da Estrela é constituído pelo que o autor define como hibridação. Ou seja, essas novas organizações sociais surgem por meio de criações coletivas e individuais tanto nas artes como na vida cotidiana. E se torna interessante para o entendimento do movimento intercultural que acontece dentro do Arraial do Pavulagem, onde a prática musical se constrói por meio de fusões raciais, étnicas, de credo, de classe e de gênero. Como explicam Suelle, Leandro e Nayane:

o arraial é uma mistura de tudo ao mesmo tempo: arte circense, dança, música, dança de boi, tudo em um cortejo. Eles pegaram um compilado de cada coisa, um pedacinho de cada local e colocaram lá. Às vezes, tu estás cantando uma música do Marajó, de Bragança. Eu entendo que cada fitinha dessas, que compõem o movimento do Arraial do Pavulagem, é uma história. O instituto é um compilado de todas as manifestações da nossa região, tanto em cores quanto em música. Se tornou um símbolo. (Suelle Reis, 2023)

Pavulagem é uma construção de uma unidade com vários elementos culturais da Amazônia. Isso é cultura popular e a cultura popular é o saber de um povo. O Pavulagem tem essa função para a sociedade: retroalimenta-se e vai crescendo cada vez mais. O Pavulagem nos ensina sobre o

funcionamento, o desenvolvimento e a sobrevivência da cultura popular. (Leandro Moreira, 2022)

O Arraial do Pavulagem é uma manifestação que está além do religioso, porque está além disso, além da formação, além de classe social, além, talvez, até de posicionamento político, e, principalmente, está além da religião. Apesar de ter um contexto religioso, está além disso. (Nayane Macedo, 2022)

Além do destaque à relação direta com o movimento cultural, a preservação ambiental é um dos enfoques destacados por Renato e Gustavo, pois:

O movimento do Arraial do Pavulagem a gente pode comparar com vários tipos de movimentações, mas eu o percebo como uma grande manifestação cultural, cuja importância é trazer sustentabilidade socioambiental. O Instituto do Arraial do Pavulagem cumpre um papel incrível na Amazônia como um todo, porque ele se mantém num nível de organização praticando instrução e beneficiando as pessoas para ter uma melhor convivência socioambiental e não adianta a gente citar o que acontece lá, porque são muitas coisas, mas resumindo em uma frase, podemos dizer que o Instituto Arraial do Pavulagem é uma máquina de melhoria socioambiental do estado do Pará. Quem se conectou com valores mais introspectivos dessa imaterialidade que a gente tem ao redor, consegue valorizar mais ainda os trabalhos como trabalho do Arraial. O Arraial é um mergulho infinito em tantas influências. (Renato Rosas, 2023)

O Instituto Arraial do Pavulagem é um dos poucos lugares em que tu vais chegar e vais ouvir o cara falando sobre preservação da cultura amazônica, da floresta, dos mestres. O Arraial do Pavulagem é uma manifestação de cultura popular, mas também é um produto cultural. (Gustavo Moreira, 2022)

Outro ponto desse tópico que é fundamental para esta pesquisa é a compreensão desse movimento como um meio e promotor de formação de pessoas a partir do contexto da cultura popular:

Eu considero o Pavulagem como um projeto de formação de plateias, mas formação no sentido da informação e da troca que essa plateia também é um espetáculo. Alguém que vai ser assistido. Aquilo é o resultado de muito trabalho e de esforço e que a cidade acreditou e abraçou. Hoje, tem gente de todas as gerações, de todas as idades, famílias que foram formadas, menina que nasceu lá e já virou barriqueira, já quer tocar uma maraca, já quer ir para o Pavulagem, quer pegar no boi. Isso é muito legal. (Edgar Chagas Jr., 2023)

Quando tem a roda cantada ou durante as preparações para os arrastões sempre tem uma roda de conversa falando do porquê daquilo. As pessoas não vão ouvir o carimbó, o boi, a quadrilha. As pessoas passam a querer saber o porquê de aquilo estar acontecendo, como começou, quem trouxe, quem fez. É meio fanatismo falar isso, mas se tornou uma religião. O Arraial do Pavulagem não é só o Arrastão, não só a banda Arraial do Pavulagem. Pensando em um todo, tornou-se uma religião, uma devoção. (André Ferreira, 2022)

Historicamente Belém nunca foi uma cidade ligada à questão dessa população e tampouco da música dessa população. Nossos intelectuais eram muito elitistas. Belém tem muito mais bases para o samba do que para o carimbó. Valorizar o nosso patrimônio foi o processo de resistência e de luta; mesmo assim tem gente em Belém que não gosta do carimbó. Então, esse trabalho do Arraial do Pavulagem é importante, porque trabalha com a memória da nossa história, de mestres, de pescadores e de pessoas simples que sabem fazer música, querendo ou não, pode ser uma música rústica. O arraial para mim é uma escola, uma escola de cultura porque eles fazem o movimento de trazer mestres aqui. (Paulo Dias, 2022)

Apesar de o ponto em relação à promoção de formação popular estar destacado aqui, considero essa subcategoria como transversal às demais quando, por exemplo, ocorre a conscientização acerca das questões ambientais e difusão cultural. Tal fato acontece quando as pessoas passam a se relacionar com essas culturas de maneira mais intensa a partir dos arrastões, como no aprendizado da cultura popular que media espaço para práticas artísticas pouco difundidas nos meios de comunicação oficial e nos ambientes formais de ensino.

Sobre a segunda dimensão que destaco na percepção do Batalhão da Estrela, a partir da sociabilidade, estruturei em duas subcategorias que são destacadas nas narrativas. A primeira delas diz respeito ao fato de o Arraial do Pavulagem ser o lugar do encontro, seja esse encontro no primeiro momento com outros, como é destacado pelo Hórus e reforçado na percepção da Suelle:

O Arraial do Pavulagem é feito de encontros e reencontros. Encontros porque são feitas as oficinas e as pessoas se encontram e isso gera novos grupos de amigos e reencontro porque os amigos que há muito tempo que não se viam passavam a se encontrar, ora por conta da pandemia, ora porque algumas pessoas viajam e vão morar fora e quando voltam se reencontram. (Hórus Kalti, 2022)

Esses anos todos participando no Arraial do Pavulagem, pode ser sintetizado em uma palavra: Amizade. [...] No Arraial é um sentimento que te enche de alegria, não tem como eu te explicar, porque só quem for pela primeira vez, vai conseguir sentir esse momento. (Suelle Reis, 2023)

Como, também, no reencontro consigo mesmo. Uma reconexão que se dá a partir de uma dimensão da recuperação emocional para algumas pessoas:

O Arraial do Pavulagem traz, principalmente, a força de recuperação. Quando eu entrei, foi no momento inicial de depressão e para mim foi um processo terapêutico, muitas pessoas também entraram nesse mesmo sentido de buscar mais um motivo para viver. Então, quando eu falo que o Arraial do Pavulagem não é só música para mim, é pensando no todo que acontece naquele contexto que me trouxe vida. Por isso, eu digo que é: os abraços, as conversas, é vestir aquela blusinha azul, o short branco, colocar o chapéu, cantar e dançar sem ser julgada, é sentir-se parte de algo. Estar ali é um processo de se sentir em família, a gente pertencer, sentir-se aceito, porque há pessoas que têm dificuldades de serem aceitas em sua família de sangue, porém quando ela entra na família de sangue azul, ela é aceita da forma que ela é. (Rosi Vilhena, 2022)

Tem relatos, no nosso grupo da dança, que a dança salvou muitas pessoas da depressão, da ansiedade: “Poxa, eu estava numa situação difícil e quando entrei no Arraial comecei a dançar, comecei a tocar, aquilo melhorou muito e salvou a minha vida”. Isso é o maior motivo de estar participando dentro do Arraial. E por uma questão afetiva, tudo lá me lembra muito a minha mãe, ela adora o Arraial, foi ela quem me levou e todo ano ela vem acompanhar pelo menos um domingo. Ano passado, no primeiro cortejo, ela estava lá na frente com a minha irmã çacula, me emocionei tanto, porque isso sempre me retorna ao passado, de lembrar que eu estava com ela bem pequenininho e ela me levou no cortejo. Hoje, estou na frente do batalhão comandando um número enorme de pessoas. O Arraial do Pavulagem é essa memória afetiva. (Ygor Silva, 2023)

E, em segundo, a questão do pertencimento que se dá nos atravessamentos de vida, sejam esses na escritura memorial de suas próprias histórias, como no caso que narra Lucelle em relação a sua própria história de vida, emaranhada com a história de fundação do Arraial do Pavulagem e na do Augusto, que observa a conexão com as memórias familiares:

A relação com o Arraial do Pavulagem é muito forte. Naquela música que o Ronaldo canta ele fala “Era o boizinho azulado que ele ia ver crescer e alegrar a

cidade.” Eu me emociono durante a Presidente Vargas todinha, porque a história do Arraial do Pavulagem se confunde com a minha própria história. Eu cresci junto com o boi. O Pavulagem é amor. É a gente ser bem acolhido, tanto pela banda quanto pelas pessoas do Batalhão. (Lucelle Oliveira, 2023)

O Arrastão significa muito para mim, é o momento que a família reúne, que encontro os meus amigos que me acolheram lá dentro do Batalhão. É ter a certeza de que eles estão bem, é ver todo mundo crescendo, todo mundo evoluindo e melhorando, é lembrar do meu avô e lembrar o porquê tudo isso começou. Tocar para mim é isso, é colocar o chapéu, é amarrar as fitas do chapéu, fechar os olhos, ouvir a música e tocar. Esquecer de tudo e tocar. É um dos poucos momentos da minha vida que eu consigo estar comigo mesmo, sozinho e ao mesmo tempo cercado de pessoas. Ali eu estou comigo e eu estou feliz, sorrindo por dentro, chorando por dentro, curtindo e tentando dar meu melhor. É por isso que eu continuo, todo o ano eu vou e é onde eu tenho certeza de que tenho pessoas que me amam me esperando no final do cortejo, é a certeza que eles sempre vão estar lá. (Augusto Rego, 2022)

As falas expõem que é como um pertencimento que acontece nas relações interpessoais que as pessoas desempenham para e na *performance*, ou seja, que acontece ao absorverem em seus próprios percursos de hibridação intercultural a ideia do “eu faço parte”. Isso é possível observar nas afirmações de Daniele e Carla:

Participar do Arraial, sentir aquela coisa de poder dizer: “Eu faço parte do Arraial” é muito mais do que só ir lá e tocar. “Tu fazes parte realmente? Tu consegues vivenciar tudo o que o Arraial proporciona?” Porque não é sair nesse final de semana e tocar; tem que aprender um pouco de instrumento, um pouco da história da música, de onde surgiu a letra. O Arraial vai mais a fundo, vai quando a gente mostra que aprendeu as músicas na aula de canto, de onde saiu aquela música, o que significam as letras. Todo ano eles fazem uma palestra, tem gente que não gosta. Mas para quem está iniciando é fundamental. Por exemplo, eu que iniciei e não conhecia quase nada, tem muita gente que não sabe. Ser do Arraial do Pavulagem, não é ser só mais um na multidão dizendo “Eu faço parte do Arraial”, porque o Arraial ensina muita coisa para gente. (Daniele Monteiro, 2023)

O Arraial do Pavulagem para mim é uma inspiração e alegria. Me traz algo que nem eu sei explicar. Às vezes, as pessoas dizem “Meu Deus, de onde vem essa tanta Alegria tua?” Eu falei “É do Pavulagem”. Eu sou Pavuleira. Meu pai dizia “Tu é muito Pavulagem, Carla.” e eu sou mesmo, bato no peito e digo que eu sou Pavulagem. Eu tenho as cores do Pavulagem, eu tenho

brilho do Pavulagem. Eu tento transmitir o Pavulagem para as pessoas, é a minha identidade com o Pavulagem. Então a referência que eu digo: “Olha, égua, ela é do Pavulagem. Ela é gente boa”. (Carla de Moraes, 2022)

Além dessas percepções e definições construídas pelas vivências dos “pavuleiros” e “pavuleiras”, faço aqui o exercício de trazer a explicação de como essa Prática Musical se constitui a partir da descrição da pesquisa de campo realizada entre os anos de 2018 e 2022. Propus um diálogo com os saberes das pessoas que constroem, a cada cortejo, o Arraial do Pavulagem, com os diálogos teóricos, com os dados etnográficos, com a poesia das canções do grupo musical fundador e, também, da fotografia que, no retrato da memória dos anos estudados, são de minha autoria e dos recortes do passado encontrados durante pesquisa na Internet (em redes sociais do Arraial do Pavulagem, *Google*) e cedidas por membros antigos do grupo.

Dentre as pesquisas desenvolvidas com temáticas transversais ao Arraial do Pavulagem enquanto fenômeno, e as muitas definições sobre suas práticas (BARRETO, 2012; GONÇALVES *et. al*, 2018; NEGRÃO, 2012; MORAES, 2012; MOURÃO *et. al*, 2016; MOURAO & PRESSLER, 2016; LIMA, 2012; CHAGAS JR., 2016, 2017), seguiremos o entendimento proposto por Chagas Jr. (2016) ao definir o Instituto como uma festa popular, criado no final da década de 1980, a partir de um movimento cultural impulsionado e criado por um grupo de artistas; e o de Moraes (2012) ao compreendê-lo como “um fenômeno social e cultural, produzido e compartilhado socialmente, entendendo uma prática musical composta por indivíduos que agem, vivem, comunicam e produzem em suas interações todo o tipo de conhecimento, inclusive o musical.” (MORAES, 2012, p. 11)

Dessa forma, como uma manifestação que se constrói em uma coletividade diversificada de pessoas e práticas, inicialmente defino as manifestações culturais realizadas no IAPav a partir das visões de Turino (2008), acerca da classificação de uma performance participativa; de Chada (2007) na definição de prática musical e de Ribeiro (2017) sobre as práticas e *performances* musicais contemporâneas.

Turino (2008) classifica a música por meio da definição de campos de prática musical, distinguindo os campos de práticas associadas da música em tempo real, da *performance* musical e da música gravada. A partir das classificações do autor, o contexto dos arrastões do Pavulagem se apresenta como prática musical participativa, em que há dois papéis: os participantes ativos e participantes em potencial. Assim, entendo

como esses participantes os brincantes do Arraial do Pavulagem, sejam este do Batalhão da Estrela e os que são audiência. Esses são ligados aos muitos fios que compõem um Arrastão, seja ao figurino, à expressão corporal e, também, sonora. A dimensão sonora vez por outra gera conflitos no grupo, devido a alguns almejarem por uma excelência na prática de um instrumento musical ou um passo que foi previamente ensaiado. Contudo, isso nem sempre está em primeiro plano, pois o que motiva os brincantes a participarem do Arrastão são as relações muito mais profundas e diversas do que puramente o ato de tocar um instrumento. Como afirma Ronaldo Silva: “Eu nem preocupo muito quando alguém toca errado, me preocupo se ela for no cortejo meter a baqueta no tambor para transformar esse mundo.” (Ronaldo Silva, 2022)

Para Chada (2007), a prática musical, como processo de significado social, é capaz de gerar estruturas que transcendem os aspectos estritamente sonoros. Como afirma a autora, uma maneira de viver as experiências de um dado grupo é a partilha e a compreensão de diferentes elementos (as pessoas, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos). “Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical.” (CHADA, 2007, p. 127). Ou seja, quem define o que é música é a sociedade em sua complexidade e, assim, essa noção se torna essencialmente ideológica. Por assim dizer, a música é um equilíbrio entre as possibilidades do que pode vir a ser dado socialmente e a ação individual e subjetiva.

Na contemporaneidade, Ribeiro (2017) define prática musical como “um processo sociointerativo que envolve a evocação, a produção e o compartilhamento de significados individuais e coletivos”. O autor destaca que essas interações sociais e simbólicas entre as pessoas e as coletividades são “mediadas por experiências e significados emergidos em dimensões políticas, culturais, sociais, estéticas e econômicas.” (RIBEIRO, 2017, p. 14, grifo meu)

Por assim dizer, o Arraial do Pavulagem se constitui enquanto uma Festa Popular que a partir de “ativismos” performatiza um mosaico dos fenômenos sociais e culturais elaborados e socializados dentro do contexto urbano na cidade de Belém do Pará. Além disso, constitui-se enquanto uma *performance* musical, conforme Ribeiro (2017), por meio de processos sociointerativos que se dão pela evocação, produção e compartilhamento de experiências que acontecem individual e coletivamente. Ao destacar as dimensões



Fotos 05 e 06 – Oficinas de Percussão 2019.
Fonte: Tainá Façanha, 2019.

contemporâneas das práticas musicais dos grupos estudados⁸, o pesquisador destaca que essas práticas contemporâneas são:

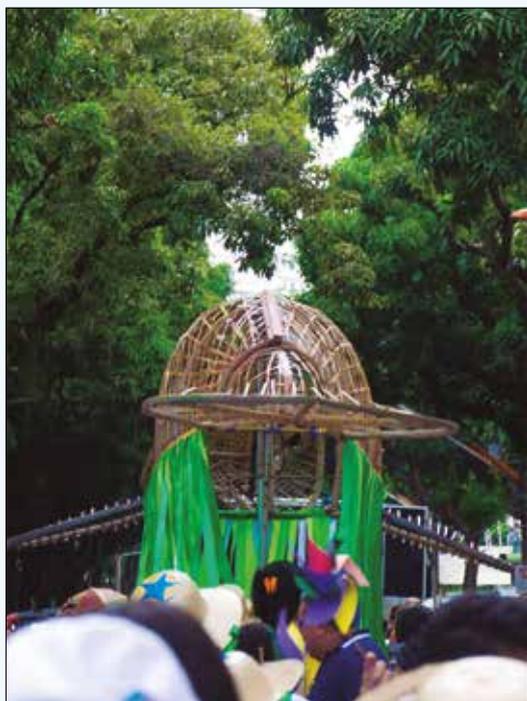
construídas pela interação social e simbólica entre os sujeitos e suas coletividades, mediadas por experiências e significados emergidos em diversas dimensões, dentre as quais destaque, no contexto estudado, a estética, a política, a cultural, a social e a econômica. As dimensões estéticas, entendidas aqui como toda forma de percepção e apreensão do ambiente sociocultural, estão fortemente presentes nas experiências sensíveis em momentos de preparação e eventos de performance. Dessa forma, tais dimensões se apresentam como principais mediadoras do processo, evocando experiências passadas e construindo novas

experiências e significados a partir da interação com os demais aspectos. (RIBEIRO, 2016, p. 16)

Essas dimensões ressaltadas pelo autor, acerca das experiências passadas e a construção de novas dentro das diversas dinâmicas performativas são percebidas nas falas do Batalhão da Estrela supracitadas e, também, nas reflexões que serão continuadas neste texto dando destaque principal aos modos de transmissão em que essas práticas musicais contemporâneas têm se perpetuado.

Nesse entendimento, como voz a Taylor (2013) ao afirmar que as *performances* funcionam como a transmissão

⁸ Barca Nau Catarineta de Cabedelo/PB e Ciranda do Sol em João Pessoa/PB.



Fotos 07 e 08 – Peixe-boi brinquedo no trajeto Cordão de Peixe-boi. Fonte: Arraial do Pavulagem, 2012.



de conhecimentos de uma determinada sociedade, assim como a memória e a identidade a partir do comportamento restaurado. Tal expressão foi originalmente cunhada por Schechner, ao teorizar sobre *performance*:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas - são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. (SCHECHNER, 2006, p. 27)

É no espaço de transmissão de conhecimento musical (Fotos 05 e 06) que práticas culturais, memórias e identidades – que outrora não faziam parte do ambiente urbano de Belém – começam a ser construídas. Afirmo isto à luz do que Schechner (2006) define como o comportamento reiterado de ações, que são desempenhadas por pessoas que incorporam uma linguagem cultural, por meio do aprender, treinar e performar o que conhecemos hoje como arrastões do Pavulagem, afetivamente narrado – em múltiplas dimensões e perspectivas – pelo Batalhão da Estrela.

Porém, além das observações possíveis nos espaços físico e do período sazonal onde acontecem os movimentos culturais promovidos pelo Instituto Arraial do Pavulagem, há uma dimensão que extrapola o espetáculo, desembocando na vida cotidiana. Afinal, os conhecimentos perpassados dentro do ambiente de criação e experimentação em artes constroem valores que adentram a vida social cotidiana das pessoas que ali transitam (e para além delas), pois “a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias.” (SCHECHNER, 2006, p. 27.)

Assim, entendo aqui o Movimento Arraial do Pavulagem a partir da construção de *performances* que reiteram o drama social em espetáculos de rua, mas também transcendendo esses comportamentos reexperimentados na vida cotidiana. Transmitindo conhecimentos sobre as práticas culturais entendidas por seus fazedores como populares na cena urbana da cidade de Belém – e em municípios para os quais o movimento se expandiu – construindo memórias, entrelaçando identidades e desenvolvendo o sentimento de pertencimento a uma comunidade de prática.

O CORDÃO DE PEIXE-BOI

O Cordão de Peixe-boi foi o último Arrastão a ser acrescentado à programação do Instituto Arraial do Pavulagem. Esse Arrastão acontecia no período do Carnaval, como uma alternativa festiva na cidade para celebração de tal data do calendário. Em seus pressupostos e objetivos, esse evento tinha como foco a promoção de ações educativas e artísticas para a mobilidade sociocultural e ambiental visando especialmente a consciência ecológica. Segundo Figueiredo (2010):

O cordão busca a convivência pacífica entre a humanidade e a natureza na elucidação de novas reflexões e atitudes críticas acerca de questões éticas e estéticas, suscitadas em oficinas, ensaios, rodas, seminários, acrescentando-se os ritmos e a visualidade cênica da diversidade cultural amazônica, desaguando num imenso cortejo de rua que compartilha com a cidade esse brinquedo popular. Outra característica desse trabalho é a participação de diferentes grupos etários e sociais; em particular idoso e criança, possibilitando a transmissão de conhecimentos da memória-tradição à contemporaneidade, considerando o respeito, a continuação e a transformação como parâmetro de evolução sustentável. (FIGUEIREDO, 2010, p. 2)

O seu elemento principal era um Peixe-boi, conhecido como Peixe Voador. Esse animal é um mamífero aquático, espécie do gênero *Trichechus* da ordem dos sirênios, que estão ameaçados de extinção. Esse cortejo tinha como principal foco as crianças e o tema da preservação ambiental, visto que o Peixe-boi é um dos seus elementos principais, um mamífero em extinção.

Esse Peixe-boi foi adaptado a um brinquedo de rua, com estrutura para que pudesse ser manipulado como um peixe voador, conforme retratado na canção do mestre Ronaldo Silva. Essa estrutura era semelhante à do boi-bumbá de rua, pois havia um tripa para manipular o brinquedo o fazendo “voar” sobre o cortejo. Sobre o fato, Hórus Kalti (2022) descreve que:

A estrutura do peixe boi era totalmente de ferro. As fitas e a panada que envolviam eram com desenhos de pássaros, que lembravam desenhos marajoaras que o Tiago mudava todo ano. Como era período do Carnaval, era um sábado antes do Carnaval, era período de chuva em Belém e no Ver-o-peso a chuva contribuía para a estrutura do adereço ficar mais pesada ainda. O peixe-boi era uma mistura de ferro e tinha que fazer o movimento do peixe boi voando, porque era o peixe voador, e aguentar a rajada de vento que dava no Ver-o-peso.

valores e o comprometimento da sociedade em busca de fornecer Harmonia na convivência entre os seres humanos e destes com a natureza. (SANTANA; MENDES, 2010, p. 4)

Neste ponto, é interessante destacar ação de conscientização ambiental e educação ecológica a partir da construção de um espetáculo de rua. Tal fato, apesar de suas limitações, remete-me às reflexões trazidas por Krenak (2020), ao destacar em seu texto “Ideias para adiar o fim do mundo” a necessidade, justamente, dessa reaproximação e reconexão do homem enquanto natureza e não distanciado dela. Assim, é fundamental destacar que este movimento do Arraial do Pavulagem tem trazido desde meados dos anos de 2010 a construção de uma ideia contemporânea que vem sendo levantada por autores há algumas décadas, mais especialmente no que é conhecido como “estudos decoloniais”. E que comunidades originárias no território brasileiro já tem politicamente reivindicado desde que este país foi invadido.

APROXIMAÇÕES E MEDIAÇÕES A PARTIR DA PRÁTICA MUSICAL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES...

Como já anteriormente mencionado, esse Arrastão não acontece desde o ano de 2015, ano em que foi incorporado a uma programação contra o trabalho infantil na cidade de Belém. Esse Arrastão trazia como temática central elementos fundamentais às crises climáticas e ambientais, desmatamento e extinção de espécies da fauna e flora – noticiadas nos últimos anos sobre a Amazônia – e, além disso, trazia em seus elementos músicas que comumente não são ouvidas dentro de um cenário urbano e tampouco nas rádios paraenses. Podendo destacar aqui, o Samba de Cacete que tem origem nas Comunidades Quilombolas em diversos municípios paraenses e que foram trazidos para dentro do cortejo por meio das pesquisas realizadas pelos membros fundadores em parcerias com os mestres das comunidades. Tal fato é possível de ser verificado na fala de um dos colaboradores mais antigos dentro do movimento Arraial do Pavulagem, Mário Velmont:

É lastimável não ter um dos elementos que para mim era um dos mais importantes, que era o Cordão do Peixe-boi. Era um discurso ecológico da nossa região, trazendo o símbolo do peixe-boi voador, um peixe com risco de extinção. As músicas desse cortejo eram maravilhosas, a gente fazia a roda ancestral com músicas indígenas, tinha os adereços que eram animais feitos de garrafa PET. A gente saía recolhendo garrafa PET, virava

uma campanha dentro do Batalhão para que as pessoas levassem garrafas PET para o Instituto fazer esses adereços para as pessoas levarem isso durante o cortejo. Era lindo ver esse movimento. Além desse discurso, o fato de trazer ritmos que são tocados por aí, como o Samba de Cacete e o Banguê. Nos outros cortejos tem as toadas de boi, mas tem outros bois na cidade; escuta os carimbós, mas tem vários grupos de carimbó na cidade; tem as quadrilhas, mas na cidade tem quadrilhas de todo tipo. [...] Então, muitos ritmos que a gente toca nos Arrastões Juninos e no Arrastão do Círio a gente ouve muito por aí, mas os ritmos do Cordão de Peixe-boi não. (Mário Velmont, 2022)

A questão da reciclagem é observada por Daniele ao relembrar de instrumentos musicais que eram construídos com cano de PVC, assim como Mário destaca a campanha de coleta de garrafas PET para confeccionar adereços.

Havia barricas feitas, acho que ainda tem algumas, de cano de PVC. Esses instrumentos eram usados no período do peixe-boi por causa do período de chuva. Talvez, uma oficina de instrumentos pudesse diminuir o custo para o Instituto. Eu acho que seria muito válido uma oficina de instrumentos sustentáveis, já que no Instituto já se falou tanto da questão da sustentabilidade. Eu acho que eles deveriam fazer algo nesse sentido. Eles poderiam ensinar. (Daniele Monteiro, 2023)

Ainda relacionada com o fator “natureza” outro aspecto é destacado por Kleber Paturi ao explicar acerca das adaptações que foram sendo realizadas ao longo dos anos na construção da sonoridade do que hoje conhecemos como Batalhão da Estrela. Como é possível verificar, a presente chuva na cidade, especialmente nesses primeiros meses do ano, é um fator difícil de administrar com os instrumentos convencionais de couro, ou seja, além da campanha de reciclagem há uma adequação ao material utilizado durante as toadas:

Essas adaptações foram de suma importância para você ter um grupo para ir para a rua, por exemplo, quando tinha o peixe-boi que é uma época que chove muito, não dava para usar instrumentos com couro, era tudo com náilon, as barricas com náilon, porque se chover dava para tocar tranquilamente sem o risco de danificar o couro e não ter som, que além de vai ficar o som extremamente grave pode rasgar o couro do instrumento. (Kleber Paturi, 2022)

Planos de retorno à atividade do Cordão de Peixe-boi foram relatados por Gustavo Moreira em sua narrativa. Talvez esse plano de retorno se conecte com as

novas construções vinculadas ao projeto do Arraial do Futuro/Arraial Brincante. Essas têm como foco o resgate das crianças para dentro das atividades do Instituto Arraial do Pavulagem, fomentando ação formativa de base, especialmente vinculada às questões ambientais na Amazônia paraense. Gustavo afirma:

Eu tenho um plano de ter 2 projetos aprovados. Um deles é uma programação anual do Instituto, considerando o Cordão do Peixe-boi, o Arrastão de junho, o Arrastão do Círio e o Cordão do Galo. E mais uma iniciativa que vai ser a primeira tentativa pedagógica do Instituto que a gente vai tentar fazer, que é umas oficinas de Artes para crianças. (Gustavo Moreira, 2022)

Sobre esse cancionário específico do Cordão de Peixe-boi, há registro de algumas partituras e letras em um dos materiais impressos distribuídos no cortejo do ano de 2010. Há pelo menos 9 canções, 8 Sambas de Cacete e 1 Banguê, em dois municípios paraenses, Cametá e Baião, em 5 comunidades quilombolas. Além do Samba de Cacete dos quilombos dos municípios acima mencionados. Há também a inclusão de composições de mestres da cultura popular paraense, como mestre Cardoso, mestre Ronaldo Silva, mestre Faustino, mestre Verequete, entre outros. Na maioria das letras dessas composições, há a presença da descrição e das alegorias da fauna e da flora dos lugares onde esses quilombos são situados. Mais que isso, são narradas especialmente as formas com que essas pessoas se relacionam com a natureza e o respeito que têm a ela; algo que é trazido como um dos elementos constituintes dentro do cortejo do Cordão de Peixe-boi.

