Anais do Seminário Internacional de Piano & II Seminário Nacional de Memória das Artes na Amazônia 2024

REVISTA DA FAARTES ▸ VOL. 1 | N. 1 | 2025

realização

GEPMUSA Grupo de Estudos e Pesquisas em Música na Amazônia

Laboratório de Educação Musical

CEDOMCA Centro de Documentação e Memória da Cultura da Amazônia

FAARTES Faculdade de Artes da UFAM

UFAM

instituições parceiras

EKU

UEA

Instituto Federal Amazonas Campus Manaus Zona Leste

apoio

ICOMP Instituto de Computação

PROEXT

Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro

FAPEAM Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas

Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia e Inovação

Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa

AMAZONAS Governo do Estado Trabalho que Transforma

Realização

Universidade Federal do Amazonas (UFAM)
Faculdade de Artes (FAARTES)
Centro de Documentação e Memória da Cultura na Amazônia (CEDOMCA)
Laboratório de Educação Musical (LABEM)
Grupo de Estudos e Pesquisas em Música na Amazônia (GEPMUSA)

Instituições Parceiras

Instituto Federal do Amazonas (IFAM)
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)
Eastern Kentucky University (EKU)

Apoio

Governo do Estado do Amazonas
Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa (SEC)
Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro
Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia e Inovação (SEDECTI)
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM)
Pró-Reitoria de Extensão (PROEXT/UFAM)
Instituto de Computação (ICOMP/UFAM)

Comissão Organizadora

João Gustavo Kienen
Lucyanne de Melo Afonso
Macário L. de Carvalho Júnior
Rosiel do Nascimento Mendonça
Yomarley Lopes Holanda

Comissão Científica

Aurélio Ludvig (IFAM)
Bernardo Scarambone (EKU)
Bruno Freitas Gadelha (UFAM)
João Gustavo Kienen (UFAM)
Lucyanne de Melo Afonso (UFAM)
Macário Lopes de Carvalho Junior (UEA)

Produção, Registro Audiovisual e Editoração dos Anais

Rosiel do Nascimento Mendonça

Arte “Natural Urbano” (Identidade Visual)

Paulo Gersino

Esta publicação foi financiada pelo Governo do Estado do Amazonas com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM e integra o projeto “Seminário Internacional de Piano”, contemplado no Edital n. 001/2024 – Programa de Apoio à Realização de Eventos Científicos e Tecnológicos – PAREV/FAPEAM.

Sumário

Apresentação 6

Musicologia e mulheres silenciadas: travessias culturais, silenciamentos, limitações e possibilidades 11

Charango: o pequeno notável que revolucionou a toada de Parintins 23

Arte-educação na Amazônia: transformando as cirandas amazônicas em pesquisa científica 34

Lançamento do álbum: Milton Nunes por Stephen Bolis 39

A vida e obra de Altino Pimenta: um mestre brasileiro da canção e do piano . 48

Os *10 Estudos Madureirianos* de Stephen Bolis e as influências técnicas e estilísticas de Antonio Madureira 52

A influência do audiovisual na formação de novos públicos para a música: reflexão sobre como o audiovisual atrai novos públicos para a música regional manauara e seus desafios 71

Cultura amazônica e o Sairé de Alter do Chão como meios para a promoção da Educação Musical no contexto de uma banda de música da escola pública ... 76

Cultura underground amazonense 97

Interdisciplinar é contar a História através das "Letras" do Brock 113

Mulheres que curam: parteiras e benzedeiras na Amazônia 125

O aluno esquecido de Franz Liszt 131

O processo de ensino e aprendizagem das ilusões rítmicas e modulações métricas 138

Práticas do estágio supervisionado em Música da Licenciatura em Música EAD, da Faculdade de Artes-CED-UFAM 157

Radiofonia e Sociedade: registros historiográficos para o desenvolvimento da música em Manaus 174

Relações entre cinema e poder no Amazonas: o papel das elites políticas e econômicas no século XX 179

Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado 195

Tecitura poética de canções da Música Popular Amazonense (MPA) da década de 1980 216

Toada Amazônica: célula rítmica tradicional 241

Apresentação

É com satisfação que apresentamos os anais do Seminário Internacional de Piano e do II Seminário Nacional de Memória das Artes na Amazônia, que marca o lançamento da primeira edição da **Revista da FAARTES**. Realizados em duas etapas, entre os meses de setembro e outubro de 2024, nas cidades de Manaus e Tefé, os eventos convergiram para celebrar as múltiplas expressões e interações da arte e da cultura a partir deste território, promovendo o diálogo interdisciplinar entre pesquisadores, artistas, professores, estudantes e comunidade em geral por meio da interseção entre teorias, práticas e identidades.

Desde suas primeiras edições, os seminários se consolidaram como espaços de visibilidade e debate de pesquisas desenvolvidas no âmbito universitário, com foco especial em contribuições de minorias sociais com pouca ou nenhuma representatividade. Da mesma forma, as iniciativas têm contribuído para o fortalecimento das relações entre as culturas do Brasil e dos Estados Unidos, por meio do intercâmbio com a Eastern Kentucky University (EKU), fomentando um ambiente positivo para a colaboração entre pesquisadores da Amazônia, de outras regiões do Brasil e de outros países.

Promovidos pela Faculdade de Artes da Universidade Federal do Amazonas (FAARTES/UFAM), por meio do Laboratório/Centro de Documentação e Memória da Cultura na Amazônia (CEDOMCA), do Laboratório de Educação Musical (LABEM) e do Grupo de Estudos e Pesquisas em Música na Amazônia (GEPMUSA), os seminários também tiveram como instituições parceiras a Universidade do Estado do Amazonas (UEA), o Centro de Estudos Superiores de Tefé (CEST/UEA), o Instituto Federal do Amazonas (IFAM) - Campus Manaus Zona Leste, a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, o Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro, a Pró-Reitoria de Extensão (PROEX/UFAM) e o Instituto de Computação (ICOMP/UFAM), a quem agradecemos a colaboração.

Registramos, ainda, o apoio do Governo do Estado do Amazonas, que financiou as atividades com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), a partir de projeto contemplado no Edital n. 001/2024 –

Programa de Apoio à Realização de Eventos Científicos e Tecnológicos – PAREV/FAPEAM, sob a coordenação do professor João Gustavo Kienen.

Esperamos que este material contribua para a difusão do conhecimento sobre a memória e a cultura amazônicas e inspire novas pesquisas e ações na área. Agradecemos a todos os participantes, palestrantes, organizadores e colaboradores que tornaram possível a realização destes importantes eventos!

Programação

Etapa 1 – Manaus

09 set. 2024 – FAARTES

10h: Palestra (online) - Acervos de documentos musicográficos na Amazônia: desafios da pesquisa e preservação | Fernando Lacerda

Link: https://youtu.be/tcNKng3c6KU?si=fdYX-I22BYyZI3b2

14h: Abertura

14h30: Conferência de Abertura - A Musicologia e as mulheres silenciadas: trânsitos culturais, silenciamentos, limitações e possibilidades | Desirée Scarambone

Link: https://youtu.be/IG0lg5cdZ4Y?si=vml3kab68ecNjMzq

15h30: Minirrecital: Lançamento do álbum "Milton Nunes por Stephen Bolis" | Stephen Coffey Bolis

Link: https://youtu.be/o3KZGi2GwN0?si=KAR-8iTcryVeGKtW

16h: Minirrecital: Lançamento do álbum "Sérggio Andêrs e Mauro Chantal interpretam Altino Pimenta" | Sérggio Andêrs e João Gustavo Kienen

Link: https://youtu.be/6goaEAYiHFk?si=phsV22v0EJMlXGcm

10 set. 2024 – Liceu Claudio Santoro

9h: Palestra (online) - US Higher Education System and Music (Música no Sistema de Ensino Superior dos EUA) | Keith Talley
Link: https://youtu.be/ABSqnREMzWg?si=o0KyvUh-rzl84W-B

10h: Mesa-redonda - Novas abordagens teórico metodológicas para práticas interpretativas e as novas tecnologias - piano coletivo | Bernardo Scarambone e Desirée Scarambone

14h: Masterclass – Piano | Bernardo Scarambone e Desirée Scarambone

11 set. 2024 – FAARTES
10h: Palestra (online) - Trajetória Musical de Ivete Freire Ibiapina | Viviane Antony Afonso
Link: https://youtu.be/Ss8nm4NooVI?si=4KLng2SIwJMnubUf

14h: Mesa-redonda - Perspectivas científicas do uso das novas tecnologias para o engajamento do público: a experiência do grupo FuntechShow do ICOMP-UFAM | Bruno Freitas Gadelha
Link: https://youtu.be/Xe7BZKHWn0k?si=VRMPgTnTOWlBYi8y

15h30: Recital-difusão: Piano a quatro mãos | Irina Kazak e Hilo Carriel
Link: https://youtu.be/Zf5EvmYTRRU?si=beHRhwzGpNyCklQA

16h: Palestra-relâmpago: Charango, o pequeno notável que revolucionou a toada de Parintins | Renato Antônio Brandão Medeiros Pinto
Link: https://youtu.be/XYoErKNtRzU?si=-KPv0PN2mD40NJwL

16h30: Recital-difusão: Luz e Sombras de Federico Lorca | Marcos Vinícius de Souza Goncalves e Angelus Rodrigo Lira da Silva
Link: https://youtu.be/oV83sTTcl3A?si=KzAD8Iu6KvrsUI50

12 set. 2024 – FAARTES

10h: Palestra (online) - Arte-educação na Amazônia: transformando as cirandas amazônicas em pesquisa científica | Jean Cunha

Link: https://youtu.be/-yq2ByRxJJg?si=qpIbhvtQ4UTv6PiZ

14h: Palestra (online) - Os compositores amazônidas para piano | João Gustavo Kienen

Link: https://youtu.be/HZxiVtlN6Rc?si=BnbMs-qQEf8_tkNM

15h: Palestra - Música americana para piano e repertórios pedagógicos | Bernardo Scarambone

Link: https://youtu.be/eAjnVVUaNik?si=zNKibMqNJ3uu9bwS

13 set. 2024 – FAARTES

14h: Apresentação de trabalhos

Link: https://youtu.be/tQG_iT5FoMg?si=VrKD3aj7zDmc89Xs

16h: Recital-difusão: A música que nasceu de minhas mãos: Babi de Oliveira | João Gustavo Kienen e Angelus Rodrigo Lira da Silva

*Link: https://youtu.be/dVMLswjN_rg?si=bxKSn5SgltBbOSq_*

16h30: Recital-difusão: Os 10 Estudos Madureirianos de Stephen Bolis e as influências técnicas e estilísticas de Antonio Madureira | Stephen Coffey Bolis

Link: https://youtu.be/TM1gJxJdVzM?si=i-YBa26NN-XrMkE9

17h: Recital-difusão: Breve panorama musical da música no Amazonas | Renato Antônio Brandão Medeiros Pinto e banda Arraial de Manaós

Link: https://youtu.be/P4XzV-CwJ7Q?si=JZUMkbHjXOmM3g_x

Etapa 2 – Tefé

10 out. 2024 – CEST/UEA

18h30: Abertura

19h: Apresentação cultural

19h30: Mesa-redonda: História da Arte e da cultura na Amazônia - olhares interdisciplinares | Mediação - Prof. Me Macário L. de Carvalho Júnior (CEST/UEA)

- A conexão entre ciência e arte nos processos de criação - Prof. Dr. Yomarley L. Holanda (CEST/UEA)
- As sonoridades musicais na construção da espacialidade e territorialidade amazônica - Prof. Dr. João Gustavo Kienen (FAARTES/UFAM)

11 out. 2024 – CEST/UEA

19h: Concerto comentado: O piano através dos séculos - diversidade e sensibilidades na História | João Gustavo Kienen

12 out. 2024 – CEST/UEA

10h: Sessão de comunicações livres: A pesquisa em arte e cultura no Amazonas

Musicologia e mulheres silenciadas: travessias culturais, silenciamentos, limitações e possibilidades

Musicology and silenced women: cultural crossings, silencing, limitations and possibilities

Desirée Scarambone
Eastern Kentucky University - EKU
desiree.scarambone@eku.edu

A compositora Libby Larsen observou que "se é verdade que um compositor organiza o som no tempo e no espaço para comunicar algo sobre como é estar vivo… Ao não executar (ou encomendar) música composta por mulheres, perdemos completamente o que metade da nossa população tem a dizer por meio da música"[1]. Nós, ouvintes bem informados e especializados, ouvimos o que metade da nossa população tem a dizer através da música?

Sem trapacear (sem perguntar aos seus vizinhos ou ao Google), silenciosamente cite três compositores homens da era barroca? (Bach, Scarlatti, Handel) Você consegue citar uma mulher (Barbara Strozzi)? Se isso foi fácil, aumente sua meta; cite seis compositores homens da era barroca (Bach, Scarlatti, Handel, Monteverdi, Purcell, Telemann) e três mulheres (Barbara Strozzi, Francesca Caccini, Elisabeth Jacquet de La Guerre)? Você conhece um número igual de compositores homens barrocos e mulheres? Se você é músico, já tocou obras de algum desses compositores homens? Já tocou alguma das mulheres?

Agora, cite três compositores homens da era clássica (Haydn, Mozart, Beethoven). Você consegue citar uma compositora mulher da era clássica (Marianne Martinez)? Seis homens (Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, Gluck, Martini ou Salieri); duas mulheres (Mariane Martinez, Maddalena Laura Lombardini Sirmen)? Quantas obras desses compositores você já interpretou?

[1] Eileen Strempel, "The Women Composer Question in the 21st Century", *Journal of Singing*, 65, no. 2 (2008) 169-174.

Em seguida, cite seis compositores homens da Era Romântica, agora cite três compositoras mulheres da Era Romântica. Como as obras delas são representadas em seu repertório? Para realmente se desafiar, tente citar cinco compositores homens contemporâneos ou do século XX, e um número igual de compositoras mulheres. E, novamente, considere os lugares delas em seu repertório.

Por que muitas vezes não podemos citar uma compositora ocupando 25% do espaço, muito menos 50%?

As mulheres formam aproximadamente 50% da nossa população. As mulheres moldam movimentos musicais, eventos e gêneros em seus papéis como compositoras, intérpretes, maestras e educadoras. A música escrita por e para mulheres frequentemente impacta a cultura porque promove não apenas a criatividade, mas o ativismo social. Enquanto as cantoras são bem representadas, há menos mulheres representadas nas áreas de instrumentistas orquestrais, e as mulheres são muito menos propensas a ter posições de autoridade como regência, produção musical, engenharia de som, musicologia, composição e até mesmo colocação como professoras de música titulares em universidades[2].

Durante uma discussão em um painel com a Academia Britânica de Compositores, Compositores e Arranjadores, a compositora Judith Bingham compartilhou que ela manteve um registro de quantas peças de mulheres foram tocadas na estação de rádio clássica que ela ouve e refletiu: “Se você tiver sorte, pode haver uma; às vezes não há nada... É como se as mulheres simplesmente não existissem”[3]. O que é tocado no rádio é um reflexo do que é ouvido nas salas de concerto.

As orquestras são excepcionalmente influentes – elas têm a capacidade e a responsabilidade de impulsionar mudanças no consumo de música. O que as orquestras ao redor do mundo estão programando é um indicador de como todas as vozes são representadas no mundo musical. Um relatório publicado em junho de 2024

[2] Higher Education Arts Data Services, Music Data Summaries, 2020-2021, last accessed February 5, 2025, https://nasm.arts-accredit.org/wp-content/uploads/sites/2/2022/04/M-2020-2021-HEADS-Data-Summaries.pdf.

[3] Jessica Duchen, “Why The Male Domination of Classical Music Might be Coming to An End”, *The Guardian,* February 28, 2015, https://www.theguardian.com/music/2015/feb/28/why-male-domination-of-classical-music-might-end.

pela Donne-Women in Music examina o repertório de cento e onze orquestras em 30 países. Ao estudar as seleções para sua temporada de 2023-2024, eles descobriram que o número coletivo de composições é igual a 16.327[4]. Desses 16.327, apenas 1.224 foram compostos por mulheres. Isso é 7,5% do repertório programado, e indica uma queda de 7,7% do ano anterior. Compare esse número com os 78,4% do repertório programado composto por homens brancos falecidos, o que é um aumento de 76,4% do ano anterior. Das obras programadas, 81,7% foram de compositores históricos (mortos), dos quais 1,9% eram mulheres. 18,2% foram de compositores vivos, 5,5% destes compostos por mulheres. Neste relatório, Donne concluiu que a programação da temporada de concertos de 2023-2024 indica uma consolidação do cânone clássico que apresenta principalmente homens brancos históricos[5].

Para ter certeza de que estou comunicando o termo claramente neste contexto, "Cânone" é definido como "a lista de obras consideradas permanentemente estabelecidas como sendo da mais alta qualidade"[6].

O cânone musical forneceu um senso de unidade para músicos de todas as culturas, pode ser usado como um meio de criar um senso de identidade dentro de uma cultura individual e apoia uma narrativa histórica. O cânone falhou em refletir a realidade da diversidade social, diversidade cultural e diferenças políticas. Nos Estados Unidos, a questão do cânone em muitas disciplinas (como literatura, arte e música) desencadeou debates acalorados. Quando um cânone é visto como uma ideologia, um debate bilateral sobre seus pontos fortes (o lado pró-cânone) e fraquezas (o lado anticânone) pode rapidamente se desintegrar em batalhas curriculares frequentemente motivadas pela política. O conjunto de obras escolhidas para inclusão no cânone é um reflexo de como uma cultura se percebe e, a menos que as ideologias subjacentes de ambos os lados do argumento sejam examinadas, desafiar o cânone pode ser interpretado como um ataque à identidade pessoal.

---

[4] Equality and Diversity in Global Repertoire, 2023/2024 Season, https://donne-uk.org/research-new.

[5] Embora se estenda além do tópico desta discussão, é relevante notar que essa tendência de diminuição da representação de mulheres no mundo musical não se limita à música erudita ocidental. O número de mulheres representadas na indústria da música popular nos EUA entre os anos de 2015-2021 também mostrou uma diminuição acentuada. Stacy Smith, et al. "Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers across 600 Popular Songs from 2012-2017".

[6] Oxford Dictionary of Language

A musicóloga Marcia Citron, autora de “Gender in the Musical Canon”, um texto fundamental de “nova musicologia” publicado originalmente em 1993, diz que os oponentes do cânone argumentam que “a demografia sugeriria que o cânone fosse representativo” e que “deveria ser democrático; deveria respeitar e refletir as diferenças”[7]. Citron sugere corajosamente que a visão oposta, uma ideologia não examinada que se apega firmemente ao cânone tal como ele existe, equivale a uma nostalgia pelo passado, quando o homem branco governava e quando mulheres e minorias eram impedidas de buscar conhecimento[8].

Se aceitarmos que o conjunto de obras escolhidas para inclusão no cânone é um reflexo de como uma cultura se percebe, devemos então nos perguntar: perpetuar um cânone dominado por homens brancos falecidos, então, reflete necessariamente valores sociais de misoginia e colonialismo? Talvez em alguns casos – mas sou otimista e não acredito que a maioria dos que participam da perpetuação e consumo do cânone clássico pretendam refletir tais valores. Acredito que a questão é mais simples e mais complexa. Não precisamos eliminar o cânone – é claro que quero ouvir o Concerto para Violino de Mendelssohn novamente, e quero que meus filhos e alunos ouçam a Sinfonia nº 9 de Beethoven executada – mas precisamos expandir o cânone para incluir vozes de maior diversidade. Embora tanto a razão pela qual o cânone existe quanto o processo de encorajar seu crescimento sejam matizados, temos influência. Essa crença pode parecer otimista, de fato, mas, como disse Barbara Coeyman, “imagens hipotéticas de possibilidades futuras são importantes de se perseguir se esperamos mudar as realidades futuras do dia a dia”[9].

O Silenciamento

Preocupar-se com “mulheres silenciadas” ainda é uma preocupação em nossa era iluminada? Por mais bem-intencionadas que sejam a maioria das pessoas em nosso mundo profissional, acredito que ainda temos um progresso significativo a fazer para sermos verdadeiramente inclusivos e respeitosos com as vozes das mulheres.

---

[7] Marcia J.Citron, *Gender and the Musical Canon* (University of Illinois Press, 1993), 2.
[8] Citron, *Gender and the Musical Canon.*
[9] Barbara Coeyman, Applications of Feminist Pedagogy to the College Music Major Curriculum: An Introduction to the Issues”, *College Music Symposium* 36 (1996): 73–90.

Elementos que contribuem para a exclusão das mulheres estão envolvidos na política, são limitados pelas expectativas, estereótipos e julgamentos da sociedade e, finalmente, até mesmo pelas percepções das mulheres sobre suas próprias identidades e lugar no mundo.