É inquestionável a relevância das temáticas que permeiam o Cordão de Peixe-boi ao trazer para o cenário urbano e difundir para as pessoas as práticas musicais quilombolas. Mais que isso, promover o

diálogo com os mestres desses contextos por meio de uma “pedagogia do compartilhamento” em que pontos se conectam, consciência política é formada, aproximações culturais são construídas e ausências são preenchidas. Uma dessas ausências, de representação das culturas negras, estruturantes da colonialidade, são repassadas a partir da vivência e experimentação com essas comunidades.

A “pedagogia do compartilhamento” impulsiona a “pedagogia do ir”, qual seja: proporcionar um primeiro contato, como uma vitrine de um mosaico cultural, que estimula a necessidade de conhecer os contextos culturais e seus fazedores em si. Ygor, um dos instrutores da dança, conta um pouco sobre essa janela que a sua participação no Arraial impulsionou:

[...] tem coisas que eu vim me envolver depois do meu ingresso no Arraial, porque o Arraial é um índice de movimentos culturais do estado todo: a Marujada, o Banguê, o Carimbó, a Quadrilha, o Boi-bumbá. Comecei a participar de muitas dessas manifestações depois que eu me envolvi no Arraial. Por exemplo: eu conheci a Marujada melhor porque eu ouvia as músicas sobre a Marujada e comecei a aprender os passos da Mazurca. Isso despertou a vontade de ir para Bragança para conhecer de perto a Marujada e agora todo o ano, no mês de dezembro, eu vou para a Marujada. E é lindo ver o que o Arraial faz com todos esses elementos culturais. Passei a conhecer o Samba de Cacete na época que participei dos cortejos do Peixe-boi, fui pesquisar o que era o Samba de Cacete. Viajei para Cametá e fui conhecer o Banguê e conheci como se toca o Banguê e como dança o Banguê. O Arraial abriu janelas. (Ygor Felipe, 2023)

Por fim, da mesma forma que esse encontro com a cultura popular abriu novas janelas e instigou que Ygor, assim como inúmeros brincantes, fosse a alguns contextos que são referência na construção do movimento do Arraial do Pavulagem, outros membros do Batalhão da Estrela destacam essas dimensões.

REFERÊNCIAS

- BARRETTO, Joana Celia Coutinho. *Cultura e meio ambiente: as ações socioeducativas do Instituto Arraial do Pavulagem*. 2012. 174 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Núcleo de Meio Ambiente, Belém, 2012. Programa de Pós-Graduação em Gestão de Recursos Naturais e Desenvolvimento Local na Amazônia. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/9714>>. Acesso em: 03 abr. 2019.
- BONILLA, Marcus. *Minha viola é de buriti: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO)*. (Tese de Doutorado). PPGARTES-UFPA. Belém, 2019.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CHADA, Sonia. *A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos*. SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: EDUFBA, 2007, p. 137-144.
- CHAGAS JR., Edgar Monteiro. Do “Risco da Perda” ao patrimônio cultural: o arrastão em processo. *Aceno*, v. 4, n. 7, p. 123-140, 2017.
- CHAGAS JR., Edgar Monteiro. *Pelas ruas de Belém: produção de sentido e dinâmica cultural nos Arrastões do Pavulagem em Belém do Pará*. Tese de Doutorado em Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, UFPA, Belém, 2016.
- FIGUEIREDO, Walter. *Apresentação*. In. Livroto Cordão de Peixe-boi. 2010.
- GONÇALVES, Juliana Belmiro; SOUZA, Samara Cristina de Paiva; SOUZA, Krishna Ohanna Santos de; MORAIS, Mateus Souza; GONÇALVES, João Carlos Belmiro. *O movimento cultural paraense e a reciclagem: estudo de caso do Arraial do Pavulagem em parceria com a coleta seletiva Solidária*. CONGRESSO BRASILEIRO DE GESTÃO AMBIENTAL, 9. São Bernardo do Campo-SP, 2018.
- INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. *Educação*. Porto Alegre [online], v. 39, n.3, p.404-411, 2016.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LIMA, Dula M. B. Cultura, patrimônio imaterial e sedução no Arraial do Pavulagem, Belém (PA). *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* (Online), v. 09, p. 53-67, 2012.
- MEIHY, José Carlos Sebe B.; RIBEIRO, Suzana L. Salgado. *Guia Prático de História Oral: para empresas, universidades, comunidades, famílias*. São Paulo: Contexto, 2012.
- MORAES, M. J. P. C. *Arraial do Pavulagem: a moderna tradição de uma prática musical*. Tese de Doutorado (Etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia, 2012.
- MOURAO, A. J. N. B.; PRESSLER, N. G. S. Publicidade, Mobilização Cultural e Plataformas Digitais: O Arraial do Pavulagem e o *Crowdfunding* na Amazônia. Pró-Pesq PP? ENCONTRO DE PESQUISADORES EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA, 7., 2016, Rio de Janeiro, 2016. v. 1.
- MOURÃO, Andressa Janaina; MORKAZEL, Marisa; KLAUTAU FILHO, Mariano. *Arraial do Pavulagem, Cultura e Tecnologia*. SIMPÓSIO NACIONAL DA ABCiber, 9., 2016, PUC, São Paulo, 2016.
- NEGRÃO, Keyla. Arraial do “arraial do Pavulagem”: cultura da festa, saberes populares e espetáculo na Amazônia paraense In. RUBIM, Linda; MIRANDA, Nadja (Orgs.). *Coleção Cult- Estudos da Festa*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. *Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa/PB*. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, 2017.
- SANTANA, Graça; MENDES, Amilcar Carvalho. *Cardume de Peixes-boi*. In. Livroto Cordão de Peixe-boi. 2010.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? In _____ . *Performance studies: an introduction*. 2. ed. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51
- TAYLOR, Diana. Traduzindo performance [prefácio]. In: DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose Satiko; MONTEIRO, Marianna. (Orgs.) *Antropologia e performance: ensaios NAPEDEA*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p. 9-16.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- VILAS BOAS, Alexandre Gomes. *A(r)tivismo: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2015.

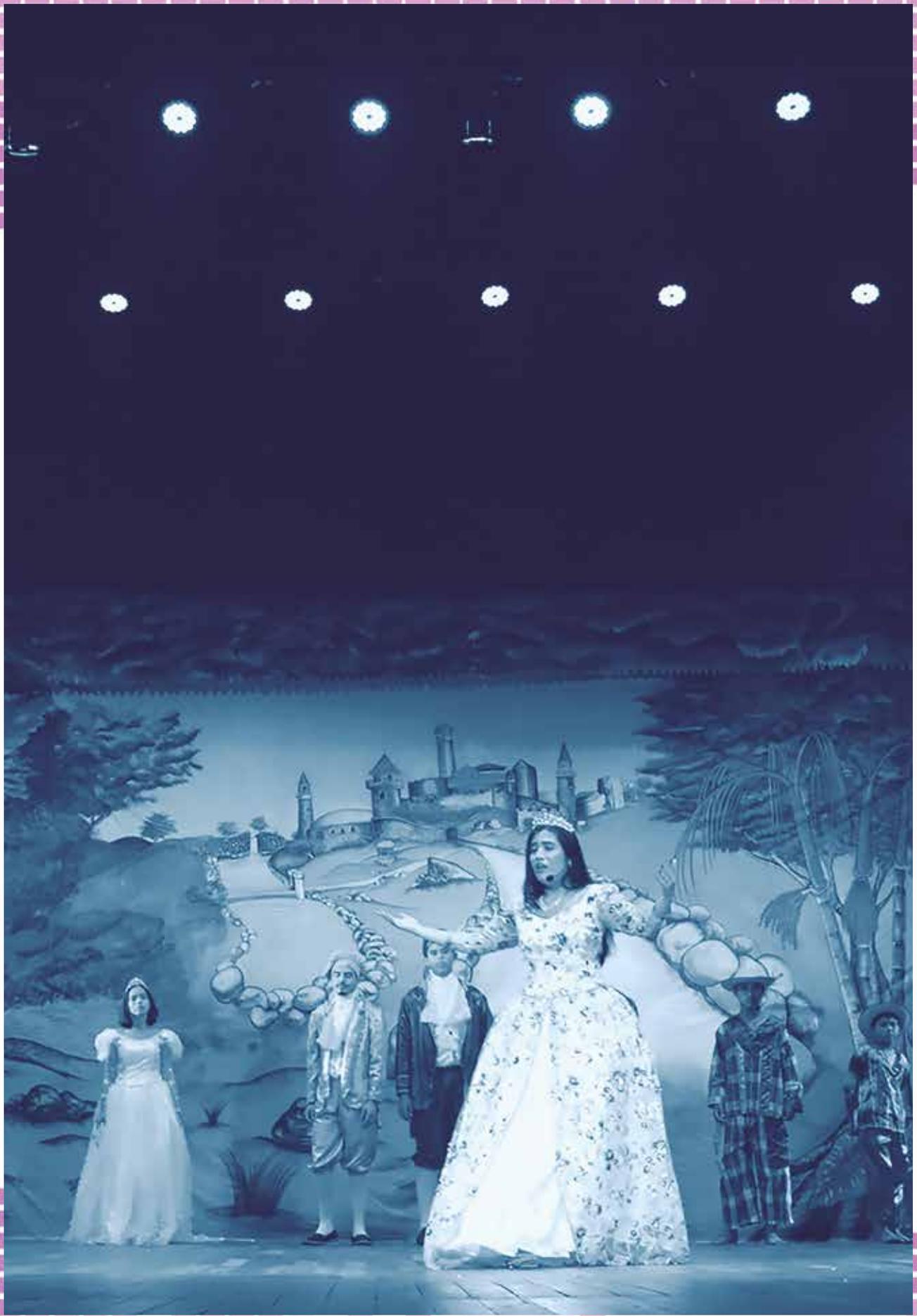
TAINÁ MARIA MAGALHÃES FAÇANHA.

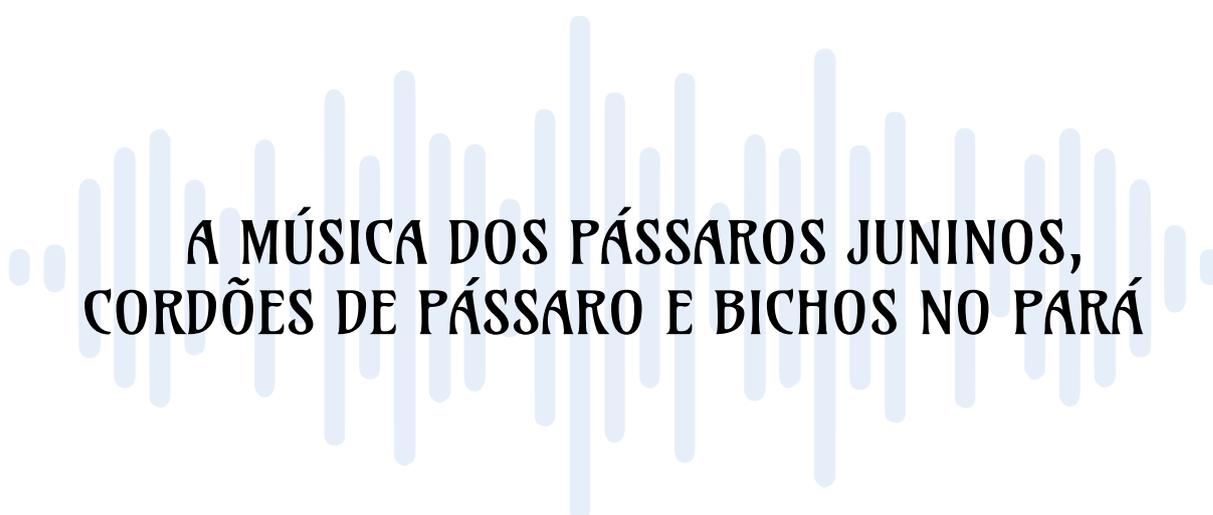
Professora do curso de Licenciatura Plena em Música e do Programa de Pós-graduação em Música na Amazônia da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Iniciou seus estudos no Instituto Estadual Carlos Gomes, na prática do clarinete e na Escola de Música da UFPA, no canto lírico. É Licenciada em Música pela Universidade do Estado do Pará – UEPA (2014). Mestre (2017) e Doutora (2023) em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. Desenvolve pesquisa nas áreas da Educação Musical e Etnomusicologia. É integrante do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA e Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Pesquisadora nos grupos

de pesquisa: Grupo de Estudo sobre Música no Pará (GEMPA) e Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM). Atualmente é 1ª Tesoureira e representante do Pará da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM); membro do Conselho Fiscal da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET); Suplente no Conselho Fiscal da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Foi representante do Fladem-Brasil na Região Norte e no Estado do Pará (2017-2019). Foi representante do Conselho Fiscal da ANPPOM (2020-2021) e Representante Estadual da ABEM (2019-2021).









A MÚSICA DOS PÁSSAROS JUNINOS, CORDÕES DE PÁSSARO E BICHOS NO PARÁ

Rosa Maria Mota da Silva
Universidade Federal do Pará
rms@ufpa.br

RESUMO: Pássaro Junino, que significa, literalmente, “O pássaro de junho”, é uma variação de teatro popular, bastante difundida e viva em Belém, capital do Estado do Pará e em outras cidades e comunidades da região amazônica. Engloba diferentes linguagens, como opereta, melodrama, comédia, vaudeville e muitas contribuições do boi-bumbá. Tem sua origem nos Cordões de Bichos Amazônicos e no Pássaro Melodrama Fantasia, duas variedades de teatro musical popular. Este artigo aborda a música dos Pássaros Juninos no Estado do Pará, com o objetivo de compreender como é construída, encenada e transmitida sua história e sua prática musical.

PALAVRAS-CHAVE: Cordão de Pássaro, Pássaro Junino, Prática Musical.

The Music of Pássaros Juninos, Cordões Pássaros and Bichos in Pará

ABSTRACT: Pássaro Junino, which literally means “The Bird of June”, is a variation of popular theatre, quite spread and vivid in Belém, the capital of Pará State and in other cities and communities in the Amazon region. It encompasses different languages, such as operetta, melodrama, comedy, vaudeville and many contributions of a kind of folkloric play, the boi-bumbá. Pássaro Junino has its origin in the Cordões de Bichos Amazônicos and in the Pássaro Melodrama Fantasia. This article approaches Pássaros Juninos’ music in the state of Pará, with the purpose of understanding how its history and musical practice are constructed, staged and transmitted.

KEYWORDS: Cordão de Pássaro, Pássaro Junino, Musical Practice.



Foto 01 - Nobres com o Pássaro Junino Tucano - 2012. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, destacamos trabalhos que apresentam os primeiros registros dos Pássaros, nos quais autores de diversas áreas tecem observações sobre a música nos Pássaros Juninos e Cordões em períodos distintos. A partir desses relatos nos foi possível traçar uma breve trajetória musical do ponto de vista etnomusicológico e falar da importância da música nessa manifestação cultural.

Os Cordões de Pássaros são uma manifestação popular peculiar do universo amazônico. Segundo Câmara Cascudo (1972), têm origem indígena. Vêm de um cortejo que acompanha uma ave ornamental com cânticos e coreografias, tendo como história a morte do pássaro pelo caçador e sua ressurreição pelo pajé ou doutor. Por se apresentarem sempre no mês de junho, são também conhecidos como Pássaros Juninos.

Um dos primeiros registros sobre Cordões de Bichos amazônicos foi feito por Henry Walter Bates, naturalista inglês que chegou a Belém em 1848 e permaneceu na Amazônia por onze anos, realizando pesquisas sobre a fauna e a flora para o Museu de Londres. Bates relata um

Cordão de Bicho que se apresentou em 1850 durante os festejos de São João, na cidade de Egas - AM (hoje Tefé - AM): “A maioria dos mascarados se fantasiaram em animais, touros, veados, magoaris, onças, etc., com auxílio de leves armações, cobertos de velhos panos [...]” (*apud* Câmara Cascudo, 1972, p. 308).

Entretanto, o registro mais completo sobre Cordões de Bichos no Estado do Pará é de Jorge Hurley (1934), que, no capítulo intitulado “As joaninas do Pará”, descreve os cordões exibidos nas casas do Município de Curuçá¹, durante o mês de junho, destacando os seguintes grupos: “Pinicapau” (pica-pau), “Pavão”, “Garça”, “Aracary”, “Onça” e dos “Lavradores”, apresentando um resumo das comédias exibidas por esses grupos.

Sobre Pássaros, a data de 1877 pode ser o registro mais remoto encontrado por Salles (1994), na crônica paraense, para exibição de “um curioso bando de Águias Reais” no Pavilhão da Flora², durante os festejos do Círio da padroeira da cidade, Nossa Senhora de Nazaré.

Outros autores paraenses fazem referência a outras datas. De Campos Ribeiro (*apud* Salles, 1994),

¹ Município paraense localizado na mesorregião nordeste e microrregião do Salgado, com área de 675,30 km. (ANUÁRIO DO PARÁ, 2010, p. 66).

² Primeiro tablado, erguido em 1840, no Largo de Nazaré, para apresentações de grupos folclóricos e bandas de música em Belém.

em crônicas sobre a cidade de Belém, relata a existência do Cordão de Pássaro “Mutum”, de 1905 e, do “Coruja Real”, criado em 1901, que se rivalizavam devido ao luxo de suas apresentações no período das festas juninas.

Menezes (1993, p. 356) destaca a data de 1900 para a apresentação de peças com influência de diferentes gêneros no período da quadra junina do seguinte modo:

Seria conveniente frisar que essas composições teatrais provincianas destacaram-se desde 1900, o que não invalida uma referência informal, de que os “bichos” exibidos nas noites dos Santos das fogueiras, nesse passado ainda vivo, antecederam de certo modo, a frequência dos “pássaros”. (MENEZES, 1993, p. 356)

Nesses relatos, notamos que as denominações – Cordões de Pássaros, Pássaros e Bichos – não estavam tão definidas como estão atualmente. Há referências a Pássaros “Macaco”, “Pirapema”, que, para Salles (1994a) ficariam melhor se fossem denominados de “Bichos”.

Outra taxionomia sobre Cordões, proposta por Moura (1997), também cabe como elemento organizador na classificação dos nossos Cordões: Cordões de Pássaros (ex. Guará, Rouxinol, Uirapuru); Cordões de Bichos, subdivididos em Mamíferos (ex. Boto; Onça; Preguiça), Répteis (ex. Jacaré; Lagarto), Peixes e Crustáceos (ex. Arraia; Camarão), Insetos (Borboleta encantada) e Seres Lendários (Curupira, Mapinguari).

Atualmente, os Pássaros Juninos se apresentam durante os festivais juninos patrocinados pelo Governo do Estado do Pará e pela Prefeitura de Belém. Observamos que se dividem em duas vertentes: o Pássaro Melodrama Fantasia e o Cordão de Pássaro ou de Bichos. No interior do Estado, entretanto, encontramos apenas Cordões de Pássaros e Cordões de Bichos.

O Pássaro Melodrama Fantasia é um teatro popular musicado que se desenvolveu em Belém, não sendo encontrado no interior do Estado do Pará e difere dos cordões pela riqueza de seu figurino e pela complexidade de seu texto. Tem semelhança com os libretos no estilo trágico operístico como observou Loureiro (2001). Confirmando essa afirmação, encontramos, em 2001, a encenação da peça “Semíramis, a louca”, de autoria de Raimundo Souza (Casquinho), pelo Pássaro Junino Rouxinol, que se reporta ao libreto da ópera Semíramis, de Gaetano Rossini, encenada em 1823 (SILVA, 2003).

Os temas preferidos utilizados no Pássaro Melodrama Fantasia apresentam expressivo grau de dramaticidade, tratando de sentimentos como ódio, vingança, crimes bárbaros, adultérios e traições, envolvendo conflitos familiares. Curioso é que peças do passado ainda são encenadas pelos Pássaros Juninos, com pequenas adaptações, em geral, nas cenas da matutagem³. Sua apresentação requer espaço diferenciado, como o palco italiano, com cortinas, camarim, para as várias trocas de roupas dos brincantes, em especial, aqueles que interpretam papéis de nobres, que fazem até três trocas durante o espetáculo.

O motivo condutor que liga os Pássaros Juninos aos Cordões de Bichos e Cordões de Pássaros e Bois é a questão primeva da morte e ressurreição. Entretanto, no pássaro junino, essa questão passa a ser um motivo secundário no desenrolar do enredo e raramente o pássaro morre, e sim, é ferido ou capturado. A história principal é aquela que narra episódios da vida de nobres, nos quais um deles representa o vilão que arquiteta suas maldades contra os mais fracos. No entanto, há um herói, também pertencente à nobreza, que com o auxílio dos mais humildes, grupo formado pelos índios, matutos e caboclos, vence o tirano. O importante é que, ao final de todas essas histórias, o bem sempre triunfa sobre o mal. Quando não há o núcleo da nobreza, o poder é quase sempre representado por um fazendeiro ou coronel (Foto 01).

Geralmente, os personagens constantes da dramaturgia dos Pássaros Juninos são: Porta-pássaro; Nobres; Coronéis ou Fazendeiros; Caçador; Matutos; Fada; Pajé, Feiticeira ou Mãe de Santo; Tuxaua ou Morubixaba e a Índia Branca ou Índia favorita.

Quanto ao figurino, os nobres (príncipes, marqueses, barões e condes) vestem-se como no século XVII ou XVIII, às vezes, lembrando o reinado de Luís XV ou as cortes europeias, enquanto que os matutos aparecem com figurino mais atual, semelhante aos nossos ribeirinhos do interior do Estado. Esse anacronismo presente, tanto nos Pássaros Juninos quanto nos Cordões de Pássaros, evoca a visão de um quadro surrealista, visão essa acentuada quando temos em cena figuras do nosso imaginário infantil como a fada conversando com a feiticeira (ou mãe de santo).

O Pássaro Melodrama Fantasia, os Cordões de Pássaros e os de Bichos têm em comum como cenário a floresta amazônica com seus encantamentos, mistérios e lendas para a ambientação das histórias. Muitos desses mistérios devem-se à imaginação dos nossos caboclos ribeirinhos, que diante da eterna

³ Cenas cômicas do espetáculo com os personagens caracterizados como matutos cearenses ou caboclos paraenses



Foto 02 - Maloca do Pássaro Junino Tucano - 2009 - CENTUR. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Foto 03 - Matutagem Pássaro Junino Tucano - foto Elza Lima. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



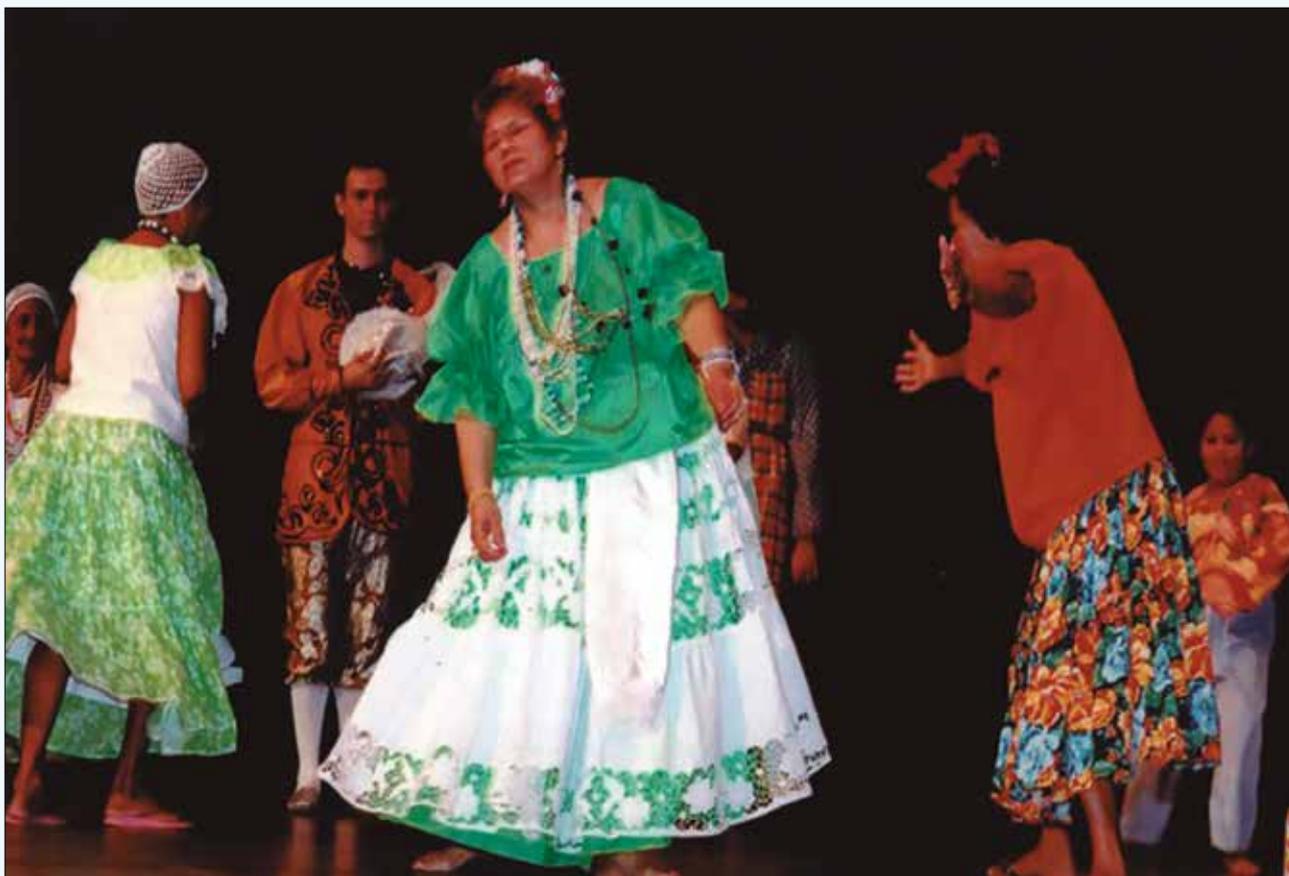


Foto 04 - Quadro de Macumba do Pássaro Junino Tucano - foto Elza Lima.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Foto 05 - Quadro de Pajelança Cordão de Pássaro Tangará - foto Elza Lima.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Foto 06 - Quadro de Balé do Pássaro Junino Tucano - Rumbeiras. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

insegurança para enfrentar o desafio pela sobrevivência frente à natureza exuberante formada por rios e florestas, criam seus mitos e lendas, trazendo à cena a dualidade entre a ameaça real do enfrentamento de animais, insetos e índios, contrapondo-se à ameaça imaginária de seres sobrenaturais e encantados do rio e da floresta.

Nesse universo, temos quadros que podem fazer parte tanto dos Pássaros como dos Cordões: a maloca, a matutagem, a macumba ou pajelança e o balé. O quadro da maloca é formado por brincantes fantasiados de índios que têm como chefe o tuxaua, a índia branca, a criança branca adotada pelos índios, estabelecendo a comunicação entre índios e brancos (Foto 02).

O quadro da matutagem é formado por personagens caracterizados como matutos cearenses ou caboclos paraenses que têm a função de fazer o público rir (Foto 03).

O quadro da Macumba ou Pajelança está ligado à cura ou à ressurreição do pássaro ou à realização de serviços místicos para os personagens. É composto por feiticeira ou Mãe de santo e ajudantes ou Pajé (Fotos 4 e 5).

O quadro do balé apresenta número coreográfico mais comum no Pássaro Melodrama Fantasia (Foto 06).

A música, nos Pássaros Melodrama Fantasia, tem uma função primordial e se faz presente através de diversos gêneros musicais que compõem os quadros das peças, por exemplo, as marchas carnavalescas para a abertura e encerramento das apresentações; os pontos de umbanda para o quadro de feitiçaria; valsas e boleros para o canto das personagens principais; e, para o balé, rumba, mambo ou sucessos musicais atuais paraenses.

Os Cordões de Pássaros da cidade de Belém têm como característica comum a manutenção em cena da maioria dos brincantes, dispostos em um semicírculo

ou meia lua, no centro do qual se desenvolvem as seções das cenas. Os brincantes se dirigem ao centro do palco na hora da representação e, em seguida, retornam à posição original do semicírculo. Essa forma de posicionamento em semicírculo provavelmente se desenvolveu quando os cordões do interior migraram para a cidade e tiveram de se apresentar em palco italiano junto com os Pássaros Juninos (Foto 07).

A história básica dos Cordões de Pássaros está centrada em torno de um pássaro de estimação que é ferido ou morto por um caçador ou passarinho. O infrator é perseguido e preso pelos índios que o entregam ao responsável pela guarda do pássaro (capataz, guarda-bosque), que o leva à presença do dono. Esse, ao ver o pássaro sem vida, aplica uma punição severa ao caçador. O caçador, então, implora perdão e recebe uma chance de redenção de seu crime, caso consiga curar ou ressuscitar o pássaro. Em seguida, o caçador parte à procura de um médico ou pajé para ter sucesso em sua missão. Ao final, o médico ou o pajé consegue salvar o “coração do grupo” que ressurge dando vida nova e esperança a todo o cordão.

A música tem função diversificada e fundamental nos Cordões de Pássaros. Fundamental, pois, com o texto, dá andamento à trama; diversificada, por termos músicas de personagens, dança, anúncio, entrada e despedidas. Os brincantes que permanecem no palco em formação de semicírculo compõem o coro (conjunto de cantores). A formação em meia lua é um diferenciador entre os Cordões de Pássaros e os Pássaros Melodrama Fantasia, pois nesses últimos os brincantes não permanecem no palco.

Os Cordões de Pássaros das comunidades bragantinas, no entanto, possuem uma disposição diferente

dos da cidade de Belém. Os brincantes formam duas filas paralelas e simétricas, um lado para mulheres e o outro, para homens ou mulheres e homens numa fila e outra só de homens, quando há poucas mulheres participando do cordão. Entre as filas, o pássaro, confeccionado com madeira da região, fica num arranjo semelhante a um jardim com flores plásticas, chamado de “arvoredo”, onde o pássaro é manipulado por um brincante (o jardineiro) durante a apresentação.

As cenas da comédia acontecem em frente ao arvoredo do pássaro e o grupo posiciona-se da seguinte forma: a banda de músicos (violino, banjo, tambor, pandeiro); em frente à banda encontram-se os cantores (Amo e Contra-amo); ao lado dos cantores formam-se duas filas de brincantes lideradas por dois cabeças de linha (brincantes que dançam melhor), nelas, as personagens da comédia, quando solicitadas pelo Amo, se dirigem à frente do pássaro para representar (Foto 08).

Sobre cordões em Belém, há a entrevista cedida pela Professora Luiza Camargo⁴, que entrevistou Cazuzu Melo⁵, na década de 1970. Em Silva (2012, p.17), Seu Cazuzu relata suas experiências como autor, ensaiador e brincante a partir de 1918. Nessa entrevista, Seu Cazuzu esclarece como eram os cordões, como iniciou a sua participação nesse contexto, informa a nomenclatura da brincadeira e cita alguns grupos nos quais participou:

Cordões eram aquelas comédias feitas pelos grupos e que se exibiam de casa em casa. Forma-se uma comédia versada no folclore com coisas nossas. Isso eu conto da época que eu me enfrontei neste negócio de 1918 para cá. Depois que eu comecei a aprender violino, já me chamavam para ensaiar aqueles cordões pequenos, porque tinham os grandes e os pequenos. Nos grandes as pessoas se vestiam de lamê, que era a fazenda da época e os cordões pequenos de pouco recursos era no chitão, chita, que fazia aquele colorido, porém bem mais barato que o outro. Então, eu fui me introduzindo nos cordões pequenos, isso depois de já ter me exibido de personagens em outras comédias. Primeiro no Jabuti, eu era caçador, depois fui para o Quati, fiz papel de escovado, que era o malandro, fiz papel de matuto cearense, depois trabalhei no Camarão. O Quati e o Camarão eram cordões grandes e o Jabuti era pequeno.

No depoimento, Seu Cazuzu destaca o violino como instrumento melódico para preparar o canto.

Também ressalta que, assim como acontece nos cordões bragantinos, constata-se a importância do figurino como fator diferenciador entre cordões grandes e pequenos, questão relacionada aos recursos financeiros dos grupos. Ainda hoje, tanto em Belém quanto em Bragança, notamos que a maior preocupação dos proprietários está relacionada à apresentação do figurino.

Na quadra junina de 1954, Édison Carneiro, em “Folgedos Tradicionais” (CARNEIRO, 1982), registra os Pássaros de Belém, com uma observação atenta a vários aspectos que compõem o espetáculo dos pássaros, o qual chama de teatro dramático-burlesco popular. São registradas as participações dos Pássaros Tem-Tem, Quati, Rouxinol e Periquito. O pesquisador faz a ressalva de que nem sempre os nomes escolhidos pelos grupos são de aves, referindo-se ao Quati - mamífero carnívoro, procionídeo, com sete subespécies distribuídas em todo o Brasil (FERREIRA, 1999, p. 1677). Daí serem chamados, no interior do Estado, mais adequadamente de *bichos*.

Naquela época, os locais das apresentações eram os cinemas, teatrinhos, circos, parques e currais de bois. Dos Pássaros que assistiu, Édison Carneiro apresenta a sinopse das peças do Tem-Tem, Quati e Rouxinol. Destaca os quadros de matutagem e balé, com entreato de grande sucesso com o público. Quanto à parte musical, o autor faz comentários sobre a participação do músico que é pago para transcrever, compor ou adaptar músicas para as peças, as canções típicas do teatro de revistas usadas para encerrar o quadro da matutagem, as músicas excitantes destinadas ao balé e a composição da orquestra formada de no mínimo sete músicos.

Nesse relato, percebemos que não há diferenciação entre Cordões e Pássaros Juninos. Porém, pela descrição feita, deve se tratar da categoria de Pássaro Melodrama Fantasia. A informação sobre a incursão de canções vindas do teatro de revista reforça a teoria de que as mudanças musicais estão ligadas à preferência do público, ou seja, o gênero musical da época é uma forma de atualização da manifestação, em especial, naquela época, no qual o público pagava para assistir as apresentações. A consideração sobre os diversos espaços para a apresentação, que na cidade foram reduzidos, é, atualmente, uma das reivindicações principais dos Pássaros Juninos de Belém. No entanto, o Cordão de Pássaro do interior não vê problema quanto ao espaço para suas apresentações nas comunidades.

⁴ Luiza Maia da Silva Vaz de Camargo (Belém - PA, 1934 - 2017). Pianista, compositora e professora da Escola de Música da Universidade Federal do Pará.

⁵ Poeta, escritor de peças para o teatro popular paraense e compositor (Belém/PA). Foi professor do curso secundário. Autor da burlata “O tesouro cobiçado”, em um ato e dez quadros, escrita em 1966 para o Grupo Junino Beija-flor (Cf. SALLES, 2007, p. 208).



Foto 07 - Cordão de Pássaro Corrupião de Bragança. Fonte: Arquivo pessoal da autora



Foto 08 - Cordão de Pássaro Tem-Tem de Icoaraci. Fonte: Figueiredo e Tavares (2006, p. 113)

No texto da palestra “Aparecimento, nos folguedos juninos, dos cordões de bichos no Pará”, Bruno de Menezes (1993, p. 355-360), considera os Cordões de Bichos como precursores dos Pássaros. Cita a ocorrência dos Cordões em diversos municípios paraenses, entre eles, Curuçá, Altamira⁶ e na Ilha do Marajó⁷. Em relação à música, Menezes apresenta as seguintes considerações: as músicas para cantos e danças eram de preferência regionais, como o carimbó, o lundu, a quadrilha da matutagem e tornavam-se populares, sendo lembradas e cantadas em outras ocasiões. Quanto aos instrumentos, destaca a utilização dos de sopro, como o bombardino e o clarinete e faz menção ao compositor Antônio Cirilo Silva⁸, ressaltando a qualidade das músicas escritas, “executadas por músicos de segura afinção melódica” (*idem*, p. 359).

Em “A farsa do prêmio: um estudo sobre a política do folclore em Belém”, Sidney Piñon (1982) faz uma análise das relações entre o Estado, representado pelo Departamento Municipal de Turismo - DETUR, órgão que promove o “concurso” de grupos folclóricos, e o Pássaro Rouxinol, foco de estudo selecionado pelo pesquisador para acompanhar ensaios e apresentações, dando-nos sua visão antropológica sobre os Pássaros através desse grupo. Quanto às questões musicais abordadas nesse trabalho, destacamos sua primeira impressão pessoal da música do grupo: “Era muito barulho, muita agitação. Aparece o ensaiador e grita - “Marcha de rua!” - e os músicos começaram a tocar uma marchinha que dava a sensação de ir envolvendo a gente por dentro [...] (PIÑON, 1982, p.12).

⁶ Município paraense localizado na mesorregião sudoeste do Pará e microrregião de Altamira, com área de 160.755 Km² e uma população de 98.750 habitantes (ANUÁRIO DO PARÁ, 2010, p. 30).

⁷ Arquipélago do Estado do Pará, localizado na foz do rio Amazonas, com área de 40.100 Km². É considerada a maior ilha fluviomarina do mundo. Possui o maior rebanho de búfalos do Brasil. (ANUÁRIO DO PARÁ, 2010, p. 126).

⁸ Compositor e regente paraense (1875-1932). Homem do povo, negro, foi criador espontâneo e fecundo. Autodidata de talento conseguiu, já adulto, aperfeiçoar seus conhecimentos musicais com vários professores. Foi também professor de música e o melhor orquestrador da música popular. O teatro popular paraense teve nele um criador extraordinário de melodias (SALLES, 2007, p. 309).

Continuando seu relato, o autor menciona a sua percepção sobre o modo de cantar dos brincantes: “O canto era uma coisa meio do jeito desafinado e estridente e mal se entendia o que falavam e cantavam” (*idem*, p.13). Outro aspecto importante relaciona-se às suas observações sobre os músicos, todos do sexo masculino, em número de quatro, que tocavam sete instrumentos: trombone, trompete, saxofone alto, atabaque, bumbo, bateria e tarol, o que nos leva a crer que o percussionista executava o atabaque, o bumbo, a bateria e o tarol ou contava com o apoio de algum brincante, não considerado como músico. Os ritmos trabalhados na peça e reconhecidos pelo pesquisador são: valsa, canção, bolero, frevo, samba, carimbó, rumba e merengue. Nos seus anexos, encontramos os textos de dois quadros de matutagem com cinco letras do canto de matutos, nas quais se percebe o caráter jocoso e o apelo sensual.

Outro livro que serviu de base para nossa compreensão do estudo sobre pássaros e cordões foi “Danças Dramáticas do Brasil”, de Mário de Andrade (1982). O termo “danças dramáticas” abrange diversas manifestações populares brasileiras e apresenta a influência das três correntes étnicas formadoras do povo brasileiro: portuguesa, africana e ameríndia. As apresentações têm em comum a música e a dança, ambas ligadas a um conteúdo narrativo que evoca em sua gênese o teatro de catequese dos jesuítas: “Ele nasce como imposição de grupos dominantes que, na celebração, ensinam por meio de mimetismo dramático a vida imperante dos espíritos, dos deuses” (ANDRADE, 1982, p.23-24). Para Alvarenga (1946), a coincidência das realizações das danças dramáticas junto com datas de santos e festividades católicas vem validar sua origem ligada ao teatro de catequese jesuíta.

As danças dramáticas estão divididas em três categorias: os bailes pastoris, ligados às comemorações do Natal; as Cheganças, que relatam as conquistas marítimas portuguesas; e os Reisados, de inspiração variada. Trazem como tema nuclear a morte e ressurreição de um bicho ou vegetal. Para Andrade, esse tema pode ser encontrado em um grande número de nossas manifestações populares, como: Bumba-meu-boi, Cabocolinhos, Cordões de Bichos amazônicos, Congos e Cucumbis. Na literatura sobre o assunto, encontramos várias tentativas de classificação do Boi-Bumbá, Cordão de Pássaros e de Bichos como autos, bailados, folguedos, brincadeira e dramalhão. Em Bragança, cordões e boi-bumbá são chamados de brincadeira pelos participantes.

Mário de Andrade sugere uma estrutura musical que pode ser aplicada tanto para Pássaros Juninos Melodrama Fantasia quanto para Cordões de Pássaros e de Bichos, que obedecem à seguinte sequência: cortejo, parte dramática e despedida. Para o autor:

Todas as danças dramáticas se dividem em duas partes bem distintas: cortejo, caracterizado coreograficamente por peças que permitam a locomoção dos dançadores em geral chamadas “cantigas”, e a parte propriamente dramática, em geral chamada “embaixadas”, caracterizada pela representação mais ou menos coreográfica dum entrecho, e exigindo arena fixa, sala, tablado, pátio frente de casa ou igreja (ANDRADE, 1982, p. 57).

A partir dessa divisão ternária, que respeita a estrutura natural das manifestações, partimos para a organização musical, que foi aplicada aos pássaros estudados em nossa pesquisa:

- Músicas de entrada: são consideradas aquelas que antecedem a parte dramática. Geralmente, fazem parte desse grupo uma abertura musical ou canto de apresentação e hino do grupo.
- Músicas da parte dramática: são aquelas que compõem o enredo (músicas das personagens) ou aquelas que servem de entrecho (músicas do balé ou quadro especial).
- Músicas de despedida: apresentação das despedidas e agradecimentos finais do grupo.

Um trabalho de referência sobre a produção cênica local, assim como do teatro popular e folclórico, é oferecido por Vicente Salles (1994), em “*Épocas do Teatro no Grão-Pará*”. O texto nos serviu de base para compreender o teatro popular paraense através das épocas que, segundo o autor, ocorrem em ciclo: Natal, Carnaval, Quaresma, São João e Festa de Nazaré. Salles destaca a importância e a origem do “Teatro Nazareno” como foco de divulgação das diversas modalidades de espetáculos do momento. O autor fornece a relação de dezessete Bois-de-comédia⁹, além da listagem de cinquenta e quatro pássaros e outros bichos, com informação sobre o histórico do grupo, proprietário, comédias apresentadas, nomes dos participantes, compositores e músicos. Desses, alguns grupos ainda se encontram em atividade.

Loureiro (2001) é o primeiro pesquisador a apontar a diferenciação quanto ao modo de apresentação entre Pássaro Junino e Cordão de Pássaro, no livro “Cultura amazônica: uma poética do imaginário”, de 2001, baseado na experiência da guardiã do Pássaro Junino Tucano, Iracema Oliveira. No capítulo intitulado “O

⁹ Boi com a performance similar ao Pássaro Junino Melodrama Fantasia.

pássaro junino ou Amor proibido ou Sangue do meu sangue”, o autor traça o cenário histórico do teatro paraense, destacando a influência do estilo trágico-operístico apresentado no Teatro da Paz, influenciando a dramaturgia do Pássaro Junino, chamando-o de “gênero de teatro musicado, espécie de ópera popular originária da Amazônia” (2001, p. 318). Revela, também, a influência recebida do teatro nazareno através do *vaudeville*, do teatro de revista e das apresentações de cunho folclórico, assunto já mencionado por Salles (1994a). Loureiro define o Pássaro Junino como:

Alegoria de mestiçagem ou síntese cultural, essa espécie de ópera cabocla se estrutura com elementos da cultura indígena e da cultura européia, revelando, vez por outra, traços da cultura negra. Nele se percebe a presença essencial da contribuição indígena, um dos traços distintivos da cultura amazônica no amplo contexto da cultura brasileira. É uma forma de teatro popular, um teatro sui generis, com aparência de opereta, organizado em pequenos quadros e contendo uma estrutura de base musical (2001, p. 318).

Loureiro, ao analisar o libreto “Amor proibido ou sangue do meu Sangue”, de Lourival Pontes e Sousa, espetáculo encenado em 1976, pelo Pássaro Junino Rouxinol, aborda diversos aspectos que envolvem o enredo e os processos teatrais por ele tangenciados, dos quais destacamos a função da música atribuída pelo autor:

A música tem papel “visível” em cena, fazendo parte integrante e construtiva da ação, tendo papel expressivo complementar, quando sublinha as nuances dramáticas: informar os estados de espírito dos personagens, antecipar dúvidas, preencher os tempos vazios narrativos, intervir dramaticamente no clima dos acontecimentos, dialogar com público informando momentos-chave da representação. Além disso, representa um dos elementos propiciadores do distanciamento dramático, na medida em que “tornam estranha” ou não natural as pessoas cantando seus problemas ou estados d’alma, no palco (LOUREIRO, 2001, p. 336).

Os pontos detectados como função da música em cena pelo autor ainda são encontrados nos Pássaros Juninos e Cordões. Deles, enfatizamos os diálogos cantados, que são os duetos musicais presentes nas duas manifestações. Nos Cordões observados em Bragança, essas funções são desempenhadas pelo Amô e pelo Coro. A música de fundo ou “aquela que preenche os vazios narrativos” só foi encontrada em alguns Pássaros Juninos Melodrama Fantasia. Quanto ao efeito de distanciamento dramático que a música provoca

no público, consideramos ser um ponto crucial para Pássaros e Cordões. Cremos ser a música a ponte de passagem do real para o imaginário, do ordinário para a fantasia. Ela cria aquele momento mágico que sempre envolve o público que canta e dança seus refrãos, repete falas e participa emocionalmente da história contada.

“O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo”, de Carlos Eugênio Moura, publicado em 1997, pela SECULT, tornou-se um livro de referência pela acuidade e profundidade com que o autor aborda o teatro popular paraense da época junina. No segundo capítulo, “Cavocando origens”, por meio de criteriosa revisão bibliográfica, Moura sinaliza para uma provável origem e história do Cordão de Pássaro, do Cordão de Bicho e dos Pássaros Juninos, assim como do Boi-bumbá, relatando o surgimento desse teatro popular, o processo de criação, a parte cênica, os atores e toda a estrutura que envolve o espetáculo, revelando o universo das pessoas que fazem, vivem e mantêm essa tradição. No quarto capítulo dessa obra, há um tópico referente à música e aos músicos dos Pássaros Juninos.

O autor inicia destacando o trabalho do maestro Braunwieser (1938), membro da missão de pesquisas folclóricas, que transcreveu dezesseis partituras da parte do primeiro violino da comédia joanina “O Pitauam”, sendo que a última está incompleta. As músicas eram de Joventino Ponce de Leão, com letras de David G. dos Santos, não especificando o autor do enredo, que, segundo Salles, talvez fosse Bruno de Menezes. A orquestra observada pelo maestro era formada pelos seguintes instrumentos: violino, contrabaixo, sanfonas, pistão, trombone, bateria, cavaquinho ou viola. Devido à proporção entre texto e música, declarou estar diante de uma opereta popular nacional.

Durante a quadra junina de 1990, o autor menciona que as bandas eram formadas em média por quatro músicos e os instrumentos mais ouvidos eram o tarol, a zabumba, o surdo, o reco-reco, o maracá, o pandeiro, o atabaque, o banjo, o violão, o trombone, a clarinete, a flauta e o pistão. Detecta uma das principais dificuldades dos grupos - o pagamento dos músicos -, fato que ocasiona prejuízo à parte musical do espetáculo. Também revela o meio pelo qual são transmitidas as músicas aos músicos - através da gravação de uma fita cassete. Os gêneros musicais são informados com base na experiência do dramaturgo Laércio Gomes. Moura destaca a importância do balé, meio de entrada para os ritmos que se ouvem e se dançam naquele momento nos Pássaros:

Quanto aos ritmos musicais, eles se adequam às situações dramáticas ou cômicas e aos personagens. Esclarece

Laércio Gomes que o cateretê é próprio da maloca; os forrós e toadas combinam com a matutagem; fadas; feitiçeras e caçadores cantam valsas; os caçadores também entoam fox, boleros e muitas vezes cantam conhecidas composições do cancionário popular [...]. A grande cena da morte do pássaro é precedida por um *fox* e acompanhada por movimentada marcha. Merengues, mambos, sambas, carimbó, rumbas e lambadas são os ritmos que mais convêm à ousadia do bailé, uma atração à parte (MOURA, 1997, p. 315).

Evidencia, ainda, o valor e a força das marchas de rua e de apresentação e despedidas para os brincantes no espetáculo. Destaca três marchas de entradas, três marchas de apresentação e três marchas de despedidas dos grupos Beija-flor, Tem-Tem e Tangará, que, coincidentemente, foram as mesmas transcritas em nossa dissertação, que ainda hoje fazem parte do repertório musical desses grupos (SILVA, 2003).

“A música do Pássaro Junino Tucano e Cordão de Pássaro Tangará de Belém do Pará” (SILVA, 2003), tratou mais profundamente a música, os músicos e os instrumentos dessa manifestação, abordando a música como elemento diferenciador entre Pássaro Melodrama Fantasia e Cordão de Pássaros e Bichos dentro do contexto urbano belenense. Para a análise foi transcrita a peça “A filha do infortúnio”, de Cazuzza Melo, com adaptação de Iracema Oliveira, guardiã do Pássaro Junino Tucano. Esse libreto é acompanhado de quinze músicas, algumas são de autoria de Cazuzza Melo e outras de Iracema Oliveira; e a peça do Cordão de Pássaro Tangará “Tradição e amor na preservação da floresta”, de Alberto Bastos, acompanhada de vinte e duas músicas de autoria de Alberto Bastos, Luisa Coelho e anônimos. Esse grupo tem como guardião Agenor Del Valle.

Baseada nas análises realizadas, Silva (2003) afirma que a música é um elemento primordial para os Pássaros Juninos e Cordões de Pássaros. A diferença entre os tempos musicais e textos ocorre devido às diversas funções atribuídas à música. Para a autora, se por um lado as músicas do Tangará são em maior número ligadas ao enredo, nos Pássaros Juninos, por outro lado, tem-se músicas ligadas à dança, que equilibram a relação música e texto quando se considera o todo do espetáculo.

A pesquisa realizada por Silva (2003) comprovou que a música solo destaca a importância de determinados personagens, tanto nos Cordões quanto nos Pássaros Juninos. Assim, de modo geral, sobressaíram-se o caçador, a princesa ou a sinhá, o príncipe ou o coronel, a fada, a índia favorita, o pajé e a mãe de santo. Tanto o Pássaro Tucano quanto o Cordão Tangará apresentaram uma tessitura monofônica em suas composições, com os instrumentos de metais fazendo a linha melódica junto

com o cantor. Não houve a presença de um acompanhamento harmônico, ficando para a percussão a responsabilidade de manter o ritmo, caracterizar gêneros, assim como, quando o cantor não conseguia manter a tonalidade da canção, era acompanhado exclusivamente pelos percussionistas.

Os músicos profissionais, tanto no Pássaro Junino Tucano quanto no Cordão Tangará, apresentaram a seguinte formação: três músicos com instrumentos de sopro, preferencialmente os metais, e dois percussionistas. Além dos músicos profissionais, foi observada a participação dos músicos amadores (brincantes), que reforçavam a percussão, salvo raras exceções.

Na pesquisa intitulada “O Cordão de Pássaro Corrupião: uma prática musical Bragantina” (SILVA, 2012), foram transcritas e analisadas treze músicas da comédia “O canto da cigana perdida e o pajé Faísca”, de autoria de Raimundo Silva (também cantador de Cordões de Pássaros nas comunidades bragantinas) e mais 18 canções que não pertenciam à comédia.

Os Cordões de Pássaros Bragantinos, em função do contexto, desenvolveram dois modos de apresentação da brincadeira - a completa e a capa de festa. Na modalidade completa, há 90% de música e 10% de texto, enquanto na capa de festa a música ocupa 100% da performance. Essa foi a saída encontrada pelos produtores dos Cordões para agradar tanto ao contratante quanto ao público.

Os músicos da banda do Corrupião eram todos autodatas. À época daquela pesquisa, o conjunto apresentou a seguinte formação: dois cantores (Amo e Contra-amor), um violinista, um banjoísta e um tocador de tambor e pandeirista (esse último também tocado pelo Contra-amor).

Em relação ao repertório musical do Cordão de Pássaro Corrupião, a pesquisadora afirma que todas as cantigas pertencem ao sistema tonal e as harmonizações são feitas por tríades nas funções principais - tônica, subdominante e dominante. Todas as cantigas são de tessitura homofônica, ou seja, melodia com acompanhamento harmônico.

Em face da revisão da literatura realizada, concluímos que a música é um elemento integrado e essencial nos Pássaros Juninos e Cordões de Pássaros e Bichos. Ao lado do texto, a música expressa uma gama de sentimentos e assume uma variedade de funções, permeando o espetáculo do início ao fim.

Esperamos que esse artigo contribua para a compreensão investigativa sobre o tema e o fortalecimento do voo musical e colorido de todos que formam o imaginário do Pássaro Junino, que durante o período de festas juninas, qual fênix, ressuscita renovado.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Oneyda. A influência negra na música brasileira. *Boletim Latino-americano de música*, p. 357 – 407, 1946.
- ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.v 1-3.
- ANUÁRIO DO PARÁ. Belém: Jornal diário do Pará. 2010.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.
- CARNEIRO, Edison. *Folgedos Tradicionais*. 2.ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário de língua portuguesa*. 3 ed. RJ: Nova Fronteira, 1999.
- FIGUEIREDO, Silvio Lima; TAVARES, Auda Piani. *Mestres da Cultura*. Belém: EDUFPA, 2006.
- HURLEY, Henrique Jorge. *Itarãna (pedra falsa): lendas, mythos, itarãnas e folclore amazônicos*, Belém: Of. Graph. Do Inst. Dom Macedo Costa, 1934.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas: Cultura amazônica uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- MENEZES, Bruno de. *Obras completas de Bruno de Menezes*. Vol. 2. Folclore. Belém: Secult, 1993. (Série Lendo o Pará, 14).
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo*. Belém: Secult, 1997.
- PIÑON, Sidney. *A Farsa do prêmio: um estudo sobre a política do folclore em Belém*. Belém: Academia Paraense de Letras, 1982.
- SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará ou Apresentação do teatro de época*. Belém: UFPA, 1994.
- SALLES, Vicente. *A música e músicos da Pará*. Belém: Secult/ Seduc/ Amu – PA, 2007.
- SILVA, Rosa Maria Mota da. *A música do pássaro junino Tucano e Cordão de Pássaro Tangará de Belém do Pará*. Dissertação de Mestrado - Área de Concentração: Musicologia. Escola de Comunicação e Arte – ECA, Universidade de São Paulo, 2003.
- _____. *O Cordão de Pássaro Corrupião: uma prática musical bragantina*. Tese de Doutorado - Área de concentração: Etnomusicologia. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2012.

ROSA MARIA MOTA DA SILVA

Possui Doutorado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2012), Mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2003) e Licenciatura em Música pela Universidade do Estado do Pará (1993). Professora aposentada da Escola de Música da Universidade Federal do Pará.

Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: Pássaro Junino, Cordão de Pássaro, Teatro Popular Musicado, Cordões e Educação. Desde 2021 é membro do projeto de Pesquisa Criação do Acervo MUSA – Mulheres na Música da Amazônia.



MÚSICA DE RESISTÊNCIA NA AMAZÔNIA: O PUNK ROCK FEMINISTA DA BANDA KLITORES KAOS

Keila Michelle Silva Monteiro
Universidade do Estado do Pará
keilamail@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo é um recorte de minha tese de doutorado intitulada: "Klitores Kaos e o grito das mulheres: o punk/hc desemboca numa cena musical feminista em Belém do Pará" e tem como foco a música de resistência da banda Klitores Kaos, do subgênero do *punk rock*, o *punk/hc*, sendo "hc" o *hardcore*, uma superaceleração do andamento das músicas *punks*. O *rock* e suas vertentes vão contra opressões do Estado e da sociedade, porém, o ambiente é predominantemente masculino, invisibiliza a produção feminina e reproduz preconceitos contra mulheres. Numa perspectiva interdisciplinar, abordo o conteúdo geral das composições da banda e faço uma análise da canção "Laços de Sangue", de 2022, num diálogo com Chada (2011), Béhague (1992; 1999), Blacking (1973) e Merriam (1964) para tratar de fatores socioeconômicos presentes nas canções; O'Hara (2005) para o contexto do gênero *punk rock*. Além da bibliografia estudada, utilizei arquivos de mídia e material da pesquisa de campo. Conforme análise de performance e estética da banda, sua trajetória e principalmente a análise literária e musical nessa pesquisa, os dados apontam uma produção de protesto, um "grito" de combate ao feminicídio, ao machismo, à misoginia e ao racismo com tomada de espaços por mulheres e o crescente respeito pelo gênero feminino na cena *punk/hc*, que muitas vezes se confunde com a vida particular dessas mulheres. Esta banda possui, portanto, um fazer musical potente de combate a preconceitos contra mulheres, cujo conteúdo merece ser pesquisado por diversas áreas do conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE. *Punk/hc*, Gênero, Resistência, Amazônia.

Music of Resistance in the Amazon: The Feminist Punk Rock of the Band Klitores Kaos

ABSTRACT: This research is part of my doctoral thesis entitled: "Klitores Kaos and the scream of women: punk/hc leads to a feminist music scene in Belém do Pará" and focuses on the resistance music of the band Klitores Kaos, of the subgenre from punk rock, punk/hc, with 'hc' being hardcore, an over-acceleration of the tempo of punk music. Rock and its aspects go against the oppression of the State and society, however, the environment is predominantly male, makes female production invisible and reproduces prejudices against women. From an interdisciplinary perspective, I approach the general content of the band's compositions and analyze the song Laços de Sangue, from 2022, in a dialogue with Chada (2011), Béhague (1992,1999), Blacking (1973) and Merriam (1964) to deal with socioeconomic factors present in the songs; O'Hara (2005) for the context of the punk rock genre. In addition to the studied bibliography, I used media files and field research material. According to the analysis of the band's performance and aesthetics, its trajectory and mainly the literary and musical analysis in this research, the data point to a production of protest, a 'cry' to combat feminicide, machismo, misogyny and racism with the taking of spaces for women and the growing respect for the female gender in the punk/hc scene, which is often confused with the private lives of these women. This band has, therefore, a powerful musical work to combat prejudice against women, whose content deserves to be researched by different areas of knowledge.

KEYWORDS. *Punk/hc*, Genre, Resistance, Amazon.

INTRODUÇÃO

Este artigo surge a partir da minha tese de doutorado intitulada: “Klitores Kaos e o grito das mulheres: o *punk/hc* desemboca numa cena musical feminista em Belém do Pará”, defendida em março de 2023. Nela, o (sub)gênero musical estudado é o *punk/hc*, sendo este derivado do *punk rock*, em que “hc” significa *hardcore*, algo com um som mais áspero, com efeito de distorção, com uma batida reta, linear e super acelerada e o vocal gutural.

Esse subgênero encontra uma força feminista na Amazônia, a banda Klitores Kaos, cujas composições e performances apresentam uma resistência contra o sistema, considerado opressor, e principalmente patriarcal, machista e misógino, com reflexos na cena do *punk/hc*. Apesar de o *rock* e suas vertentes irem contra opressões do Estado e da sociedade, o ambiente ainda é predominantemente masculino, invisibiliza a produção feminina e reproduz preconceitos contra mulheres.

Com estudos na área da Etnomusicologia e em diálogo com outras áreas de conhecimento, busco mostrar o conteúdo geral das composições da banda e faço uma análise da canção “Laços de Sangue”, de 2021, conforme as ideias de Chada (2011), Béhague (1992; 1999), Blacking (1973) e Merriam (1964) para tratar de fatores socioeconômicos presentes nas canções; e O’Hara (2005) para tratar do contexto do gênero *punk rock*. Além da bibliografia estudada, utilizei arquivos de mídia e material da pesquisa de campo realizada antes da pandemia.