As mulheres têm recebido direitos cada vez mais constantes ao longo do último século, o que as empoderou a buscar educação e carreiras profissionais em uma taxa sem precedentes. Exemplos de direitos concedidos incluem o direito das mulheres de votar, a lei de igualdade salarial "prometendo" salários equitativos independentemente de raça, cor, religião ou sexo, e a discriminação sexual foi proibida em programas educacionais em 1972. Mas esses direitos são o resultado de anos de lutas políticas e, como Carolyn Heilbrun argumenta, a política, não o gênero, pode ser a base de muita discriminação, mas o gênero é mais fácil de atacar do que a política[10]. Como resultado de lutas políticas, muitos dos direitos das mulheres são frequentemente revertidos ou enfraquecidos. Nos últimos 25 anos, nos EUA, as mulheres viram muitos direitos serem revogados – em 2000, vítimas de estupro e violência doméstica perderam o direito de processar agressores em tribunal federal, em 2007, empregados perderam o direito de processar empregadores por discriminação salarial de raça ou gênero após um período de tempo limitado e, em 2022, a Suprema Corte revogou os direitos constitucionais das mulheres ao aborto.

A concessão e subsequente tomada de direitos das mulheres são exemplos de manobras políticas, visando grupos políticos por gênero. As mulheres ainda pedem direitos iguais e respeito igual – as mulheres ainda esperam ser ouvidas e reconhecidas em todos os espaços, não apenas em recitais e salas de concerto.

Ao longo da história, os homens brancos têm estado em posições privilegiadas para receber treinamento e experiência como compositores. As obras dos homens são fornecidas como exemplos em livros de história e análise para cada era da história da música. As mulheres também compuseram música ao longo de todas as eras – elas foram deixadas de fora dos livros de história. Elas foram ignoradas pelos homens que escreveram os livros e foram efetivamente silenciadas. Esse tipo de exclusão

[10] Carolyn Heilbrun, "The Politics of the Mind: Women, Tradition, and the University", in *Gender in the Classroom: Power and Pedagogy,* ed. Susan Gabriel and Isaiah Smithson (Urbana: University of Illinois Press, 1990), 28-40.

perpetua as limitações impostas às mulheres como compositoras que persistem até agora. Excluir mulheres deliberadamente da narrativa histórica é um exemplo de exclusão sistêmica, uma questão tão ampla que um exame exaustivo dela está além do escopo deste artigo, mas como é algo que deve ser reconhecido, abordarei alguns aspectos dela muito brevemente. Para um estudo quantitativo aprofundado sobre as causas da desigualdade de gênero na história da música, veja o artigo "Onde estão as compositoras? Evidências sobre a extensão e as causas da desigualdade de gênero na história da música" por Boroweicki, Kristensen e Law publicado em fevereiro de 2024. Neste estudo, Boroweicki et al relatam que 6% das entradas biográficas no Grove Music Dictionary Online são de mulheres, e essas entradas são em média 25% mais curtas do que as dos homens.

Essas exclusões sistêmicas são, em parte, resultado de expectativas baseadas em estereótipos herdados subconscientes – relacionados ao que ultimamente tem sido rotulado como "preconceito inconsciente"[11]. Até o século XIX, as mulheres eram vistas como inferiores intelectuais e eram restringidas a compor em gêneros e estilos vistos como menos rigorosos intelectualmente do que grandes formas apropriadas para homens. Em uma resenha da estreia da sonata para violino da compositora Helen Hopekirk em Boston em 1891, um repórter do Boston Times comentou: "É uma peça musical credível, limitada, é verdade, pela deficiência inerente de meios criados pelo compositor"[12]. No relatório citado acima, "Onde estão as compositoras?", os autores relatam que o acesso a um conservatório aumentou significativamente a probabilidade de uma aluna se tornar uma compositora de sucesso. Os conservatórios, em média, não admitiam mulheres em estudos de composição até 1870, e as mulheres não tinham permissão para competir no Prix de Rome até 1903. Embora não sejam mais flagrantemente excluídas das oportunidades educacionais, a visão tradicional das habilidades das mulheres como geneticamente "limitadas" desempenhou um papel em sua exclusão de outras funções de liderança, incluindo a regência. Em 2013, Bruno Mantovani, o chefe do Conservatório de Paris, declarou

[11] Stewart R, Wright B, Smith L, Roberts S, Russell N., "Gendered stereotypes and norms: A systematic review of interventions designed to shift attitudes and behaviour", Heliyon 13, no. 7, 2021.
[12] Gary Steigerwalt, "Helen Hopekirk, Scottish-American Pianist, Composer, and Pedagogue", *The Leschetizky Association News Bulletin,* 2010-2011: 11.

Arte: Paulo Gersino

que reger é muito “fisicamente exigente” para uma mulher[13]. Felizmente, a ciência amadureceu e uma “deficiência inerente de meios criados” não é mais a expectativa padrão aceita de uma mulher. No entanto, devemos estar cientes de que estamos a apenas quatro gerações desse sistema de crenças, e as crenças herdadas estão escondidas dentro de costumes de socialização e expectativa de gênero, como revela o comentário de Mantovani.

A aparência de uma mulher desempenha um papel em seu sucesso – ou na falta dele. Jessica Duchen, uma escritora do The Independent em Londres, escreve que as mulheres na música clássica são “frequentemente julgadas por suas aparências, em vez de seu talento”. Uma mulher no campo da arte é tradicionalmente esperada para ser uma musa em vez de uma figura de autoridade com uma voz. Edwina Wolstencroft reflete: “Nossa sociedade é mais resistente a mulheres sendo poderosas em público do que a mulheres sendo divertidas”[14].

Até muito recentemente, as mulheres eram significativamente sub-representadas em orquestras como resultado dessas expectativas e julgamentos – para combater esse problema, audições às cegas foram instituídas em orquestras para evitar preconceitos com base em gênero e/ou etnia. Quando os EUA introduziram audições às cegas, a probabilidade de uma mulher avançar nas rodadas preliminares aumentou em 50%. Um relatório da League of American Orchestras em 2023 relata que em 1978 as mulheres representavam 38% dos músicos de orquestra – em 2022 esse número aumentou para 47%. As mulheres ainda têm menos probabilidade de serem cadeiras principais, e as concertinas são raras. Infelizmente, ganhar uma posição não é garantia de que as mulheres não foram submetidas a sexismo e discriminação subsequentes[15].

Nos últimos 50 anos, houve um progresso significativo em direção à inclusão de compositoras nos EUA, por exemplo: a Juilliard School concedeu seu primeiro Doutorado em Música em Composição a uma mulher em 1975, a primeira mulher a

[13] Jessica, Duchen, “Why the Male Domination”.
[14] Quoted by Duchen.
[15] “Orchestra Repertoire Report”, 2023, from the Institute for Composer Diversity, https://americanorchestras.org/2023-orchestra-repertoire-report/#:~:text=Black composer programming increased from,from 0.02% to 3.6%

ganhar um Prêmio Pulitzer em música foi Ellen Zwilich em 1983 (pela Sinfonia nº 1, Três Movimentos para Orquestra), pela primeira vez em mais de um século a Metropolitan Opera House apresentou uma ópera completa composta por uma mulher* (L'amour du loin de Kaija Saariaho) em 2016, e em 2018 a Metropolitan Opera encomendou uma ópera de uma mulher pela primeira vez (óperas de Missy Mazzoli e Jeanine Tesori).

Por mais encorajador que esse progresso seja, as estatísticas atuais nos Estados Unidos indicam claramente que a composição musical ainda é uma profissão dominada por homens. A National Association of Schools of Music (NASM) relatou em 2020-2021 que, nos EUA, das escolas que relataram, havia 457 alunos de composição matriculados. Destes 457, 327 eram homens, 82 eram mulheres e 48 eram não binários[16].

Ou seja, 72,5% dos matriculados são homens, 18% dos estudantes de composição nos EUA são mulheres e 10,5% são não binários. A razão pela qual uma porcentagem muito pequena do repertório executado é música de mulheres é, em parte, porque há significativamente menos mulheres buscando carreiras como compositoras. Se os EUA são representativos de estudos no resto do mundo da arte, metade da humanidade nem está tentando dizer algo por meio da música porque sente que não pode.

Jovens compositoras aspirantes precisam ver mulheres em seu campo, para se inspirarem, para terem um modelo sobre o qual construir suas identidades. A compositora Kaija Saariaho lembra que, devido à falta de exemplos anteriores de compositoras bem-sucedidas, ela teve que olhar para fora da música. Ao procurar um modelo de como construir sua vida como compositora, ela olhou para as vidas, experiências e trabalho de escritores e artistas enquanto construía sua própria carreira. Ela diz:

> No início dos meus estudos de composição, tentei em vão encontrar um modelo no mundo da música; compositoras eram poucas e distantes entre si. Sem dúvida, é por isso que me interessei pela vida

[16] Higher Education Arts Data Services, Music Data Summaries, 2020-2021, last accessed February 5, 2025, https://nasm.arts-accredit.org/wp-content/uploads/sites/2/2022/04/M-2020-2021-HEADS-Data-Summaries.pdf.

> de escritoras, e tive prazer em ler seus diários, cartas e biografias. Além de Virginia Woolf, as duas figuras que mais significam para mim foram Sylvia Plath e Anaïs Nin [por causa] de sua ânsia de combinar – pelo menos foi o que me pareceu – uma "vida de mulher", ou seja, seus papéis como mãe e suas carreiras artísticas... Eu estava procurando um modo de vida, estava lendo esses diários como manuais de sobrevivência.[17]

Saariaho é uma exceção. Ela se recusou a aceitar que era impossível construir uma vida que simultaneamente cumprisse as necessidades de múltiplos papéis. Essa é uma preocupação válida? Muitas jovens compositoras talentosas desistem de seus objetivos de compor por falta de exemplos bem-sucedidos e inclusão verdadeira?

A cientista social e professora da Universidade de Houston Brenée Brown estuda liderança no local de trabalho. Em sua pesquisa, ela perguntou: "O que leva as pessoas a desistir de suas carreiras?" e descobriu cinco elementos comuns. Em ordem, eles são que o local de trabalho (e devemos considerar a carreira acadêmica de um aluno como tal) é 1. Desrespeitoso, 2. Não inclusivo, 3. Antiético, 4. Cruel, 5. Abusivo. Ela repetidamente faz o ponto principal: "A falta de um sentimento de pertencimento leva as pessoas a deixarem seus empregos". O número crescente de mulheres que compõem pode começar a estagnar se a cultura institucional não fizer esforços para ser inclusiva. A cientista social Ruchika Tulshyan diz: "É impossível criar uma cultura de pertencimento se as pessoas em posições de privilégio e poder não assumirem responsabilidade pessoal".[18] Considere isto: No mundo da música de arte, quem, exatamente, está em uma posição de privilégio e poder? Maestros? Compositores? Instrumentistas? Professores? Professores? Audiências? Eu argumento que todas essas são posições de poder.

Limitações e Possibilidades

Como todos sabemos, o primeiro passo para resolver um problema é defini-lo. Qual é exatamente o problema?

---

[17] Kaaija Saariaho, "My Library, from Words to Music" (1987) trans. Jeffrey Zuckerman, *Music and Literature* no. 5 (2014).
[18] Interview with Brené Brown, "Dare to Lead" Podcast, April 25, 2022. Tulshyan studies systemic racism and sexism in the professional world.

O problema é simples: o cânone musical é parte do sistema que perpetua a exclusão de mulheres (e minorias) da música – o que nos foi ensinado e o que executamos é precisamente o que formou o cânone. O que escolhemos ensinar aos nossos alunos é o que mudará o futuro. A inclusão e o respeito genuíno por diversas vozes musicais são incutidos no início e ao longo da educação musical de um aluno.

Pegando emprestadas recomendações do livro “Inclusion on Purpose”, de Ruchika Tulshyan, um guia escrito para líderes no mundo corporativo, comecei a construir uma lista de etapas acionáveis que ajudarão, com o tempo, a nos levar mais perto de uma representação e inclusão mais igualitárias. Acadêmicos e críticos geralmente evitam o simples – adoramos teorizar e criar novas estruturas para tentar explicar o mundo. Não acho que isso nos ajudará – acho que etapas simples e acionáveis são a melhor maneira de começar, e Tulshyan oferece um método relacionável que podemos aplicar para tornar a música mais inclusiva. Ela encoraja aqueles em posições de poder a refletir sobre o que não sabemos – e fazer mudanças à medida que aprendemos, estar dispostos a ficar desconfortáveis e aceitar que a mudança leva tempo.

Reflita sobre o que você não sabe. Para músicos, isso significa aprender um repertório que ainda não conhecemos. Muitos de nós que fomos ensinados em escolas de música tradicionais fomos pouco expostos à música composta por mulheres. Simplesmente não sabemos o que elas escreveram e o que está disponível para nós. Se reservarmos um tempo para refletir sobre o fato de que podemos e devemos expandir nosso próprio conhecimento, estaremos dando um passo significativo em direção à expansão do cânone. Se os professores incluírem regularmente composições de mulheres, vivas e falecidas, não como um símbolo único, mas como algo natural, eles demonstram a viabilidade e a validade da música de compositoras. Os alunos que aprendem música de compositoras e executam essa música começarão a mudar o futuro da programação. Os professores não são mais estritamente limitados pela falta de recursos disponíveis.

Até recentemente, a música feminina era difícil de localizar, mas com os recursos disponíveis para nós agora, graças ao trabalho de várias décadas de

acadêmicos que estudaram, analisaram e promoveram sua música, aprender sobre essas compositoras e acessar sua música está se tornando mais fácil.

Um recurso incrivelmente útil disponível para todos é a The Boulanger Initiative, um grupo que defende mulheres e compositores marginalizados por gênero[19]. O site da Boulanger Initiative inclui um banco de dados cheio de repertório de mulheres e compositores marginalizados por gênero. Este banco de dados fornece acesso aberto a uma coleção de mais de 10.000 obras musicais gratuitamente. O grupo promove performance musical, pesquisa, educação, comissões e até mesmo fornece serviços de consultoria de repertório e programa. Seus serviços de consultoria incluem instrução, curadoria para apresentadores e curadoria para artistas. Seus guias curriculares para educadores apresentam aos alunos as mulheres dentro da narrativa histórica. O objetivo declarado da Boulanger Initiative é redefinir o cânone para incluir compositores sub-representados.

Laura Colgate, cofundadora da Iniciativa Boulanger, estima que se os alunos das escolas de música aprenderem o repertório de compositoras ao mesmo nível daqueles tradicionalmente ensinados, “o mundo poderá mudar em 20 anos”.

Devemos estar dispostos a ficar desconfortáveis: É importante “ouvir o que metade da população tem a dizer por meio da música” – não porque seja uma questão de “justiça” – de equilibrar o repertório apenas pelo bem do tempo igual sob os holofotes, mas porque ouvir e executar obras compostas por alguém que teve experiências diferentes, sente medos diferentes e paixões diferentes das nossas desenvolve empatia. A empatia é um conjunto de habilidades que é aplicável a todos os relacionamentos em nossas vidas pessoais e profissionais. A empatia envolve 1. Assumir perspectiva, 2. Ficar fora do julgamento e 3. Entender a emoção que alguém está vivenciando e comunicar essa emoção de volta. Praticar a empatia requer que ouçamos a história de alguém e acreditemos nela, mesmo quando sua história não reflete nossa própria experiência vivida – mesmo quando isso nos deixa desconfortáveis.

Salas de recitais, salas de concerto e casas de ópera são espaços onde pessoas de todas as idades, gêneros e origens se reúnem para praticar a escuta

[19] https://www.boulangerinitiative.org

deliberada. Dar mais espaço a vozes sub-representadas nessas salas permite que elas compartilhem como é estar vivo de suas perspectivas, dar voz às suas histórias e ser ouvidas por aqueles com experiências diferentes. Com o tempo, o resultado será uma sociedade cada vez mais empática. Uma sociedade mais inclusiva e empática pode ser o resultado de nossa intenção e das escolhas que fazemos.

Charango: o pequeno notável que revolucionou a toada de Parintins

Charango: the remarkable little one who revolutionized the music of Parintins

Renato Antônio Brandão Medeiros Pinto
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
renatobrandao@ufam.edu.br

Introdução

As toadas cantadas quando os bois de rua saiam pelas cidades se determinavam a animar e narrar partes de uma encenação folclórica que miscigenou culturas ao longo dos anos. Tais canções, na medida que foram se propagando pelo nosso país, tiveram naturalmente alterações específicas na sua formatação original. No Amazonas, as toadas ganharam uma diversidade rítmica jamais vista e boa parte desse processo é resultante da intervenção de vertentes adicionais da música fora do contexto brasileiro. Neste sentido, essa proposta se ocupa de apresentar o charango, um cordofone andino como locomotiva que puxou algumas determinações de transformação da toada no Festival Folclórico de Parintins. Para isso, teremos visibilidade da gênese desse instrumento musical, sua Organologia, momento de sua entrada no corpo orquestral e sua efetiva colaboração de timbre aliada com outros instrumentos de sopro para os interesses de compositores e arranjadores de toadas atualmente. Os dados que suportam teoricamente essa ação, provém de entrevistas com Fred Góes, presidente do Boi Bumba Garantido, Silvio Camaleão, primeiro músico a gravar toadas com o charango, Paulinho du Sagrado, figura viva do processo de inclusão das vertentes andinas na música dos bumbás e Neil Armistrong, músico arranjador do Boi Caprichoso. Além de tais sujeitos, temos também verificações bibliográficas de Julio Mendivil, um argentino etnomusicólogo com publicações dedicadas ao charango que remontam uma trajetória do instrumento pelo continente e suas particularidades desde o Equador, até o sul da Argentina, entre outros autores.

Assim, a palestra prevê uma ampliação de conhecimento e organização dos conteúdos sobre a história e produção da música de nosso estado.

O charango e sua breve história

Talvez, infelizmente, poucas pessoas saibam o que é um charango. Ele está presente entre nós amazonenses há mais tempo que possamos imaginar, ali, acolá, nos grupos de música andina e movimentos musicais dos Bois de Parintins, o sonzinho agudo e ritmado deste cordofone preenche as produções sonoras características do som mais envolvente. Assim, da maneira que gosto deste instrumento, resolvi reunir ciência e experiência para dissertar sobre esse exemplar de nossa cultura e identidade.

Nos primeiros momentos que ingressei curiosamente sobre a história do charango me deparei com o nome do Professor Júlio Medivil, um pesquisador etnomusicológico, peruano, consagrado por versar carinhosamente e rigorosamente sobre este instrumento andino. Muito do que vou dizer aqui é fundamentado em suas palavras e posicionamento. O professor dedicou boa parte de seus esforços na academia para ressaltar o folclore de seu país e região da Cordilheira dos Andes. Nascido em Lima, 1963, o Mendivil alcançou novas frentes para difusão da cultura sul-americana ao concluir seu doutoramento na Universidade de Colonia, Alemanha. Atualmente, é um dos maiores nomes em relação ao conhecimento científico e organológico do charango além de ter habilidades como músico deste mesmo instrumento.

No Peru, ao longo dos anos, difundiu-se uma ideia sobre o charango considerando-o como se fosse um instrumento irônico ao legado espanhol trazido com as *vihuelas*, uma espécie de ancestral do violão moderno. Associado a um tatu, o charango é um instrumento classificado para a família das cordas, possui cinco ordens duplas em seu encordoamento e em comparação ao registro de alturas é mais agudo que a guitarra clássica. É símbolo indiscutível de grande parte da cultura andina sendo encontrado desde a Colômbia, até o sul do Chile, disputando sua pátria entre o Peru e a Bolívia.

Logicamente, quando tratamos de assuntos relacionados com o saber popular são inúmeras as variações conclusivas de qualquer tema. Com o charango não seria diferente, parte mito e parte ciência, envolvem este pequeno cordofone para um lugar de destaque.

O charango, de acordo com a memória coletiva mestiça do povo andino, é uma redução proposital do violão europeu, tendo em sua origem mera função ornamental, algo diretamente relacionado ao descaso com a cultura dominante dos primeiros conquistadores que aqui estiveram. Por outro lado, essa condição ainda é contestada, é uma teoria que se apoia na mentalidade coletiva de alguns músicos nativos e se sustenta pelo fato da enorme proporção política afirmativa de uma sociedade, sobretudo, indígena como ainda é o altiplano andino. Nesse viés, o autor narra, por parte citando outros pesquisadores, um mito amplamente conhecido sobre a forma, matéria e contexto, que criam o próprio instrumento, vejamos:

> Um índio deixou sua cidade natal nas alturas em busca de uma vida melhor, indo para estabelecer-se como colono nas zonas montanhosas e, cansado dos abusos, decidiu volta para sua aldeia, levando consigo seu animal de estimação, um pequeno tatu. Perdidos, ambos sofreram mil agruras, mas durante todo esse tempo o animal consolou o Índio cantando lindas melodias para ela. Depois de vários dias de fome, o quirquincho morreu de fome, pedindo ao homem que comesse a sua carne para ser salvo. O índio agradecido pelo sacrifício de seu animal de estimação pegou sua casca e fez lhe um instrumento com o qual poderia cantar com seu amigo[1] (Mendivil, 2002, p. 64).