Ao estudar performance, estética e trajetória da banda, e fazer análise literária e musical de uma composição, é identificado o caráter de protesto de sua produção, “gritos” de combate ao feminicídio, ao machismo, à misoginia, ao racismo, aos danos ao meio ambiente, que partem tanto de uma realidade global quanto da vida pessoal dessas mulheres. Percebi uma evolução no comportamento das mulheres na cena, em que elas vêm ocupando mais espaços, gerando mais respeito por parte de integrantes de bandas, produtores e público. A Klitores Kaos tem no seu fazer musical peculiaridades e lutas que merecem estudos, inclusive de várias áreas de conhecimento.

PUNK/HC, MULHERES E KLITORES

A música urbana *rock*, em geral, tem se mostrado um gênero musical ligado ao machismo. Isso é notado em várias obras, desde as que narram as origens do *rock* até livros ou documentários atuais, em que não se dá o merecido destaque a mulheres pioneiras e a outras que se mostra(ra)m firmes na cena no decorrer dos séculos XX e XXI. Apesar da presença e pioneirismo de mulheres na cena *rock* em geral, os homens ainda são a maioria. Em

Belém, desde o início, mulheres participavam mesmo que timidamente como público, e as primeiras bandas compostas por mulheres não tardaram a aparecer, como revelam relatos e poucos documentos dedicados à cena *rock* locais, entre livros, artigos e vídeos. Havia duas, porém a única de que se tem registro é a Morganas, da artista Sammliz, de meados dos anos 1990, pioneira no *rock* em Belém, a qual hoje tem carreira solo.

Ao final da década de 1970, o movimento *punk* surgia historicamente em países como Inglaterra e Estados Unidos, entre 1974 e 1977, com suas letras críticas, sendo musicalmente descrito como um *rock* mais agressivo, e chegava concomitantemente à capital. O’Hara (2005) ressalta que, na vertente *punk*, apesar de haver sexismo, este ocorre em menor escala do que na sociedade em geral e que as mulheres são ativas na cena desde o seu início: “procuraram se desvencilhar de suas funções normalmente limitadas, tornando-se protagonistas e responsáveis por mudanças. O ‘feminismo’ não foi designado como um palavrão para os punks homens” (O’HARA, 2005, p.104).

A respeito da nomenclatura *punk/hardcore* ou *punk/hc*, em se tratando de música, deriva do *punk rock*, em que *hardcore* é uma variante musical com aceleração rítmica exagerada, algo que vai caracterizar qualquer (sub)gênero musical que se utilizar do sufixo *core*, como *emocore*, *fastcore*, *trashcore* etc. O *hardcore*, na sua origem, como ideologia ou produção de sons com instrumentos musicais, surge porque a indústria estava fazendo do *punk* algo comercial e diverge, por vezes, daquilo que o *punk/hc* produz e representa em geral hoje em dia.

Esses grupos produzem sons com instrumentos musicais, porém negando conceitos ocidentais da música, ou seja, negando a inserção da sua música na indústria cultural/ musical e do capital, como algo que se faz para apreciar, para vender, como uma criação musical em si. Não querem isso e fazem sua música tangendo as cordas e batendo na bateria com violência, sem a intenção de produzir harmonia, arranjos, elementos musicais ocidentais; mantém, portanto, a formação que caracteriza o *rock*, com baixo, guitarra e bateria, mas sem executar músicas com regras preestabelecidas do mundo ocidental onde estão inseridos.

Faço uso, então, do termo *punk/hardcore* ou *punk/hc* da mesma forma que O’Hara:

O termo *hardcore*, como eu o utilizo, é simplesmente um sinônimo para o *punk* que os norte-americanos inventaram no começo dos anos 80. A música *hardcore* é em geral mais rápida do que a música *punk* dos anos 70,

mas as idéias [sic] e as pessoas envolvidas são virtualmente as mesmas. (O'HARA, 2005, p.22)

O autor se refere ao *hardcore* em seu aspecto com um sentido mais musical, nem tanto como sinônimo de protesto. Acrescento à sua fala o fato de o *punk/hc* encontrar, hoje, jovens cantando letras que falam de amor, de relacionamentos, com conteúdos que fogem da crítica política e social dos quais os compositores de *punk rock* não abriam mão. Simplificando tais conceitos, eu diria que a Sra.Rock é mãe que pariu Punk Rock que pariu Punk/hc.

O som produzido pela Klitores Kaos se enquadra em subgêneros do *punk rock*. Sua performance de palco, desde o início, demonstrava militância, garra e havia os discursos de cunho político de Luma Martins, fundadora da banda junto à Debby Mota, fato que ela veio a confirmar em entrevista por e-mail, no dia 8 de maio de 2021:

Os instrumentos são os básicos, guitarra, baixo e bateria [...] São poucos acordes mesmo, nada muito complexo, que é a característica do *punk*, e seguimos nessa linha no começo, até porque algumas das meninas ainda estavam aprendendo a tocar, naquela primeira formação [risos]. (MARTINS, 2021).

Sobre a sonoridade da banda, ela explica:

Quando formamos a banda, o intuito era fazer um som mais voltado para o *crust*, e bem rápido, sujo, rápido, com vocal gutural. Então pode-se dizer que é um *hardcore crust*, porém cada integrante tinha suas influências, e acabava colocando um pouco disso na sua forma de tocar as músicas ou compor, mas sempre de acordo com a sonoridade que queríamos pra Klitores. O *crust* tem uma ligação com o movimento *anarcopunk* no seu início, e pelas suas características de ser um som pesado, sujo, rápido e com vocais guturais (geralmente eram dois vocais nas bandas), além da intensa politização nas letras, em que as primeiras bandas no estilo abordavam críticas ao sistema capitalista, meio ambiente e tal, e por ser um estilo que aprecio bastante, além de ser mais próximo do que queríamos para a banda, foi o que decidimos tocar, ou ao menos tocar próximo disso. (*Ibid.*)

Assim como a fala de Luma, a formação atual da banda não assume ser totalmente do subgênero *crust*, mas sim com algumas influências deste. Para entendermos um pouco melhor o conceito da pessoa que executa o *crust*, recorro a O'Hara (2005): "**Crust punk**. Literalmente, significa "punk enferrujado". Designação que se dá ao punk adepto de um estilo de música mais sujo e tosco, o *crustcore*, e que se veste com desleixo" (O'HARA, 2005, p.185). Pelo fato de o *crustcore* ser derivado do *hardcore* que é uma variação do *punk*, defino o som da banda como *punk/hc*, até porque, em muitas entrevistas na Internet, a banda se autodefiniu assim e hoje se apresenta em redes sociais como "HC Feminista Antifa Amazônica".

CORPOS QUE GRITAM

A Klitores Kaos surgiu em 2015 enfrentando preconceitos, mas conseguiu se fortalecer, inclusive, como um coletivo feminista e já fez muitas apresentações na capital e no interior do Pará e em algumas cidades brasileiras. Seu crescimento vem sendo observado pelo público, porém ainda são chamadas para tocar em eventos que as veem como "uma banda de meninas que tem que estar no evento, para haver representatividade" sem, no entanto, dar a elas a devida importância.

Nas redes sociais é notório o crescimento do número de seguidores e, mesmo durante a pandemia¹, com o reconhecimento da nova vocalista Lucelina Rodrigues, por parte do público, o grupo começou a produzir canções novas, pois há cerca de quatro anos só tinha letras e melodias de Luma. Considero esta a primeira fase da banda, quando surgiu o seu primeiro registro musical homônimo, uma gravação *demo*² com quatro faixas: "Mosh Grrrl", "Porrada Racha Macho", "Homem Abortista" e "Atividade Subversiva". Essas, à exceção da última citada, foram lançadas posteriormente com uma gravação oficial, o primeiro EP³ da banda, também homônimo, lançado em 2020. Segue foto da formação que gravou o EP (Foto 01).

Com a chegada de Lucelina, em 2021, fizeram dois *singles*: "Império da Dor"⁴ (2021) e "Laços de Sangue"⁵ (2022), disponíveis nas plataformas digitais. "Laços de

¹ A pandemia de COVID-19, também conhecida como pandemia de coronavírus, foi uma pandemia recente da doença por coronavírus 2019 (COVID-19), causada pelo coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 (SARS-CoV-2).

² Do inglês, *demonstration tape*, fita cassete com material demonstrativo das bandas, hoje em dia com o mesmo nome "demo", mas postado nas plataformas digitais.

³ Do inglês *extended play*, porém um formato mais curto que um álbum, o *long play*. Disponível em <https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-demos>.

⁴ *Single* Império da Dor. Disponível em: <https://klitoreskaos.bandcamp.com/releases>. Acesso em: 04 jan. 2023.

⁵ Laços de Sangue, da banda Klitores Kaos, canção da coletânea O Rock não Para no Pará. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQF-EgmXvvo>. Link para a coletânea: https://www.youtube.com/watch?v=5rpl9y_DESk. Acesso em: 04 jan. 2023.



Foto 01 – Formação que gravou o EP Klitores Kaos: Mih, Debby, Nia e Luma. Fonte: <https://www.vakinha.com.br/vaquinha/campanha-para-gravacao-do-ep-da-klitores-kaos>. Acesso em: 13 set. 2022

Sangue”, a canção que será analisada, foi produzida para entrar numa coletânea de bandas paraenses, denominada “O Rock não Para no Pará”, com as bandas Klitores Kaos, Os Bandoleiros e a Cigana, Cout e o artista Rasec. Neste trabalho, a banda foi produzida pela pioneira Sammliz.

Sobre o que a banda é hoje, Lucelina define:

A Klitores é muito além do que uma banda [...]. É um coletivo que compartilha a nossa mensagem pra frente, nossas ideias pra frente, independente da formação, independente de quem estiver, se tiver homem se tiver mulher, a nossa ideia é ir pra frente e não parar ... Hoje, eu sinto que precisa de muito mais mulheres, mulheres que se posicionem, que estão lá, que façam eventos feministas! [...] querendo ou não, esse público masculino, ele acaba ocupando muito mais toda essa cena! (RODRIGUES, 2022)

Ela explica a predominância do gênero masculino na cena local do *punk/hc*, que inclusive se estende para o *rock* em geral, permeado por machismo, misoginia e outros preconceitos. Afirma ainda que as ideias, o posicionamento da banda deve chagar a todas as pessoas, pois fazem discursos no palco, entre uma música e outra, sempre em tom de protesto, abordando temas

como o feminicídio e vários tipos de violência contra a mulher. Para exemplificar, cito uma letra da primeira fase da banda, quando Luma as escrevia:

PORRADA RACHA MACHO

Autonomia feminista
Abaixo o patriarcado
Temos que lutar!

Porrada rachamacho (4x)

“Porrada Racha Macho” é uma palavra de ordem para chamar as mulheres à luta, uma letra bem curtinha, mas com uma mensagem muito forte, pois incita a mulher à autodefesa, autonomia e resistência diante da violência masculina”. Luma justifica o tamanho da letra e prossegue explicando suas letras, em geral e as performances da banda:

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

A música tem a duração de cerca de 1 minuto e 18 segundos, num andamento bastante acelerado, na vertente *crust*, que segundo ela, tem ligação com o início do movimento *anarcopunk*, sendo “sujo, rápido, com vocal gutural”. A letra é mais gritada que cantada e se repete, sendo que Luma emana o refrão “Porrada rachamacho”, como palavra de ordem e segue um coro gritado, mais agudo, das outras integrantes da banda, mais três vezes e Luma conclui com um “ôôôô” como a concluir a estrofe.

Nas composições da banda, observei a estética vocal gutural como elemento importante dentro da sua tessitura sonora. A vocalização tem uma importância estética nas suas produções musicais, porém, aparece de forma casada com a performance da guitarra, que sempre tem efeitos de distorção, faz *riffs* que preenchem grande parte das composições e, às vezes, fraseados entre as estrofes, bem como acompanhamento. A guitarra, considerada um símbolo do *rock*, tem um papel muito importante no discurso musical da banda. O baixo cumpre, na maioria das vezes, a função de base harmônica, oferecendo um suporte grave para a guitarra e a voz, mas vez ou outra também tem *riffs* que se sobressaem.

A respeito da estética corporal, os corpos das integrantes da Klitores Kaos se revestem da cor negra, utilizada nas principais vertentes do *rock*, como o *punk* e o *heavy metal*, muitas vezes com camisetas que remetem a bandas de *punk rock*, adereços metálicos, coturnos, porém, com roupas confortáveis. Usam símbolos de caveira, dentre outros símbolos do *rock*, cabelos soltos e às vezes jogam tintas coloridas, sendo os cabelos coloridos um dos símbolos da cultura *punk* dos anos 1970.

As instrumentistas ficam paradas se movimentando conforme as levadas de seus instrumentos; e, às vezes, fazem coro no refrão, com pedestal fixo o que de certa forma pode interferir na movimentação em palco. Uma maior movimentação no palco se dá mais com a vocalista, pois se agacha e/ou se curva para frente, que é um movimento comum no momento dos gritos e nas notas mais longas guturais.

No momento do show, o público feminino é conclamado a vir para frente, assumindo o primeiro plano próximo ao palco. Isso encoraja mulheres a frequentar a cena e até a formarem suas próprias bandas, promovendo um maior crescimento da presença feminina na cena em questão.

“LAÇOS DE SANGUE”

Para fazer análise das composições da banda, dialogo com Chada (2011), Béhague (1992; 1999), Blacking (1973) e Merriam (1964), para tratar de fatores musicais e extra musicais, e principalmente, no caso desta pesquisa, de fatores socioeconômicos presentes nas canções.

Tanto a letra quanto a composição musical de “Laços de Sangue” foram feitas de forma coletiva. Esta canção foi criada em 2021 e lançada em 2022, com a formação atual da banda (depois da gravação entrou uma baterista para que a banda voltasse a ser totalmente feminina, visto que durante um tempo um homem ocupou esse lugar provisoriamente), a qual pode ser vista na foto de divulgação (Foto 02), a seguir, disponível nas redes sociais:

A seguir, apresento a letra para análise:

LAÇOS DE SANGUE

O mundo em ruínas
Trópicos malditos
Bancando um sistema falido

A Amazônia está desprotegida
Aos nossos povos deve ser devolvida
Garimpo da morte ambição gigante
O lucro é mais importante
Burguesia roubando o brilho e a glória
Pedacos da nossa história

Refrão (2x)
Chega de omissão!
Chega de descaso!
Devolva a Amazônia aos povos originários!
(1x) Devolva a Amazônia aos povos originários!
Devolva a Amazônia!

Laços de sangue
Poder do norte
Lutando da vida até a morte

O desastre foi anunciado
Nosso povo morrendo de braços atados
Tratam a gente como caça
Tacam fogo na mata e em tudo que passa
Por um lucro exorbitante
Transformam a vida em perigo constante

(2x)
Chega de omissão!
Chega de descaso!
Devolva a Amazônia aos povos originários!
Devolva a Amazônia!
Devolvaaaa!



Foto 02 - Klitores Kaos: Nia (guitarra), Line (baixo), Lucelina (voz). Fonte: <https://instagram.com/klitoreskaos?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>. Acesso em: 13 set. 2022

A guitarrista Nia Lima comenta a obra:

Era um *riff* antigo meu, uma melodia que eu já tinha, assim, na cabeça faz um tempinho, e era de uma música antes da formação atual. Só que, como a gente perdeu a letra, a letra não era nossa, e a gente não tocava mais ela no repertório. Então, vamos falar, vamos usar ela e fazer uma letra mais atual, fazer uma letra que a gente queira de algum assunto que a gente já queria falar agora, e esse assunto era sobre as invasões da galera da agropecuária invadindo terras indígenas ilegalmente, e ninguém fazendo nada... E matando um monte de gente, um monte de povos, inclusive aqui no Pará [...] a gente construiu a letra em conjunto, pra ser mais generalizada, pra ser sobre tudo o que tá acontecendo em geral, e não apenas num momento específico. (LIMA, 2022)

Para discutir alguns dos temas presentes na letra, como exploração e genocídio dos povos originários, colonialismo, capitalismo etc., trago uma fala da filósofa latina María Lugones (2020): “Os europeus introduziram a dicotomia racial com relação às pessoas, o trabalho, às práticas sociais, à língua, à sociedade mesma, ou seja, o que Aníbal Quijano chama de colonialidade do poder” (LUGONES, 2020, p.88). Ela explica que os europeus eram seres “humanos”, os colonizados, não, estes(as) eram bestas, sexualmente aberrantes, sem saberes. Os “humanos” dividiam-se em dicotomias hierárquicas entre homem, europeu, branco, burguês e mulher, europeia, branca burguesa, que está subordinada ao homem, conforme o pensamento moderno.

A letra, construída a partir de versos soltos, ou seja, contra as regras usuais de métrica ou de ritmo, possui uma estrofe de três versos, uma de seis, refrão com três versos, uma nova estrofe de três versos, uma de seis e o refrão novamente. Na primeira estrofe e no primeiro verso da segunda estrofe a banda nos situa geograficamente: A Amazônia, localizada no “País Tropical” composto em forma de canção por Jorge Ben Jor, estando na zona equatorial e subequatorial, tendo como principais problemas: queimadas, garimpagem, agro pastoreio, desmatamento, contrabando de plantas silvestres, tráfico de animais, disputa de terras, caça e pesca ilegais e falta de fiscalização.

O segundo verso da segunda estrofe, “Aos nossos povos devem ser devolvidas”, pede a devolução do que foi retirado dos povos que aqui se encontravam na época da invasão dos povos europeus, como Lugones (2020) descreve: “O poder colonial capitalista, marcializou o trabalho e reservou para os índios e os negros os trabalhos que desumanizam e matam. O processo de negação e destruição incluiu a tentativa de esvaziar a memória, de enchê-la com o cristianismo e

a cosmologia dicotômica, hierárquica, violenta, cristã, racional, que os relegaria a bestas” (LUGONES, 2020, p.89).

Sobre o último verso da segunda estrofe, “Pedacos da nossa história”, percebi essa história sob o olhar de Susana de Castro (2020):

Nas escolas, aprendemos que o Brasil foi descoberto em 1500 por Pedro Álvares Cabral. Essa afirmação é um símbolo bastante evidente da colonização do nosso pensamento. Nós nos descrevemos a partir do olhar do colonizador e essa é a marca da nossa heteronomia. Isso que hoje se chama “Brasil” foi construído em cima do apagamento de memórias de povos originários que aqui habitavam, representantes de etnias e nações diversas, distribuídas de acordo com territorializações próprias, que nada têm a ver com as fronteiras atuais do país. Apesar de detentores de distintos hábitos e línguas, todos foram reduzidos a um só nome, “índios” – assim chamados porque os navegadores europeus supostamente chegaram à América por acaso, desviados do caminho para a Índia. (CASTRO, 2020, p.141).

Essa reflexão dialoga com a fala do pajé Timei Assurini (2021), de uma aldeia no Médio Xingu, em Altamira, no Pará: “Como o genocídio que nos levou a 52 indivíduos, com tantas mudanças territoriais, nosso povo e cultura praticamente se reiniciou” (ASSURINI, 2021, p.206-207). Ele se refere à dificuldade dos jovens de sua aldeia, de se concentrarem nos rituais e aceitarem seguir como pajés, visto que muitos são tomados pelo alcoolismo e o deslumbramento com o mundo de desejos do não indígena, ou seja, consequências de contato com esse mundo.

No refrão: “Chega de omissão! / Chega de descaço! / Devolva a Amazônia aos povos originários!”, os imperativos “chega” e “devolva” chamam para a luta, pois o que há de ruim deve cessar e as territorializações citadas por Castro (2020) devem ser devolvidas aos povos originários.

A seguir, a próxima estrofe traz o título da canção e as rimas entre “norte” e “morte”, sinalizando que a região tem potencial para lutar até o fim da vida, incitando a população local a uma reação contra tudo o que vem ocorrendo de ruim desde a colonização.

A última estrofe retoma os acontecimentos, citados aqui, da nossa história, como um desastre e traz um duplo sentido no segundo verso: “Nosso povo morrendo de braços atados” fazendo refletir se o povo seria/ estaria impossibilitado de agir ou se está acomodado.

O terceiro verso traz à tona novamente a fala de Lugones (2020), de que os povos originários não são vistos como humanos: “Tratam a gente como caça”.

Os últimos três versos retratam as queimadas, o risco à vida, a ilegalidade, e novamente o capitalismo, sistema constantemente repudiado nas letras do *punk/hc*. A preservação da natureza é de fundamental importância para a vida na Terra, especialmente se houver um olhar para as conexões de povos indígenas. Segundo Assurini, “Cada elemento da natureza tem seu ‘dono’, a árvore, a onça, a cutia, cada um tem um significado que se conecta com um grupo grande que pertence à dimensão espiritual em conexão com a dimensão física” (*Ibid.*, p.205). Então, o refrão encerra a canção com “Devolva!”.

O autor também afirma a importância da história do seu povo: “Urge o reconhecimento dessa história contada pelas vozes Awaete, através da memória dos que viveram essa época e que ainda estão vivos” (*Ibid.*, p.212).

“Laços de Sangue” segue padrões das composições *punks*: rápido, energético, curto, direto ao ponto, com a duração de 1 minuto e 58 segundos. A música inicia com uma virada de bateria de 2 segundos. A partir daí, entram os instrumentos: a guitarra com efeito de distorção (como sempre), sendo que nessa introdução guitarra e baixo reproduzem quase que um acorde por segundo; a voz gutural da vocalista entra a partir de 13 segundos. Ela prolonga apenas as últimas sílabas das palavras finais, da primeira estrofe: “história” e da segunda estrofe: “constante”, o que marca o início da refrão que sempre é cantado/gritado pelas demais integrantes, o que permite identificar os gritos agudos delas em contraste com o gutural mais grave de Lucelina.

O que foge a esse estilo “curto e grosso” é algo “a mais” que aparece nos vocais do refrão, pois o coro se estende para sobrepor gritos bem marcados à letra em si: “Hey, hey, hey...” em algum momento, o que, a meu ver, dá mais força ao imperativo dessa parte da música. O final acontece com instrumentos e o grito de todas: “Devolvaaa!” com a última sílaba prolongada, dando ênfase à cobrança que a letra traz. Sobre os acordes utilizados na música, a guitarrista informa: Fá, Fá#, Ré, Ré# e Sol#, o que não foge muito da “base de três acordes” muito usada pelos *punks*.

CONCLUSÃO

Rock é um gênero musical que se fundiu a uma série de outras informações, o próprio *punk rock* evoluiu para o *hardcore*, com maior aceleração, agressividade e vocal gutural, sendo que ambos mantiveram seu teor crítico. As bandas de *punk/hc* retratam problemas e contradições sociopolíticas locais e globais. No caso das mulheres, usam todos os meios possíveis para protestar contra abusos masculinos, a falta de espaço,

enfim, dar o seu “grito”. A banda Klitores Kaos revela essas denúncias em suas performances, no seu discurso, na sua estética e no seu fazer musical.

Há, ainda, disputa por respeito, visibilidade e espaço para apresentações, em que bandas com mulheres vão ficando “invisíveis”. Muitas dessas mulheres são incentivadas por outras que já estavam lá antes delas.

Em Belém, há atualmente mais bandas de *punk/hc* com mulheres do que no início do movimento, um fator positivo que faz, inclusive, aumentar o público feminino e incentivar outras mulheres a formarem ou entrarem para uma banda nesse estilo. O machismo, a misoginia, o sexismo ainda estão presentes nesses locais, sendo que as mulheres que os recebem resistem denunciando, seja no palco ou no meio do público para que sejam ouvidas e todos na cena tenham maior consciência do respeito a mulheres, além da consciência do que se prega nesses estilos: o antifascismo.

Mulheres, na música, ainda não têm a atenção merecida por parte de pesquisadores(as) em geral; precisam ser pesquisadas como protagonistas numa abordagem de gênero. A mulher está presente desde o início da formação do gênero *rock* até a atualidade e apesar dos avanços ao longo desses anos da causa feminista em discussões, atos políticos e inclusive no *rock*, tendo o *punk rock* como seu principal protagonista, falta a adesão de mais mulheres e maior sororidade no movimento.

As mulheres do *punk/hc* têm a produção musical como um eco da sua ideologia, assim como os homens, mas ainda há muitos obstáculos a serem superados, como por exemplo entrar em festivais onde só há bandas com homens e ficar em paz curtindo o show sem o contato físico violento masculino.

Há riqueza tanto nas formações de grupos musicais femininos, quanto em temáticas feministas cantadas e escritas por mulheres compondo o cenário cultural da região Norte. É preciso que se olhe para as formações de grupos musicais femininos e ou feministas, em seus vários aspectos. Pesquisar suas temáticas, suas performatividades, seus textos, sua música, seu “grito” em variados campos de conhecimento é importante para a compreensão de seu lugar de fala e daquilo que falam para que se combata as tantas fobias presentes em nossa sociedade.

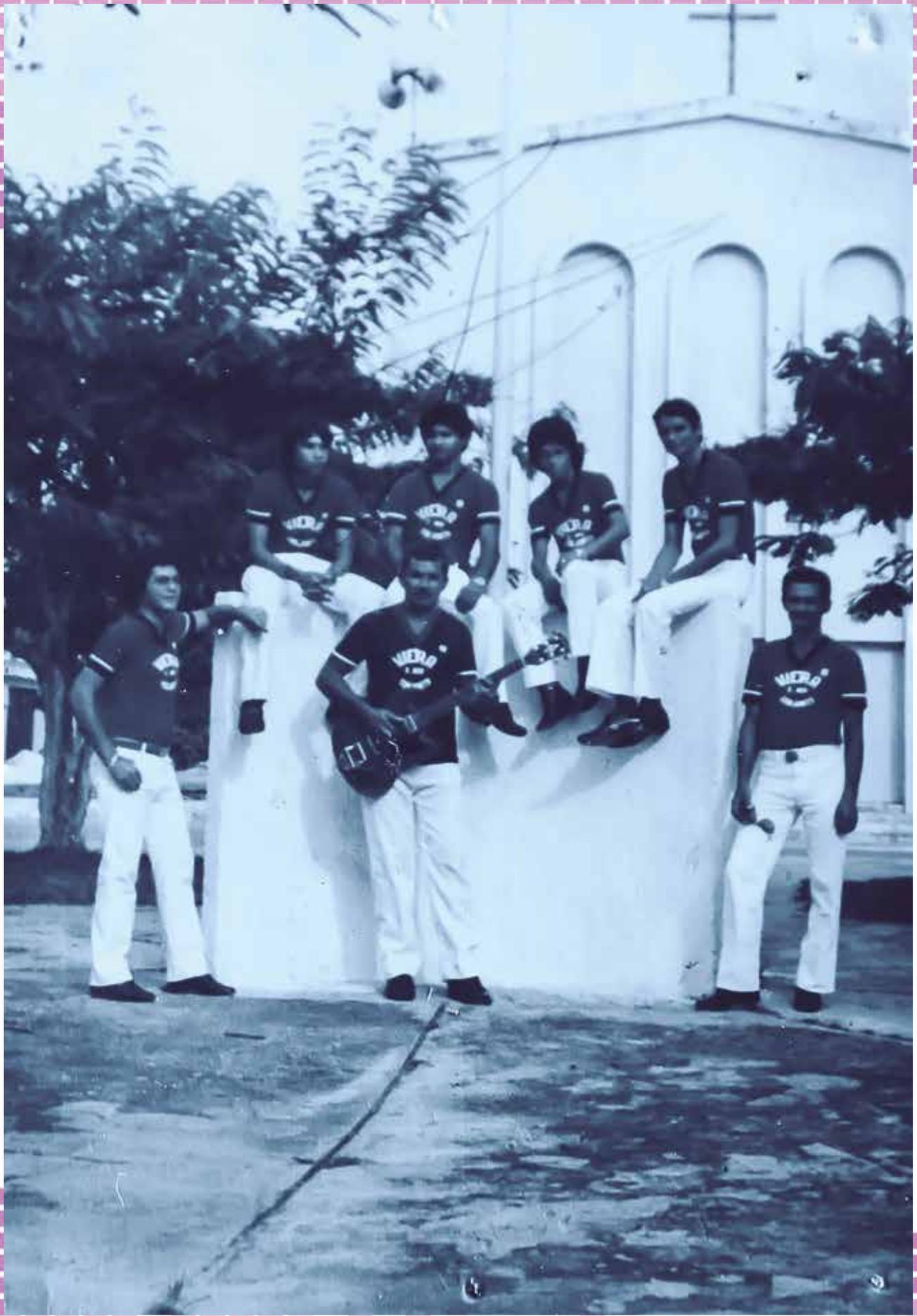
REFERÊNCIAS

- ASSURINI, Timei. Marakapera - Música e espiritualidade na construção do pajé Awaeté. In: COHEN, Líliam Cristina Barros; ESTUMANO, Jucélia da Cruz; MAIA, Gilda Helena Gomes (Org.). *Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LABETNO): panorama das pesquisas em música na atualidade*. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ UFPA, 2021. E-book. p. 200-2013. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/991>. Acesso em: 8 dez. 22.
- BÉHAGUE, G. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Revista ART*, v. 019, Salvador, p. 5-17, 1992.
- A Etnomusicologia Latino-Americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2. 1999. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- CASTRO, Susana Condescendência: estratégia pater-colonial de poder. In: VAREJÃO, Adriana et al. (Org.) *Pensamento Feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- CHADA, Sônia. Caminhos e Fronteiras da Etnomusicologia. In: SILVA, Líliam Cristina da; BARROS, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Org.). *Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia-GPMIA*. Volume II. Belém: Paka-Tatu; Programa de Pós-graduação em Artes, 2011, p. 9-22.
- KLITORES KAOS. Banda Klitores Kaos. Belém do Pará. Disponível em: <https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep>. Acesso em: 13 out. 2017.
- LIMA, Nia. *Entrevista à Keila Monteiro*, 12 de novembro de 2022, Belém-PA. Gravação de voz.
- LUGONES, María. Subjetividade escrava, colonialidade de gênero, marginalidade e múltiplas opressões. In: MARIM, Caroline Izidoro; CASTRO, Susana de. (Orgs). *Políticas de Resistência, Homenagem à Maria Lugones*. Porto Alegre, RS: Editora Fundação Fênix, 2020.
- MARTINS, Luma. *Entrevista à Keila Monteiro*. Portugal, 8 de maio de 2021. Texto escrito. E-mail.
- MERRIAM, Alan Parkhurst. *The Antropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- O'HARA, Craig. *A Filosofia do Punk: mais do que barulho*. Tradução Paulo Gonçalves. São Paulo: Radical Livros, 2005.
- RODRIGUES, Lucelina. *Entrevista à Keila Monteiro*, 12 de novembro de 2022, Belém-PA. Gravação de voz.

KEILA MICHELLE SILVA MONTEIRO

Doutora e Mestre em Artes pelo Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, possui graduação em Educação Artística - Música pela Universidade do Estado do Pará (2002) e graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará - Língua Portuguesa (2004) - Língua Inglesa (2007). Atualmente faz parte do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia - GPMIA e do Laboratório

de Etnomusicologia da UFPA. Cantora e compositora no grupo Cais Virado. Trabalha no Centro de Formação de Professores - SEMEC e como professora substituta no Departamento de Artes da Universidade do Estado do Pará. Pesquisa a cultura *punk* em Belém do Pará, atuando principalmente nos seguintes temas: Artes, Música, Etnomusicologia e Antropologia.





O GUITARRAR LOCAL: A FORMAÇÃO DA CENA MUSICAL DA GUITARRADA NO PARÁ

Saulo Christ Caraveo
Universidade Federal do Pará
saulocaraveo@gmail.com

Sonia Chada
Universidade Federal do Pará
sonchada@gmail.com

RESUMO. A lambada se desenvolveu no Pará em meados dos anos de 1970 e seguindo as rotas de produção da Indústria de Entretenimento se expandiu pelo mundo, atingindo seu auge nos anos de 1990. Sua versão instrumental apresenta características estéticas sobre as quais a guitarra elétrica assume protagonismo definitivo a partir dos anos de 2000, inaugurando circuitos culturais e constituindo uma das cenas que compõem o mercado da música no Pará. A guitarrada, assim conhecida, tem Mestre Vieira, natural de Barcarena, como um de seus fundadores. Sua obra apresenta cerca de duzentas composições, atualmente reconhecida como patrimônio de natureza imaterial do Estado do Pará. Como se desenvolveu a cena musical da guitarrada no Pará? A pesquisa, cujos resultados são apresentados neste artigo, tem cunho etnográfico e foi desenvolvida entre os anos de 2017 e 2023. A cena musical da guitarrada se consolida no Pará como uma forma particular de se tocar guitarra elétrica no Norte do Brasil e que tem como principal referência o Dia Municipal da Guitarrada comemorado em vinte e nove de outubro, data institucionalizada na cidade de Barcarena em homenagem ao aniversário de Mestre Vieira.

PALAVRAS-CHAVE. Cena Musical, Dia Municipal da Guitarrada, Mestre Vieira.

The Guitarrar Local: The formation of the guitarrada music scene in Pará

ABSTRACT. The lambada was developed in Pará in the mid-1970s and, following the Entertainment Industry's production routes, it expanded throughout the world reaching its peak in the 1990s. From the 2000s, inaugurating cultural circuits and constituting one of the scenes that make up the music market in Pará. The guitarrada, as it is known, has Mestre Vieira, born in Barcarena, as one of its founders. His work features around two hundred compositions currently recognized as intangible heritage of the State of Pará. How did the guitarrada music scene develop in Pará? The research has an ethnographic nature and was developed between the years 2017 and 2023. The guitar music scene is consolidated in Pará as a particular way of playing the electric guitar in the North of Brazil and which has as its main reference the Municipal Day of the Guitarrada celebrated on the twenty-ninth of October, a date institutionalized in the city of Barcarena in honor of Mestre Vieira's birthday.

KEYWORDS. Musical Scene, Municipal Guitarrada Day, Mestre Vieira.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa aborda o fenômeno musical da lambada, que se constitui histórica e socialmente como gênero musical popular urbano e que, considerando os trajetos, percursos e produção fonográfica de Joaquim de Lima Vieira – Mestre Vieira –, se reconfigura e se consolida como guitarrada, demarcando assim algumas das identidades culturais do estado do Pará.

A lambada surge em meados dos anos de 1970, como efeito, consequência e resposta artística aos processos de modernização e de globalização ocorridos no mundo, nos quais estão inseridos os fluxos migratórios promotores de transformações, trocas, apropriações e reterritorializações culturais e a Indústria de Entretenimento¹ aliada ao plano de expansão capitalista, como principal instituição de gestão dos bens culturais de consumo.

Compreender o fenômeno da lambada nos anos de 1970, sob perspectivas mais amplas, possibilitou traçar uma linha de bases epistemológicas dos múltiplos contextos sociais locais que a conduziram ao seu redimensionamento nos anos de 2000, quando a guitarrada assume definitivamente o protagonismo identitário enquanto gênero musical instrumental de origem paraense.

Atualmente, a prática musical da guitarrada reorganiza e redimensiona o mercado e cena musical instrumental, fazendo da guitarra elétrica um elemento fundamental e indissociável para sua constituição estética, técnica e composicional, constituindo uma forma particular de se tocar guitarra elétrica no Pará.

Sendo assim, foi formulado o seguinte problema de pesquisa: como se desenvolveu a cena musical da guitarrada no Pará? Para respondê-la, foi realizada a revisão da literatura existente sobre o assunto. Sob a luz da etnomusicologia foram feitas análises contextuais sobre os aspectos culturais, da memória e dos processos de modernização e globalização do mundo. A pesquisa foi desenvolvida entre os anos de 2017 e 2023 e teve o apoio financeiro da CAPES.

O GUITARRAR LOCAL

Nosso primeiro contato com a palavra “musicar”, manifestada como significação aproximada da palavra *musicking*, aconteceu no IX ENABET – XII EEMU 2019 que teve como tema a expressão “Musicar Local”.

Musicar Local² – novas trilhas para a etnomusicologia é o título do projeto coordenado pela Profa. Dra. Suzel Reily, da UNICAMP, e Flávia Camargo Toni e Rose Satiko Gitirana Hikiji como principais pesquisadoras, ambas da USP. Nele obtivemos a seguinte descrição “... ‘musicar’ termo adotado do campo semântico da palavra *musicking*, cunhada por Christopher Small (1998). Para Small, *musicking* – ou o musicar – engloba qualquer forma de engajamento com a música”³. Segundo Reily (2021, p. 16-17):

Trata-se de uma adaptação do termo “*musicking*”, originalmente proposto pelo musicólogo neozelandês Christopher Small (1998), que argumentou que os processos musicais não se restringem ao fazer musical propriamente dito, mas abarcam também a escuta da música, discussões sobre música entre amigos, a organização de um evento musical e muitas outras atividades envolvendo música.

O “musicar local” pode ser entendido como as múltiplas relações de engajamento em um evento musical e, portanto, produzidas e experimentadas por seres humanos de uma sociedade, considerando o tempo, suas localidades, particularidades e que estão além do campo da execução musical em si, ou seja, toda e qualquer atividade que circunscreve o evento musical está diretamente ligada ao fazer musical.

Small (1998), nas linhas introdutórias de sua obra “*Musicking*”, propõe descrições minuciosas para exemplificar e indagar sobre música enquanto objeto da ação humana. Nas palavras do autor, “tantas configurações diferentes, tantos tipos diferentes de ação, tantas maneiras diferentes de organizar sons em significados, todos eles recebem o nome de música” (SMALL, 1998, p. 2). Em busca por uma resposta satisfatória para as questões levantadas – “Qual é o significado da música? E qual é a função da música na vida humana?” – o autor afirma que “não existe música” e, portanto, tais questões estariam fadadas ao equívoco. Ao redimensionar as questões de autores e estudos realizados sobre a música ocidental, o autor encontra um lampejo de reflexão ao afirmar que “a música não é uma coisa, mas uma atividade, algo que as pessoas fazem. A coisa aparente ‘música’ é uma invenção, uma abstração da ação, cuja realidade desaparece assim que a examinamos de perto” (*Ibid.*, p. 2).

¹ Indústria de Entretenimento é entendida aqui como um conjunto de instituições que promovem a produção, distribuição e o consumo de produtos artísticos – rádio, televisão, cinema, casas de shows, indústria cultural e fonográfica.

² Disponível em: <http://antropologia.fflch.usp.br/sites/antropologia.fflch.usp.br/files/upload/paginas/O%20MUSICAR%20LOCAL%20projeto.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2020.

³ Disponível em: <file:///C:/Users/saulo/Downloads/O%20MUSICAR%20LOCAL%20projeto.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2023.

Apesar de os estudos realizados por Small (1998) terem como objeto as práticas musicais de orquestras em teatros, o que levaria possivelmente a dinâmicas e pensamentos de caráter elitistas e eurocêntricos, o autor propõe a seguinte questão como ponto de partida de suas reflexões: “Qual é o significado desta obra (ou destas obras) de música?” (SMALL, 1998, p. 3). Esta questão sugere a amplitude inicial necessária que a música enquanto prática/performance musical requer.

Seeger (2008), ao propor imaginar qualquer performance musical, direciona três pontos sobre os quais devemos refletir. Primeiro, de que mundo somos. Segundo, a posição que assumimos no mundo. Terceiro, nossa percepção do mundo. Esses pontos devem estar alinhados em única direção que guie nossas reflexões não apenas sobre as práticas e performances musicais em si, mas, também, em como nos colocamos nelas ou diante delas e, ainda, em como as entendemos mais profundamente. Todas e quaisquer práticas ou performances musicais “envolvem músicos, um contexto no qual eles executam sua música e uma audiência” (SEEGGER, 2008, p. 238). Isso quer dizer que tanto os músicos quanto a audiência (público) estão inseridos em contextos que vão além da própria música, assumindo aspectos particulares-pessoais e amplos-coletivos, assim como a música assumirá aspectos específicos considerando o espaço e o tempo de sua execução. Para o autor, “a descrição desses eventos forma a base da etnografia da música” (*Ibid.*, p. 238), uma vez que:

A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. As etnografias são, às vezes, somente descritivas e não interpretam nem comparam, porém nem todas são assim (SEEGGER, 2008, p. 239)

Escrever sobre formas de se fazer música requer pensar inicialmente no tempo e no espaço no qual a música é feita. Essa ação, por si só, já estabelece diferenciações amplas na obtenção de dados e reflexões. O tempo é determinante no sentido em que a música quando acontece apresenta uma linha de bases epistemológicas sobre a qual repousam processos que antecipam a sua própria existência. Para que fazemos música? O que nos faz fazer música? Em qualquer tempo há pelo menos um motivo para se fazer música. É o motivo, enquanto motivação, que a antecipa. Seja em manifestações religiosas, nos rituais de povos originários ou nas atuais plataformas de música, a música de agora tem o antes. O espaço é outro

aspecto importante por delimitar o lugar para o qual se pensou a música. Para onde fazemos música? Que lugar nos faz fazer música? Os espaços ganham sons específicos, produzidos e organizados por alguém que por algum motivo pensou em fazê-los. Pensamos que a memória seja um vetor que aqui possamos relacionar ao binário espaço-tempo.

Para Halbwachs (2006, p. 154), “a memória se desloca, está em movimento. Digno de nota é que então se pode dizer que ela se desloca e se move no tempo”. Sobre esse deslocamento o autor conclui que “podemos estar no tempo, no presente, que é uma parte do tempo e, no entanto, não sermos capazes de pensar no tempo, de nos transportar pelo pensamento ao passado próximo ou distante” (*Ibid.*, p. 155). Se a memória nos possibilita o movimento, “é a estabilidade do espaço que define a durabilidade da memória” (*Ibid.*, p. 189). Sendo assim, a música é manifestada por variados meios, dentre eles a memória, em tempo e espaço particulares, a ela são atribuídas funções, simbologias e significados que fazem parte da constituição de uma cultura.

Analisar um gênero ou prática musical possibilita assumir a posição do ouvinte observador que, ao perceber os diferentes pontos de vista pelos quais a música acontece, pensa acerca dessa música enquanto sistema de som informativo único, capaz de gerar memórias, guiar pela história e conduzir reflexões sobre os múltiplos contextos e significados sociais propostos por esse sistema. Uma vez que a prática musical é, nas palavras de Chada (2007, p. 127), “capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...]”, estas práticas musicais fornecem ainda:

A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um “campo” de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva. (CHADA, 2007, p. 127).

Compreendendo inicialmente prática musical sob essa perspectiva, propomos que a lambada seja entendida aqui como um gênero musical inaugurado no final dos anos de 1970, pelos músicos trabalhadores do Pará, que apresenta como características fundantes elementos musicais locais, nacionais e transnacionais,

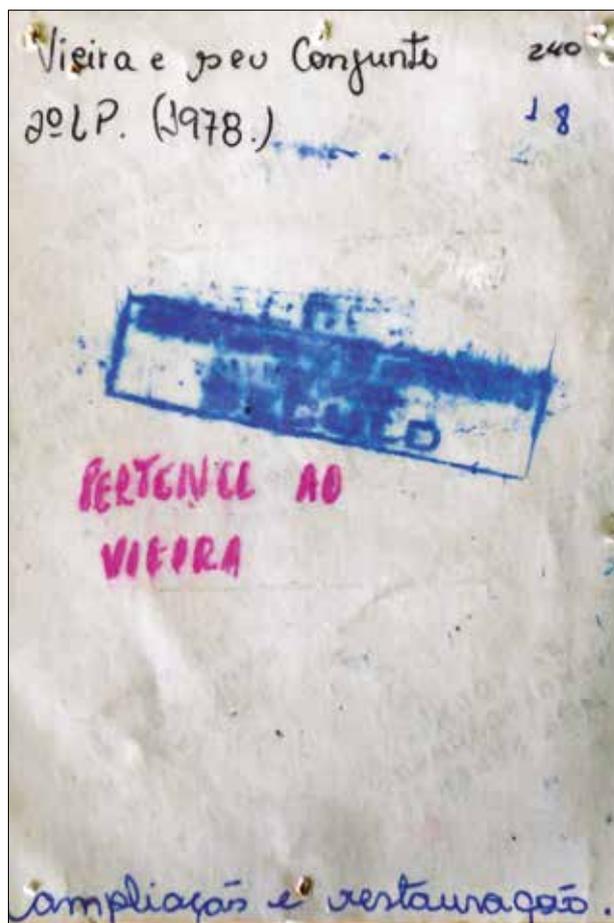


Foto 01 - "Vieira e seu conjunto. 2º LP (1978)". Fonte: Arquivo familiar de Mestre Vieira.

que se sobrepõem na medida em que o mundo, em processo de modernização e globalização, (des)conecta suas fronteiras.

Pretendemos neste artigo realizar não somente a descrição dos procedimentos etnográficos e a apresentação dos materiais coletados na pesquisa, mas, também, relacionar os dados obtidos em campo com a literatura existente sobre o assunto aqui tratado e, portanto, trazer informações sobre a trajetória de Mestre Vieira e refletir sobre diferentes perspectivas a construção sociocultural da lambada e de sua resignificação e consolidação como guitarrada, gênero musical de identidade cultural do Pará que inaugura novas perspectivas e dinâmicas para o mercado e cena musical instrumental.

Segundo Mesquita (2009), a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará trouxe as referências musicais finais para o advento da lambada e, conseqüentemente, para o que compreendemos hoje como guitarrada. Não podemos descartar o fato de a cidade de Belém desfrutar de um ambiente geograficamente singular – cidade litorânea e portuária que

possibilitou intenso fluxo demográfico e a comercialização de bens de consumo. Sabe-se que:

Nesse espaço urbano, ainda não inteiramente desencantado, surgem os ritmos chamados *afro-latino-caribenhos* em meio à outra gama de ritmos provenientes da produção musical brasileira das décadas de 60 e 70. A inserção musical aí reflete bem a interação entre tradição e modernidade posto que tais gêneros musicais conformam uma paisagem musical heterogênea. É nesse ambiente propício e diverso que Mestre Vieira (re)cria seu estilo da *guitarrada* (MESQUITA, 2009, p. 199).

Assim como Belém, a cidade de Barcarena também compartilhava dessa localização privilegiada em relação às emissoras de rádio de origem caribenha. É de conhecimento comum que o repertório musical exibido na programação dessas rádios circulava nas cidades litorâneas do Pará. Essa circulação possibilitou a inclusão do repertório musical transnacional nas festas, bailes e grupos musicais que atuavam nos circuitos culturais em cidades como Belém e Barcarena.

Segundo Costa (2012, p. 283), “desde o início da década de 1930, o samba despontava como o estilo musical mais popular do país, sucedendo a preferência popular do início do século por maxixes, tangos e boleros”, e:

No caso do Pará, ao lado do samba, as emissões radiofônicas também destacavam os ritmos latinos ouvidos desde os anos 1920 nos programas de estações estrangeiras como a Rádio Havana, de Cuba. Era comum nos anos 1950 a audiência local de boleros e merengues, além de salsas, congos, mambos e cúmbias, destacando-se como uma particularidade da recepção musical regional. (COSTA, 2012, p. 283)

As rádios nacionais se constituíam em um dos principais veículos de difusão pelas quais o mercado fonográfico impunha suas tendências musicais. Ligado a esses fatos sociais o percurso musical de Joaquim de Lima Vieira – Mestre Vieira – assume relevância diante dos contextos sob os quais surge a lambada e, posteriormente, ascende a guitarrada.

Mestre Vieira nasceu em 29 de outubro de 1934, no município de Barcarena, no Pará, cerca de 40 km distante de Belém. Foi músico multi-instrumentista, autodidata, especialista em instrumentos de cordas dedilhadas e palhetadas.

Na manhã do dia 26 de agosto do ano de 2017 realizamos entrevista com Mestre Vieira, em sua cidade natal⁴. Ainda no primeiro mês referente ao período de mestrado, aquela foi nossa primeira travessia à cidade de Barcarena para a realização desta pesquisa. Sobre o início de sua trajetória musical, Mestre Vieira revelou:

O banjo foi o primeiro instrumento que peguei, depois peguei o violão, né? Depois peguei o cavaquinho, né. Aí, do cavaquinho eu fiquei tocando já o violão, passei pro violão de novo. Aí o violão eu toquei, toquei, fui, fui, fui, formei um grupo e tocava violão. Aí que eu passei, com 14 anos de idade eu aprendi tocar bandolim, fui tocar o bandolim, aí no bandolim eu fiquei tudinho... tocando choro. Aí com 14 anos eu fui convidado prum programa de calouro do, da Rádio Clube, que era uma rádio que fazia movimento de calouro pra descobrir o melhor solista do Pará. Eu fui e ganhei! (VIEIRA, 2017).

Mestre Vieira iniciou sua trajetória musical aos cinco anos de idade e o violão, o cavaquinho, o bandolim, o banjo estão entre os instrumentos utilizados por

Vieira ao longo de sua carreira, antes de sua significativa adesão à guitarra elétrica. Esse caminho migratório entre o violão e a guitarra elétrica, tão comum até nos dias de hoje entre os guitarristas, pode esclarecer a forte tendência de adesão à guitarra elétrica no período em que ela ascende no mundo e passa a integrar grupos em diversos gêneros e estilos musicais. Entendemos que a guitarra elétrica muda o status do músico e a estética de sua prática e performance musical. Durante a entrevista, Vieira contou detalhes de sua vida pessoal, percurso musical, dos contextos da época em que a lambada foi desenvolvida no Pará e de como conseguiu sua primeira guitarra, já que na formação de seu primeiro conjunto musical ele ainda tocava violão elétrico. O guitarrista, como ficou conhecido, levou para suas composições a influência de gêneros musicais como o choro e samba, com fraseados complexos guiados pela harmonia e ritmos que carregam algumas identidades musicais locais e transnacionais, como o carimbó e o merengue, respectivamente. Nesse contexto é importante ressaltar que a lambada nasce em duas formas, uma na forma de canção e outra na forma instrumental.

A Foto 01 mostra uma das fotografias pertencentes ao arquivo familiar de Mestre Vieira.

A guitarra elétrica é um dos grandes símbolos da representatividade musical moderna e sua adesão foi tão comum em gêneros musicais nacionais, como no caso do carimbó, quanto em outros gêneros transnacionais, como o jazz. A similaridade técnica entre o violão e a guitarra elétrica possibilitou considerável facilidade para o rápido desempenho performático e adaptação de violonistas à guitarra elétrica, justificando um dizer popular que ainda reverbera nos dias de hoje: “Para se tocar guitarra elétrica é preciso tocar primeiro o violão”. Essa afirmação, comum entre os admiradores das primeiras gerações de guitarristas, encontra fundamento no fato de muitos dos primeiros guitarristas terem sido violonistas antes da migração para a guitarra elétrica. Talvez a maior dificuldade para essa adaptação se encontre na utilização do recurso da palheta, já que no estudo do violão normalmente se usa a técnica de dedilhados. Isso talvez explique o fato de alguns músicos das primeiras gerações de guitarristas não utilizarem a palheta, por opção ou, talvez, por não se adaptarem a esse acessório. No Brasil, o repertório musical para o estudo do Violão Clássico, como é conhecida uma das modalidades desse instrumento, é formado por obras sobre as quais a técnica dos dedilhados é estritamente necessária. Acreditamos que o fato de Mestre Vieira ter tocado inicialmente instrumentos de cordas palhetadas, como o cavaquinho, o

⁴ Todas as citações relacionadas a Mestre Vieira são referentes à entrevista concedida por ele no dia 26 de agosto de 2017, na cidade de Barcarena (PA).

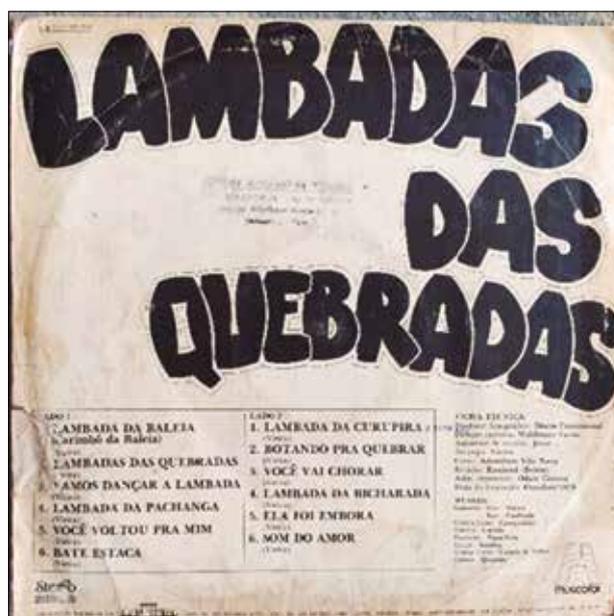
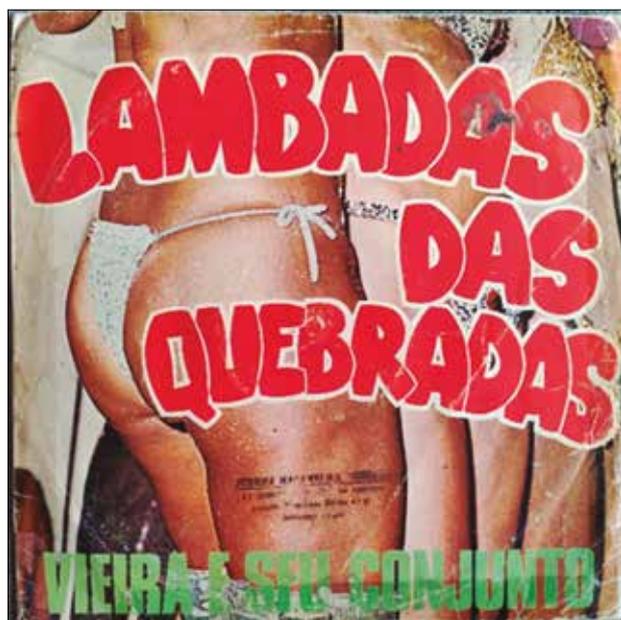


Foto 02 – Capa e contracapa do 1º álbum de Mestre Vieira: “Lambada das quebradas”. Fonte: Caraveo (2023, p. 120).

bandolim e o banjo, lhe deu a expertise para uma adaptação imediata à guitarra elétrica.

O repertório musical é outro fator de relevância neste ponto da discussão. Tanto o samba quanto o choro e o carimbó possuem particularidades idiomáticas em suas execuções. O samba e o choro trazem complexidades rítmicas, harmônicas e densidade improvisativa peculiares; já o carimbó traz os ritmos constantes, intensos e sincopados.

Não se sabe exatamente quando Mestre Vieira adquiriu sua primeira guitarra elétrica, mas consideramos esse instrumento imprescindível para a compreensão sobre a estética musical inicial da lambada e daquilo que conhecemos hoje como guitarrada. A Foto 02 mostra a capa e contracapa do primeiro álbum de Mestre Vieira dedicado integralmente ao gênero lambada.

Se o *jazz* percorre os mesmos compassos do *blues*, a guitarrada propõe dinâmicas múltiplas que apresentam suas origens nos contextos fundantes da lambada.

Não é distante citar o *jazz* entre as linhas que descrevem os caminhos percorridos pela lambada se entendermos como a Indústria de Entretenimento “trabalhou” para a construção dos contextos e cenários que os convergem. O próprio *jazz* apresenta características multiculturais que incluem movimentos migratórios, relações exploratórias escravistas e lutas de classes. Segundo Hobsbawm (2020, p. 61):

O jazz surgiu no ponto de intersecção de três tradições culturais européias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã. Cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a

caribenha e a francesa (como a da Martinica), e várias formas de música afro-anglo-saxã, das quais, para nossas finalidades, as mais importantes são as canções gospel e os country blues.

O *jazz* primário, estilo de *New Orleans*, tem suas origens ligadas à música reproduzida pelas bandas militares e:

Sua instrumentação consiste, normalmente, em uma corneta (a partir da metade dos anos 1920, também trompete), clarineta, trombone, tuba (posteriormente baixo), e tarol e bumbo. O banjo (mais tarde a guitarra) foi acrescentado subsequentemente, como foi o piano, que obviamente não tinha lugar nas carroças ou nas mãos de músicos itinerantes (HOBSBAWM, 2020, p. 136).

Este tipo de formação implementada nos grupos musicais ficou conhecida como *Big Band* e o repertório musical desses músicos atendia às demandas da Indústria de Entretenimento, neste caso, a indústria do *jazz*. Segundo Hobsbawm (2020, p. 230):

Os novos meios técnicos de comunicação – discos, rádio etc. – foram de importância fundamental para o *jazz*, porém não por razões financeiras. Financeiramente, o rádio, a televisão e os filmes propiciaram uma fonte de renda para os músicos de *jazz* que podiam tocar música pop e, em ocasiões extremamente favoráveis ou em tempo de bonança, até para bandas inteiras contratadas para tocar *jazz* ou figurando em um filme.

O período pós Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) impôs transformações nos múltiplos setores da economia americana, dentre eles o da comunicação. No

caso da indústria televisiva, nos Estados Unidos, a partir de 1945 a produção de TVs ganha escala industrial, tornando a televisão o principal meio de comunicação em massa. A abertura política estadunidense com países latino-americanos, aliada aos interesses econômicos capitalistas, além de proporcionar maior fluxo de bens de consumo em nível de importação/exportação, propiciou também que a expansão dos meios de comunicação passasse a ter influência preponderante sobre as programações das mídias locais no Brasil.

É importante pontuar que, segundo García Canclini (2015, p. 257), “enquanto a produção se industrializava e os bens de consumo modernos – carros, eletrodomésticos – se multiplicavam, a televisão os divulgava, atualizava a informação e o gosto dos consumidores”. Não é difícil perceber como os mecanismos de oferta e consumo alinhados aos meios de comunicação giram as engrenagens das indústrias capitalistas. A música enquanto produto também entra na ciranda de oferta e consumo conduzida pelos mercados culturais massivos. Se o objetivo das indústrias é o lucro, as mídias assumem protagonismo na visibilidade da oferta. Assim são determinadas as tendências do mercado – da moda, do setor alimentício e de bebidas, eletrodomésticos etc. –, indicando como se vestir, o que comer, beber, enfim, o que comprar. Para Trouillot (2003, p. 122), “algumas corporações dos Estados Unidos, Japão, Itália e França agora parecem compartilhar o controle cultural global por meio da distribuição de entretenimento e roupas”. O autor destaca ainda que:

A integração planetária do mercado de bens de consumo baratos une as populações mundiais em uma teia de consumo na qual os ideais nacionais estão se aproximando, mesmo quando os meios para alcançá-los definham para uma maioria crescente. A integração desse mercado, a velocidade das comunicações e os oligopólios de mídia e entretenimento contribuem para projetar a mesma imagem de bem viver em todo o mundo. Mais seres humanos do que nunca, estimulados pela mídia global, compartilham listas semelhantes dos produtos que precisam consumir e dos objetos que precisam possuir para alcançar a satisfação individual. (TROUILLOT, 2003, p. 122)

No caso da música, os cenários implementados pela indústria fonográfica manipulam as tendências do mercado, induzindo a sociedade sobre o que ouvir, que gênero musical consumir e como compor sob essa perspectiva mercadológica. Dessa forma são formadas as cenas musicais nas quais ascendem gêneros e movimentos musicais. Se dinâmicas são alinhadas e orquestradas pela Indústria de Entretenimento, seria o gosto

musical algo pessoal ou apenas uma determinação cíclica do mercado?