Podemos notar no conto acima uma tentativa rica de estabelecer conexão com a forma como estes instrumentos foram originalmente construídos. No alto das montanhas não há predominância de árvores para a carpintaria evoluída trazida pelos europeus. Tão pouco, se lá mesmo ainda tivessem madeiras, estas não estaria apropriadamente secas para o ofício da luteria, arte de construir instrumentos

[1] Un indio abandonó su pueblo natal en las alturas en busca de mejor vida, yendo a afincarse como colono en las zonas de montañas y, cansado de los abusos, decidió regresar a su pueblo, tomando consigo a su mascota, un pequeño armadillo. Extraviados, ambos pasaron mil penurias, mas durante todo ese tiempo el animal consoló al indio cantándole hermosas melodías. Después de varios días de hambruna, el quirquincho murió de inanición, pidiéndole al hombre que comiera de sus carnes para salvarse. El indio agradecido por el sacrificio de su mascota tomó su caparazón e hizo de él un instrumento con el cual él pudiera cantar con su amigo

musicais, tendo como poucas alternativas materiais a pedra e os cascos de pequenos tatus como diz o mito.

De outro modo, da vez que os primeiros espanhóis aportaram no Novo Mundo, tiveram contato imediato com nações situadas mais ao sul do que hoje é o México. Antes que possamos imaginar, estes indígenas, tanto da América Central, quanto da América do Sul, já possuíam enorme rede de comunicação, se relacionavam inclusive aprendendo mutuamente suas línguas e isso foi um fator determinante para o ingresso "vitorioso" de uma sociedade invasora europeia nesse período. A conquista do Peru, sem termos a comentar sobre o sangue e absurdos, teve o protagonismo de índios centro-americanos nas comitivas espanholas de contato. Estes, por terem conhecimento da língua, além de servirem como intérpretes, já possuíam, diante do tempo de contato com a cúria invasora, habilidades aprendidas voltadas a metalurgia, carpintaria e alvenaria, nas devidas proporções. Os estudos indicam que tais grupos étnicos dominaram com certa habilidade e rapidez os ensinamentos dos afazeres artífices e constituíam mão-de-obra grata aos novos colonizadores.

Em realidade, a musicalidade das nações andinas não possuía instrumentos de corda, muito era gerado simplesmente com elementos percussivos e flautas. O canto, natural e produzido com "voz de cabeça", ou seja, uma voz extremamente aguda, se fazia assim pela falta de oxigênio do platô acima dos 3000 metros de altitude, forçando os cantores a executarem notas de alta frequência para serem escutadas mesmo com ar rarefeito. Assim, o charango é fruto dessa habilidade adquirida e prestada de acordo com o novo meio de produção e materiais dispostos. Em outras palavras, se hoje a música andina tem acompanhamento harmônico, é válido considerar seu todo como pura influência colonizadora por estes pontos citados.

A origem do nome do instrumento não se distancia da cultura que lhe acolhe por primeiro. Em Quechua, língua nativa incaica, nosso pequeno cordofone recebeu por conta de suas características e timbre o nome *chawaqku*, tendendo ao idioma latino para o o vocábulo atual, charango.

O professor Mendivil, é muito claro a considerar, justamente por ser um pesquisador sério, dois ramos para consagrar a história do charango. O que vimos até aqui faz parte de uma coletividade do *sensu* comum e tem seu valor pela ecologia de

saberes que não devemos descartar. Porém, de outra maneira, há dados mais profundos e científicos que também se ocupam de dar conhecimento sobre a origem desse instrumento tão emblemático e difundido. O acúmulo de congressos ao longo das décadas, tem reunido trabalhos que resumem caminhos possíveis para a formatação deste cordofone nas Américas.

Do ponto de vista musicológico, quando os espanhóis, principalmente religiosos, solicitaram das esquadras, já em 1496, que além de toda a mercadoria necessária para a “conquista” do Novo Mundo, viessem também *vihuelas* para a catequese e entretenimento do clero residente nas terras de aqui. Mais tarde, outros viajantes inclinados a arte musical, também trouxeram seus respectivos instrumentos e estes, sem desacordo algum, acompanhavam missões de cunho cristão e bélico, sem distinção. Naturalmente, tanto em uma proposta de entrada, como na outra, ou seja, para o bem ou o mal, o contato com o novo, produziu confluências ibéricas e ameríndias, sustentando uma tendência de nossas humanidades. As pesquisas coletadas por Mendivil relatam o entusiasmo indígena de época e o surgimento precoce de escolas de música no México e Peru, quase simultaneamente. As obras de arte contidas em livros e paredes de locais sagrados análogos a religião cristã, já acusavam a presença de pequenos cordofones entre os ritos litúrgicos, facilitando a crença, agora fundamentada no aspecto crítico científico, do charango sendo elemento mais funcional que ícone sátiro da cultura alheia.

Figura 1: Iconografia andina com a presença do charango nas liturgias "La Nueva Crónica de Guaman Poma"

Figura Nº 1. Ilustración de la *Nueva Corónica* de Guaman Poma.

Fonte: Mendivil (2022)

Na Figura 1, ainda que não possamos ver por conta das inúmeras capturas já estabelecidas até aqui, revela em seu interior, dizeres observados, segundo Júlio, o pequeno instrumento desenhado é um "changango", um dos nomes do charango, significa instrumento velho e mal construído, também verificado há mais de cem anos, na Argentina, como Guitarra Criôla, Para o autor, os relatos obtidos que solidificam a imagem do índio como exímio construtor de instrumentos são dados muito bem encaixados na trama das pesquisas destinadas a tal tema. Em resumo, os indígenas chegam a atingir maturidade de ofício em pouco tempo e se desprendem da necessidade real de instrução, produzem tanto cordofones de base e ficção do arco, quanto aos de base dedilhada como a Guitarra Criola, o Chagango e a Charanga Dominicana.

Então, convido você a imaginar o processo de evangelização dos indígenas peruanos durante o período de afirmação imposta pela cultura europeia. Seria comum, por conta de uma nova Espanha, que índios e mestiços se agrupassem ao redor das diretrizes religiosas e por consequência, atribuíssem valores novos, miscigenando diferentes costumes e vícios.

Em 1559, segundo Mendivil, já existiam violonistas indígenas no Peru a tal ponto de merecerem registros históricos para fins de nosso conhecimento. Em menos de um século, uma imensa parte do aprendizado já teria sido deferido pelos nativos e visto com muita admiração e respeito. O próprio charango é uma derivação dos requintes habilidosos destes, revela um profundo envolvimento intercultural e não demoraria muito para ser considerado forma original para os estudos organológicos das famílias dos instrumentos musicais.

Trânsito andino musical no Amazonas

O Brasil, dentro de suas fundamentações históricas, se manteve unido e por consequência, hoje é o maior país da América do Sul. Um florão no mapa, nosso país faz fronteira direta ou indiretamente com todos os países nativos hispânicos. Dentro desse aspecto, usufruindo de um foco específico na região amazônica, praticamente todos as nações setentrionais possuem algum tipo de relação com a região norte brasileira.

Uma zona florestal internacionalmente conhecida, a Amazonia centraliza um círculo colaborativo de inúmeros seguimentos, sejam eles culturais ou socioeconômicos. As fronteiras do Brasil com o Peru, Colômbia e Bolívia, ao longo dos anos produziram mesclas que nos propõem reflexões sobre como estamos a cada dia mais envolvidos entre si.

Como já vimos, o charango surge no alto da cordilheira andina, berço das antigas civilizações pré e pós-incaicas e seus remanescentes culturais residem, todavia, mantendo a língua e outros elementos pertinentes a sua cultura mal abalada pela influência estrangeira. Os Andes, quando formados e lá se vão milhares de anos, criaram como enorme barreira que divide nosso continente a leste e oeste. O Amazonas, situado na parcela leste dessa divisão, desde então recebe a irrigação do degelo andino, literalmente ordenando o ciclo de transferência dos conhecimentos no sentido pico andino e vale amazônico. Essa informação é relevante para que possamos entender o caminho tomado pelo charango até sua acomodação na Amazônia brasileira.

Marin Linheard, ao publicar seu texto sobre a cosmologia huayno quéchua tradicional, ou seja, a cultura original do altiplano andino, em 2005, remonta a ideia sobre o complexo que envolve a naturalidade do ser andino em suas pregações culturais. Uma comparação entre os povos residentes na serra do reino peruano e os indígenas dos vales dos rios amazônicos, revela uma discrepância entre o acesso a recursos básicos. Logicamente que o meio regido pelos recursos naturais determinou os costumes das distintas tribos em ambos os sistemas de vida. Em resumo, ainda que estes povos fossem diferentes entre si, havia sim procedimentos comunicativos e estes, direcionados de oeste para leste, em outras palavras, de cima para baixo, das montanhas aos rios.

Por exemplo, as flautas ameríndias se assemelham profundamente. Tanto queñas quanto zampoñes, são vistas em culturas abaixo do platô andino. O uso de melodias pentafônicas e frases musicais repetitivas também acumulam elementos que facilmente nos dão noção do quanto são verossímeis. Com o charango não tivemos nada que possa ser considerado diferente nessa qualidade de movimentação. O que podemos acrescentar é justamente o período que sua trajetória ocorre. Antes, as flautas e melodias se deslocavam em um contexto sem o explorador e influência espanhola, além do fato que o período mais expressivo de difusão da cultura huayno surgiu no início da década de 1970, como vimos no capítulo anterior.

Em conversa com Jairo Tafour, um cantor peruano de Iquitos, conhecedor do canto andino, ele me disse que a vocalização do canto, sobretudo das mulheres quéchuas, é extremamente aguda, uma voz acima da cabeça, forçada assim para que no ambiente de pouco oxigênio e ar rarefeito, frequências agudas são melhor audíveis. Quando o rito do canto desce a montanha e entra nos âmbitos dos viventes nas florestas, ou seja, praticamente ao nível do mar, as poéticas são mantidas, mas a empostação vocal já não exige mais o mesmo comportamento dos cantores em altitude. Trago isso para mostrar como há uma influência notória e válida de comentar pelo que iremos defender mais adiante nesta parte do trabalho.

O surgimento das mídias de propagação fonográfica por volta dos anos de 1970, especificamente entre as fronteiras do Peru e Brasil, ajudaram no transporte das musicalidades entre estes países. Atrelado a isso, o surgimento de sintetizadores

e eletro ritmos foram absorvidos pelas culturas mais populares no caminho que estamos traçando desde então. o corredor natural criado pelo Rio Amazonas, Marañon dentro do Peru e Solimões dentro do Brasil. Os meandros do maior rio do mundo além de oferecerem rotas para mercadorias, trasladaram desde sempre seres humanos e com eles, suas culturas embarcavam por vieses inimagináveis. Em outras palavras, quando o huayno andino inicia sua propagação pelo mundo, parte dessa trajetória é feita no sentido montanha oceano Atlântico tendo o rio Amazonas como palco deslizante da massa cultural entre os povos.

Lembro da música “Chorando se Foi”, mundialmente conhecida na voz de Loalwa Braz Vieira, Banda Kaoma, que quando eu caminhava com meu pai, engenheiro de estradas, ainda no início da década de 1980, pelas obras do interior do estado, escutava nos rádios à pilha dos peões da empreitada, versões mais modestas dessa canção. Los Kjarkas são os verdadeiros intérpretes originais desse hit de lambada. Ulisses e Gonzalo Hermosa, os autores bolivianos fizeram LLorando se Fue em 1981, gravaram a mesma no álbum Canto a La Mujer de MI Pueblo e logicamente, um sucesso propagado pelos beiradões dos rios amazônicos. Em um outro depoimento feito a mim, Dom Ygor Lopez, um músico de Iquitos, Loreto, Peru, conta que a musicalidade brasileira dificilmente teve força de “subir” o rio. Nessa expressão o músico quer afirmar que nós brasileiros fomos ao longo dos anos mais abertos ao som hispânico que eles ao som português. Talvez a língua, ainda dito por ele, tenha influenciado, mas, questões econômicas, principalmente relacionadas a qualidade de vida, podem também ser consideradas importantes, o êxodo migratório de países mais pobres para o vizinho brasileiro, fez clara a difusão de costumes em espaços próximos de nós e com isso, passamos a ter mais deles conosco que o inverso.

Diante de tanto já dito, o charango, para entrar na Amazonia, veio muito provavelmente na bagagem daqueles que buscavam melhores condições de vida, no som das fitas cassete trazidas dos picos andinos para o comercio informal de fronteira e nos sets de equipamentos dos grupos folclóricos que se apresentavam nas praças das cidades do tronco fluvial dos rios setentrionais de nosso país.

Linheard (2005) diz que um charango, um tambor e umas flautas, caracterizam a sonoridade andina. É fácil imaginar algum momento que estas

Arte: Paulo Gersino

culturas, pós colonialismo se reencontraram, pois não se trata de um idioma diferente, mas toda uma poética e narrativa que viajou com a música para termos acesso a determinados tesouros vizinhos e pouco conhecido até então. Este estudo se limita a identificar o momento exato ao qual o charango chegou na Amazônia, porém aqui tentamos buscar elementos que ajudam a construir uma ideia de movimentação e percurso desse cordofone até ser o que é hoje, algo presente e atribuído a música dos Bois de Parintins.

Para concluir

Perto dos quarenta anos de aproximação dos instrumentos andinos na música de Parintins, muito já pode ser considerado como próprio. O estilo musical, consagrado como um patrimônio, trouxe ao Amazonas mais identidade e reconhecimento. Músicas como Vermelho de Chico da Silva e Tic-Tic-Tac de Braulino Lima, imortalizada na interpretação da Banda Carrapicho, inseriram de uma vez nosso nome e cultura no universo brasileiro. Somando a tudo isso, temos também os talentos individuais de músicos apaixonados pelo que criam. Muito mais que melodias assinadas pelos elementos da floresta, hoje, a cidade dos bumbás exporta tecnologia musical, estabelece formatos sonoros que assumem funções específicas dentro da arena. Ainda que tentem televisionar o espetáculo, é possível que jamais consigam transparecer o que ocorre presencialmente e neste viés, por completo, ainda estão as flautas e o charango andino.

Este estudo aponta inúmeras possibilidades de novas frentes de pesquisa. Há uma diversidade grande de assuntos nativos a quem se interessa pela musicalidade original amazônica e por todos os sons característicos que são levados para dentro do Festival. Espero que tais temas possam também iluminar outras pesquisas e também outros pensamentos sobre nossa música e povo. O charango desta vez é protagonista que liga nações e conceitos, foi no passado um dos maiores responsáveis pelo amor crescente de jovens músicos e hoje, se consolida como parte patrimonial da orquestra cabocla do Festival de Parintins.

Referências

ANTEZANA FERNÁNDEZ, Grace Valeria; CAJIAS DE LA VEGA, Fernando Tutor. Valoracion turistica de la feria y festival internacional del charango en el municipio de Aiquile–Cochabamba en la actualidad. Tese de Doutorado. Universidad Mayor de San Andres. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Carrera de Turismo. La Paz. 2015.

LIENHARD, Martin., (2005), “La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionais”. Acta Poética, vol. 26, núm.1-2, pp.485-513 [Consultado: 26 de fevereiro de 2023]. ISSN: 0185-3082. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358045863020

MENDIVIL, Julio. La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. Universidade de Colônia, Alemanha. In: Revista Musical Chilena, Año 2002, n. 198, pp. 63-78.

PINTO, Telma Regina Gomes. Espanholismo e indigenismo nas Cuecas e Kaluyos do compositor boliviano Simeón Roncal (1870-1953). 2005.

SILVA, Lorrayne Tomé da. Sonoridades latino-americanas na música popular do brasil nos anos 1970. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes – UFU. Uberlândia. 2021.

Arte-educação na Amazônia: transformando as cirandas amazônicas em pesquisa científica

Art education in the Amazon: transforming Amazonian cirandas into scientific research

Jean Batista da Cunha
Secretaria de Estado de Educação e Desporto Escolar do Amazonas - SEDUC/AM
jean.cunha@educacao.am.gov.br

Resumo: A arte-educação é um instrumento que se faz necessário a cada dia nos ambientes escolares, assim como na sociedade como um todo. Nosso estudo visa fortalecer o debate sobre as manifestações folclóricas e culturais, de modo particular, das cirandas amazônicas e sua relação com as identidades culturais dos povos amazônicas. Com base na epistemologia dos Estudos Culturais, trouxemos a importância do fortalecimento do debate da importância das identidades culturais na negociação e representação identitária junto ao modelo modernizador e global do sistema global capitalista. Para nós, arte-educadores, essa visão tem um impacto no fazer pedagógico e no nosso olhar às manifestações culturais que falam muito a respeito do povo que as manifesta, pois ressignifica seus olhares quanto à própria preservação de suas artes e de suas histórias. Com isso, espera-se assim colaborar, por meio das pesquisas, com a continuidade dos estudos e quem sabe, propor a ampliação do posicionamento do sujeito amazônico à sua realidade dentro das universidades, tendo em vista o enriquecimento dos acervos epistêmicos.

Palavras-chave: Arte-educação; Cirandas amazônicas; Identidades culturais.

Abstract: Art education is an instrument that is increasingly necessary in schools and in society. Our study aims to strengthen the debate on folkloric and cultural manifestations, particularly Amazonian cirandas, and their relationship with the cultural identities of the Amazonian peoples. Based on the epistemology of Cultural Studies, we have highlighted the importance of strengthening the debate on the importance of cultural identities in the negotiation and representation of identity within the modernizing and global model of the global capitalist system. For us art educators, this vision has an impact on our pedagogical work and on our view of cultural manifestations that speak volumes about the people who express them, as it reframes their perspectives on the preservation of their arts and their histories. With this, we hope to collaborate, through research, with the continuity of studies and, who knows, propose expanding the positioning of the Amazonian subject to its reality within universities, with a view to enriching epistemic collections.

Keywords: Art education; Amazonian cirandas; Cultural Identities.

Disponível em: https://youtu.be/-yq2ByRxJJg?si=JyUOfZdU65Nt99VC

Ao longo dos anos, o nosso trabalho de pesquisa levou em consideração algumas aspirações pessoais, mas ligadas às necessidades de aprofundar questões pertinentes das manifestações artísticas e culturais amazônicas. Quando propomos estudá-las nos deparamos nas limitações literárias e de pesquisas acadêmicas que pudessem embasá-los com campo epistêmico.

Esses foram nossos maiores desafios em decifrar a temática das cirandas amazônicas. Poucos registros e documentos oficiais que relatam sua existência. Desde o ano de 2018, venho dedicando o tempo para catalogar materiais fonográficos, entrevistas, a história, os relatos orais e até pesquisas científicas. Mesmo com o interesse de trazer para a monografia de trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Música, foi somente através de um projeto escolar que aprofundamos os estudos e o debate sobre o papel da educação na preservação da história da dança e de seu arcabouço cultural.

No estado do Amazonas, as danças folclóricas vivem um processo de espetacularização em suas apresentações decorrentes de um sistema capitalista e homogeneizador provocado pela globalização. Nesse contexto, após as experiências escolares de desenvolvimento de práticas educativas em sala de aula utilizando a dança da ciranda como proposta de conteúdo no ensino das artes, dei um passo a mais, levando a reflexão dessa manifestação como projeto de pesquisa para dissertação de mestrado no campo interdisciplinar dos Estudos Culturais, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. No curso, foi possível aprofundar os olhares quanto a perspectiva dos estudos das identidades culturais, principalmente de povos que sofreram a colonização por parte de grupos culturais dominantes e da condição de subalternização condicionado aos colonizados.

O exemplo se dá na invasão ao que os povos europeus chamaram de Novo Mundo. A Amazônia toda sofreu com a martirização de sua cultura através da escravização de seus povos, da condenação de suas culturas, e da destribalização, levando grupos inteiros a abandonarem terras em busca de um modelo desumanizador em que chamavam de civilização. Autores como Raimond Williams, Nestor Canclini e Stuart All, ajudaram na compreensão do conceito de cultura, das

identidades culturais sobre a ótica do sujeito deslocado, e do processo de espetacularização como sinal de resistência e de negociação identitária local frente às pressões globais.

Nessa realidade, e de toda luta em que os povos amazônidas tiveram na história para resistirem à modernização cosmopolitas estes, ao invés de se fecharem, decidiram adequar à realidade imposta, utilizando os mecanismos típicos da globalização ao seu favor, transformando suas manifestações folclóricas em espetáculos culturais na produção do encantamento, exemplificados pelo Festival Folclórico de Parintins e o Festival de Cirandas de Manacapuru, dentre outros.

Este último ressignifica muito mais suas apresentações com temas globais, agregando sempre a história de seus agentes culturais com outros elementos mundiais, como a mitologia grega, a história global, com temas científicos etc. Na nossa pesquisa, foi possível notar a preocupação de agentes culturais amazônicos com a recorrência de transformação que pode descaracterizar a identidade da dança dos povos aos quais representa.

Atualmente, um dos trabalhos que venho desenvolvendo está em iniciativas que corroboram com a criação de produções culturais que ajudam na preservação dos principais elementos culturais das cirandas amazônicas, em não invalidar o trabalho que as agremiações folclóricas vêm fazendo, mas de trazer sentido àquilo que elas produzem. São projetos educativos, como o *site* ‘cirandaviva.wordpress.com.br’, o livreto educativo ‘Projeto Ciranda Viva’, que trazem planos de aulas gratuitos para leitura e *download*, partituras, a história das cirandas amazônicas e relatos de agentes culturais; e o livro lançado em 2024 intitulado ‘Auto do Carão: folguedo das cirandas amazônicas’, lançado por uma editora com distribuição nacional. Os estudos continuam, assim como a difusão dos trabalhos artísticos e culturais da dança como projetos culturais desenvolvidos por leis de incentivos à cultura nos âmbitos municipal, estadual e nacional.

Tudo isso revela a necessidade de nós, como arte-educadores, produzirmos materiais didáticos, acadêmicos e produções científicas de manifestações folclóricas e culturais dos povos que habitam a Amazônia, sabendo da riqueza artística cujas habilidades estão atreladas às vivências diárias. Isso proporciona momentos fortes de

reflexão, de questionamentos e, principalmente, de valorização cultural de grupos que podem, quem sabe, um dia ser invisibilizados pela modernização e sua banalização às culturais locais.

Referências

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. trad. CINTRÃO, Heloísa Pezza; LESSA, Ana Regina. 4. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019.

CANCLINI, Nestor Garcia. Consumidores e cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. Opinião pública: Campinas, vol. VIII. n. 1, 2002.

CASTRO, C. Apresentação. In: BOAS, F. Antropologia cultural. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

HALL, Stuart. A identidade na pós-modernidade. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

HALL, Stuart. A. Da diáspora: identidades e mediações culturais. org. SOVIK, Liv. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica: uma poética do imaginário. 5. ed. Manaus: Valer, 2015.

NOGUEIRA, Wilson. Festas Amazônicas: boi-bumbá, ciranda e sairé. Manaus: Valer, 2008.

PESSOA, Simão. Da ciranda nordestina de Tefé. Disponível em http://simaopessoa.blogspot.com.br/2016/07/da-ciranda-nordestina-ciranda-de-tefe.html Acesso em 17 de jan/2022.

PESSOA, Simão. Uma pequena história da ciranda. Disponível em http://simaopessoa.blogspot.com.br/2016/05/uma-pequena-historia-da-ciranda.html. Acesso em 17 de jan/2022.

RODRIGUES, Robson França Francisco. Festival de Cirandas de Manacapuru: do sociocultural ao educacional. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociedade em Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, 2021.

SANTOS, José Ribamar dos. Rio Negro: aspectos históricos, geográficos e políticos. Manaus: Valer, 2013.

SOUZA, Márcio. Breve história da Amazônia. São Paulo: Marco Zero, 1994.

SOUZA, Raimundo Ferreira de. Era uma vez no seringal. Rio Branco: Fontenelle, 2020.

Lançamento do álbum: Milton Nunes por Stephen Bolis

Release of the album: Milton Nunes por Stephen Bolis

Stephen Coffey Bolis
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
stephen.bolis@ufam.edu.br

Resumo: O álbum Milton Nunes por Stephen Bolis foi lançado em junho de 2024 e é o resultado artístico da tese: O violinista Milton Nunes e a sua atuação como intérprete, professor e compositor: uma investigação do indivíduo e do seu contexto (Bolis, 2022). Foram gravadas 15 faixas do catálogo do campineiro Milton Nunes (1924 – 2006). Para a programação do Seminário Internacional de Piano & II Seminário Nacional de Memória das Artes na Amazônia, foi proposto um mini recital de lançamento, isto é, uma apresentação de violão solo de aproximadamente vinte minutos, no qual foram interpretadas as obras: Chôros nº 1, nº 2, nº 3 e nº 6; para além da performance destas composições, apresentou-se uma síntese da tese, apontando as principais referências teóricas e a trajetória do Milton Nunes enquanto figura histórica de grande relevância para as culturas do violão no interior paulista.

Palavras-chave: Violão brasileiro, História do violão brasileiro, Milton Nunes

Abstract: The album *Milton Nunes by Stephen Bolis*, was released in June 2024 and is the artistic result of the thesis: *The guitarist Milton Nunes and his activities as an interpreter, teacher and composer: an investigation of the individual and his context* (Bolis, 2022). 15 tracks were recorded from the catalog of the Campinas native, Milton Nunes (1924 – 2006). For the programming of the International Piano Seminar & II National Seminar of Memory of the Arts in the Amazon, we proposed the release of the album as pocket show, that is, a solo guitar presentation lasting approximately twenty minutes, where the following works were performed: Chôros nº 1, nº 2 , nº 3 and nº 6; In addition to the performance of these compositions, a synthesis of the thesis was presented, pointing out the main theoretical references and the trajectory of Milton Nunes as a historical figure of great relevance to the guitar cultures in the state of São Paulo.

Keywords: Brazilian guitar, History of the guitar in Brazil, Milton Nunes

Introdução

Este texto complementa o mini recital de lançamento do álbum *Milton Nunes por Stephen Bolis*, que ocorreu ao longo do Seminário Internacional de Piano & II

Seminário Nacional de Memórias das Artes da Amazônia na Faculdade de Artes (FAARTES) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em 2024.[1]

O álbum foi lançado em junho de 2024 e é o resultado artístico da tese *O violinista Milton Nunes e a sua atuação como intérprete, professor e compositor: uma investigação do indivíduo e do seu contexto* (Bolis, 2022). Foram gravadas 15 faixas do catálogo de obras do compositor campineiro Milton Nunes (1924 – 2006): um ciclo de *9 Chôros*, os *5 Estudos Simétricos*, e a transcrição para violão solo da obra originalmente composta para piano solo, *Valsa Romântica,* do também campineiro, Orlando Fagnani[2]. Para o mini recital de lançamento foram apresentadas quatro destas obras, a saber: *(i)* Chôros nº 1, *(ii)* Chôros nº 2, *(iii)* Chôros nº 3 e *(iv)* o Chôros nº 6[3].

Fruto de um grande movimento em torno do violão na cidade de São Paulo na década de 1940, que inclui a atuação do violonista uruguaio Isaías Sávio e a oficialização do curso de violão no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (Orosco, 2001), Milton Nunes, em 1942, com 17 anos de idade, começou a estudar o violão de maneira formal com o paulistano, Alfredo Scupinari. Apesar de ter nascido na cidade de Santos, em 1925, Nunes pode ser considerado campineiro, pois além de residir em Campinas desde os primeiros anos de vida, sua atuação profissional como músico foi toda centrada nesta região.

Como intérprete, lançou em 1961 o disco *Recital: Milton Nunes interpretando ao violão* (Recital, 1961), que se destaca por ser uma das primeiras gravações brasileiras do ciclo de *5 Prelúdios* para Violão de Heitor Villa-Lobos; além de realizar concertos na capital e no interior do estado de São Paulo. Como compositor, catalogamos a sua produção que soma 133 obras, entre composições originais e transcrições. Contudo, a sua atuação como professor certamente foi a mais relevante, tendo em vista que ele ajudou a fundar o curso técnico em violão do Conservatório

[1] A apresentação ao longo do Seminário Internacional de Piano & II Seminário Nacional de Memória das Artes na Amazônia pode ser vista na íntegra por meio do link: https://www.youtube.com/watch?v=o3KZGi2GwN0&t=192s

[2] O álbum pode ser ouvido na íntegra por meio do link: https://www.youtube.com/watch?v=X6alrMwEwaU&list=OLAK5uy_kD79sPiXqgLMs1HVB75S1Xhmgnj4D3Xq4&index=2.

Arte: Paulo Gersino

Musical Carlos Gomes, instituição privada fundada em 1927, que teve um grande impacto na formação dos músicos na cidade de Campinas e em diferentes cidades do interior paulista. Fator que aumentou consideravelmente o alcance da sua atuação como professor de violão.

Diante disso, este texto visa aprofundar no arcabouço teórico que dá suporte ao álbum *Milton Nunes por Stephen Bolis*, e lançar luz sobre a trajetória deste violonista enquanto figura histórica de grande relevância para as culturas do violão no interior paulista.

Fundamentação teórica – etnografia do indivíduo e culturas do violão

Metodologicamente, o nosso olhar sobre a atuação de Milton Nunes foi fundamentado a partir da etnomusicologia, em especial a etnografia do indivíduo e o conceito de Culturas do Violão. Isto posto, antes de nos debruçarmos sobre o repertório gravado e apresentado, discorreremos a respeito dessas duas bases teóricas.

Jesse D. Ruskin e Timothy Rice, no texto *The Individual in Musical Ethnography,* realizam uma ampla análise em torno de como o indivíduo é tratado e retratado em etnografias da música. Os autores iniciam o texto ressaltando como isso pode ser visto como um paradoxo, pois a etnomusicologia enquanto disciplina sugere que o foco do estudo deve ser o coletivo e não o indivíduo. Por outro lado, destacam que há pelo menos quatro fatores que atraem o etnomusicólogo para o estudo de indivíduos na música.

> Primeiro, ao conduzir o trabalho de campo, eles trabalham e dependem de músicos individuais que estão às vezes - mas nem sempre - entre os indivíduos mais excepcionais em uma determinada comunidade musical. Segundo, como comunidades sob as pressões da globalização e da instabilidade política se fragmentam e “desterritorializam”, como disse Arjun Appadurai (1990, 1991), os etnomusicologistas foram atraídos para o estudo de músicos individuais que estão tentando entender mundos em colapso, criar novas identidades individuais e se entrelaçarem em formações sociais emergentes ou recém- encontradas. Terceiro, os etnomusicologistas pertencem a uma subcultura que valoriza o excepcional e a conquista individual. Quarto, intervenções em teoria e método ao longo do último quarto de século, levaram os etnomusicologistas a destacar a agência

> e as diferenças individuais e a reconhecer seus próprios papéis nas comunidades musicais que estudam (Ruskin e Rice, 2012: 299, tradução própria).[4]

Diante disso, os autores sugerem que há quatro tipos de indivíduos que os etnomusicólogos geralmente retratam em suas etnografias musicais. Consideramos que Milton Nunes encaixa-se no segundo item levantado: figuras-chave que ocupam um papel importante em uma cultura musical.

> 1) inovadores em uma tradição; (2) figuras-chave que ocupam papéis importantes em uma cultura musical; (3) indivíduos comuns ou típicos; e (4) membros da plateia normalmente anônimas e outros que desempenham um papel na produção, disseminação e recepção musical. Embora os etnomusicologistas tenham apontado que, teoricamente e por uma questão de princípio, eles poderiam estudar músicos comuns e até não-músicos, a grande maioria das etnografias musicais em nossa pesquisa se concentra em inovadores e outras em figuras-chave que desempenham algum papel importante em suas culturas músicas (Ruskin e Rice, 2012: 304, tradução própria).[5]

Segundo Ruskin e Rice (2012), a razão teórica para se estudar o indivíduo na etnografia, portanto, no contexto social, depende da visão que o etnógrafo tem do conceito de cultura. Os autores enfatizam que há duas vertentes principais com relação a este conceito. A primeira é uma visão mais “clássica” do conceito na qual “as ideias e ações dos indivíduos são vistas como moldadas por um todo maior”, implicando que “a cultura é constituída de ideias e comportamentos compartilhados, e o objetivo da narrativa é explicar os princípios gerais em ação na cultura musical”. A segunda baseia-se em teorias mais recentes nas ciências sociais, nas quais “as

---

[4] First, when conducting fieldwork, they work with and rely on individual musicians who are sometimes—but not always—among the most exceptional individuals in a given musical community. Second, as communities under the pressures of globalization and political instability fragment and “deterritorialize,” as Arjun Appadurai (1990, 1991) put it, ethnomusicologists have been drawn to the study of individual musicians who are trying to make sense of collapsing worlds, create new individual identities, and knit themselves into emerging or newly encountered social formations. Third, ethnomusicologists belong to a subculture that values the exceptional and valorizes individual achievement. Fourth, interventions in theory and method over the last quarter century have led ethnomusicologists to highlight individual agency and difference, and acknowledge their own roles in the musical communities they study (Ruskin e Rice, 2012: 299).

[5] (1) innovators in a tradition; (2) key figures who occupy important roles in a musical culture; (3) ordinary or typical individuals; and (4) normally anonymous audience members and others who play a role in music production, dissemination, and reception. Although ethnomusicologists have pointed out that, theoretically and as a matter of principle, they could study average musicians and even non-musicians, the vast majority of musical ethnographies in our survey focus on innovators and other key figures who play some important role in their musical culture. (Ruskin e Rice, 2012: 304)

Arte: Paulo Gersino

diferenças entre atores e agentes individuais em uma sociedade ou comunidade são vistas como cruciais para a reprodução e transformação de sua cultura musical". Esta visão de cultura, segundo os autores, implica que "as sociedades não são homogêneas, mas fragmentadas em termos de gênero, classe social e etnia, e que, como resultado, ideias e expressões culturais serão igualmente fragmentadas". É importante enfatizar que esta última visão teórica não anula os aspectos coletivos enfatizados pela visão mais "clássica" de cultura, "apenas que são refratados por meio da personalidade individual, diferenciação social e relações de poder".

No que tange o conceito de cultura em um campo mais próximo à atuação de Nunes, nos deparamos com os autores Dawe e Bennett (2001), que associaram o estudo da etnomusicologia com o violão e cunharam o termo *Guitar cultures* ou, como traduzido por nós, "Culturas do violão". Segundo esta ótica, o universo que gira em torno do violão não se delimita à *performance* ou ao ensino.

> O termo 'culturas do violão', como usado aqui, refere-se aos luthiers, violonistas (guitarristas), e ao público que imbui a música de violão e o próprio instrumento com uma gama de valores e significados por meio dos quais ele assume o seu lugar como um ícone cultural (Dawe; Bennett, 2001: 1, tradução própria).

Portanto, o termo implica que o objeto, violão, tornou-se um ícone cultural, e que com ele temos uma gama de atividades que abrange desde uma relação muito próxima com o instrumento, como a luteria, fazer ou dar aulas, além da *performance* em si; mas também abrangem atividades que parecem distantes do instrumento, como o comércio de partituras e CD´s, colecionadores de instrumentos, de acessórios e de materiais históricos relacionados ao violão, bem como o público de ouvintes.

É importante ressaltar que o termo "Culturas do violão" está no plural, o que implica essencialmente que há mais de uma cultura em torno do violão, ou ao menos diferentes resultados culturais de acordo com as diferentes relações de troca e negociação entre forças locais e globais.

Diante desta discussão teórica, entendemos a importância de olhar para a figura de Milton Nunes como indivíduo, e assim, a partir da sua produção, compreendermos as culturas compartilhadas do violão, ao mesmo tempo em que

preservamos a sua individualidade. Isso, mais uma vez, vai ao encontro com aquilo que Dawe e Bennett (2001) escrevem a respeito do violão e suas culturas:

> O violão (guitarra) é em todo o sentido um fenômeno global (…). Como tal, é muito difícil fornecer relatos satisfatórios do apelo cultural do violão usando as contas de monocultura. Em vez disso, é importante ter uma noção do violão como um instrumento globalmente móvel cuja forma, texturas tonais e técnicas de execução associadas são o produto de sua apropriação e uso em uma variedade de contextos musicais localmente específicos (Dawe; Bennett, 2001: 1, tradução própria).

Assim sendo, para compreendermos a atuação de Nunes no interior paulista, é preciso compreender a relação entre forças locais e globais das culturas do violão presentes na sua atuação. Nesta perspectiva, o que se observa de forças globais na trajetória artística de Nunes é que ele atuou em três frentes: a de intérprete, de compositor e a de professor; funções comumente encontradas na trajetória profissional dos violonistas. Pode-se, inclusive, referir-se a esta função tripartida como uma tradição dentro do universo do violão. No que concerne às forças locais, salientamos o contexto histórico que foi apresentado na introdução deste texto. Isto é, um momento em que o violão ainda estava adentrando às instituições formais de ensino musical e as bases para o ensino, para a composição e para a interpretação musical ao violão - especificamente o violão clássico - ainda estavam sendo solidificadas no Brasil. À luz desta fundamentação teórica, pudemos compreender o contexto em que Nunes atuou e, com isso, localizá-lo como figura histórica grande relevância para as “Culturas do Violão” no interior paulista, em especial na cidade e região de Campinas.

O catálogo de obras de Nunes e o álbum *Milton Nunes por Stephen Bolis*

Para o álbum *Milton Nunes por Stephen Bolis* foram escolhidas 15 obras para serem gravadas, um ciclo de *9 Chôros*, os *5 Estudos Simétricos*, e a transcrição da *Valsa Romântica,* do Orlando Fagnani. Desta forma, há uma representatividade das três frentes de atuação de Nunes. A *Valsa* representa Nunes enquanto transcritor, os *5 Estudos Simétricos* enquanto pedagogo do violão, uma vez que grande parte das suas obras originais têm um teor didático; e por fim, os *9 Chôros* enquanto compositor.

Ao longo de toda a sua atuação profissional, Nunes manteve a prática de compor e realizar transcrições no escopo dos seus processos criativos. Isto é visto com clareza quando identificamos que em seu catálogo de obras há um total de 133 obras, sendo que 60 são composições originais e 73 são transcrições.

A prática da transcrição para o violão se deu em diferentes períodos históricos, com diferentes propósitos, e teve importante papel no desenvolvimento da literatura do instrumento. Isto é, a transcrição tornou-se uma tradição dentro do universo do instrumento e, do mesmo modo, teve um importante papel na produção artística de Milton Nunes. Das transcrições catalogadas, identificamos que 30 foram publicadas e 43 ainda estão em seus manuscritos, enquanto que, com relação às 60 composições originais, 35 foram publicadas e as demais permanecem em manuscritos. A seguir, discorreremos brevemente a respeito do repertório gravado.

Com relação à transcrição gravada, *Valsa Romântica*, damos ênfase ao seu compositor. O pianista campineiro, Orlando Fagnani (1922-1977), foi colega e Nunes no Conservatório Musical Carlos Gomes e também teve uma importante atuação na cidade de Campinas. No seu catálogo de obras há apenas uma original para o violão, a *Insistência – Ponteio nº 1*, obra dedicada à Nunes.

Os *5 Estudos Simétricos* – série ainda em manuscrito e sem a data de composição - possuem uma linguagem harmônica atonal, e isto se dá justamente pelo fato de Nunes não pensar a construção composicional da obra necessariamente a partir de um sistema harmônico e sim, pela simetria da execução, em especial da mão esquerda. Este pensamento composicional resulta em uma perda do centro tonal, e por conta disso, podemos classificá-los como atonais; fato que os difere das demais obras do seu catálogo. Do mesmo modo, isto demonstra que um dos focos desta série é o estudo do elemento de execução motora no instrumento.

É importante ressaltar que, em geral, o catálogo de obra de Nunes é composto por miniaturas e peças isoladas. No entanto, cremos que a série de *Chôros*, que contém 9 peças, surge com a intenção de criar uma obra de maior fôlego. Consideramos que esta é uma obra da maturidade de Nunes, sem dúvida organizada após a década de 1980, isto porque as últimas peças publicadas de Nunes datam de 1978 e, apesar de estarem em uma versão editada, os *Chôros* não foram publicados

como uma série completa. Outro fator que corrobora com esta ideia, é que dos *9 Chôros* da série, encontramos 4 deles como peças avulsas e com outros títulos. O *Chôros nº 9* também foi publicado como *Chôro Elegíaco*; o *Chôros nº 8* como *Sereno*; o *Chôros nº 7* como *Sinópoli, e o Chôros nº 4 foi* como *Chorinho* (que encontra-se em seu manuscrito). O ciclo também demonstra ser inspirado na série com o mesmo nome de Heitor Villa-Lobos. Para o mini recital de lançamento do álbum, por conta do curto tempo de apresentação, optamos por apresentar quatro dos *Chôros*: o *nº 1*, *nº 2*, *nº 3* e o *nº 6*.

Considerações finais

Para além da *performance* de obras selecionadas do álbum *Milton Nunes por Stephen Bolis*, o mini recital de lançamento teve como objetivo apresentar o indivíduo e o seu contexto como objeto de pesquisa nas artes. Neste caso, o violonista Milton Nunes e o interior paulista entre os anos de 1940 e 2000. Enquanto que este texto, como complemento à apresentação artística, se propôs a apresentar o arcabouço teórico que fundamentou este trabalho artístico dentro do contexto da pesquisa acadêmica. Neste caso, a etnografia do indivíduo e o conceito de “Culturas do Violão”.