Movidos pela Indústria de Entretenimento, o mercado fonográfico e radiofônico, o circuito de filmes estrangeiros, propagandas e programas de auditório exibidos na programação das rádios nacionais e televisão aberta passam a influenciar as programações locais no Brasil. Nesse contexto, a formação dos conjuntos musicais veiculados nos meios de comunicação, que segue o padrão das conhecidas *Big Band* de jazz, também passa a influenciar os grupos musicais locais. O jazz entra em cidades brasileiras como no caso de Belém, Manaus e Salvador sob a nomenclatura abasileirada “jazes”, porém, essa incorporação se dá muito mais na formação estética dos conjuntos musicais do que propriamente sobre o repertório jazzístico. Para Moura (2009, p. 369), nessa direção, em que o jazz e a lambada compartilham contextos particulares, “é possível traçar correspondências entre as distinções acima e a forma como se deu, a partir dos anos 1940, a mundialização da música caribenha”. Segundo o autor:

A referência mais importante deste processo é a explosão do seu sucesso na Broadway, em Nova Iorque, durante a II Guerra Mundial. Assim, as referências de música norte-americana passavam a ser, em Salvador, tanto o jazz quanto os ritmos caribenhos. Note-se que o termo norte-americano jazz foi alterado para o termo que se popularizou na Bahia – jaze – muitas vezes com a mesma grafia de jazz, como o denominador comum de uma pequena banda com instrumentos correspondentes a uma orquestra de jazz: teclados, contrabaixo, guitarra e bateria (MOURA, 2009, p. 369).

Em Belém, o termo “jaze” também faz referência, não ao tipo de música e repertório musical, mas, sim, à formação do conjunto musical que muitas vezes estava relacionado à presença dos instrumentos de sopro, como o saxofone. Para Mesquita (2009, p. 96) “de forma impressionantemente semelhante, em Belém também havia os famosos conjuntos chamados “jaze”, com a pronúncia abasileirada, assim como em Salvador”.

Seguindo as pistas deixadas pela indústria cultural, para Moura (2009, p. 370), “com a diáspora de artistas ocasionada pela Revolução Cubana, o sucesso dos ritmos caribenhos se intensificou nos circuitos internacionais; grandes orquestras latinas foram para os Estados Unidos e daí se irradiaram pelo mundo”. Os grupos locais entram em processo de transformação, tanto nas estruturas de formação quanto no repertório musical, que por vez têm interferência significativa na forma de compor música. Em Belém, muitas bandas

que apresentavam os naipes de metal – sax, trompetes, flautas transversais – eram formadas por militares. As melodias eram produzidas por esses instrumentos e a condução da harmonia era feita inicialmente por violões, banjos e, posteriormente, pela guitarra elétrica:

Os conjuntos e orquestras tiveram precedência nos bailes dançantes populares frente aos sonoros. De acordo com Salles, a música urbana se desenvolveu no Pará, especialmente a partir da década de 1920, muito associada à difusão de instrumentos como a flauta, o banjo e o cavaquinho, que formavam a base de pequenos conjuntos musicais. Além da música difundida pelo rádio brasileiro e estrangeiro (choro, samba, tango, bolero e mambo) outros ritmos dançantes como fox-trote, charleston e swing, dentre outros, vieram a se popularizar no Pará entre os anos 1920 e 1930 por conta da notoriedade do cinema norte-americano. (COSTA, 2012, p. 386)

A própria trajetória de Mestre Vieira atravessa estes instrumentos. O carimbó passa por essas transformações e as cenas culturais locais absorvem esses elementos musicais e estéticos sofisticados com toques de regionalismo. O carimbó eletrificado de Pinduca⁵, que além de músico também seguia carreira militar, é um importante exemplo dessas transformações. Ligado à produção de uma extensa discografia de carimbó, Pinduca foi o primeiro artista a lançar uma composição como prenúncio daquilo que viria a ser conhecido como lambada. Lambada Sambão é uma das faixas do álbum “No embalo do carimbó e sirimbó”, quinto LP do artista, lançado no ano de 1976. A Foto 03 revela a capa e contracapa do referido álbum.

O termo lambada já vinha sendo utilizado dentro das programações das rádios locais em Belém, principalmente para anunciar qualquer tipo de música dançante de origem “caribenha”:

Em meados dos anos 1960, Caraciolo foi contratado pela Rádio Guajará, primeiramente para trabalhar como locutor comercial. Logo em seguida tornou-se apresentador de um programa musical, em que se destacava pelo uso de gírias e expressões populares, marcas de uma espontaneidade comunicativa que atraía a atenção dos ouvintes. Nesse programa musical, Caraciolo teria criado e difundido o termo ‘lambada’ para se referir ao que ‘tomaria’ no intervalo de sua locução, preenchido pela apresentação de merengues. A lambada seria a dose de cachaça que aproveitava para beber no bar próximo da emissora durante a execução dos merengues. Já na década de 1970, o termo ‘lambada’ passou a ser vinculado

aos ritmos dançantes de origem caribenha tocados por conjuntos musicais locais. (COSTA, 2012, p. 385)

Os merengues e as cumbias faziam parte do repertório musical das rádios e das festas populares em Belém e cidades periféricas como Barcarena e houve de fato uma corrida para determinar quem seria o “rei da lambada”, já que Pinduca era considerado o rei do carimbó. Essas disputas pelo “reinado da lambada” eram incentivadas pelas gravadoras objetivando maior comercialização da imagem dos artistas e dos discos lançados por eles. No início de suas carreiras musicais, tanto o repertório de Mestre Vieira quanto o de Pinduca era composto por músicas de diversos gêneros musicais de autoria de outros artistas. Só “no início da década de 1970, o conjunto de Pinduca passou a executar o Carimbó, a música-dança popular de origem interiorana, nos bailes da periferia, alcançando relativo sucesso” (COSTA, 2012, p. 389). Ainda a respeito de Pinduca:

O diferencial nas apresentações do conjunto de Pinduca era o Carimbó tocado com a formação moderna das orquestras eletrônicas, muito embora se tratasse de expressão musical originalmente acústica. Pinduca gravou seu primeiro disco de Carimbó em 1973, atingindo a sensacional marca de 100 mil cópias vendidas no mesmo ano, na maioria, no mercado local (COSTA, 2012, p. 389).

No Amazonas, estado vizinho ao Pará, apresenta-se cenário semelhante que atravessa a prática musical do beiradão. Sobre a formação dos grupos musicais, Mesquita (2022, p. 107), afirma que “já se observa instrumentos das *jazz-bands*, como saxofone, banjo e bateria, misturados ao cavaquinho, violões etc.”. Para o autor:

Como sabemos, ao chegar no Brasil em 1917, as *jazz-bands* eram formações instrumentais agregadoras de outros instrumentos e estilos nacionais, o que explica essa vasta instrumentação descrita, assim como a associação entre danças europeias (mazurcas, polcas, *schottishes*, minuets) e as danças regionais, como Camaleão e Desfeiteira (MESQUITA, 2022, p. 107).

Assim como a guitarra elétrica assume protagonismo solístico e harmônico em Belém do Pará, em Manaus, capital do Amazonas, o saxofone ganha

⁵ Laurindo Gonçalves, nascido em 4 de junho de 1937, na cidade de Igarapé-Miri (PA). Artista paraense considerado o rei do carimbó, responsável pela transformação do carimbó tradicional em carimbó eletrificado.



Foto 03 – Capa e contracapa do álbum “No embalo do carimbó e sirimbó”, 5º LP Pinduca. Fonte: Caraveo (2023, p. 109).

visibilidade no contexto da música urbana produzida pela classe musical trabalhadora. Afirma o autor que:

A imigração de músicos do Pará para o Amazonas é significativa, pois não apenas o primeiro regente da Banda da Polícia Militar advinha do Estado vizinho, outros importantes trabalhadores músicos migrantes também marcariam suas contribuições na história da música amazonense (MESQUITA, 2022, p. 91).

Vale destacar que tanto os movimentos migratórios quanto as transformações musicais atravessam o período de ditadura militar no Brasil (1964 – 1985) e que, sem dúvida, a lambada e a guitarrada produzidas na capital paraense apresentam contextos semelhantes ao beiradão de Manaus. Por vez, esses gêneros musicais que surgem a partir de misturas que apresentam elementos culturais locais carregam em si algum tipo de característica essencial nos processos mais amplos de modernização e globalização no mundo. Vale a pena apresentar um trecho da entrevista realizada com Mestre Veira e suas primeiras experiências com a guitarra elétrica:

Aí fui um dia, eu vi a guitarra, tinha vontade de tocar a guitarra, não conhecia a guitarra [...] eu fui num cinema aí chamado... era no largo do São João. Um cinema que tinha aí, eu fui negócio de luta, meu sobrinho me levou daqui pra lá pra mim ver que eu gosto de ver negócio

de, de “firme” [filme], bacana e eu vi aqueles três pedaço de pau o pessoal tocando, americano né? Acho que era! Era duas guitarras e um baixo, aí eu fiquei doido por aquilo. Até que consegui, mandaram pra mim uma toda desmontada, aprendi a guitarra. Aí a guitarra veio, era difícil porque não tinha corda pra guitarra na época. Eu morava aqui, a gente passava um dia e meio pra chegar em Belém. Ainda passou um bocado de tempo pra mim poder vir a guitarra. Aí uma colega do meu irmão, o irmão dela viajava pra Ale, pra Ale... pra lá, América né? Aí disse: ah vou trazer, lá tem guitarra muito, eles tocam lá, é só o que tocam lá. Trouxe uma toda desmontada, e mandou. Meu irmão trouxe, passou uns cinco meses, veio, olha: a mulher mandou a guitarra agora! Uns pedaços de pau tudo desmontado. Mas eu tinha um irmão que ele curioso, ele era marceneiro, ele montou tudinho (VIEIRA, 2017).

Diante desse trecho da entrevista, alguns pontos são importantes de destacar para refletirmos sobre a produção musical na Amazônia paraense, considerando a capital Belém como um dos epicentros de referência do desenvolvimento sociocultural na região. A força, intensão e alcance do mercado cinematográfico sobre as sociedades, atribuindo ainda aos meios de comunicação como a Rádio e a Televisão, patente importante e determinante para o funcionamento das engrenagens da Indústria de Entretenimento e considerando ainda as condições

de acessibilidade, mesmo cidades localizadas no interior, como no caso de Barcarena, estão cobertas pelo raio de alcance da rede globalizadora. Considerando esses contextos e o trecho da entrevista com Mestre Vieira, a guitarra elétrica ganha relevância diante do mercado musical, dos contextos sociopolíticos e dos processos de modernização impostos no período sucessor à Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Símbolo cultural multi-representativo dos interesses norte-americanos, a inserção da guitarra elétrica determina mudanças estéticas sobre diversos grupos e gêneros musicais em todo o mundo, que em alguns casos, segundo Pacini Hernandez (2010, p. 137), “transitam desacompanhados de movimentos migratórios, como é o caso da difusão global do rock e do hip-hop; a disseminação da *cumbia* para o México, América Central e América do Sul; [...]”. É possível perceber, primeiramente, que o gênero *rock* ascende no cenário e no mercado musical juntamente com a ascensão da guitarra elétrica e, em segundo lugar, a sua absorção sobre os gêneros musicais locais, como no caso da *cumbia*, *jazz* e carimbó, por exemplo, reconfigura esteticamente os grupos musicais e os processos que envolvem a constituição do repertório musical desses grupos. Ainda para a autora:

A disseminação musical desvinculada dos fluxos migratórios tem sido frequentemente atribuída ao imperialismo cultural e econômico estadunidense, cuja lógica interna exige a criação de novos mercados para seus produtos, difundindo-os (ou impondo-os) o mais amplamente possível e, por extensão, tornando hegemônica a cultura popular estadunidense (PACINI HERNANDEZ, 2010, p. 137).

Com sua criação atribuída aos norte-americanos por volta dos anos de 1940, a guitarra elétrica ganha relevância no setor econômico e na Indústria de Entretenimento, assumindo protagonismo nos variados nichos de mercado – gravações, grupos musicais, *show business*, cinema, rádio e TV. No período pós-guerra no Brasil, a música popular já apresentava múltiplos nichos de mercado e rótulos para diferentes estilos musicais. Essas diferenças oportunizaram conflitos ideológicos entre seus artistas representantes, valendo ressaltar que:

Difundida a partir de 1965, a sigla MPB foi utilizada inicialmente apenas como referência à “moderna música popular brasileira”, de origem universitária, que surgia da influência direta da bossa nova e que, naquele momento, disputava espaço com outra música popular – aquela produzida por Roberto Carlos e a turma

da jovem guarda – que partia de influências do *rock’n roll* inglês e norte-americano. E esta disputa levou na época alguns dos representantes da MPB – Elis Regina, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Edu Lobo – a comandar uma passeata contra as guitarras elétricas no centro de São Paulo (ARAÚJO, 2015, p. 32).

Podemos entender este movimento como um ato nacionalista contrário não às guitarras elétricas, mas, sim, contra a imposição da Indústria de Entretenimento e sua música “não-brasileira” sobre o mercado musical brasileiro. Porém, é importante destacar que aqueles mesmos representantes de suas vertentes musicais também estavam “lutando” pela sua fatia diante daquele mercado musical. A guitarra elétrica, por representar a força com a qual a música estrangeira europeia e estadunidense chegava ao Brasil, foi utilizada como estandarte naquele processo de transformação:

Entretanto, a partir de setembro de 1967, com a incorporação de guitarras elétricas às composições de Caetano Veloso e de Gilberto Gil via tropicalismo e com a assimilação de influências do *rock*, do *blues*, do *soul* e do próprio trabalho de Roberto Carlos por outros intérpretes da MPB (Gal Costa, Elis Regina, Wilson Simonal), esta oposição música “brasileira” versus música “alienígena” deixava de ter sentido (ARAÚJO, 2015, p. 32-33).

A guitarra elétrica ganha destaque diante dos interesses da Indústria de Entretenimento e por meio dos veículos de comunicação que constituem as engrenagens dessa indústria, como a rádio, TV, cinema e de gêneros musicais como o *rock*, se firma diante do mercado musical nacional em diversos gêneros musicais – MPB, música brega ou cafona, Jovem Guarda e Bossa Nova e música regional como o carimbó, frevo e baião. Nessa direção, estreitando as discussões referentes aos fenômenos culturais e seu impacto na produção musical no estado do Pará, usaremos como exemplo algumas práticas musicais que consideramos representativas na condução de reflexões acerca das hibridações, mudanças, apropriações e transformações na forma de pensar, produzir e performar a música urbana moderna.

Considerando os processos etnográficos ao longo dos anos desta pesquisa, destaco o já referido conceito “Musicking” de Christopher Small (1998), sob o qual o autor amplia a perspectiva das relações existentes em uma prática musical, considerando além do músico *performer*, outras classes de trabalhadores diretamente relacionados às atividades de produção de um produto musical. Tomando como tradução mais direta, “Musicar”, como a soma das múltiplas relações entre

músicos, assistentes, audiência e o espaço-tempo no qual acontece uma prática musical, o Guitarrar Local seria então uma reorganização dessas múltiplas relações na qual a guitarra elétrica assume definitivamente o protagonismo na estética e na performance musical.

A CENA DA GUITARRADA NO PARÁ

Sob a perspectiva do mercado das práticas musicais, para compreender a lambada como um produto que se expande movimentando a indústria local, nacional e transnacional, aproveitamos para diferenciar a utilização dos termos cena e cenário como campos complementares. Sendo assim, expomos alguns apontamentos acerca do conceito de cena amplamente debatido em múltiplos campos disciplinares.

Segundo Cambria (2017, p. 80), “o termo ‘cena’, ao longo das últimas duas décadas, tem gradualmente conquistado legitimidade no circuito acadêmico, especialmente no contexto das discussões sobre (sub)culturas juvenis e música popular”, tendo como um de seus principais contribuidores o pesquisador Will Straw. Cena, segundo o autor, constitui:

[...] determinados conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem. As cenas podem ser distinguidas de acordo com a sua localização (como em a cena de St. Laurent em Montreal), o gênero da produção cultural que lhes dá coerência (um estilo musical, por exemplo, como nas referências à cena electroclash) ou da atividade social vagamente definida em torno da qual elas tomam forma (como nas cenas urbanas de jogo de xadrez ao ar livre). Uma cena nos convida a mapear o território da cidade de novas maneiras enquanto, ao mesmo tempo, designa certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente demonstrada. (Por exemplo, como alguém poderia localizar a cena de poesia anglófona de Montreal em um mapa?) (STRAW, 2013, p. 12).

As cenas não se formam sem que sobre elas haja forças de múltiplas naturezas, direções e sentidos e que, portanto, determinam relações temporais de interesse econômico – passado (referências de mercado), presente (financiamento e formação dos cenários) e de futuro (exploração dos mercados em formação) – que estão além da constituição da própria cena em si, uma vez que “as cenas surgem a partir dos excessos de sociabilidade que rodeiam a busca de interesses, ou que fomenta a inovação e a experimentação contínuas na vida cultural das cidades” (Idem, p. 13).

A Foto 04 revela a festividade de comemoração do aniversário de Mestre Vieira em Barcarena no dia 29 de outubro de 2017.

Atualmente, nesta data (29 de outubro), se comemora o Dia Municipal da Guitarrada em homenagem a data de nascimento de Mestre Vieira.

Sobre as cenas musicais, vale a pena destacar que:

Contudo, a música e outras formas culturais não são apenas álibis para a interação social que ocorre nas cenas. A sua importância em relação às cenas garante que o investimento comercial que produz novos espaços ou rituais de socialização permaneça entrelaçada com uma história das formas culturais, com as curvas de modismo e popularidade que concedem à história cultural uma dinâmica particular (STRAW, 2013, p. 15).

Dentro do espectro de abordagem acerca do conceito de cena cultural e musical, Mendívil (2015, p. 25) concatena reflexões de Straw (2004) e Bennett e Peterson (2004) ao afirmar que:

[...] as cenas culturais são campos produtivos de autogestão, nos quais os participantes constroem seu próprio quadro de ação em resposta às condições desfavoráveis oferecidas pelo ambiente social imediato: a cidade, o Estado ou o mercado (Straw, 2004: 415). Defino, portanto, uma cena musical como “uma atividade social que ocorre em um espaço delimitado e durante um tempo específico, em que produtores, músicos e fãs [voluntariamente] experimentam um gosto musical comum, distinguindo-se coletivamente dos demais...” (BENNETT; PETERSON, 2004, p. 8 *apud* MENDÍVIL, 2015, p. 25 - tradução nossa).

As cenas musicais surgem como respostas aos contextos socioculturais de um lugar nos quais a interação entre músicos, produtores culturais, público se dá pela constituição de cenários sob os quais a indústria e o mercado são componentes atuantes e indissociáveis. Vale destacar ainda que:

Como instrumento interpretativo, o conceito de cena deve conduzir a uma análise da interconectividade entre os atores sociais e os espaços sociais das cidades, facilitando deste modo a compreensão da dinâmica das forças existentes – sociais, econômicas e institucionais – que influenciam a expressão cultural coletiva. (GUERRA; QUINTELA, 2016, p. 203).

Uma cena é, portanto, expressa pelos meios de integração social de um lugar, cujas dinâmicas demográficas apresentam múltiplas relações que, por vez, estão além de suas próprias fronteiras espaciais, conduzindo as atividades humanas, suas memórias, esquecimento e identidades culturais. Cambria (2017,

p. 87) também traz importante revisão sobre a literatura existente sobre este tema e afirma que:

Apesar de a maioria dos autores que defendem a perspectiva das “cenas musicais” considerar a mesma como sendo uma necessária alternativa ao trabalho desenvolvido no âmbito da etnomusicologia (muitas vezes, a partir de uma visão restrita e datada deste campo), as questões envolvidas nessa recente literatura não são realmente diferentes daquelas com as quais os etnomusicólogos trabalham hoje.

Sendo assim, seria ingênuo constituir um conceito de cena sem expor a natureza dessas forças que atuam sobre as atividades culturais de um lugar. Concluímos, portanto, que os cenários são preparados pelas indústrias culturais nos seus moldes e mecanismos usuais – produção, distribuição e consumo –, determinando e guiando dinâmicas sobre as cenas de acordo com seus interesses. Esses cenários implantados sob o slogan ideológico de integralização global contribuem para cenas cada vez mais específicas e fragmentadas. No mercado musical, a Indústria de Entretenimento – por meio das mídias – rádio, TV, cinema – financia e veicula as tendências desse mercado, induzindo e incentivando a produção em massa dessas tendências e o consumo dessa produção.

Quanto ao termo gênero musical, faço uso das reflexões de Fabbri (2017, p. 2), que o define como “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é regido por um conjunto definido de regras socialmente aceitas”. Tais reflexões apresentadas por meio de análises sob os gêneros *Canzone* e *Canzone d'autore*, pontuam ainda outras definições sobre os termos utilizados no conceito, como “conjunto”, “subconjunto” e “evento musical”. Seguindo aquele autor:

A noção de conjunto, tanto para um gênero quanto para seu aparato definidor, significa que podemos falar de subconjuntos como “subgêneros”, e de todas as operações previstas pela teoria dos conjuntos: em particular, um determinado “evento musical” pode situar-se na interseção de dois ou mais gêneros e, portanto, pertencer a cada um deles ao mesmo tempo (FABBRI, 2017, p. 2).

Abordados de forma ampla e semântica os termos “conjunto” e “subconjunto” sugerem que dois ou mais “eventos musicais” – expressão que também precipita ampla abordagem – podem apresentar sobreposição igualmente ampla de suas características. As análises realizadas sobre o curso dos eventos musicais envolvendo o desenvolvimento da lambada nos permitiu compreendê-la como um gênero musical inserido em um conjunto de contextos socioculturais cujas características musicais inseridas em subconjuntos também

apresentam seus próprios contextos socioculturais. Destacamos ainda que:

Em primeiro lugar, ao estabelecer uma relação entre o que os performers estão fazendo e o que os demais presentes estão fazendo, nos lembra que musicar (você vê como é fácil escorregar para usá-lo) é uma atividade em que todos os presentes estão envolvidos e por cuja natureza e qualidade, sucesso ou fracasso, todos os presentes têm alguma responsabilidade. Não se trata apenas de compositores, ou mesmo de tocar, fazendo algo ativamente para, ou para, ouvintes passivos. O que quer que estejamos fazendo, estamos todos fazendo juntos - performers, ouvintes (se houver algum além dos performers), compositor (se houver outro além dos performers), dançarinos, cobradores de ingressos, movedores de piano, roadies, produtos de limpeza e tudo, sem distinção (SMALL, 1998, p. 10).

Considerando as reflexões do autor, de que de alguma forma musicar é tomar-se como parte integrante, em qualquer coordenada do curso das diferentes relações de uma *performance* musical, seja se apresentando (performer), ouvindo (audiência), ensaiando, praticando ou contribuindo para aquela ação, oferecendo material (compositor) para a *performance*, que por vez, implica em outras ações corporais (dança), podemos vislumbrar um conjunto de interações, trocas e de saberes que se estabelecem, portanto, diante da prática musical da lambada/guitarrada desde a sua fundação no fim dos anos de 1970 até os dias atuais. Tomando ainda a fundação do Dia Municipal da Guitarrada no município de Barcarena e a Lei Nº 9.919 sancionada pelo atual Governador do Pará, Helder Barbalho, no último dia 11 de maio de 2023, que “declara como patrimônio cultural e imaterial do Estado do Pará a obra de Mestre Vieira, inventor da guitarrada”, como marcos que coroam o percurso artístico e trajetória de vida de Mestre Vieira, entendemos como as novas gerações de guitarreros (guitarristas que tocam guitarrada) contribuem para a constituição e consolidação da cena musical e para o enraizamento cultural e disseminação desse gênero musical. Portanto, a guitarrada seria então uma prática musical instrumental na qual a guitarra elétrica assume definitivamente protagonismo sobre os elementos idiomáticos, estéticos e técnicos: o guitarrar local.



Foto 04 - Comemoração do aniversário de Mestre Vieira. Barcarena, 29 de outubro de 2017. Fonte: Arquivo pessoal dos autores. Fotografia: Dalila Nascimento.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- CAMBRIA, Vincenzo. “Cenas musicais”: reflexões a partir da etnomusicologia. *Música e Cultura*, v.10, p. 77-93, 2017.
- CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., 2007. Salvador. *Anais...* Salvador: EDUFBA, 2007. p. 137-144.
- CARAVEO, Saulo Christ. *O Guitarrar Local: uma prática musical para além da Amazônia paraense*. 314f. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Pará, 2023.
- COSTA, Antônio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meio de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 63, v. 32, p. 381-402, 2012.
- FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. Marcio Giacomini Pinho (tradutor), *Revista Vórtex*, Curitiba, n.3, v.5, 2017, p.1-31
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. 7. reimp. São Paulo: EDUSP, 2015.
- GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 47, n. 1, jan/jun, 2016, p. 193-217.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HOBSBAWM, Eric. *História Social do jazz*. Tradução Angela Noronha. 18. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- MENDÍVIL, Julio. Lima es muchas Limas: Primeiras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno. In: ROMERO, Raúl (Editor). *Música Popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad del Perú, Instituto de Etnomusicología, 2015. p. 17-47.
- MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. *A guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará*. Bahia, 2009. [205f]. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2009.
- MESQUITA, Bernardo. *Das Beiradas ao Beiradão – a música dos trabalhadores migrantes no Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2022.
- MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. *Revista Brasileira do Caribe*, Brasília, n. 18, v. 9, jan./jun. 2009, p. 361-387. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159113069003>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- PACINI HERNANDEZ, Deborah. *Oye como va! Hybridity and identity in Latino popular music*. [s.l.]: [s.n.], 2010.
- REILY, Suzel Ana. O Musical Local e a produção local da localidade – *Dossiê Musicar Local*, n. 1, v. 6: e-185341, São Paulo, 2021, p. 1-21.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. *Cadernos de Campo*, revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP, n. 1, v. 1, São Paulo, 1991- [2008], pp. 237-260.
- SMALL, Christopher. *Musicking: the meaning of performing and listening*. p. cm. (Music/Culture) Wesleyan University Press, 1998.
- STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: JANOTTI, Jeder Jr.; SÁ, Simone Pereira de (Orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013. p. 09-23.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *Transformaciones Globales – la Antropología y el mundo modern*. Traducción y presentación: Cristóbal Gnecco. Universidad del Cauca – CESO – Universidad de los Andes, 2003.
- VIEIRA, Joaquim de Lima. Entrevista concedida a Saulo Christ Caraveo na cidade de Barcarena-Pará, em 26 ago. 2017.

SAULO CHRIST CARAVEO

Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes e membro do Laboratório de Etnomusicologia Universidade Federal do Pará. Paraense, iniciou sua carreira profissional como guitarrista no ano de 1997. Graduou-se com honras no Curso de Guitarra Elétrica com Especialização em *Fusion* no Instituto de Guitarra e Tecnologia (IGT) de São Paulo no ano de 2004. Fundou a Escola G2 Muhsica no ano de 2006 em Belém do Pará, onde atua como professor de guitarra elétrica e Diretor Geral e Pedagógico. Sob a orientação da Profa. Dra. Lia Braga, graduou-se em Licenciatura Plena em Música na Universidade do Estado do Pará, recebendo o Prêmio de TCC Destaque 2014. Tornou-se Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará sob a orientação da Profa. Dra. Sonia Chada, tornando-se o primeiro caso de *Upgrade* mudança imediata para o nível de doutoramento da história do programa. Foi membro suplente do Comitê de Emergência Cultural do Fórum de Música Lei Aldir Blanc no ano de 2020. Atualmente é professor substituto da Escola de Música da UFPA – EMUFPA.

SONIA CHADA

Paraense, iniciou seus estudos musicais na Escola de Música da Universidade Federal do Pará integrando, posteriormente, como oboísta, a Orquestra Jovem e a Orquestra Sinfônica, o Madrigal e o Corpo Docente dessa Universidade. É Licenciada em Música (1985) e Bacharel em Oboé (1984) - Orientação do Prof. Václav Vinecky, pela Universidade de Brasília. É Mestre (1996) e Doutora (2001) em Música, Etnomusicologia - Orientação do Dr. Manuel Veiga, pela Universidade Federal da Bahia. Estágio Pós-Doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (2013), sob supervisão do Dr. Antônio Maurício Costa. Atualmente é Professor Associado 4 (Cursos de Graduação e Pós-Graduação) da Universidade Federal do Pará. Atua principalmente nos seguintes temas: Etnomusicologia, Cultura Musical Paraense, Percepção Musical e Execução Musical.





O BREGA CIBERMÓRFICO DE WANDERLEY ANDRADE: PONTOS DE INFLEXÃO NO MERCADO MUSICAL CONTEMPORÂNEO

Frank Sagica

Universidade Federal do Pará
franksagica@hotmail.com

Sonia Chada

Universidade Federal do Pará
sonchada@gmail.com

RESUMO. O presente artigo discute a relação da cadeia produtiva da indústria da música brega tendo como recorte etnográfico o cantor Wanderley Andrade, abordando com olhar interpretativo a sua produção, sua adaptabilidade e suas articulações nas principais plataformas digitais, meios midiáticos, interfaces de criação de conteúdo, bem como suas influências e apropriações estéticas ao longo de sua trajetória no mercado musical no Brasil. Conceitos como globalização e glocalização encontram aportes teóricos nos fundamentos de culturas do passado-presente (discussões sobre modernidade, modernismo e modernização) apontados por Huyssen (2014). O uso de novas tecnologias e mídias, as adaptabilidades do mercado da música, bem como a análise das particularidades cotidianas de uma sociedade em transição são temas caros a este estudo, tendo a etnomusicologia como chave elementar para elucidar os entremeios onde sojornam confluências e disrupturas, entre os quais: mercado musical, glocalização, tradição e tecnologia, temas estes que podem, conseqüentemente, trazer contribuições não apenas para o campo teórico como, também, para o âmbito cultural.

PALAVRAS-CHAVE. Brega, Ciberespaço, Etnografia digital, Mercado musical, Pós-modernidade.

Wanderley Andrade's Cybermorphic Brega: Inflection Points in the Contemporary Music Market

ABSTRACT. The present article discusses the relationship of the production chain of the brega music industry, having as an ethnographic cut the singer Wanderley Andrade, approaching with an interpretative look his production, his adaptability and his articulations in the main digital platforms, media means, content creation interfaces, as well as his influences and aesthetic appropriations throughout his trajectory in the music market in Brazil. Concepts such as globalization and glocalization find theoretical contributions in the foundations of past-present cultures (discussions on modernity, modernism and modernization) pointed out by Huyssen (2014). The use of new technologies and media, the adaptability of the music market, as well as the analysis of the everyday particularities of a society in transition are themes dear to this study, with ethnomusicology as an elementary key to elucidate the in between where confluences and disruptions occur, among which: music market, glocalization, tradition and technology, themes that can, consequently, bring contributions not only to the theoretical field but also to the cultural scope.