Como conclusão da tese Bolis (2022), enfatizamos que um dos maiores impactos da atuação de Nunes, foi a sua contribuição com a interiorização das “Culturas do Violão”, ou tradições ligadas ao violão, pelo estado de São Paulo. Contudo, é preciso enfatizar um dos aprontamentos levantados:

> (iii) Não há como esgotar a temática de pesquisa proposta por esta tese. Isto é, a relação do indivíduo com o seu contexto, tendo como elemento unificador o violão. Ao invés disso, há a soma de diferentes pesquisas que visam construir um conhecimento mais amplo e sólido da história do violão no Brasil, suas personalidades, suas produções artísticas e os contextos históricos e socioculturais na qual atuaram. O que nos leva a destacar que cabe à comunidade de pesquisadores futuros diálogos entre esta pesquisa com diferentes dados, diferentes indivíduos e diferentes contextos (Bolis, 2022, p. 158).

Isto é, ainda há muitas lacunas no que diz respeito à história do violão no Brasil. Logo, diante dos desafios de pesquisa, ensino e extensão no estado do Amazonas, evidenciamos que o estudo do indivíduo e o seu contexto podem ser uma das

aproximações teóricas mais eficientes no mapeamento destas figuras, para assim, conhecermos o seu contexto de atuação diante de um cenário sociocultural específico.

Referências

BOLIS, Stephen Coffey. O violonista Milton Nunes e a sua atuação como intérprete, professor e compositor: uma investigação do indivíduo e do seu contexto. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2022.

DAWE, Kevin; BENNETT Andy. Guitar Culture. Berg. 2001

MILTON NUNES POR STEPHEN BOLIS: Milton Nunes (compositor). Stephen Coffey Bolis (intérprete). Campinas - SP, 2024. [CD].

OROSCO, Mauricio. O compositor Isaias Savio e sua obra para violão. 273 f. Dissertação (Mestrado em Música). ECA, USP, São Paulo, 2001.

RECITAL. Milton Nunes interpretando ao violão. Milton Nunes (Intérprete, violão). São Paulo: Ricordi Brasileira SAEC, 1961. 1 disco vinil.

RUSKIN, Jesse D. e RICE, Timothy. The individual in Musical Ethnography. Ethnomusicology, Vol. 56, No. 2 (Spring/Summer 2012), pp. 299-327 Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology Stable URL: https://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.56.2.0299. 2012.

A vida e obra de Altino Pimenta: um mestre brasileiro da canção e do piano

The Life and Work of Altino Pimenta: A Brazilian Maestro of Art Songs and Piano Works

Sérggio Andêrs
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
sergioandersct@ufam.edu.br

Infância e aprendizado

Nascido em 15 de agosto de 1923, no Rio de Janeiro, Altino Pimenta estava destinado a deixar uma marcar indelével o mundo da música. Desde cedo, Pimenta demonstrou um talento natural para a música, que foi alimentado pelas fortes raízes musicais de sua família. Seu pai, um respeitado músico, o apresentou ao piano aos seis anos de idade e, quando tinha 12 anos, Pimenta já estava tocando em orquestras locais. Sua formação musical começou na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde estudou piano e composição sob a orientação de renomados compositores brasileiros como Henrique Oswald e Francisco Braga. Esta base sólida na música clássica lançou as bases para o seu sucesso futuro.

Carreira e contribuições

Altino Pimenta percorreu uma carreira profissional de mais de cinco décadas, durante as quais se estabeleceu como um dos musicistas (compositor/pianista/educador musical) mais talentosos do Brasil. Sua obra compreende mais de 200 obras, incluindo canções, peças para piano, música de câmara e composições orquestrais. A música de Pimenta é caracterizada por uma mistura única de ritmos e melodias tradicionais brasileiras, infundida com elementos modernistas e impressionistas. Seu repertório de canções, em particular, é notável por seu lirismo e profundidade emocional, rendendo-lhe o título Maestro do Canto Brasileiro. Como pianista, Pimenta era conhecido por sua técnica virtuosíssima e

expressiva. Estreou inúmeras obras de compositores brasileiros e estrangeiros, incluindo trabalhos de Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Darius Milhaud.

Ensino e Legado

Sua constante dedicação ao ensino da música o levou a ensinar tal arte em várias instituições, incluindo a Escola Nacional de Música e a Universidade do Rio de Janeiro. Nessas instituições de ensino, Pimenta inspirou e orientou numerosos estudantes, muitos dos quais se tornaram músicos e compositores proeminentes por direito próprio. Ao longo de sua vida, Altino Pimenta recebeu inúmeros prêmios e honras por suas contribuições para a música brasileira. Foi eleito membro da Academia Brasileira de Música e recebeu a prestigiosa Ordem do Mérito Cultural, entre outras honras.

Conclusão

A vida e obra de Altino Pimenta são um testemunho do poder da música para unir e elevar as pessoas. Seu legado continua inspirando gerações de músicos brasileiros e sua música continua sendo parte integrante do patrimônio cultural do país. Como compositor, pianista e educador, Pimenta deixou uma marca indelével no mundo da música e seu trabalho continuará a ressoar com o público nos próximos anos.

Early Life and Education

Born on August 15th, 1923, in Rio de Janeiro, Brazil, Altino Pimenta was destined to leave an indelible mark on the world of music. From an early age, Pimenta demonstrated a natural talent for music, which was nurtured by his family's strong musical roots. His father, a respected musician, introduced him to the piano at the age of six, and by the time he was 12, Pimenta was already performing in local orchestras.

Pimenta's formal education in music began at the Nacional School of Music (Escola Nacional de Música) in Rio de Janeiro, where he studied piano and composition under the guidance of renowned Brazilian composers such as Henrique

Oswald and Francisco Braga. This solid foundation in classical music laid the groundwork for his future success.

Career and Contributions

Altino Pimenta's professional career spanned over five decades, during which he established himself as one of Brazil's most accomplished composers, pianists, and music educators. His oeuvre comprises over 200 works, including songs, piano pieces, chamber music and orchestral compositions.

Pimenta's music is characterized by a unique blend of traditional Brazilian rhythms and melodies, infused with modernist and impressionist elements. His song repertoire, in particular, is remarkable for its lyricism and emotional depth, earning him the title "Maestro do Canto Brasileiro" (Master of Brazilian Song).

As a pianist, Pimenta was renowned for his virtuosic technique and expressive playing. He premiered numerous works by Brazilian and foreign composers, including those by Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, and Darius Milhaud.

Teaching and Legacy

Pimenta's dedication to music education was unwavering, and he taught at several institutions, including the National School of Music and the University of Rio de Janeiro. He mentored numerous students, many of whom went on to become prominent musicians and composers in their own right.

Throughout his life, Altino Pimenta received numerous awards and honors for his contributions to Brazilian music. He was elected a member of the Brazilian Academy of Music and received the prestigious "Ordem do Mérito Cultural", among other accolades.

Conclusion

Altino Pimenta's life and work serve as a testament to the power of music to unite and uplift people. His legacy continues to inspire generations of Brazilian musicians, and his music remains an integral part of the country's cultural heritage. As

a composer, pianist and educator, Pimenta left and indelible mark on the world of music, and his work will continue to resonate with audiences for years to come.

Referências/*References*

ACADEMIA PARAENSE DE MÚSICA. O centenário de Altino Pimenta (1921- 2003). Disponível em: https://apm.mus.br/web/mural/not%C3%ADcias-eventos/117-o-centenario-de-altino-pimenta-1921-2003.html. Acesso em: 18 fev. 2025.

DIRECTORIA DE EDUCAÇÃO DE ADULTOS E DIFUSÃO CULTURAL. Programma do 2º Concerto Extraordinário. Disponível em: http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/034644_1548429060.pdf. Acesso em: 18 fev. 2025.

MAGNANI, Sérgio. Expressão e comunicação na linguagem da música. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MARIZ, Vasco. A canção brasileira de câmara. 1 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. 350 p.

PIMENTA, Altino. Composições para canto e piano. Belém: Editora Universitária UFPF, 1994.

QUEIRROZ, Rômulo Mota de. Sobre o Estilo do Mestre Altino Pimenta. In: Revista Tucunduba, Belém, v. 1, p. 1-8, 2010.

Os *10 Estudos Madureirianos* de Stephen Bolis e as influências técnicas e estilísticas de Antonio Madureira

The 10 Estudos Madureirianos by Stephen Bolis and the technical and stylistic influences of Antonio Madureira

Stephen Coffey Bolis
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
stephen.bolis@ufam.edu.br

Resumo: Com um forte teor pedagógico, o ciclo autoral *10 Estudos Madureirianos*[1], compostos entre os anos de 2019 e 2022, têm como finalidade explorar alguns dos elementos técnicos e estilísticos presentes na obra para violão solo do compositor nordestino Antonio José Madureira (1949). A partir da pesquisa de mestrado *O legado de Antonio Madureira para o violão Brasileiro: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina e Armorial* (Bolis, 2017), surgiu o desejo de: (*i*) prestar uma homenagem ao compositor; (*ii*) sintetizar alguns dos elementos estruturais encontrados na sua obra para violão solo, compondo uma série de miniaturas, utilizando-se da forma *Estudo*; e (*iii*) apresentar estes elementos de maneira pedagógica aos estudantes de violão. Com isso, pretende-se difundir este ciclo de estudos apontando os processos criativos, de modo a evidenciar o valor pedagógico do ciclo e as culturas do violão brasileiro, em especial àquelas ligadas ao universo da música nordestina e Armorial.[2]

Palavras-chave: Pedagogia do violão, Antonio Madureira, Movimento Armorial

Abstract: With a strong pedagogical content, the authorial cycle *10 Estudos Madureirianos*, composed between the years 2019 and 2022, aims to explore some of the technical and stylistic elements present in the work for solo guitar by Antonio José Madureira. A composer from the northeast of Brazil. Based on the master's research *Antonio Madureira's legacy for the Brazilian guitar: his work for solo guitar, interpretation from the perspective of northeastern music and Armorial* (Bolis, 2017), the desire arose to: *(i)* pay tribute to the composer; *(ii)* synthesize some of the structural elements found in his work for solo guitar, composing a series of miniatures, using the form Study; and *(iii)* present these elements in a pedagogical way to guitar students. With this, we intend to disseminate this cycle of studies, pointing out creative processes, in order to highlight the pedagogical value of the work and the Brazilian

[1] Trata-se de uma obra que ainda não teve as suas partituras publicadas, no entanto, foi lançada como material áudio visual pelo Youtube, acessível pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=qr49eATc_Zs&t=760s.
[2] A apresentação ao longo do Seminário Internacional de Piano & II Seminário Nacional de Memória das Artes na Amazônia pode ser vista na íntegra por meio do link: https://www.youtube.com/watch?v=TM1gJxJdVzM&t=77s.

guitar cultures, especially those linked to the universe of northeastern and Armorial music.

Keywords: Guitar pedagogy, Antonio Madureira, Movimento Armorial

Introdução

Este texto complementa o recital-difusão intitulado "Os *10 Estudos Madureirianos* de Stephen Bolis e as influências técnicas e estilísticas de Antonio Madureira", que ocorreu no Seminário Internacional de Piano & II Seminário Nacional de Memórias das Artes da Amazônia na Faculdade de Artes (FAARTES) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em 2024.[3]

Os *10 Estudos Madureirianos* são obras autorais, que ainda não foram publicados, e resultam de um aprofundamento nos elementos de execução técnica, composicionais e estilísticos encontrados na obra para violão solo do compositor Antônio José Madureira. É desta premissa que surge a obra e o seu título, *Madureirianos*, como homenagem ao compositor.

Madureira nasceu em Macau/RN em 1949, e teve uma formação musical ligada ao violão em um primeiro momento de forma informal, e posteriormente com os violonistas Fidja Siqueira, no Rio Grande do Norte, e depois com o José Siqueira na Escola de Belas Artes no Recife/PE; ambos violonistas de grande relevância para o desenvolvimento da pedagogia do violão no nordeste brasileiro. Contudo, a sua carreira artística é intrínseca ao Movimento Armorial, em especial ao Quinteto Armorial e ao Quarteto Romançal. Movimento lançado em 1970, que tinha como o seu principal mentor estético o intelectual Ariano Suassuna, que visava, segundo Santos (2009), "realizar uma arte brasileira erudita com base nas raízes populares brasileiras". Apesar da sua importância para este Movimento, sua obra para violão solo continua relativamente desconhecida no meio violonístico.

Ao longo do recital-difusão, além da *performance*, salientamos este contexto histórico e como isto impactou nos processos composicionais dos *10 Estudos Madureirianos.* Sendo assim, este texto visa aprofundar especificamente nos

[3] O recital-difusão pode ser visto na íntegra por meio do link: https://www.youtube.com/watch?v=TM1gJxJdVzM&t=3s.

elementos técnicos e estilísticos presentes na obra para violão solo de Antonio Madureira que influenciaram diretamente nos elementos estruturais deste ciclo, bem como realizar um relato pessoal dos processos criativos que envolveram a sua produção.

Apontamento das influências técnicas e estilísticas de Antonio Madureira nos *10 Estudos Madureirianos*

Para fins de conceituação, a terminologia "técnica" está sendo utilizada levando em consideração dois aspectos. O primeiro parte da definição de Fernandez (2000), que a define como: "a capacidade concreta de poder tocar uma passagem determinada da maneira desejada" (Fernandez, 2000: 11). Isto é, está atrelado à capacidade de execução motora. Já o seu segundo aspecto está mais associado às técnicas composicionais, que, por usa vez, está associado ao conceito de "estilo", ou "estilística", conforme encontramos em Berd e Gloag (2005):

> O conceito de estilo refere-se a uma forma ou modo de expressão, à forma como os gestos musicais são articulados. Nesse sentido, pode-se perceber que está relacionado ao conceito de identidade. Na música, o estilo requer a consideração de características técnicas, como melodia, textura, ritmo e harmonia, e diz respeito às formas como essas características operam de forma independente ou em conjunto, ou como categorias, como o contraponto. No seu sentido mais amplo, estilo pode referir-se à música como um estilo de arte, enquanto no seu sentido mais restrito pode aplicar-se a uma única nota, que pode ter características estilísticas determinadas pelo tom, dinâmica, timbre e assim por diante. O estilo pode determinar a periodização histórica e exerce uma relação reflexiva com a forma, função e gênero de uma obra (Berg e Gloag, 2005).[4]

Isto é, os elementos técnicos e estruturais utilizados nos processos composicionais ajudam a delimitar os elementos estilísticos da obra. Somado a isso, o "estilo" também está ligado à "periodização histórica", ou seja, também atrela à obra

[4] The concept of style refers to a manner or mode of expression, the way in which musical gestures are articulated. In this sense, it can be seen to relate to the concept of **identity**. In music, style requires a consideration of technical features, such as melody, texture, rhythm and harmony, and it concerns ways in which these features operate independently or in conjunction, or as categories, such as counterpoint. In its broadest sense, style may refer to music as a style of art, while in its narrowest sense it can apply to a single note, which may have stylistic characteristics determined by tone, dynamic, timbre and so on. Style may determine historical **periodization,** and it exercises a reflexive relationship with the form, function and **genre** of a **work** (Berg e Gloag, 2005)

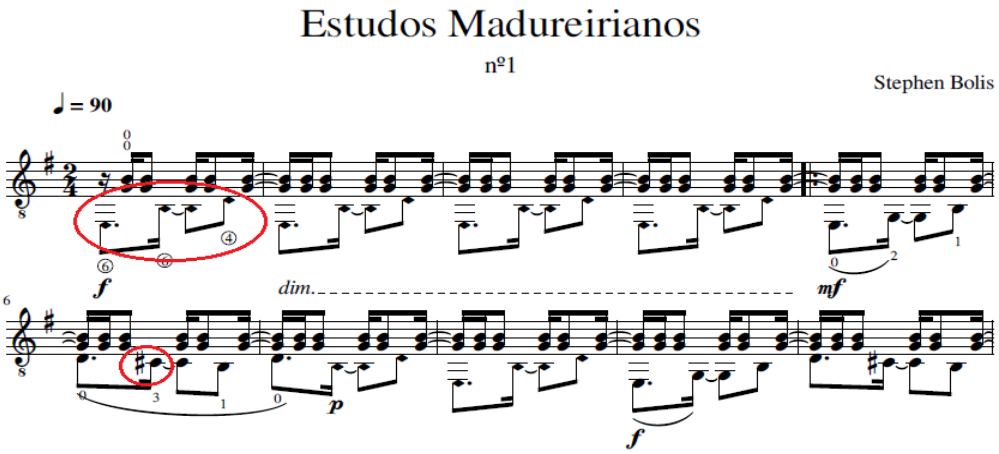
de arte o seu contexto histórico e sociocultural. No caso dos *10 Estudos Madureirianos*, este contexto é a música nordestina, por meio do Movimento Armorial, e a produção de Antonio Madureira.

Em suma, os elementos técnicos e estilísticos apresentados neste ciclo de estudos podem ser retratados da seguinte forma: *(i)* uso de elementos rítmicos associados a gêneros musicais nordestinos como o Baião e o Maracatu. Também associado ao ritmo temos a "nota rebatida", uma figuração rítmica e melódica que será apresentada abaixo: *(i)* uso de modos típicos da música nordestina como o Mixolídio, Mixolídio com a 11ª aumentada, Dórico e Lídio; *(ii)* o uso de *scordaturas* encontradas em obras do Madureira; *(iii)* o uso de elementos de execução motora encontradas em suas composições; e, por fim *(iv)* citações diretas de composições do Madureira.[5] A seguir, daremos exemplos destes elementos técnicos e estilísticos encontrados nos *10 Estudos Madureirianos.*

O *Estudo Madureiriano nº1* tem como principal objetivo a execução de uma melodia no baixo. Para isso, usamos recursos rítmicos do gênero musical Baião, que é muito representativo da música nordestina. Conforme vemos na figura 1 abaixo, o *Estudo* inicia-se com uma linha de baixo em harmônicos com uma rítmica que nos remete ao toque de zabumba no Baião para logo no compasso 5 iniciar a linha melódica utilizando o modo Dórico, neste caso um Mi Dórico. Uma das caracteristicas deste modo é a 6ªM, e já no compasso 6 vemos a melodia passar pelo um Dó#,

[5] Uma abordagem mais aprofundada das características da música armorial e a obra para violão solo de Antonio José Madureira como: ritmo, melodia, harmonia, forma, textura, timbre e afinação, podem ser encontradas em Bolis, 2017, p. 42-54.

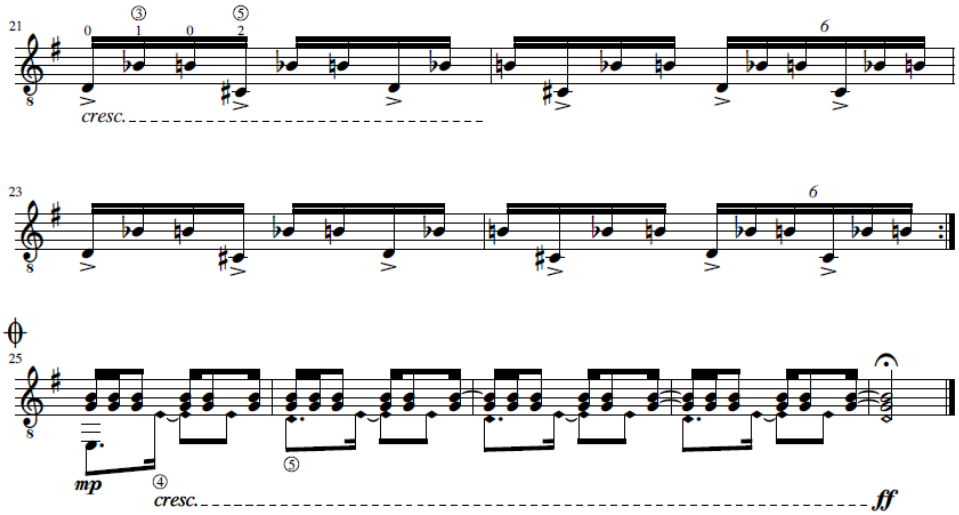
Figura 1: Compassos 1 a 10 do Estudo Madureiriano nº 1



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

Os compassos 21 a 23 do *Estudo Madureiriano nº 1* têm a intenção de criar um contraste com a sua ideia inicial, conforme apresentado abaixo na figura 2. Para isso, utilizamos uma rítmica onde há uma movimentação dos baixos acentuados a cada 3 semicholcheias, finalizando com uma sextina. Este mesmo recurso é encontrado da obra *Rugendas* de Antonio Madureira. Após este contraste, retomamos a mesma ideia inicial para finalizar o *Estudo*.

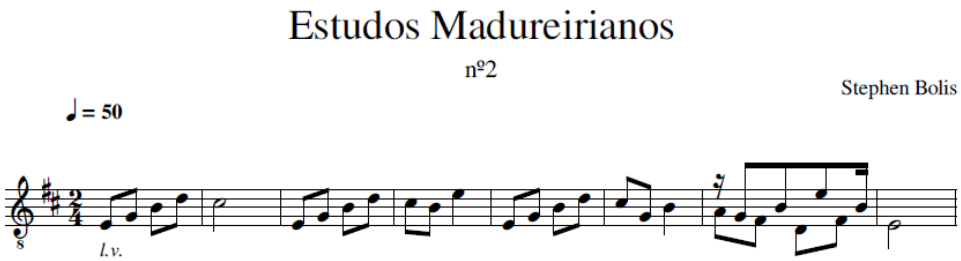
Figura 2: Compassos 21 a 29 do Estudo Madureiriano nº 1



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

O E*studo Madureiriano nº 2* tem um andamento lento, um caráter lírico e também tem a sua linha melódica construída a partir do modo Dórico. Observa-se na figura 3, que o início da sua melodia é exatamente a mesma que o E*studo Madureiriano nº1 com as notas* Mi, Sol, Si, Ré Dó#, contudo com as notas uma oitava acima.

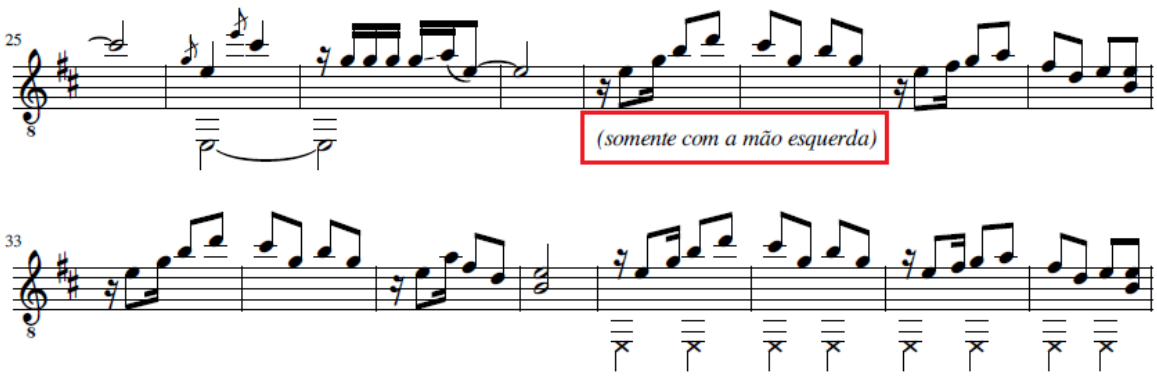
Figura 3: Compassos 1 a 8 de Estudo Madureiriano nº 2



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

O caráter lírico do *Estudo* é quebrado no compasso 37, quando apresentamos um aspecto de execução técnica encontrado na música *Maracatu* de Antonio Madureira. Trata-se da técnica de executar a melodia apenas com a mão esquerda usando os ligados, e depois, mantendo essa linha melódica apenas com a mão esquerda, executar com a mão direita golpes percussivos nas cordas e tampo do violão, conforme podemos ver na indicação da partitura na figura 4.

Figura 4: Compassos 25 a 40 de Estudo Madureiriano nº 2

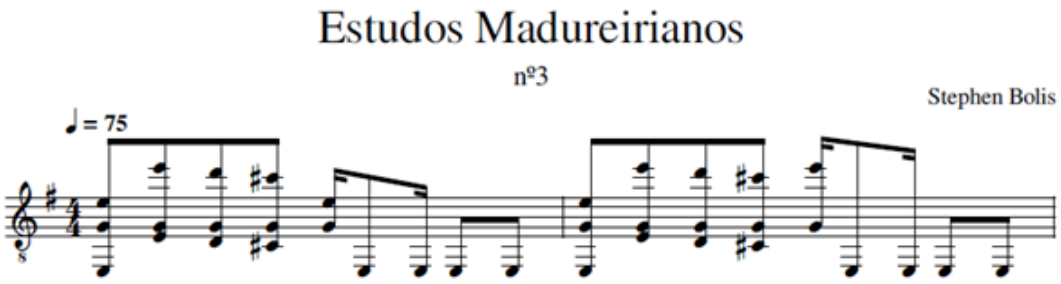


Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

Arte: Paulo Gersino

O *Estudo Madureiriano nº 3* é baseado na obra *Estrela Brihante* de Antonio Madureira, que por sua vez é uma homenagem ao grupo de Maracatu de Recife com o nome homônimo. O gênero musical Maracatu é, portanto, a base do *Estudo*. A sua melodia inicial também está em Mi Dórico e segue a mesma técnica composicional que a obra de Madureira, isto é, uma melodia na 1ª e 6ª cordas do violão com uma nota pedal na 3ª corda solta, um Sol (figura 5).

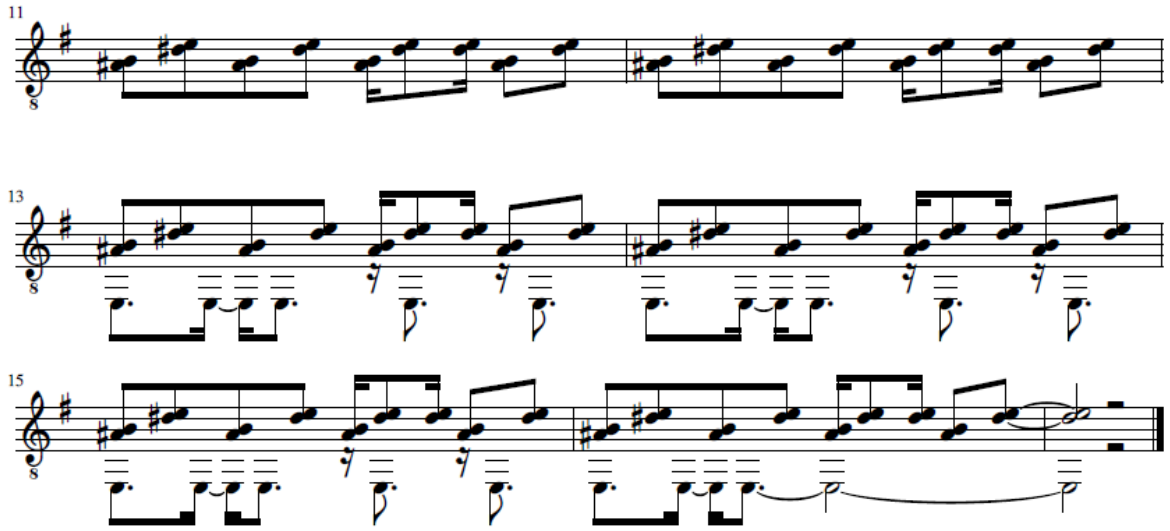
Figura 5: Compassos 1 e 2 do Estudo Madureiriano nº 3



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

A instrumentação do Maracutu é essencialmente de percussão, o que dificulta a sua transposição para o violão solo, fator que também aponta um dos motivos pelo qual este gênero é tão pouco explorado na literatura do instrumento. Sendo assim, um dos meios de explorar o Maracatu é utilizar células rítmicas dos diferentes instrumentos percussivos. Neste sentido, no compasso 11 apresentamos uma rítmica que nos remete ao agogô, e a partir do compasso 13, nos baixos, esta rítmica é sobreposta por outra que alude às alfaias (figura 6).

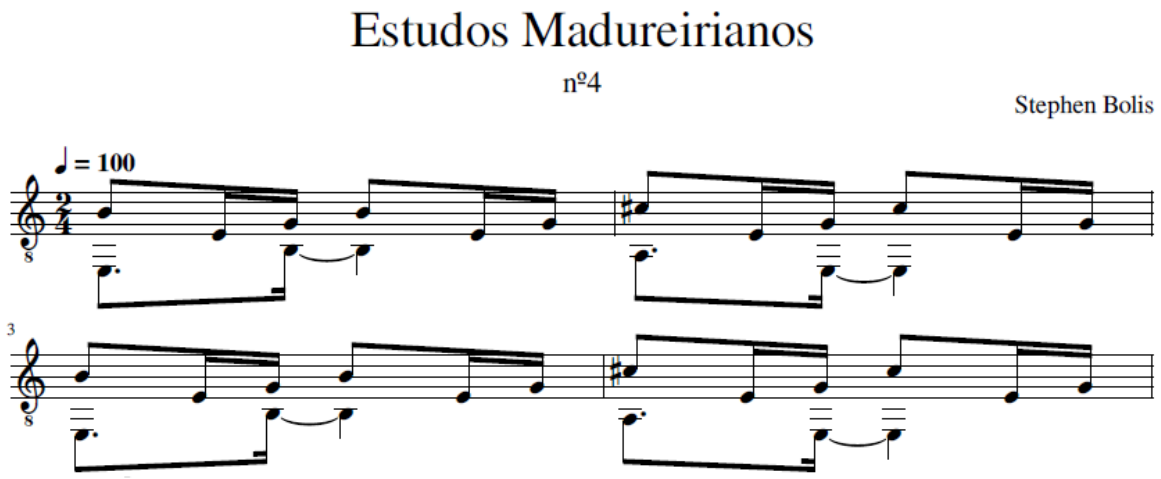
Figura 6: Compassos 11 a 17 do Estudo Madureiriano nº 3



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

Ainda no âmbito do modo Dórico, o *Estudo Madureiriano nº 4* propõe uma progressão harmônica baseada neste modo. Isto é, iniciamos com o primeiro grau, um Mi menor (Em), passamos pelo quarto grau maior, um Lá com a 7ªm (A7). Já nos compassos 16 e 17, vemos outra progressão harmônica característica do modo com o uso do quinto grau menor, ou seja, um Si menor com a 7ªm (Bm7). Em termos de técnica de execução, todo o *Estudo* é baseado no arpejo de mão direita que encontra-se na música *Asas do Baião* de Antonio Madureira. Portanto, consideramos que trata-se de um *Estudo* de arpejo com a rítmica do Baião. Conforme vemos na figura 7 abaixo, a linha de baixo também faz uma variação da rítmica da zabumba.

Figura 7: Compassos 1 a 4 do Estudo Madureiriano nº 4

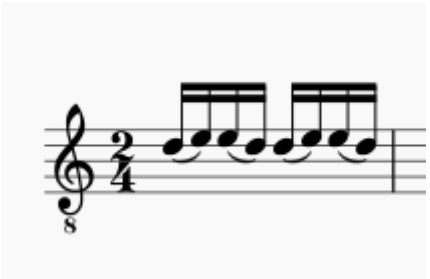


Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

A partir do compasso 5, há uma progressão descente de uma tétrade diminuta, ainda utilizando o mesmo arpejo de mão direita. Aqui, perde-se totalmente o sentido harmônica da música, baseando-se unicamento na técnica de execução como exercício. Esta mesma técnica composicional é usada por Heitor Villa-Lobos em seu *Estudo nº 1*.

Para finalizar o *Estudo Madureiriano nº 4*, apresentamos pela primeira vez a "nota rebatida", que é uma figuração rítmica, mas também carrega um sentido melódico; um grupo de quatro semicolcheias onde as notas são ligadas de duas em duas, tendo sempre uma que se repete para ligar-se à seguinte, conforme apresentado na figura 8 abaixo.

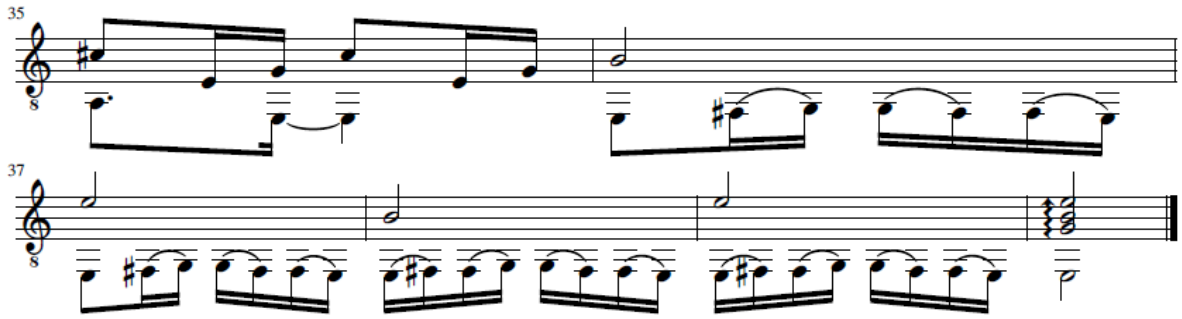
Figura 8: Nota Rebatida



Fonte: Bolis, 2017, p. 51.

Encontramos a “nota rebatida” no final do *Estudo nº 4*, conforme apresentado na figura 9. Neste caso, no entanto, na região grave do instrumento.

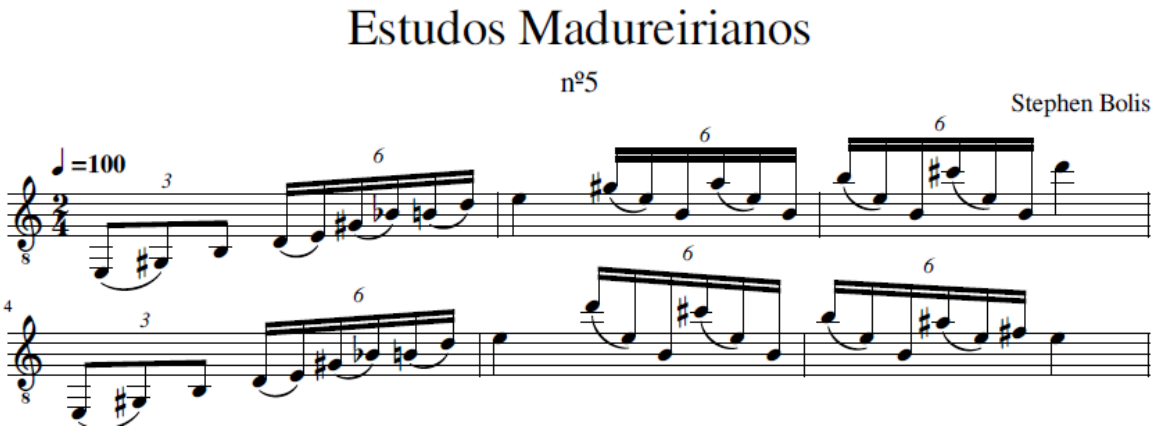
Figura 9: Compassos 35 a 40 do Estudo Madureiriano nº 4



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

O *Estudo Madureiriano nº 5* é baseado no *Estudo Simples nº 7* de Leo Brouwer, isto é, um *Estudo* para arpejos e ligados. Conforme vemos na figura 10 abaixo, o arpejo inicial é de um acorde de Mi com a 7ªm (E7), ou seja, está baseado no modo Mixolídio. Somado a isso, vemos no compasso 6 a nota lá#, uma 4ª aumentado. Dentro do contexto analítico da música popular nordestina, costuma-se denominar este modo de Mixolídio com a 11ª aumentada, ou até mesmo de uma maneira mais informal de, Mixo #11.

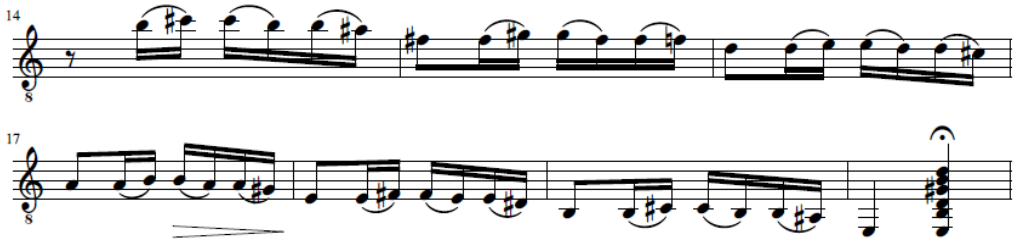
Figura 10: Compassos 1 a 6 do Estudo Madureiriano nº 4



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

De certa forma, todos os *10 Estudos Madureirianos* dialogam com a música modal, uma vez que nenhum deles são tonais. Contudo, também há momentos em que a construção da música deixa de basear-se em qualquer sistema harmônico ou melódico e passa a preocupar-se unicamente com os elementos de execução técnica, como se fossem exercícios de técnica pura; em geral, utilizando técnicas de execução encontradas nas composições de Madureira. Já vimos isso no *Estudo nº 4*, por exemplo. Aqui, também utilizamos desta técnica composicional, agora com uma variação da "nota rebatida", que passa da 1ª à 6ª corda do violão (figura 11).

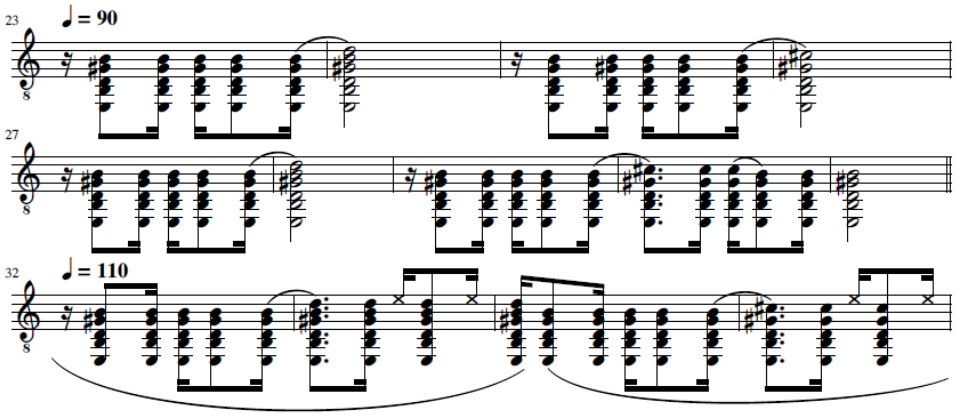
Figura 11: Compassos 14 a 20 do Estudo Madureiriano nº 5



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

Para finalizar este *Estudo*, voltamos a citar o gênero Maracatu, especificamente a obra *Maracatu* de Antonio Madureria. Os acordes tocados entre os compassos 23 e 31 são executados com um efeito percussivo de golpe do polegar sobre todas as cordas do violão. A partir do compasso 32, há a adição de mais uma camada de efeito percussivo com um golpe do anelar sobre o tampo do violão. Com isso, cria-se um grande efeito percussivo simulando um grupo de maracatu (figura 12).

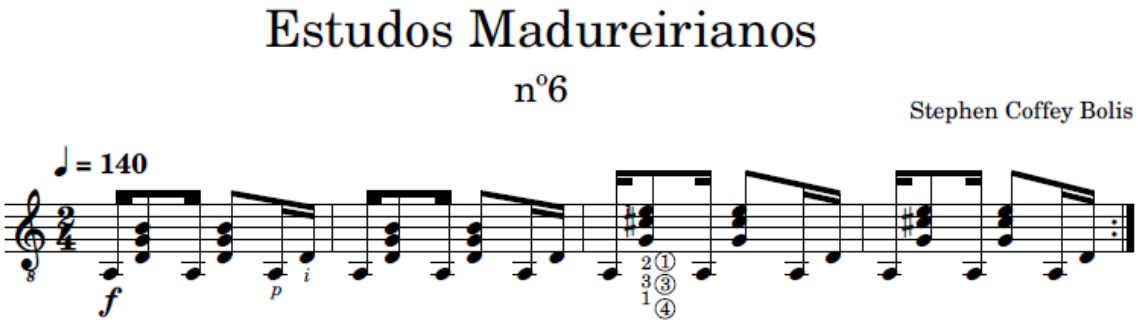
Figura 12: Compassos 23 a 35 do Estudo Madureiriano nº 5



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

O *Estudo Madureiriano nº 6* também explora elementos do Baião ao trabalhar as características do violão enquanto instrumento de acompanhamento no que tange às progressões harmônicas e às rítmicas do gênero musical. Este aspecto também é conhecido como “levada” no ambiente prático da música popular brasileira. Grande parte do *Estudo* segue a sequência rítmica apresentada no primeiro compasso (figura 13), que, semelhante aos *Estudos nº 1* e *nº 4*, é uma variação rítmica do toque de zambumba.

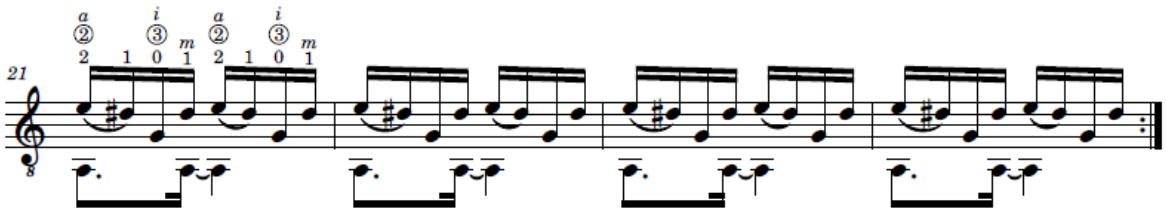
Figura 13: Compassos 1 a 4 do Estudo Madureiriano nº 6



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

A seção de contraste deste *Estudo* encontra-se entre os compassos 21 e 24, que cita diretamente elementos de execução técnica da obra *Ponteado* de Antonio Madureira.