KEYWORDS. Brega, Cyberspace, Digital Ethnograph, Music Market, Postmodernity.



Foto 01 - Estúdio de televisão filiado à Globo, 1985. Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 fev. 2021.

HIBRIDAÇÕES E METAMORFOSES NO BREGA: O LOCAL, O GLOBAL E O GLOCAL

Visando a atender às demandas de um mercado musical cada vez mais coadunado com as últimas modas musicais midiáticas do momento, a dualidade entre o local e o global personificada na troca de diferentes conteúdos culturais esteve presente ao longo de toda a ascensão do brega. A interação entre culturas distintas levou à apropriação de símbolos, signos, linguagem entre outros, refletindo na maneira de produzir a sua música, reinventando recursos estilísticos e derivando novos subgêneros que absorveram toda essa carga de modernidade. Como a incorporação de elementos tão contrastantes, sob o ponto de vista conceitual, pode ter mantido as formas de representação regional e de tradições da cultura paraense?

As mediações da modernidade, cuja maior incidência se deu por meio de dispositivos tecnológicos, a exemplo da inclusão da guitarra elétrica em ritmos

regionais, em que sua prática original fazia o uso somente de instrumentos acústicos, como é o caso do carimbó, demonstra que a dialética entre local versus global não encontra subterfúgio suficiente para justificar a oposição, pelo menos nesse primeiro momento.

Andreas Huyssen (2014) analisa como a modernidade e o modernismo foram incutidos por afluências culturais interligadas pelo progresso globalizante de informações, aproximando as concepções de local e global em constante negociação. O autor indica a necessidade de eludir a ideia inócua de compreensão de legitimidade de uma cultura local original a qual estaria impoluta de influências uniformizantes da globalização:

As dimensões culturais da globalização e sua relação com toda a história da modernidade continuam mal compreendidas, amiúde pela simples razão de que a cultura “real” ou “autêntica” (especialmente quando

enquadrada num contexto antropológico ou pós-herdariano) é vista como aquela que é subjetivamente compartilhada por uma dada comunidade, e, portanto, como cultural local, ao passo que apenas os processos econômicos e a mudança tecnológica são percebidos como universais e globais. Nessa visão, o local opõe-se ao global como tradição cultural autêntica, enquanto o global funciona como “progresso”, isto é, como uma força de alienação, dominação e dissolução. Mas o binário global-local é tão homogeneizante quanto a suposta homogeneização cultural do global à qual se opõe (HUYSSSEN, 2014, p. 23).

Uma questão também apontada pelo autor é a do modelo superior e inferior – semelhante ao ambiente criado em torno do brega, no Brasil, na década de 70 – que demonstra como o espaço cultural do começo do século XX foi sendo sumariamente dividido entre cultura de massa e cultura de elite:

O espaço cultural que foi habitado pelo modernismo dividia-se em superior e inferior, em uma cultura de elite e uma cultura de massa cada vez mais mercantilizada. O modernismo foi, a grosso modo, a tentativa de fazer o postulado europeu tradicional da cultura superior voltar-se contra a própria tradição e criar uma cultura superior radicalmente nova, que descortinasse horizontes utópicos de mudança social e política (HUYSSSEN, 2014, p. 27).

A recolocação em pauta dessa problemática nas abordagens sobre modernidade dentro do espectro cultura/sociedade em contextos globalizantes pode incentivar novas perspectivas de análises que vão além das oposições básicas cultura de massa *versus* cultura de elite ou global *versus* local, reinserindo discussões sobre estruturas hierárquicas e estratificações de classes sociais que vêm promovendo transformações no modo de produzir e disseminar a cultura de determinada sociedade de acordo com o seu meio e espaço-temporal:

O modelo superior versus inferior, conhecido principalmente pelos debates sobre o modernismo, pode ser repensado de maneira produtiva e relacionado com o desenvolvimento cultural de sociedades “periféricas”, pós-coloniais ou pós-comunistas. Na medida em que capta aspectos das hierarquias culturais e da classe social, de raça e religião, das relações de gênero e codificações da sexualidade, de transferências culturais coloniais, da relação entre tradição cultural e modernidade,

do papel da memória e do passado no mundo contemporâneo, e da relação entre a mídia impressa e os meios visuais de comunicação de massa, ele pode tornar-se produtivo para as análises comparativas da globalização cultural de hoje, bem como para uma nova compreensão de caminhos anteriores e diferentes, seguidos dentro da modernidade (HUYSSSEN, 2014, p. 28-29).

Nesse sentido, a ideia de globalização não implica necessariamente um processo de instaurar o global em detrimento do local, tampouco incorre no reducionismo clichê de apregoar a simples aglutinação morfológica: global mais local é igual a glocal. O local está ligado ao constructo identitário e social de determinada localidade concreta e pode ser considerado um aspecto da globalização. Já a globalização envolve a intensificação das relações sociais interligadas por localidades espalhadas pelo globo, dinâmicas de interação que rompem as barreiras demarcadas pelo espaço e tempo com o uso de novos recursos tecnológicos (GIDDENS, 1995)

O global não é em si mesmo contraposto ao local. Em vez de que muitas vezes o local é referido como essencialmente incluído dentro de uma concepção flexível do global. Nesse sentido, a globalização, definida em seu sentido mais amplo como a compressão do mundo como um todo, envolve a ligação de locais (ROBERTSON, 1995, p. 43, nossa tradução)¹.

Na modernidade de fluxos intercambiáveis e transformações constantes, a glocalização é permeada de hibridações e interconexões dos níveis locais e globais e, por esta assim ser constituída, passa a atribuir ressignificações para todos os símbolos globais intercorrentes do multiculturalismo cada vez mais presentes no mundo contemporâneo:

Roland Robertson descreveu essa dinâmica de mudança em termos do conceito de “glocalização”. O desenvolvimento de diversos campos sobrepostos de vínculos globais-locais criou uma condição de panlocalidade globalizada (...). Essa condição de glocalização também representa uma mudança de um processo de aprendizagem mais territorializado e vinculado à sociedade-estado-nação para um mais fluido e translocal. A cultura tornou-se um software humano muito mais móvel, empregado para misturar elementos de diversos contextos. Com formas e práticas culturais mais separadas do enraizamento geográfico, institucional e atributivo,

¹ The global is not in and of itself counterposed to the local. Rather, what is often referred to as the local is essentially included within a flexible conception of the global. In that sense globalization, defined in its most general sense as the compression of the world as a whole, involves the linking of locales.

estamos testemunhando o que Jan Nederveen Pieterse chama de “hibridização” pós-moderna. (GABARDI, 2000, p. 33 - 34, nossa tradução)².

Seguindo o raciocínio, poder-se-ia apontar que glocalização não subentende ofuscar as identidades locais, mas utilizar de toda essa carga de influências para agregar estilos e estéticas das mais diversas, fundi-las, para então criar novas formas de representações culturais. Um exemplo muito claro desse processo ocorreu com a produção da indumentária de Wanderley que, em meados de 1985, primeiro Rock in Rio, trabalhou em um estúdio de televisão que fazia a retransmissão do festival de música *Rock in Rio* para outras cidades do canal 04, no Rio de Janeiro, que era a Globo. A Globo passava o sinal para as estações e Wanderley era operador de equipamento de áudio e vídeo e fazia a recepção e retransmitia, de forma que aquela experiência lhe causou um grande impacto introspectivo sobre sua iminente carreira, pois aquela atmosfera de estar em contato direto com toda aquela influência norte americana o fazia ter a impressão de estar fisicamente no evento (Foto 01):

E na época, eu vi desembarcar no aeroporto do Galeão, do Rio, Nina Heing, quando eu vi Nina com aquele visual, aquele cabelo dela maluco, automaticamente eu associei a Baby Consuelo, que foi exatamente copiado da Nina Heing e daquela rapaziada do Sexy Pistol. Talvez você vê na minha conversa aqui a inserção do rock n roll, né? Que eu tenho isso no sangue, na veia. Depois desembarcou Scorpions, AC DC, Whitesnake, eu vi aqueles caras fiquei impressionado com o visual, aquela coisa americana e inglesa era negócio maluco naquele tempo. Foi quando desembarcou o Queen, com nosso querido, saudoso e imortal Freddy Mercury. Então foi daí que veio toda a inspiração, somado já a influência que eu já tinha, um pouquinho do cinto do Michael Jackson, as calças do Sebastian Bach (Skid Row), o brilho do Elvis Presley e o cabelo de Nina Heing. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021)

E foi com esta miscelânea de influências intercontinentais que Wanderley Andrade deu origem a excentricidade do seu visual, combinando acessórios e penduricalhos dos mais diversos: luvas, botas, joias,

óculos e, principalmente, o que viria a se tornar a marca registrada de suas produções – as roupas, que são idealizadas e desenhadas por ele próprio (Figura 02).

A extravagância de cores e formas que delineiam seus figurinos incute de maneira sutil uma crítica a uma parte da sociedade que, não conhecendo o seu trabalho, passa a julgá-lo de maneira depreciativa. Tal afronta revela o quão “brega” – agora no sentido depreciativo da palavra – esta parte da massa que consome música no Brasil é em não conhecer a vastidão de expressões culturais que existem no Brasil, acrescentando que, embora imersos neste mundo tecnológico desenfreado, Wanderley transmite a mensagem de simplicidade e identificação com seu povo, não dos grandes centros urbanos que desconhecem tais representações, mas com o “povão” das periferias, da classe social “baixa” invariavelmente depreciada aos olhos das elites e classes dominantes (Foto 02).

Outro ponto importante na produção de Wanderley é o aspecto musical que se dá na incorporação de elementos que são absoldidos de outros gêneros musicais para modelar a sonoridade de suas composições. Essas fusões entre sons local e global repousam novamente sobre o conceito de hibridismo cultural, no qual os vínculos e apropriações culturais nada mais são do que fronteiras articuladas entre si, em virtude da desterritorialização dos processos simbólicos e realocização em velhas e novas apropriações (CANCLINI, 2003).

Munido do seu vasto conhecimento e repertório da música internacional, Wanderley comenta a importância que o cantor Roberto Villar teve no início da segunda geração do “brega” no Pará, que ocorreu em 1997. A ele é atribuído o pioneirismo de implementar com maior eficiência o estilo “caribenho” da guitarra já conceituada na “lambada/guitarrada”, que fizera muito sucesso outrora, a exemplo dos trabalhos de Pinduca e Mestre Vieira. Essas e outras peculiaridades do trabalho de Roberto Villar foram assimiladas e incutidas nos trabalhos posteriores de Wanderley:

Em 1997, quando vi o CD Roberto Villar com aquele som dele bonito, uma música romântica acelerada, me arremeteu na hora ao que eu já escutava, dos artistas americanos que eu adorava, Elvis, Del Shannon, Paul Anka... Tinha aquela coisa da guitarra pica-pau³ vindo

² Roland Robertson has described this dynamic of change in terms of the concept of “glocalization”. The development of diverse, overlapping fields of global-local linkages has created a condition of globalized panlocality (...). This condition of glocalization also represents a shift from a more territorialized learning process bound up with the nation-state society to one more fluid and translocal. Culture has become a much more mobile, human software employed to mix elements from diverse contexts. With cultural forms and practices more separate from geographic, institutional, and ascriptive embeddedness, we are witnessing what Jan Nederveen Pieterse refers to as postmodern “hybridization”.

³ Expressão para designar uma técnica peculiar de guitarra, que consiste em um movimento alternado de palhetada com a mão direita, com o timbre *clean*.

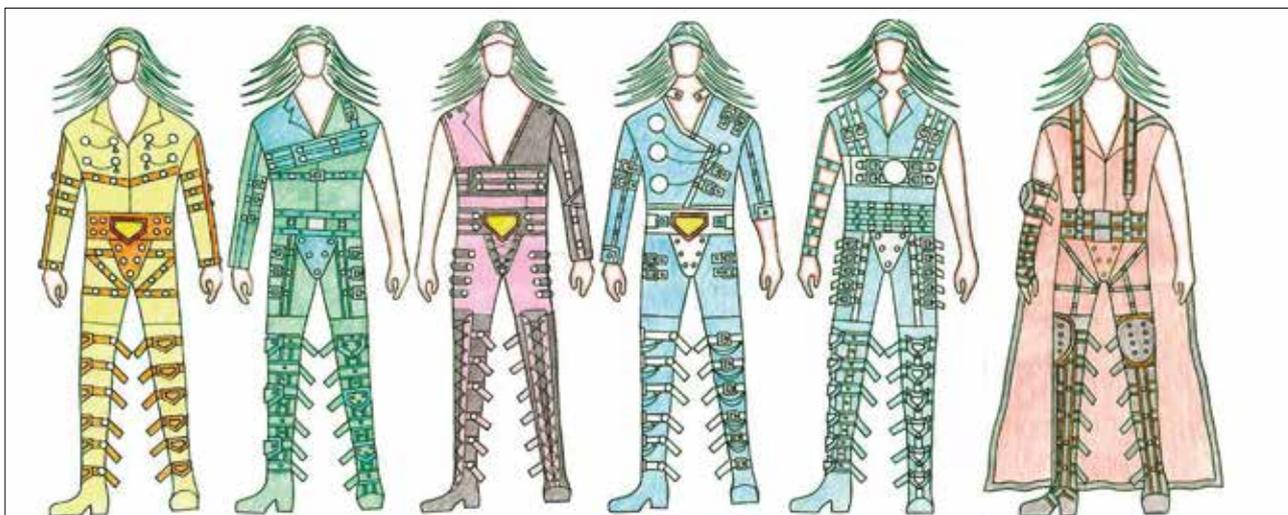


Figura 02 - Figurino desenhado à mão por Wanderley Andrade, 1985. Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 fev. 2021.

da “guitarrada”, do calypso do sul, aquela bateria *twist* meio Jerry Lee Lewis meio Chuck Berry. Associando tudo isso ao romantismo das letras, muito por influências das bandas de rock de fora, contando também o que a gente vivia aqui, do cotidiano, eu pensei “caraca, é por aqui que eu vou!”. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

Em paralelo com suas influências dentro do Pará, Wanderley tem dois grandes artistas brasileiros como suas maiores referências em termos de composição de letras: Raul Seixas e Reginaldo Rossi, admiração essa que rendeu a gravação de CD interpretando os maiores sucessos do Raul Seixas, em 2012 (ver anexo G), e a gravação de um DVD, em 2014, em tributo à Reginaldo Rossi (ver anexo H):

Quando um CD está sendo escrito, é unido o útil com o agradável. Como eu sou um cara da noite, sou um cara do chamado *show business*, eu tenho que ter, irmão, a identidade do povo, essa cumplicidade que tenho que ter. Então é uma busca particular, nunca é aleatório. Nas minhas composições, o amor é a regra. Aí tu vê o ladrão, traficante, detento, terrorista... tu vais ver a canção, a canção fala do amor, fala do cotidiano, cara, você tem sentimentos, você tem amores ou pretende ter amores, então de uma forma ou de outra tu vais te identificar, é essa a minha busca, falar de amor. Raul Seixas foi uma grande inspiração nisso, além das mensagens que ele passava de maneira subliminar, ele já falava de amor na sociedade alternativa dele “faze o que TU

queres e o todo há de ser da lei, a lei é o amor, amor sob vontade”⁴. E ele falava tudo isso de uma forma simples, mas ao mesmo tempo poética. Acredito que muitas coisas do meu estado comportamental eu herdei de Raul. Aí entra o Reginaldo [Rossi] também como uma grande inspiração, eu comecei a ouvir com nove anos, e tive o privilégio depois de muito tempo, de ter sido amigo dele além de fã (ver anexos I, J e L). Reginaldo tinha um jeito muito único de falar sobre o amor, de tratar as mulheres, ele era o advogado das mulheres (risos). Ele tinha um jeito muito particular de falar sobre o amor. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

Com a crise da indústria fonográfica e das grandes gravadoras, Wanderley foi desenvolvendo um negócio autossustentável: começou a lançar seus discos de maneira independente, fazendo a distribuição por intermédio de parcerias com selos de pequeno e médio porte. Apesar das desvantagens de quando se escolhe desenvolver um trabalho de forma independente, estando sujeito a um menor alcance de público, suporte na pré-produção e gravação das faixas musicais e distribuição do material final, há inúmeras vantagens, como: maior controle sobre as decisões do trabalho/carreira do artista e um maior faturamento com as vendas do material, principalmente se levarmos em conta que a medida que os anos foram passando e o avanço tecnológico acompanhando, a dependência do artista pelas grandes gravadoras se tornou obsoleta, no máximo, uma opção:

⁴ Esta frase está contida no “Livro da Lei”, de Aleister Crowley, de cuja obra Raul Seixas demonstrava ser um grande aficionado.

Na época do vinil era um controle que havia das gravadoras em quase tudo, por nós talvez muito pouco, as gravações eram de uma polegada, não tinha gravação digital, era tudo analógico, e eram muito bacanas as gravações também, só que agora nós estamos dentro de um outro patamar tecnológico, certo? Hoje, se você não se organizar você vai estar fora do sistema. Eu arrisco dizer para você que hoje os direitos autorais, meu parceiro, tão bem mais fáceis de você ganhar com mais notoriedade, com mais volume do que na época em que você gravava nas gravadoras. Hoje, por exemplo, eu ganho muito mais de direitos autorais do que quando eu estava na minha gravadora, muito mais! Porque aí tem grandes empresas específicas para determinada coisa, e elas administram você, a parte do *marketing*, arrecadação e tudo, tá entendendo? O detalhe também é que você ganha em dólar, não ganha nem em real, entende? Então você tem hoje esse controle, eu por exemplo sei quantas vezes a minha música tá tocando, eu tenho os gráficos todinhos nessas plataformas digitais. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021)

Na década de 90, o brega tinha a circulação do seu produto concentrado nas grandes lojas especializadas de música, nos *shoppings* e comércios afins. Nesse período, as arrecadações dos artistas provenientes da venda do seu trabalho já vinham demonstrando um certo declínio por conta das práticas de “pirataria” de CDs que eram muito comuns entre camelôs espalhados pelas periferias de Belém, desde a popularização da possibilidade da transferência e descompactação de um CD para um computador e subsequente produção de inúmeras cópias desse mesmo CD.

Como advento propulsor da modernidade e peça medular da revolução da vida contemporânea, a *Internet* trouxe mudanças significativas para as formas de reprodução de mídias. A partir dos anos 2000 novas formas de acesso à música foram surgindo, entre elas o *download*⁵, que, em primeira análise, soava como uma espécie de democratização de conteúdo, pois oportunizava o acesso de qualquer pessoa, independentemente de sua classe social, a músicas, filmes, séries, entre outros. Com apenas um click, teria qualquer material dentro do seu computador. Obviamente, tal prática infringia os direitos autorais dos artistas, que ficavam sem receber por suas produções.

Esse cenário não demoraria por muito tempo, quando em 2005 surge o *Youtube*, plataforma de compartilhamento de vídeos via *streaming*, permitindo que usuários carreguem, compartilhem e assistam a

conteúdos hospedados na plataforma. O *site* ainda possibilita a monetização através de direitos autorais dos conteúdos, anúncios de patrocinadores, doação pelo *Super Chat* e *Super Sticks*⁶, entre outros. Embalados nesse fluxo, outros serviços de *streamings* com políticas de monetização similar foram aparecendo, como *Apple Music*, *Amazon music*, *Deezer*, entre outros:

Tinha nego aí que tinha para mais de 10 milhões de *view* no *Youtube* de Wanderley Andrade, dos meus CDs, das minhas canções, tá entendendo? E aí, eles estavam ganhando na minhas costas, agora não estão ganhando mais, quem tá ganhando sou eu, por conta disso, de eu agora ter entendido como funciona e tá empreendendo em cima disso. Tem artista, tem banda que ganha por mês R\$ 500.000,00 (quinhentos mil reais) de direitos autorais somando todas essas plataformas, é grande o volume, entende? E você sabe, porque tem gráfico mostrando tudo certinho. Pode haver desvio, mas não é melhor você ter o percentual de alguma coisa do que cem por cento de nada? Há oito meses atrás eu não sabia nem o que era isso, pô! Fui descobrir quando me procuraram: “Wanderlei, tu tá perdendo dinheiro, cara, tu és um cara valiosíssimo, um cara muito conhecido, tu tá perdendo dinheiro, tem que ver direito isso aí, tem gente te roubando”. Só que com isso, implementaram outro detalhe agora que eu achei um barato: se você vai cantar uma música minha aqui, você pode colocar nas plataformas, beleza, não tem problema nenhum, vão dar o *view* pra você, mas os créditos (receita) vêm pra mim, para o dono da música, quanto mais você tiver *views* no Youtube, melhor ainda. Então pra mim melhorou muito. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021)

Um destaque entre os serviços de *Streaming* está o *Spotify*, serviço digital que dá acesso a conteúdo de mídias em geral, como músicas, *podcasts*, vídeos, entre outros. Foi lançado em 07 de outubro de 2008, é o serviço de música mais popular e com mais usuários do mundo, tendo atualmente mais de 456 milhões de usuários, destinando cerca de US\$7.000.000.000 (sete bilhões de dólares) à indústria musical, o maior valor pago por uma plataforma de *streaming* para o setor da música⁷:

Eu sou um dos artistas paraenses que mais movimentou o *Spotify*, e olha que entrei não faz muito tempo, se eu não me engano, são mais de 32.000 (trinta e dois mil) me seguindo, bota aí em média 70.000 (setecentos mil) ouvintes mensais, tirando por baixo. É a empresa que administra isso que me repassa, eu nem fico muito em

⁵ Ação de transferência de dados de um servidor remoto (Cloud, DHCP, FTP, Proxy, Web, entre outros) para um computador local.

⁶ Recursos onde os espectadores podem destacar ao topo sua mensagem no chat da transmissão ao vivo ou comprar imagem animada.

⁷ Disponível em: <https://loudandclear.byspotify.com/>. Acesso em 07 out. 2022.



Foto 02 - Show ao vivo, 2004. Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

cima, é tudo muito natural, muito orgânico, imagina se eu tivesse uma equipe de *marketing* por trás, entende? É isso que eu acho bem bacana, você lançar um CD e ter todo esse alcance, ter o teu trabalho chegando para o teu público e até para quem não te conhece, me acha por lá, ouve a minha música e passa a me acompanhar, tudo aleatório. Por exemplo, “A Conquista tem mais de 3.000.000 (três milhões) de acesso, “Traficante do Amor” quase 3.000.000 (três milhões) também, o “Melô do Ladrão” tem mais de 1.000.000 (um milhão), por aí vai. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021)

Como qualquer negócio, à medida que cresce a demanda, novas ferramentas são aperfeiçoadas para viabilizar o lado de quem produz, melhorando o engajamento entre os consumidores, fidelizando os fãs, aumentando o alcance para novos seguidores, difundindo produtos, ideias, serviços, enfim, conexões são aperfeiçoadas para tornar a empreitada de quem faz ou consome música uma experiência única

e agradável, tentando se aproximar cada vez mais da experiência presencial.

Todavia, alinhar as atividades do campo das artes que invariavelmente possuem fortes raízes culturais e fruição particular do artista, com a criação de um “produto” que segue a orientação de modelos baseados na indústria de larga escala concatenada com exigências mercadológicas não parece ser uma tarefa nada fácil. Mas, com a *Internet*, o nível de alcance é incalculável, podendo romper barreiras geográficas, abrangendo o mundo inteiro. Com a intensa difusão da globalização e dos meios técnicos científicos informacionais, a cultura passa ser um produto de grande valia no novo mercado gerenciado pelas indústrias criativas, devido ao seu potencial em gerar engajamento nas redes digitais, fazendo com que todo fazedor de cultura volte seus olhos para esse novo modelo de produção e circulação da música e outras formas artísticas. Oferta assim uma opção muito viável para que o artista continue rentabilizando seu trabalho, mas agora no território digital.



REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Wanderley. [Entrevista concedida à Frank Sagica]. PPGARTES/UFPA, Belém/PA, realizada em 16/02/2021. 1:25:00 de duração. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/16dsVu758VMA-jUre02euJiVsbxgQb-vq8/view>. Acesso em: 03/09/23.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão. Ana Regina Lesa, tradução prefácio à 2. ed. Gênese. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. (Ensaio Latino-americanos).
- GABARDI, Wayne. *Negotiating Postmodernism*. Minneapolis: U Minnesota P, 2000.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Oeiras: Celta Editora. 1995.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- ROBERTSON, R. *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*, in: M. Featherstone, S. Lash and R. Robertson (Eds), *Global Modernities* (London, Sage). 1995.

FRANK SAGICA

Mestre (2018) e Doutor (2023) em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Possui Graduação em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará (2013). Atualmente é professor efetivo da Secretaria de Estado de Educação do Pará (SEDUC) e da Secretaria Municipal de Educação de Ananindeua (SEMED). Faz parte do Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) e integra o Grupo de Estudos sobre a Música no Pará (GEMPA).

SONIA CHADA

Paraense, iniciou seus estudos musicais na Escola de Música da Universidade Federal do Pará integrando, posteriormente, como oboísta, a Orquestra Jovem e a Orquestra Sinfônica, o Madrigal e o Corpo Docente dessa Universidade. É Licenciada em Música (1985) e Bacharel em Oboé (1984) - Orientação do Prof. Václav Vinecky, pela Universidade de Brasília. É Mestre (1996) e Doutora (2001) em Música, Etnomusicologia - Orientação do Dr. Manuel Veiga, pela Universidade Federal da Bahia. Estágio Pós-Doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (2013), sob supervisão do Dr. Antônio Maurício Costa. Atualmente é Professor Associado 4 (Cursos de Graduação e Pós-Graduação) da Universidade Federal do Pará. Atua principalmente nos seguintes temas: Etnomusicologia, Cultura Musical Paraense, Percepção Musical e Execução Musical.

Música é conhecimento e cultura

EXPOSIÇÃO

LABETNO

de portas abertas
apresenta

Dia 22 de outubro a partir da 09h.
Instituto de Ciências da Arte (ICA)

Avenida Presidente Vargas, S/N, Praça da República ao lado do Teatro Waldemar Henrique.

REALIZAÇÃO





O LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Sonia Chada

Universidade Federal do Pará
sonchada@gmail.com

Liliam Barros Cohen

Universidade Federal do Pará
liliambarroscohen@gmail.com

Adriana Couceiro

Universidade Federal do Pará
drlica@ufpa.br

Jucélia Estumano

Universidade Federal do Pará
juceliaestumano14@gmail.com

RESUMO. A Etnomusicologia produzida na Universidade Federal do Pará e no Estado do Pará, experimentou um crescimento significativo na última década. As diversas ações empreendidas pelo Laboratório de Etnomusicologia têm oportunizado uma ampliação do conceito de música, do fazer, da criação e da transmissão musical, assim como a percepção da diversidade musical existente e, por conseguinte, uma quebra de paradigmas no ensino de música e de artes no estado paraense. Aqui apresentamos aspectos históricos e do perfil do Laboratório de Etnomusicologia, as ações realizadas e os produtos gerados para sua consolidação na UFPA e na Amazônia, o seu fortalecimento através de pesquisa colaborativa, buscando integrar o pensar, o sentir e o fazer musical, enfatizando o protagonismo de indivíduos e coletividades, consoante com a Etnomusicologia brasileira e internacional e o pensamento socioantropológico brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE. LabEtno/UFPA, Etnomusicologia na UFPA, Etnomusicologia na Amazônia.

Title. The Ethnomusicology Laboratory of the Federal University of Pará

ABSTRACT. The Ethnomusicology produced at the Federal University of Pará and in the State of Pará, experienced a significant growth in the last decade. The various actions undertaken by the Ethnomusicology Laboratory have provided an opportunity to broaden the concept of music, making, creation and musical transmission, as well as the perception of existing musical diversity and, consequently, a break in paradigms in the teaching of music and arts in the state. Here we present historical aspects and the profile of the Laboratory of Ethnomusicology, the actions carried out and the products generated for its consolidation at UFPA and in the Amazon, its strengthening through collaborative research, seeking to integrate thinking, feeling and making music, emphasizing the protagonism of individuals and collectivities, consonant with Brazilian and international Ethnomusicology and Brazilian socio-anthropological thought.

KEYWORDS. LabEtno/UFPA, Ethnomusicology at UFPA, Ethnomusicology in the Amazon.

INTRODUÇÃO

O Laboratório de Etnomusicologia – LabEtno, da Universidade Federal do Pará – UFPA, foi criado em dezembro de 2014, aprovado pelos Colegiados dos Cursos de Pós-graduação em Artes – PPGARTES e da Faculdade de Música – FAMUS da instituição, e inaugurado em 6 de março de 2015, iniciativa do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA e do Grupo de Estudos sobre a Música no Pará – GEMPA. Tem como objetivos:

- Congregar e apoiar as pesquisas na área de Etnomusicologia na Faculdade de Música e no PPGArtes/UFPA;
- Proporcionar organismo estruturado de apoio às pesquisas etnomusicológicas desenvolvidas na UFPA e no estado do Pará;
- Acomodar acervo já existente nos grupos de pesquisa, além de oferecer suporte para a sua constante alimentação.

Dentre suas metas estão:

- Manter arquivo de registros sonoros disponíveis aos pesquisadores, comunidades e ao público externo;
- Potencializar o desenvolvimento da área de Etnomusicologia na Região Norte;
- Realizar ações de pesquisa e extensão com as diversas conexões musicais do Estado e Região;
- Estabelecer pontes entre os mestres e sabedores musicais do Estado e da Região e a academia;
- Promover eventos, cursos, *workshops*, oficinas e afins com vistas ao incremento da Etnomusicologia.