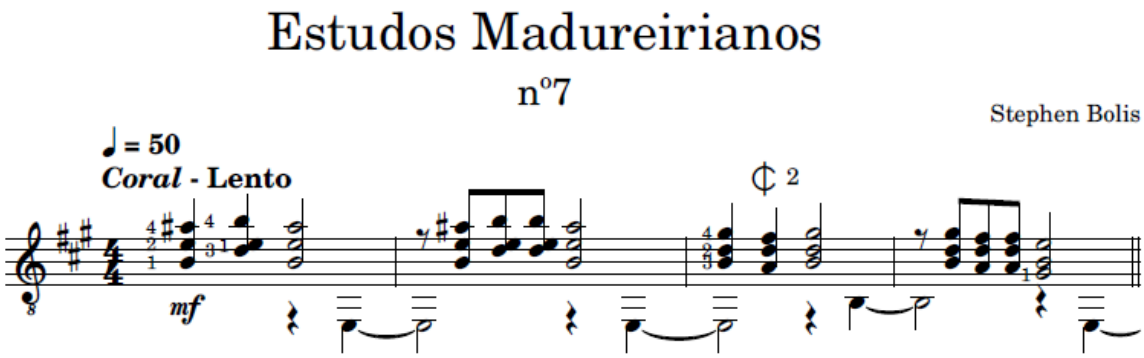
Figura 14: Compassos 21 a 24 do Estudo Madureiriano nº 6



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

O *Estudo nº 7* também tem inspiração do ciclo de *Estudos* do cubano Leo Brouwer, mais especificamente o *Estudo Simples nº 2*. Semelhante a este, utilizamos a indicação de *Coral Lento*, portanto, visa apresentar ao estudante de violão o desafio de executar as diferentes vozes de maneira homogênea. Para ressaltar a sonoridade da música nordestina, utilizamos do modo Mixolídio adicionado da sua 11ª aumentada, conforme podemos ver no compasso 1 na figura 15; e o uso do quinto grau menor no compasso 3.

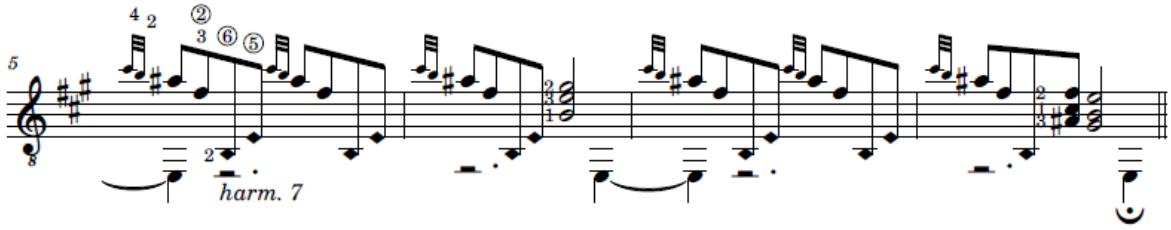
Figura 15: Compassos 1 a 4 de Estudo Madureiriano nº 7



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

Em termos de extensão, este *Estudo* é o menor do ciclo; são apenas 14 compassos. Como contraste à primeira seção - A, que acontece entre os compassos 1 e 4, trabalhamos as *apojaturas* e os harmônicos na seção B, entre os compassos 5 e 8. As *apojaturas* são uma citação da obra *Urutau* de Antonio Madureira e visam acentuar a nota Lá#, a 11ª aumentada do modo em questão. Para finalizar o *Estudo*, nos últimos 6 compassos retomamos à ideia já apresentada na seção A.

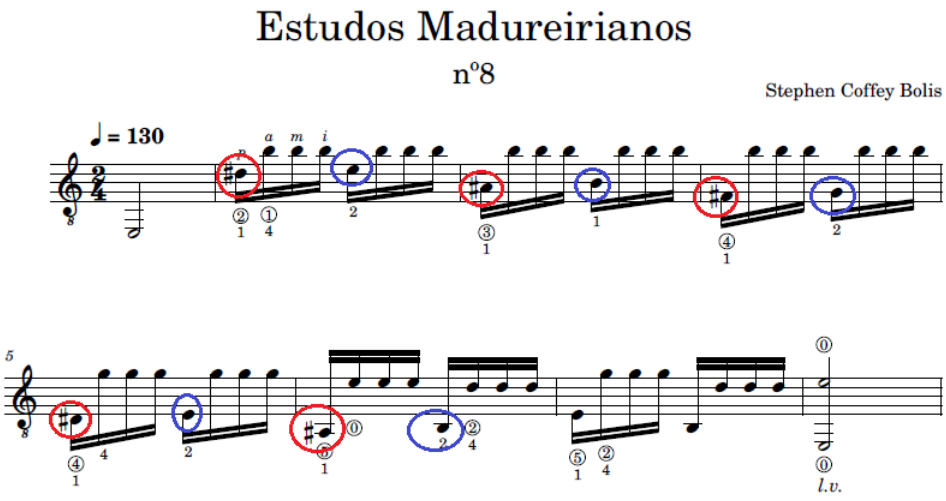
Figura 16: Compassos 5 a 8 de Estudo Madureiriano nº 7



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

O *Estudo Madureiriano nº 8* é o mais breve em termos de tempo de execução. A técnica de execução preponderante é o trêmulo e, por conta do andamento proposto, dura em torno de 30 segundos. O trêmulo não é abordado por Madureira nas suas obras para violão solo, no entanto, é uma técnica com um alto grau de dificuldade de execução. Neste sentido, optamos por compor este *Estudo* visando explorar esta técnica de maneira didática com uma sonoridade nordestina. Esta sonoridade, por sua vez, se dá por conta do acorde de Mi menor (Em), apresentado na primeira seção sempre com uma aproximação cromática. Para evidenciar este mecanismo, abaixo, na figura 17, circulamos as notas da tríade de Mi menor e as aproximações cromáticas.

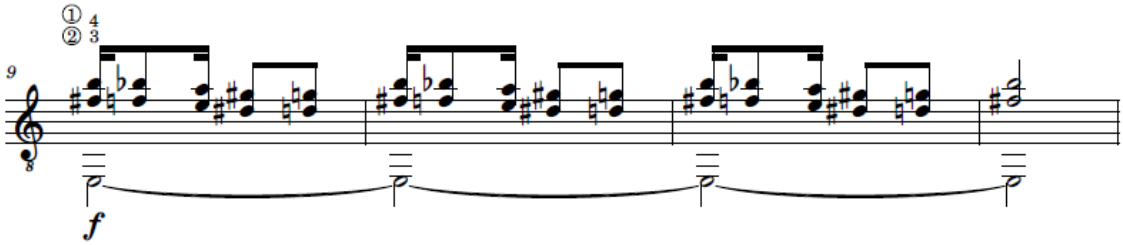
Figura 17: Compassos 1 a 8 de Estudo Madureiriano nº 8



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

Como contraste à primeira seção, citamos uma técnica de execução encontrada na obra *Frevo para Satie* de Antonio Madureira; uma sequência de quartas paralelas tocadas na 1ª e 2ª corda do violão, que descende de forma cromática da 7ª casa até a 2ª casa do instrumento (figura 18). Apresentando mais um gênero musical tipicamente nordestino, o Frevo. Para finalizar o *Estudo*, mais uma vez, retomamos a ideia já apresentada da primeira seção.

Figura 18: Compassos 9 a 12 de Estudo Madureiriano nº 8

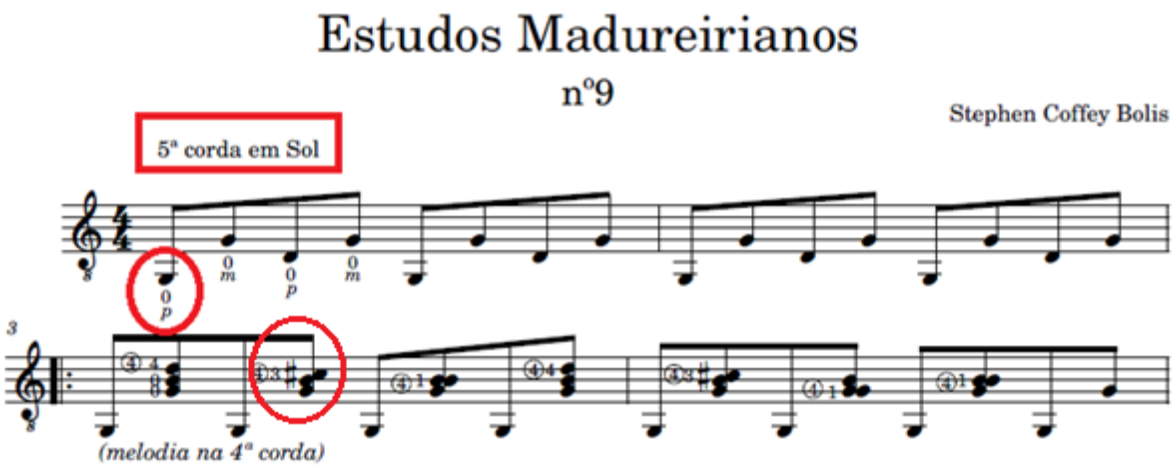


Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

Para o *Estudo Madureiriano nº 9* usamos o recurso da *scordatura*, no qual a 5ª corda, que na afinação padrão é um Lá, passa a ser afinada na nota Sol. A indicação da *scordatura* na partitura é assinalada no início, mas também pela digitação indicando que a nota Sol é solta por meio do número zero (0), conforme apresentado na figura 19.

O uso da 5ª corda em Sol é utilizado com certa frequência na literatura do instrumento, contudo damos ênfase à obra *Aralume* de Antonio Madureira que usa o mesmo recurso e serve de inspiração para este *Estudo*. Esta afinação valoriza a ressonância do instrumento, especialmente em composições que estão em Sol, neste caso, um Sol Frígio. Sonoridade modal enfatizada pela nota Dó# (4ª aumentada) que aparece na melodia, como destacado na figura abaixo.

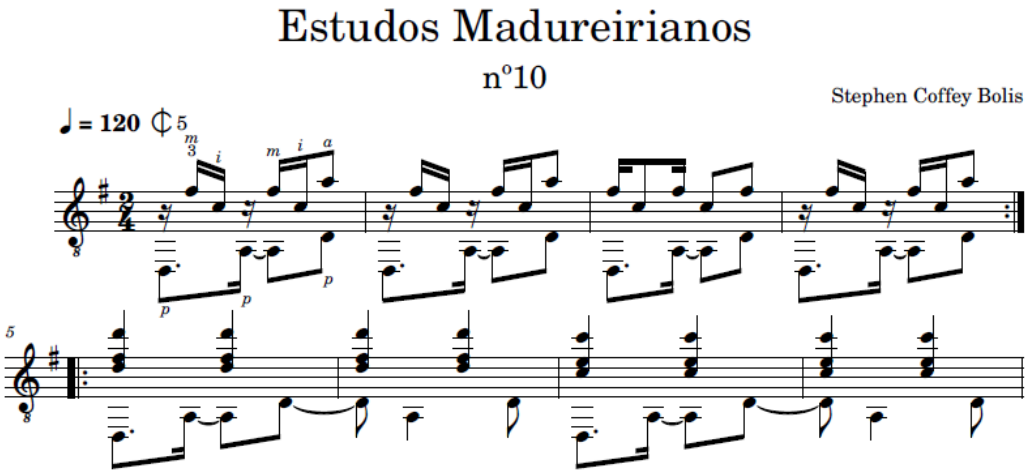
Figura 19: Compassos 1 a 4 do Estudo Madureiriano nº 9



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

O *Estudo Madureiriano nº 10* também apresenta o recurso da *scordatura*, agora na sexta corda, que, na afinação padrão é a nota Mi, e agora passa a ser afinada em Ré. Este mesmo recurso é utilizado por Madureira na obra *Ponteado* que serve de base para este *Estudo* que tem uma referência à rítmica da zabumba nos baixos e uma progressão harmônica que caminha em função do modo de Ré Mixolídio, conforme vemos entre os compassos 5 e 8 da figura 20.

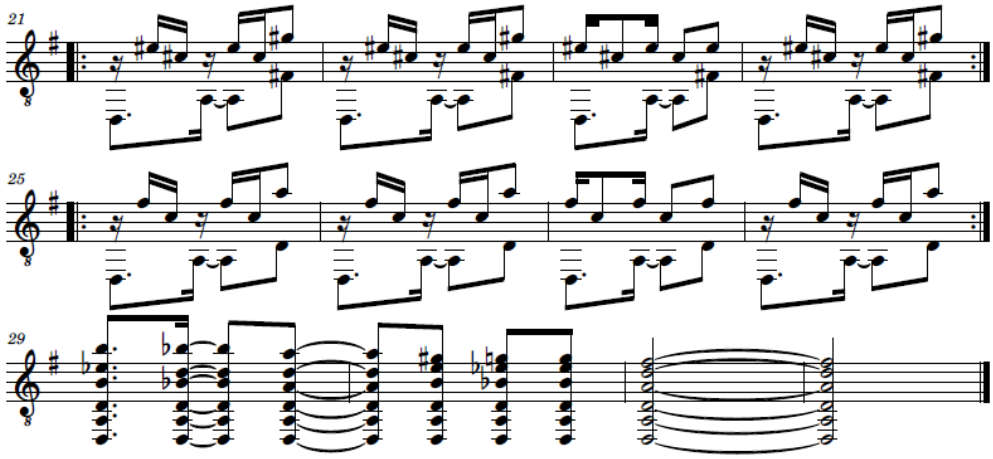
Figura 20: Compassos 1 a 8 do Estudo Madureiriano nº 10



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

Vale ressaltar que a técnica de execução do arpejo de mão direita dos primeiros 4 compassos de introdução (figura 20), e entre os compassos 25 e 28 (figura 21), são uma referência à obra *Rugendas* de Madureira. O *Estudo* finaliza o ciclo de maneira apoteótica realizando uma progressão harmônica com rasgueados que, por conta da nota mais aguda de cada acorde, cria uma melodia descente cromática da nota Si da 7ª casa, até a nota Fá# da 2ª casa, com o acorde de Ré maior (D).

Figura 21: Compassos 21 a 32 do Estudo Madureiriano nº 10



Fonte: Acervo do autor. Partitura ainda não publicada.

Considerações Finais

Como conclusão do recital-difusão, expusemos os motivos que nos levaram a compor este ciclo de *Estudos*, uma vez que não era o objetivo central da pesquisa desenvolvida ao longo da dissertação de mestrado.

Primeiramente é preciso salientar que, para além do resultado teórico, isto é, a dissertação em si, o resultado artístico era de suma importância para o processo de pesquisa, uma vez que um recital de defesa também é uma exigência do programa de pós-graduação em música da Unicamp, universidade onde a dissertação foi defendida. Para além dessa obrigatoriedade, a minha trajetória artística também foi impactada pelo universo Armorial, tendo em vista que integrei um grupo de música

Arte: Paulo Gersino

Armorial por 10 anos e gravei um álbum somente com obras para violão solo do Antonio José Madureira.

Somado a isso, a preocupação pedagógica também ganhou relevância ao longo do processo de pesquisa. Logo, inspirado diretamente nos *10 Estudos Simples* do compositor cubano, Leo Brouwer, surgiu o desejo de compor uma série de *Estudos* que sintetizassem os elementos técnicos e estilísticos encontrados na obra de Antonio Madureira; e que isso, fosse um apoio para apresentar o compositor, a sua obra e o seu contexto cultural para os estudantes de violão.

No prefácio do livro de partituras *Antonio Madureira: composições para violão vol. 1*, o violonista Fabio Zanon faz a seguinte observação:

> Nesta qualidade de música erudita de berço local, a obra para violão de Madureira me parece digna de ser colocada ao lado de nomes como Matteo Carcassi ou Leo Brouwer, autores consagrados cuja música para violão, por sua profundidade e representatividade cultural, é adotada como material de ensino em todo o mundo e constante fonte de aprendizado e inspiração (Madureira, 2016, p. 13).

Tendo em vista que o atual cenário acadêmico em torno do violão no Brasil carece de pesquisas e documentação em torno de compositores e intérpretes em muitas regiões do país, ressaltamos que os *10 Estudos Madureirianos* surgem como uma intermediação entre os estudantes de violão, a obra para violão solo de Antonio Madureira, e o universo da música no Movimento Armorial. Isto é, o valor pedagógico deste ciclo de *Estudos* encontra-se na continuidade das tradições composicionais e interpretativas da música brasileira denominada Armorial.

Referências

BERG, David; GLOAG, Kenneth. Musicology: the key concepts. London and New York. Routledge Taylor & Francis Group. 2005.

BOLIS, Stephen Coffey. O legado de Antonio Madureira para o violão Brasileiro: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina e Armorial. Dissertação (mestrado em música) – UNICAMP, Campinas-SP.

FERNÁNDEZ, Eduardo. Técnica, mecanismo, aprendizaje, una investigación sobre llegar a ser guitarrista. Montevideo: Art Ediciones, 2000.

MADUREIRA, Antonio José. Antonio Madureira: composições para violão. vol. 1. Recife: Ed. do Autor, 2016.

OS 10 ESTUDOS MADUREIRIANOS E AS INFLUÊNCIAS TÉCNICAS E ESTILÍSTICAS DE ANTONIO MADUREIRA. Stephen Coffey Bolis. Campinas, São Paulo: YOUTUBE, 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qr49eATc_Zs&t=760s. Acesso em: 24 de outubro de 2024.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Em demanda da Poética musical: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

A influência do audiovisual na formação de novos públicos para a música: reflexão sobre como o audiovisual atrai novos públicos para a música regional manauara e seus desafios

The influence of audiovisual in the formation of new audiences for music: reflection on how audiovisual attracts new audiences to regional music in Manaus and its challenges

Evilyn Emanuelle Coelho Vasconcelos
Universidade Federal do Amazonas
evilyn.emanuelleufam@gmail.com

Renato Antônio Brandão Medeiros Pinto
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
renatobrandao@ufam.edu.br

Resumo: “A Influência do audiovisual na formação de novos públicos para a música: reflexão sobre como o audiovisual atrai novos públicos para a música regional manauara e seus desafios” investigou o impacto das redes sociais no consumo musical das gerações contemporâneas, com foco na música regional manauara. O objetivo principal foi analisar como as plataformas digitais, como o TikTok, Instagram e YouTube, influenciam as escolhas musicais dos jovens e promovem a visibilidade de artistas independentes. A pesquisa se baseou na teoria da convergência midiática de Henry Jenkins, que enfatiza a interação entre diferentes meios de comunicação e a participação ativa dos consumidores. Através de uma revisão bibliográfica, análise de casos e entrevista com uma artista local, o estudo identificou que as redes sociais tem um papel crucial na descoberta e consumo de música, democratizando o acesso à cultura e promovendo a diversidade musical. No entanto, a pesquisa também revelou desafios para artistas da região Norte. Conclui-se que as redes sociais oferecem um potencial significativo para a promoção da música regional, faz-se necessário que políticas públicas junto a iniciativas privadas sejam implementadas para garantir um desenvolvimento cultural mais equitativo e inclusivo.

Palavras-chave: Redes sociais, Consumo musical, Música regional, Amazônia, Convergência midiática.

Abstract: “The influence of audiovisual in the formation of new audiences for music: reflection on how audiovisual attracts new audiences to regional music in Manaus and its challenges” investigated the impact of social networks on the musical consumption of contemporary generations, focusing on regional music in Manaus. The main objective was to analyze how digital platforms, such as TikTok, Instagram and YouTube, influence young people's musical choices and promote the visibility of

independent artists. The research was based on Henry Jenkins' theory of media convergence, which emphasizes the interaction between different media and the active participation of consumers. Through a literature review, case analysis and interview with a local artist, the study identified that social networks play a crucial role in the discovery and consumption of music, democratizing access to culture and promoting musical diversity. However, the research also revealed challenges for artists in the North region. It is concluded that social networks offer significant potential for the promotion of regional music, it is necessary that public policies together with private initiatives are implemented to guarantee a more equitable and inclusive cultural development.

Keywords: Social networks, Music consumption, Regional music, Amazon, Media convergence.

A influência das redes sociais no consumo de música das gerações atuais

A era digital transformou radicalmente o consumo musical, existem múltiplos fatores que influenciam as escolhas musicais das gerações contemporâneas nas redes sociais, o impacto dessas redes modifica os hábitos de consumo musical dessas gerações. Compreender a questão de como essas plataformas atravessam o comportamento de consumo musical contemporâneo é fundamental para analisar a indústria da música e seus reflexos sociais.

O crescimento das plataformas digitais de streaming e de download de músicas trouxe diversas mudanças significativas no consumo musical, tornando as plataformas digitais e redes sociais grandes influenciadoras de consumo entre as novas gerações. A obra “Cultura da Conexão: Criando Valor e Significado por Meio da Mídia Propagável” (2015) de Henry Jenkins, Joshua Green e Sam Ford, compreende essas mudanças e suas influências nas novas gerações.

Onde a mídia convergente, citada por Jenkins, atravessa fronteiras tradicionais que antes separavam os diferentes meios de comunicação. Dessa forma, não estamos mais limitados à uma separação rígida entre o impresso, televisão, online e rádio. A convergência midiática permite que esses diferentes meios de comunicação interajam entre si, criando uma teia de informações onde o conteúdo está disponível para o público.