O que nos move é a produção de conhecimento sobre a música na Amazônia. Sempre nos vem a pergunta: que Etnomusicologia é essa que estamos fazendo? A resposta parece ser que estamos aprendendo sobre a música na Amazônia, cuja compreensão passa por sua relação com a cultura em que é produzida e que ela própria, música, ajuda a produzir (Figura 01).

O CAMINHO PERCORRIDO

Vários são os fatores que contribuíram para a criação e o desenvolvimento do LabEtno na UFPA. Em 2004, Liliam Barros Cohen, Mestre (2003) e Doutora (2006) em Etnomusicologia, pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, passou a integrar o corpo docente da UFPA e introduz os estudos etnomusicológicos na instituição. Sonia Chada, após conclusão do Mestrado (1996) e Doutorado (2001) em Etnomusicologia, na UFBA, é redistribuída da UFBA para a UFPA, em 2010, integrando o corpo docente da instituição.

Em 1991 foi criado o curso de Educação Artística – Habilitação em Música, da UFPA, atualmente Licenciatura Plena em Música, iniciando a produção de trabalhos de conclusão de curso voltados para a cultura musical paraense. Com a reformulação do Projeto Político Pedagógico do curso, em 2008, as atividades curriculares passaram a ser organizadas em eixos curriculares: Formação humanística; Fundamentos teóricos e composicionais; Instrumental e composicional; Pedagógico; Integração e Pesquisa. O eixo de Formação Humanística atividades curriculares Filosofia da Música, Sociologia da Música, História da Arte, Introdução à Etnomusicologia e Libras. Segundo o Projeto Político Pedagógico do curso, tais atividades pretendem “Refletir criticamente e construir argumentação sobre Música como manifestação artística inerente ao homem e por meio da qual ele se expressa e se comunica, situado num tempo e espaço” (UFPA, 2008). Com as mudanças no PPP se intensificaram a produção de artigos e produtos diversos sobre práticas musicais paraenses.

A partir de 2010 o curso de Licenciatura Plena em Música passa a integrar o Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica – PARFOR, no âmbito da UFPA, ofertando o curso de Licenciatura Plena em Música em vários polos do Estado paraense, entre eles: Capanema, Oriximiná, Marabá, Castanhal, Moju, Óbidos e Portel. Introdução à Etnomusicologia, Sociologia da Música e Cultura Afro-brasileira são disciplinas obrigatórias no desenho curricular desse curso, propiciando atividades de pesquisas e trabalhos de conclusão de curso sobre práticas musicais do seu entorno. A produção de pesquisas dos alunos do PARFOR é significativa por contemplar práticas musicais das suas localidades e entorno ampliando o conhecimento sobre a diversidade de práticas musicais existentes no Estado paraense. No curso de Licenciatura em Música e no PARFOR os alunos são convidados a realizar pesquisa etnográfica sobre práticas musicais existentes nos bairros da cidade de Belém e no Pará. Assim, constantemente são produzidos artigos, produtos e trabalhos de conclusão de curso sobre essas práticas.

O Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES, aprovado pela CAPES em 2008, inaugurou o primeiro Mestrado em Artes na Amazônia. No desenho curricular do curso constavam as disciplinas Etnomusicologia e Música Brasileira. Todavia, em 2015, com a aprovação do Doutorado em Artes, também o primeiro Doutorado em Artes na Amazônia, o desenho curricular desses cursos foi modificado, e os conteúdos da Etnomusicologia foram incorporados a outras disciplinas. Contudo, há a possibilidade da oferta da atividade curricular Seminários Avançados III, que aborda temas interdisciplinares ou transdisciplinares com



Figura 01. O Laboratório de Etnomusicologia. Fonte: Elaborado pelo LabEtno.



Figura 02 – X Jornada de Etnomusicologia e VIII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia. Fonte: Disponível em: <https://www.labetno.ufpa.br>.

recortes e abordagens específicas, permitindo a oferta da disciplina Etnomusicologia (UFPA, 2015). A criação do PPGARTES tem contribuído positivamente para o desenvolvimento da Etnomusicologia na UFPA, gerando teses e dissertações sobre a cultura musical paraense, algumas vezes em diálogos com outras áreas de estudos musicais, especialmente a Educação Musical e outras Artes. Os trabalhos resultantes apresentam amparos teórico-metodológicos fundamentados nas orientações etnomusicológicas dialógicas com a etnomusicologia norte-americana e brasileira (TRAVASSOS, 2005). A vinculação do LabEtno ao Programa de Pós-graduação em Artes permite um trânsito com outras linguagens artísticas, oportunizado, entre outros, pela realização de estágio dos alunos de Arte no espaço do LabEtno e concretizado com auxílios na organização e catalogação do material existente no laboratório.

As atividades curriculares, seus conteúdos programáticos e as pesquisas realizadas nesses diversos níveis pelos discentes ocorrem em consonância com as desenvolvidas no LabEtno e oferecem suporte crítico, metodológico e teórico para a compreensão das relações entre música e sociedade, música e os diversos domínios da cultura, oportunizando reflexões, vivências e produção de conhecimento sobre a cultura musical paraense, incluindo as sociedades indígenas e afrodescendentes brasileiras e amazônicas (BRASIL, 2003; 2008), fomentando nos estudantes uma visão crítica a respeito da vida musical das cidades, da mídia, das hierarquias de saberes institucionalizados e não institucionalizados e da validação de certas músicas em detrimentos de outras, aprofundando a percepção das relações entre música, cultura e sociedade (BLACKING, 2000).

Ações voltadas à qualificação docente, oportunizadas pela UFPA, a exemplo do Mestrado Interinstitucional entre a Universidade de São Paulo e a UFPA e o Mestrado e o Doutorado Interinstitucional da UFPA com a UFBA, além de iniciativas pessoais de qualificação realizadas pelos docentes da instituição têm contribuído significativamente para o incremento da Etnomusicologia no Pará (Cf. BARROS, 2011). Até o momento temos na UFPA seis doutores em Etnomusicologia, lotados no Instituto de Ciências da Artes – ICA, dois na FAMUS e no PPGARTES e quatro na Escola de Música da UFPA – EMUFPA, todos formados no Brasil.

A criação do GPMIA/ UFPA, do GEMPA/ UFPA e do Grupo de Estudos Musicais da Amazônia – GEMAM/ Universidade do Estado do Pará – UEPA, liderados por etnomusicólogos, também têm um papel importante na

consolidação da Etnomusicologia neste contexto por fomentarem pesquisas e ações na área, reunindo pesquisadores e alunos de vários níveis com interesse nas práticas musicais existentes no Pará e na Amazônia.

As atividades de pesquisa e extensão desenvolvidas no âmbito da UFPA têm como meio de difusão e diálogo eventos diversos, a exemplo dos Fóruns Bienais de Pesquisa em Arte, realizado pelo PPGARTES, e os Encontros de Arte da UFPA – ENARTE/ UFPA, realizados pela EMUFPA. O LabEtno tem participação relevante nesses eventos e vem ainda consolidando eventos locais e regionais como a Jornada de Etnomusicologia (Figura 02). O V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, realizado em Belém, em 2011, foi importante por dar visibilidade para a produção existente na UFPA. Tais eventos representam um panorama da produção local em Etnomusicologia, socializam o resultado de pesquisas realizadas no âmbito do LabEtno, tm gerado produtos diversos como livros, artigos, anais dos encontros e a produção de vídeos e *podcasts* (disponível em: <https://www.labetno.ufpa.br>) e tem contribuído para a consolidação da Etnomusicologia na Amazônia.

A ESTRUTURA ATUAL

O ICA, da UFPA, através da Resolução 032 - ICA, de 13 de fevereiro de 2020, determina, em seu Art. 1º - “Fica aprovada a criação do Laboratório de Etnomusicologia – LabEtno, vinculado à Faculdade de Música, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará (UFPA)” (UFPA, 2020a). E, através da Portaria Nº 044/2020 – ICA, a Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, Professora Adriana Azulay, conforme deliberação da Congregação do Instituto, em reunião realizada no dia 13 de fevereiro de 2020, resolve: “1. designar as docentes Sonia Maria Moraes Chada (FAMUS/ PPGArtes), Líliam Cristina Barros Cohen (FAMUS/ PPGArtes), Adriana Clairefont Melo Couceiro (EMUFPA) e Jucélia Estumano (EAUFPA¹) como Coordenadoras do Laboratório de Etnomusicologia” (UFPA, 2020b). Com a nomeação das quatro coordenadoras, o Labetno passa a congregar todos os espaços de ensino de música na UFPA.

O LabEtno atualmente abriga o GPMIA e o GEMPA, da UFPA, e o GEMAM, da UEPA, liderados por etnomusicólogos. Desses grupos participam pesquisadores, pós-doutorandos, doutorandos, mestrandos, graduandos, bolsistas de Iniciação Científica e de Extensão,

¹ Escola de Aplicação da UFPA.

cujas pesquisas estão inscritas nos referidos grupos de pesquisa, ressaltando o caráter aglutinador destes, acreditando que a pesquisa não deve ter somente como foco as atividades voltadas para a produção de conhecimento, mas, também, foco constante na participação de discentes de todos os níveis do ensino, objetivando envolvê-los nas práticas das atividades de produção científica.

O GPMIA, criado em 2007, está cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil – CNPq, certificado pela UFPA, e tem como líder Liliam Barros Cohen, professora da FAMUS e do PPGARTES. Suas linhas de pesquisa são: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Arte, vinculada ao PPGARTES, Música Indígena e Estudos Etnomusicológicos no Pará.

O GEMPA, criado em 2012, está cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil – CNPq, certificado pela UFPA, e tem como líderes Sonia Chada, professora da FAMUS e do PPGARTES, e Jucélia Estumano, professora da EAUFPA. Suas linhas de pesquisa são: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Arte, relacionada à linha de pesquisa do PPGARTES, e Prática Musical.

O GEMAM, criado em 2010, está cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil – CNPq, certificado pela UEPA, e tem como líderes Paulo Murilo Guerreiro do Amaral e Jorgete Lago, professores do Departamento de Artes da UEPA – DART/UEPA. Sua linha de pesquisa é Saberes e Práticas Musicais na Amazônia.

Atualmente as linhas de pesquisa do LabEtno são:

- Teorias e Interfaces Epistêmicas em Arte – PPGARTES/ GPMIA/ GEMPA
- Música e Sociedade – FAMUS
- Música Indígena – GPMIA
- Estudos Etnomusicológicos no Pará – GPMIA
- Prática Musical no Pará – GEMPA
- Saberes e Práticas Musicais na Amazônia – GEMAM

“Música e Sociedade na Pan-Amazônia” e “Práticas Musicais no Pará” são os projetos atuais do LabEtno, projetos guarda-chuva que abrigam diversos subprojetos e ações. Busca-se, entre outros, compreender: que música é essa? Como é a minha música? Como a música está presente em diferentes contextos? Qual o significado da música? Quais os processos utilizados para aprender, criar e fazer música? E quais os aspectos relevantes dessas práticas musicais?

“Arte em Toda Parte”, projeto guarda-chuva, vinculado à FAMUS, é o projeto de extensão do LabEtno, ajustado de acordo com as proposições das atividades extensionistas realizadas. No momento, são desenvolvidos em dois formatos:

- “Arte em Toda Parte: temas transversais como colaboradores sociais” – visa a oferta de oficinas de música às comunidades interessadas, ministradas por alunos do curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA, valendo-se de temas transversais como norteadores da prática educativa, contribuindo para a formação artística e social da comunidade em questão. A ação é de fundamental importância não somente por regulamentar a ação social no curso de Licenciatura Plena em Música quanto por fomentar a inclusão desses atores sociais no âmbito da discussão acadêmica sobre o ensino de música, o que traz enriquecimento para o currículo do curso.

- “Arte em Toda Parte: música e patrimônio imaterial” – tem como objetivo ofertar possibilidade colaborativa de inventário, catalogação e salvaguarda de acervos culturais em Belém, em contexto intercultural, através das ações de salvaguarda implementadas pelo LabEtno, bem como de ações individuais de orientação e construção coletiva de conhecimento sobre música em diálogo intercultural com discentes do curso de Licenciatura Plena em Música. Tal projeto visa garantir possibilidade de atendimento na formação de acervos em comunidades musicais externas à UFPA, visto que o LabEtno recebe demandas dessa natureza. Pretende-se garantir a pluralidade de saberes sobre músicas no curso de Licenciatura, bem como oferecer espaço de criação coletiva de conceitos e práticas sobre musicalidades.

Através da vinculação do LabEtno à Licenciatura Plena em Música e ao PPGARTES desenvolvidas atividades de pesquisa e orientações de Trabalho de Conclusão de Curso, Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado. Ainda, na Licenciatura Plena em Música, através das atividades curriculares Sociologia da Música e Introdução à Etnomusicologia, são propiciadas atividades de pesquisas sobre práticas musicais paraenses, sob a responsabilidade das etnomusicólogas coordenadoras do GPMIA, GEMPA e LabEtno. E no Programa de PPGARTES, na atividade curricular Seminários Avançados, que aborda temas interdisciplinares ou transdisciplinares com recortes e abordagens específicas (UFPA, 2015).

Projetos de Pesquisa desenvolvidos conjuntamente com as disciplinas:

- “Cartografia musical dos bairros belenenses” – mapeamento das práticas musicais, mestres e grupos dos bairros da cidade belenense.
- “Intercâmbio de Saberes Musicais” – espaço de intercâmbio de saberes, em contexto intercultural, proferidos por mestres e mestras convidados

pelo LabEtno, bem como de ações individuais de orientação e construção coletiva de conhecimento sobre música em diálogo intercultural com discentes do curso de Licenciatura Plena em Música. O projeto tem como base a perspectiva do Programa “Encontro de Saberes” desenvolvido pela Universidade de Brasília – UnB, que já teve edição realizada no curso de Música da UFPA através de parceria com o LabEtno. Assim, pretende-se garantir a pluralidade de saberes sobre músicas no curso de Licenciatura, bem como oferecer espaço de criação coletiva de conceitos e práticas sobre musicalidades distintas (Figura 03).

Vale mencionar que O LabEtno não tem verba própria e se mantém através de participação em editais para execução de suas ações.

OS PRODUTOS DISPONIBILIZADOS

A partir das atividades realizadas pelo LabEtno são gerados acervos, publicações e eventos diversos.

Os acervos tm sua origem em pesquisas individuais, a partir de demandas dos povos ou comunidades em colaboração com o LabEtno, de doações ao Labetno e de projetos especiais institucionais de

ensino, pesquisa e extensão do LabEtno. No momento temos os seguintes acervos organizados e disponíveis à comunidade interessada:

- Biblioteca digital – sobre a literatura etnomusicológica e música no Pará e na Amazônia;
- Encontro de Saberes – realizado em parceria com a UnB e colaboração de Mestres de manifestações tradicionais do Pará;
- Instituto Estadual Carlos Gomes – memórias e produção musical de professores dessa instituição;
- Escola de Música da UFPA – memórias e produção musical de professores dessa instituição;
- Rio Negro, fronteira entre Brasil, Venezuela e Colômbia – sobre Música Indígena na Amazônia;
- Oiapoque, fronteira com a Guiana Francesa – registros em áudio e imagens fotográficas da cultura musical dos povos Karipuna, habitantes da região do Oiapoque;
- Práticas Musicais no Pará – sobre práticas musicais e, conseqüentemente, sobre Grupos e Mestres a elas relacionados;
- Warao – registros em áudio e vídeo da etnia Warao, povo indígena imigrante da região do Orinoco, na Venezuela, que habita em Belém;
- Pio Lobato – conjunto de elementos derivados do processo criativo do compositor;



Figura 03 – Intercâmbio de Saberes Musicais. Fonte: Disponível em: <https://www.labetno.ufpa.br>.

Música é conhecimento e cultura

EXPOSIÇÃO

LABETNO

de portas abertas

apresenta

Dia 22 de outubro a partir da 09h.
Instituto de Ciências da Arte (ICA)

Avenida Presidente Vargas, S/N, Praça da República ao lado do Teatro Waldemar Henrique.

REALIZAÇÃO



Figura 04 - LabEtno de Portas Abertas. Fonte: Disponível em: <https://www.labetno.ufpa.br>.

- Arqueologia Musical Paraense – acervo físico com réplicas das peças arqueológicas dos povos Tapajônico e Marajoara cujos originais estão no Museu Paraense Emílio Goeldi, além de arquivos digitais e documentais;
- Irmãos Nobre – oriundo de tese de Gilda Maia, contém cópias de composições musicais da família Nobre, depositados digitalmente no LabEtno;
- Luiza Camargo – acervo da vida e obra da compositora e pianista paraense, organizado a partir de pesquisa realizada por professores dos cursos de Música da UEPA e UFPA;
- Curuaia – registros em áudio e vídeo da etnia Curuaia, a partir de pesquisas do estudante indígena Edilson Curuaia sobre o seu povo;
- Mosqueiro – registros em áudio e vídeo sobre compositores e práticas musicais do distrito de Mosqueiro, constituído a partir de pesquisas do estudante morador do local Angelo Sousa;
- Rio Itacuruçá – pesquisa realizada pela estudante quilombola Maria do Carmo Maciel sobre sua comunidade nativa;
- Iva Rothe-Neves – documentos sobre a vida musical de Belém doados pela compositora e musicista paraense;

O gerenciamento adequado dos acervos é fundamental para a preservação da história e da cultura de uma sociedade. A gestão de acervos requer a elaboração de documentos que orientem o processo. Os principais documentos são os termos de compromisso, protocolo ético e catálogo do Excel, que estabelecem as normas e procedimentos para a gestão dos acervos. O catálogo com os inventários se encontra disponível no site do LabEtno (<https://labetno.ufpa.br>).

O LabEtno vem consolidando eventos locais, regionais, nacionais e internacionais como:

- Jornada de Etnomusicologia, já em sua décima edição;
- Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia, quarta edição;
- Ciclos de Palestras, atividades mensais, oitava edição anual;
- Ciclo de Cursos do LabEtno;
- LabEtno de Portas Abertas, que acontece em diferentes formatos: áudios, vídeos, fotografias, artefatos musicais, visando maior interação do público presente com as diversas manifestações musicais pesquisadas pelo LabEtno (Figura 04);

Tais eventos, coordenados pelo LabEtno, representam um panorama da produção local em Etnomusicologia, socializam o resultado de pesquisas realizadas no âmbito do LabEtno e tm gerado produtos

diversos como livros, *e-books*, artigos, anais dos encontros e produção de vídeos e *podcasts* (disponível em: <https://www.labetno.ufpa.br> e no canal do Youtube, no Facebook e no Instagram do LabEtno).

TENDÊNCIAS DAS PESQUISAS

Em uma tentativa de compreensão da produção etnomusicológica praticada no LabEtno, ressaltamos alguns pontos, considerando o lugar ocupado na UFPA. Vale mencionar que mesmo que a Etnomusicologia esteja presente no Estado paraense, ainda não há curso para formação de etnomusicólogos na UFPA, nem no Pará, nem na Região Norte brasileira. Todavia, a Etnomusicologia está presente na UFPA contribuindo para a formação de professores de música e mestres e doutores em Arte.

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

Em uma breve análise da produção existente fica perceptível que qualquer música pode ser objeto de estudo. Quase a totalidade da produção existente é de etnografias e autoetnografias musicais realizadas a partir de diálogos disciplinares e interdisciplinares que buscam estudar música como um fenômeno humano. “Diálogos disciplinares” são os estabelecidos com outras áreas de estudo musicais como a Educação Musical, por exemplo. “Diálogos interdisciplinares” estão relacionados com outras áreas do conhecimento, como a Antropologia e a Sociologia.

As relações entre a música e o ser humano têm sido contempladas nesses estudos, tendo em vista que música é uma atividade humana, que se dá, antes de tudo, em um plano individual e que música, além de atividade humana, é também uma atividade social e coletiva.

A dicotomia música/ cultura, o “dilema congênito” da disciplina, parece já haver sido internalizado nessa produção, demonstrando que há uma interação forte nestes campos e a música não pode ser compreendida independentemente da cultura e da sociedade na qual é produzida. Queiroz (2017, p. 177), aponta

a importância de considerarmos a música na, com e como cultura:

Em suma, para definirmos algo como música, é preciso que um fenômeno agregue som, mas também conceitos, comportamentos, significados e sentidos, elementos todos que, juntos, fazem com que uma determinada expressão sonora seja aceita e reconhecida, em um contexto cultural, como música.

O autor ainda reitera que:

Por esse ponto de vista, não faz sentido definir algo como musical, considerando somente os elementos do som e sua organização estética. Mais que isso, não é possível classificar aspectos culturais como comportamento, significado e outros elementos simbólicos do fenômeno musical como não-musicais, [...]. Assim, considerando a música como uma expressão de cultura, o som e sua estruturação, bem como o que esse aspecto representa para o indivíduo e para uma sociedade são elementos fundamentais para a expressão musical, com o mesmo grau de importância e valor. [...] Sem som não há música, mas sem processos cognitivos, sentido, significado e representação cultural também não! (QUEIROZ, 2017, p. 180-181).

A abordagem êmica e a perspectiva ética, considerando o nosso universo, é constantemente ajustada em busca de maior coerência metodológica, de se construir modelos de música étnica, de se repensar a questão das transcrições musicais, processos da criação e fazer musical e unidades interligadas. A distinção êmico-ético implica na consideração de que a etnomusicologia depende do “trabalho de campo”; o trabalho de campo depende da interação com as pessoas ligadas à música, da compreensão de materiais verbais e não-verbais.

Há tentativas de compreensão dos diversos significados da música mediante a realização de descrição etnomusicológica que seja compatível com os grupos pesquisados. As análises realizadas, em geral, contemplam tanto os aspectos sonoros quanto a importância do contexto cultural. Um aspecto relevante dessa produção é a parceria estabelecida com os Mestres e agentes sociais que perfazem os contextos das manifestações das tradições orais paraense no que diz respeito ao atendimento de demandas de pesquisa por parte deles. Assim, há uma tendência para uma etnomusicologia participativa, engajada e política. Outro aspecto é o seu fortalecimento através de pesquisa colaborativa – com os mestres, entre os professores/ pesquisadores, entre docentes e discentes, sendo visível, nessa produção, a

colaboração entre autores de contextos, etapas ou paridades distintos de conhecimento.

Em termos metodológicos, as pesquisas e ações realizadas tem buscado integrar o pensar, o sentir e o fazer, rompendo com a dicotomia sujeito/ objeto, enfatizando o protagonismo de indivíduos e coletividades geralmente enquadrados como objetos de estudos, em diálogo com conhecimentos historicamente invisibilizados.

Todavia, vale mencionar que ainda que essa produção apresente características próprias, relacionadas ao lugar que ocupa na instituição e na Amazônia, está em constante interlocução com a Etnomusicologia brasileira e internacional e o pensamento socioantropológico brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

A Etnomusicologia na UFPA está implantada predominantemente no LabEtno, institucionalizada no ICA, vinculada à FAMUS e ao PPGARTES, com forte tendência a diálogos disciplinares e interdisciplinares.

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

Do ponto de vista das atividades curriculares, em diálogo com a Etnomusicologia, observa-se que conceitos como música, cultura e experiência e suas relações são dimensionados e vivenciados pelos alunos. A especialidade, o domínio da técnica e a apuração de conceitos musicais a partir do domínio do ofício de um mestre relacionado a um contexto específico sublinha a questão dos saberes e fazeres musicais.

A música produzida na Amazônia lança ainda desafios ao próprio conceito de música, enriquecendo, portanto, todo o campo de estudos musicais. Ocupa um lugar central tanto nos rituais quanto em diversas funções cotidianas, os sistemas musicais imbricando-se nos domínios dos saberes, havendo, portanto, necessidade da compreensão da música para além da “ordem sônica” (BLACKING, 2000), um campo profícuo para os estudos etnomusicológicos.

REFERÊNCIAS

BARROS, Liliam. Pontos sobre a Pesquisa em Música no Pará. *Música e Cultura*, v. 6, 2011. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/163/114>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

BRASIL. Lei n.º 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências.

_____. Lei n.º 11.769, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica.

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

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: reflexões sobre deslocamentos e mudanças de rumo na etnomusicologia. In: MONTARDO, Deise Lucy e DOMINGUEZ, Maria Eugenia (Orgs.).

Artes e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2014. p. 20-42.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical é cultura: nuances para interpretar e (re)pensar a práxis educativo-musical no século XXI. *Debate*, UNIRIO, n. 18, p. 163-191, 2017.

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

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. Texto apresentado na mesa redonda “Musicologia” do XV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005.

UFPA. *Projeto Pedagógico de Curso de Graduação*. Licenciatura Plena em Música. Belém, 2008.

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

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

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



SONIA CHADA

É paraense, iniciou seus estudos musicais na Escola de Música da Universidade Federal do Pará integrando, posteriormente, como oboísta, a Orquestra Jovem e a Orquestra Sinfônica, o Madrigal e o Corpo Docente dessa Universidade. É Licenciada em Música (1985) e Bacharel em Oboé (1984) - Orientação do Prof. Václáv Vinecky, pela Universidade de Brasília. É Mestre (1996) e Doutora (2001) em Música, Etnomusicologia - Orientação do Dr. Manuel Veiga, pela Universidade Federal da Bahia. Estágio Pós-Doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (2013), sob supervisão do Dr. Antônio Maurício Costa. Atualmente é Professor Associado 4 (Cursos de Graduação e Pós-Graduação) da Universidade Federal do Pará. Atua principalmente nos seguintes temas: Etnomusicologia, Cultura Musical Paraense, Percepção Musical e Execução Musical.

LILIAM BARROS COHEN

Piano pela Universidade do Estado do Pará (2000), Mestrado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2003), Doutorado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2006) e Pós-doutorado em Antropologia pela Universidade de Brasília (2009) e pelo Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre Américas da Universidade de Brasília (2016). Atualmente é professora da Universidade Federal do Pará e Pesquisadora Produtividade do CNPq. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Etnomusicologia.

ADRIANA COUCEIRO

Paraense, concluiu o Curso Técnico em Piano no Instituto Estadual Carlos Gomes, em 1990. Bacharel em Comunicação Social – habilitação: Publicidade e Propaganda, pela Universidade Federal do Pará, em 1995. Especialista em Educação a Distância pela Universidade Federal do Pará, em 1996. Licenciada Plena em Educação Artística – habilitação em Música, pela Universidade do Estado do Pará, em 2000. Possui Mestrado em *Enseñanza y Aprendizaje Abiertos y a Distancia* pela Universidade Nacional de Educação a Distância/Espanha, em 2002. Atualmente cursa o Doutorado em Estudos Culturais na Universidade do Minho/Portugal. Professora efetiva da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, no núcleo de Piano, desde 1993. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: Educação Musical, Extensão Universitária, Gestão Universitária, Avaliação Institucional.

JUCÉLIA ESTUMANO

Doutoranda em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará (2017). É Licenciada Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará (2012); Especialista em Gestão Educacional pela Faculdade Integrada Ipiranga (2013); Especialista em Educação Profissional Integrada à EJA – PROEJA – Arte – Amazônia pela Universidade Federal do Pará (2015). No campo da extensão, foi coordenadora de diversos projetos de Educação Musical. No ensino tem experiência na área de Artes, Educação Musical, com ênfase nos níveis de ensino da Educação Básica (Fundamental I, Fundamental II e EJA) e no Ensino Superior, como professora substituta no Curso de Música da Universidade do Estado do Pará e no Plano Nacional de Formação Docente – PARFOR Música. Atualmente é professora efetiva de Música na Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará, vice coordenadora do Grupo de Estudos sobre a Música no Pará (GEMPA), vice coordenadora do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LabEtno) e integra o Grupo de Pesquisa Música e Educação (MUSE) vinculado à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).



Foram impressos 300 exemplares desta publicação, na
Gráfica e Editora Nascimento, sob responsabilidade da

Academia Paraense de Música

Edifício Clube de Engenharia. Av. N.º Sra. de Nazaré,
n.º 272, sala 207 - Nazaré. • CEP: 66035-170
Telefones (91) 32224241 • email sedeapm1@gmail.com

Obra impressa em papel Couchê fosco 150g (miolo) e
papel Couchê fosco 300g (capa).

Textos nas tipologias: Avenir, Adobe Garamond Pro,
Myriad Pro e Amarante



A Academia Paraense de Música apresenta o terceiro número de sua Revista anual, intitulado “Saberes e práticas musicais no Pará”. Consiste em um dossiê sobre a pesquisa local em Etnomusicologia. Tratando-se especificamente de “música como cultura” ou sobre “música em seu contexto”, a Etnomusicologia vem crescendo em Belém por cerca de duas décadas. Para este primeiro dossiê em Etnomusicologia da Revista da APM, foram selecionados sete artigos: “A clarineta na obra de compositores de Belém a partir do século XIX” de Marcos Cohen, Herson Amorim e Thiago Lopes; “O Cordão de Peixe-boi do Instituto Arraial do Pavulagem: aproximações e mediações a partir da prática musical”, escrito por Tainá Magalhães; “A música dos Pássaros Juninos, Cordões de Pássaros e Bichos no Pará”, de Rosa Silva; “Música de resistência na Amazônia: o punk rock feminista da banda Klitores Kaos”, de Keila Monteiro; “O Guitarrar Local: A formação da cena musical da guitarrada no Pará”, de autoria de Saulo Caraveo e Sonia Chada; “O brega cibernórfico de Wanderley Andrade: pontos de inflexão no mercado musical contemporâneo”, de Frank Sagica e Sonia Chada; “O Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará”, escrito por Sonia Chada, Liliam Barros Cohen, Adriana Couceiro e Jucélia Estumando. A Academia Paraense de Música se sente honrada em acolher, por meio desses artigos, a “paleta” de manifestações que compõem a cultura musical gerada e desenvolvida no Pará, e já difundida em outros espaços geográficos. Nossa gratidão aos autores-pesquisadores pela construção da memória musical vivida neste Estado e por concederem o seu registro neste dossiê e publicação no n. 3/2023 da Revista da Academia Paraense de Música.