Jenkins defende que a convergência midiática não apenas transforma a maneira como o conteúdo é consumido, como também impacta profundamente o modo como o produzimos e compartilhamos. Dessa forma, impactando a forma como criamos e consumimos música.

A revolução midiática defende que os consumidores por sua vez não ocupam um papel passivo onde somente se absorve informações, e sim agentes ativos na criação de conteúdo. Como cita Jenkins, a cultura participativa é o cerne dessa transformação. Descrevendo como as comunidades de fãs se envolvem na produção e distribuição de mídia, tornando-se uma parte integrante do processo criativo. Essa cultura participativa muda a maneira como as gerações interagem com a mídia.

A Geração Z, nascida no final da década de 1990 até os dias atuais possui uma proficiência tecnológica. Plataformas como TikTok, Instagram e Youtube possibilitam a criação e o compartilhamento de imagens e vídeos. A música se tornou uma parte essencial nessa experiência, seja como trilha sonora de vídeos curtos, performances de dança ou paródias de músicas populares. Assim, a Geração Z adota a música como algo visual e interativo, ultrapassando as barreiras de uma mera experiência auditiva.

Como as plataformas digitais atraem novos públicos para a música regional amazônica?

Sabendo que as plataformas digitais funcionam como grande fio condutor de influência musical nas gerações atuais onde suas implicações se estendem para diversas esferas da sociedade. No âmbito da pesquisa, a influência das redes sociais no consumo de música pelas gerações atuais é um tema complexo e interessante.

Jenkins menciona a importância da mídia convergente e das redes sociais na criação de comunidades virtuais de fãs e na promoção da música. Segundo Jenkins, a mídia convergente não apenas altera a forma como consumimos um conteúdo, mas também como o compartilhamos e produzimos.

Queiroz destaca como as redes sociais se tornaram um espaço onde as pessoas compartilham suas preferências musicais, interagem com os outros entusiastas de música. Essa constante interação com a música tem um impacto na

Arte: Paulo Gersino

formação da identidade musical nas gerações atuais. Além disso, as redes sociais desempenham um papel crucial na promoção de artistas emergentes e independentes. Muitos músicos em busca de visibilidade têm utilizado plataformas como Instagram, Youtube e TikTok para compartilhar seu trabalho e construir uma base sólida de fãs.

Isso nos mostra como as redes sociais funcionam como potenciais facilitadoras de reconhecimento, onde mesmo que o artista esteja por fora dos circuitos tradicionais da música ele pode ser reconhecido junto de artistas conhecidos mundialmente por meio dessas plataformas. As redes sociais com o seu alcance global, permitem que esses artistas alcancem audiências mais amplas e diversificadas, sem depender exclusivamente de sistemas tradicionais de divulgação.

A Amazônia, devido à sua distância das grandes metrópoles sudestinas enfrenta desafios para alcançar o público nacional, gerando uma forma de invisibilidade social onde os artistas nortistas são restritos ao circuito artístico regional. Nesse contexto, os artistas da região Norte têm buscado cada vez mais o meio digital como ferramenta para divulgar seus trabalhos e ampliar seu alcance.

A cantora Beatriz Procópio, natural de Manaus do Estado do Amazonas ilustra de forma exemplar como a produção de videoclipes e a intensa movimentação nas redes sociais, especialmente no Instagram, podem impulsionar a carreira de um artista emergente. Através de uma estética visual única, marcante e de um conteúdo engajador, a artista por meio das plataformas digitais busca seu reconhecimento através de divulgação constante do seu trabalho. Mesmo com grande potencial de crescimento no cenário musical, Beatriz nos conta em entrevista que sente que o maior desafio para crescer como artista na região Norte é ser considerada artista pelos próprios moradores da cidade, onde relata que além das divulgações nas redes sociais se faz necessário que os manauaras conheçam os artistas da própria cidade, onde revela:

“Acho que além do clássico e real isolamento geográfico que sofremos e sermos nichados como artistas regionais, o que muitas vezes é colocado em um tom pejorativo e o que não acontece com artista do eixo sul-sudeste, que esses são

artistas nacionais, a falta de apoio do público local é um grande problema" (Procópio, 2024).

As redes sociais, em conjunto com programas de grande audiência como o Big Brother Brasil, têm se mostrado ferramentas poderosas para a divulgação da cultura local. A participação de Isabelle Nogueira, uma representante da cultura do boi-bumbá de Parintins, demonstra como a televisão aberta, aliada às mídias sociais, pode levar as tradições amazonenses para todo o Brasil, fortalecendo a identidade regional e promovendo o turismo cultural. A inserção de produções audiovisuais em plataformas digitais tem sido um catalisador para a visibilidade de regiões antes marginalizadas, como a Amazônia. A participação de artistas manauaras em programas de grande audiência, como o Big Brother Brasil, ilustra como o audiovisual é capaz de transformar esses espaços, projetando artistas e eventos locais para um público nacional e internacional, revelando a riqueza cultural que por muito tempo permaneceu oculta.

Portanto, é necessário ressaltar que a participação em programas de grande alcance, é apenas a ponta do iceberg. Nem todos os artistas manauaras têm acesso as mesmas oportunidades e a própria região, como citado por Beatriz, não oferece suporte para que os artistas emergentes possam desenvolver suas carreiras. Refletimos então como a ausência de um ecossistema cultural sólido na região limita as possibilidades de muitos artistas, perpetuando desigualdades e impedindo que a riqueza cultural amazônica seja explorada e conhecida.

Referências

JENKINS, Henry. Cultura da Conexão: Criando Valor e Significado por Meio da Mídia Propagável. São Paulo: Aleph, 2015.

PROCÓPIO, Beatriz. Entrevista concedida a Evilyn Emanuelle Coelho Vasconcelos. Artista Manauara. Manaus.

TUMA DE QUEIROZ, J. Como as redes sociais influenciam no consumo de música das gerações atuais? [s.l.], [s.n.]. Disponível em: https://static.casperlibero.edu.br/uploads/2023/12/Julia-Tuma_artigo.pdf. Acesso em: 14 ago. 2024.

Cultura amazônica e o Sairé de Alter do Chão como meios para a promoção da Educação Musical no contexto de uma banda de música da escola pública

Amazonian culture and Sairé de Alter do Chão as means for promoting Musical Education in the context of a public school music band

Otávio Alberto Nogueira Ferreira
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
ooferreira@gmail.com

João Gustavo Kienen
Universidade Federal do Amazonas – UFAM
gustavokienen@ufam.edu.br

Resumo: Esta investigação apresenta um trabalho envolvendo educação musical voltado para estudantes em uma escola de educação básica da rede pública no interior da Amazônia. A realização deste estudo compreende também um trabalho de apreciação, performance e criação, envolvendo músicas que fazem parte do Sairé de Alter do Chão, festa tradicional realizada em uma vila, distrito da cidade de Santarém, no Estado do Pará. E teve com o objetivo, compreender de que forma as músicas da Festa do Sairé podem promover a educação musical no contexto de uma banda de música dentro da escola pública. Suas atividades incluíram aulas teóricas e práticas, com processos criativos integrados ao componente curricular, onde os alunos participaram de criações musicais e de performances voltados para a banda de música desta escola. Como resultados e produto da criatividade, foram criadas onze composições, a partir de atividades de improviso, onde os participantes puderam explorar os sons do seu instrumento e criar linhas melódicas de acordo seu engajamento, entendimento e envolvimento musical. E por fim, foi realizado um concerto pela banda de música, para demonstrar os resultados de performance a partir das músicas que fizeram parte deste trabalho.

Palavras-chave: Cultura Amazônica, Sairé, Educação musical, Banda de música

Abstract: This investigation presents work involving musical education aimed at students at a public basic education school in the interior of the Amazon. The carrying out of this study also includes a work of appreciation, performance and creation, involving songs that are part of the Sairé de Alter do Chão, a traditional festival held in a village, district of the city of Santarém, in the State of Pará. , understand how the songs of the Festa do Sairé can promote musical education in the context of a music band within public schools. Its activities included theoretical and practical classes, with creative processes integrated into the curricular component, where students participated in musical creations and performances aimed at the school's music band.

As a result and product of creativity, eleven compositions were created, based on improvisation activities, where participants were able to explore the sounds of their instrument and create melodic lines according to their engagement, understanding and musical involvement. And finally, a concert was held by the music band, to demonstrate the performance results based on the songs that were part of this work.

Keywords: Amazon Culture, Sairé, Musical education, Music band

Introdução

O interesse por esta pesquisa surgiu a partir de nossa experiência profissional, uma vez que desenvolvemos um trabalho de conclusão de curso voltado para a educação musical com base em elementos culturais vinculados a uma festa que acontece no interior da Amazônia, denominada Festa do Sairé, e também de práticas docentes em escolas públicas no ensino de música. Logo, a ideia central deste trabalho foi de promover a educação musical, aproximando o aluno à cultura do Sairé no interior da Amazônia.

Compreendemos que a educação musical vai além do desenvolvimento técnico-artístico, uma vez que considera os aspectos sociais na formação, conforme discorre Sloboda:

> Se alguém de uma civilização sem música nos perguntasse por que nossa civilização mantém tantas atividades musicais, nossa resposta certamente apontaria para essa capacidade que a música tem de melhorar nossa vida emocional. É claro que há outras razões para que os indivíduos ou sociedades façam uso da música. Considerando que muitas atividades musicais são também atividades sociais, a música pode ter muitos significados sociais, proporcionando uma série de retornos sociais para aqueles que dela participam (Sloboda, 2012, p. 3).

É importante considerarmos não apenas os aspectos ligados à prática musical, mas aos conhecimentos resultantes de relações da socialização perante a cultura local. E que podem ser fomentados por meio de um estreitamento entre a música e a cultura, dentro de um contexto escolar. Logo, nos sentimos tentados a realização de uma pesquisa no âmbito da educação musical, com um olhar para a cultura regional, neste caso representada pela Festa do Sairé de Alter do Chão.

Neste sentido, utilizamos como foco principal uma banda de música em uma escola pública, a qual nos permitiu desenvolver um trabalho voltado para apreciação, criação e performance, intermediados por músicas que fazem parte da cultura amazônica.

Sendo assim, depois de aprovada por um comitê de ética, este trabalho foi direcionado a alunos da educação básica da Escola Estadual Almirante Soares Dutra, situada na cidade de Santarém – Pará, interior da Amazônia, e que também são integrantes da banda de música deste educandário. Contudo, elaboramos a seguinte questão de pesquisa: **de que maneira as músicas que fazem parte da festa do Sairé podem ser inseridas no processo de educação musical no contexto da banda de música de uma escola pública?**

A partir da questão norteadora da pesquisa, tivemos como objetivo geral, compreender de que forma as músicas da Festa do Sairé de Alter do Chão podem promover a educação musical no contexto de uma banda de música da escola pública. E como objetivos específicos, identificar de que forma a educação musical pode ser desenvolvida a partir da Festa do Sairé de Alter do Chão. E também averiguar como a criação e a performance musical podem ser potencializadas a partir da Festa do Sairé de Alter do Chão.

O Sairé de Alter do Chão

A festa do Sairé é considerada uma das celebrações mais antigas da Amazônia, existindo a pelo menos trezentos anos. Há registros de comemorações do Sairé em diversos locais no Norte do Brasil como Amapá e Amazonas, embora a festa só perdure em Alter do Chão. A continuidade histórica dessa festa, talvez se deva a sua capacidade se transformar e agregar referências simbólicas, passando por inúmeras mudanças ao longo dos anos, como a sucessiva alternância da grafia do nome Sairé ou Çairé. Tornou-se o evento festivo com grande notoriedade no Baixo Amazonas paraense, incluindo em sua programação um festival protagonizado por duas agremiações de botos que se apresentam em uma espécie de arena de espetáculo (Carvalho, 2016).

Atualmente, a festa do Sairé de Alter do Chão é realizada no mês de setembro, apresentando-se como uma celebração do Divino Espírito Santo, associada a ritos do catolicismo popular com formas tradicionais de expressão oral, musical e coreográfica, frequentemente designadas como folclóricas, mas também inspiradas em espetáculos de massa. Organizada em torno de dois espaços principais, o barracão e o Lago dos Botos (Carvalho, 2016).

A procissão que faz presente na parte religiosa da festa, consiste em conduzir o Sairé[1], objeto em forma de semicírculo produzido de cipó e coberto por algodão enfeitado com fitas e flores regionais (Figura 1). Tal ritual é denominado como parte da Festa do Sairé que é realizada na vila de Alter do Chão[2] (Figura 2), município de Santarém, estado do Pará, região do Baixo Amazonas (Amorim, 2005).

No que se refere aos aspectos religiosos, a festa possui manifestações pertencentes à igreja católica. E que em homenagem ao Divino Espírito Santo, faz diversas celebrações e rituais pertencentes à tradição católica, como a celebração da missa, a realização de procissões, ladainhas, com cantos e rezas. Após a missa, os participantes saem em procissão fluvial até a floresta de onde dois mastros são retirados. A abertura oficial da festa se dá quando estes mastros são enfeitados e levados em procissão da praia até a praça central da vila onde são hasteados. Estas celebrações e rituais caracterizam os chamados aspectos religiosos da festa (Costa, 2018).

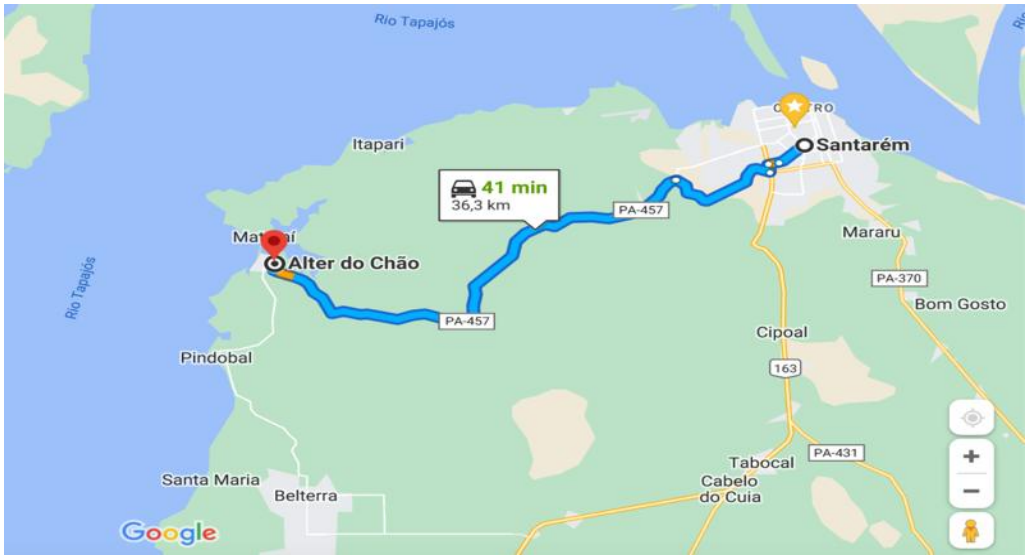
[1] Na festa do Çairé o estandarte ou arco que recebe a mesma denominação, é o seu principal símbolo, configurando-se como um objeto ritual. Inventado e/ou adaptado pelos jesuítas serviu como um dos principais instrumentos na evangelização dos índios que habitavam as margens dos rios. No momento atual, o arco ou estandarte conta com apenas o revestimento das fitas coloridas não trazendo mais as flores, as plumas e nem os espelhos que aparecem em algumas descrições. Mas mantém a existência das cruzes simbolizando as pessoas da Santíssima Trindade. Pai, Filho e Espírito Santo, reunidos em um único instrumento (Dias, 2019).

[2] Alter do Chão é um distrito de Santarém desde 1911, está localizado à margem direita do rio Tapajós, distante 36 quilômetros da sede do município que está situado na mesorregião do Baixo Amazonas paraense. O acesso ao distrito pode ser realizado por via terrestre pela PA-457, denominada Everaldo Martins, ou por via fluvial, pelo rio Tapajós (Dias, 2019).

Figura 1: Estandarte do Sairé

Fonte: Dias (2019)

Figura 2: Mapa do trajeto entre Santarém e Alter do Chão



Fonte: Imagem do Google Maps (2023) - www.google.com.br/maps

Por outro lado, Costa (2018), afirma ainda, sobre a existência das atividades consideradas não religiosas, a partir de rituais com temáticas que misturam lendas e mistérios. Os quais retratam a cultura dos povos indígenas e os antigos moradores da

Vila de Alter do Chão, com diversas atividades como apresentações culturais envolvendo músicas, danças e a competição entre as agremiações representadas pelos Botos Tucuxi e Cor de Rosa. Esta parte da festa acontece numa espécie de arena montada no centro da vila, denominada Sairódromo (Figura 3).

Figura 3: Imagem aérea do Sairódromo

Fonte: Portal Prefeitura de Santarém (2023) - https://santarem.pa.gov.br

Logo, a Festa do Sairé de Alter do Chão, pode também constituir em sua essência características da identidade cultural santarena. Tanto no que diz respeito a parte ligada às suas raízes religiosas ou profanas, o que de certa forma pode ajudar a compor e a difundir turismo local e a diversidade cultural desta região.

Demonstrando tal diversidade que põe em convivência o tradicional e o atual em suas realizações, o Sairé de Alter do Chão mantem-se vivo e forte em suas tradições. De tal forma é importante lançarmos mão de todo tipo de recurso que ajude esta tradição a manter-se forte e com maior visibilidade, permitindo que pessoas de outras regiões e culturas possam tomar conhecimento do mesmo. Logo, tanto o Sairé tradicional quanto o Sairé profano, podem de certa forma ajudar a fomentar e divulgar a cultura amazônica.

A escola e a banda de música

A pesquisa foi desenvolvida na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Almirante Soares Dutra. Este educandário foi inaugurado no dia 30 de julho de 1972, contendo 12 salas de aula, 02 salas de atividades práticas, bloco de serviço e bloco administrativo. Está situada na Av. Marechal Rondon, 3284. Santarém, PA. CEP: 68040-328. Bairro: Caranazal. Atualmente está sob a gestão do Professor Simon Serique e Daniela Pereira, apresenta um quadro de mil e cem alunos matriculados.

Em entrevista com o atual coordenador da Banda da escola Júlio Heleno Lages Pereira[3], conta que: “A primeira formação musical da Escola Almirante Soares Dutra, se deu com a aquisição da Fanfarra, que foi constituída inicialmente a partir do empenho de professores, alunos e pais de alunos em promoções em 1978. Sua estrutura instrumental baseava-se em instrumentos de sopro (Cornetas) e percussão (tambores), datam destas épocas, os primeiros registros da participação da Escola nos eventos cívicos e festivais de banda realizados em nossa cidade. Foi justamente com o advento destes festivais de Bandas e Fanfarras que nossa Fanfarra começou a se destacar, obtendo sempre participações honrosas sob coordenação do ex-aluno Gesival Melo Vieira. Ao longo de sua existência, a Banda da escola foi se aperfeiçoando e se renovando de acordo com as tendências musicais que norteiam a educação musical em nosso país. Ao longo de todo ano letivo, são desenvolvidas uma série de atividades artístico-musicais que possibilitam aos adolescentes e jovens da comunidade escolar a pratica musical individual e coletiva, a partir do estudo de instrumentos de sopro e percussão.

Atualmente a Banda da Escola Estadual Almirante Soares Dutra é composta por 6 flautas transversais, 9 clarinetes, 5 trompetes, 5 trombones, 2 trompas, 5 saxofones alto, 2 saxofones tenor, 1 eufônio, 1 tuba, 6 percussionistas, somando um total de 42 integrantes. Os dias e horários de funcionamento acontecem durante os dias de segunda, terça e quartas-feiras de 17:30 às 19:30h, com estudos individuais

[3] Júlio Heleno Lages Pereira, Licenciado em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), idealizador do projeto Educ’Art, o qual é responsável pelo desenvolvimento e manutenção da Banda de Música na Escola almirante Soares Dutra, desde o ano de 2004.

e ensaios por grupo de instrumentos. Durantes os dias de quinta e sextas-feiras de 17:30 às 19:30h, acontecem os ensaios gerais. Atualmente a banda conta com regente e professor Lua Felipe Silva de Andrade que é graduado em Pedagogia pela Universidade Paulista (UNIP) e Licenciatura em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA)", que é o responsável pelos estudos individuais, ensaios gerais, assim como a regência da banda nas apresentações.

A banda apresenta também outro formato, que é compreendido como banda para deslocamento em desfiles cívicos (Figura 4). Durante esta formação, que é feita especificamente para comemorações cívicas alusivas a semana da pátria, se apresenta com um número de 100 músicos, divididos entre 60 de sopros e 40 de percussão. Ainda com este formato, a banda já se apresentou em diversos locais da cidade e em cidades vizinhas, participando ativamente de festivais envolvendo bandas de outras escolas e municípios vizinhos a Santarém (informação verbal)[4].

Figura 4: Banda de Música da Escola Estadual Almirante Soares Dutra

Fonte: Acervo da Banda de Música (2023)

Recursos metodológicos

De acordo com Swanwick (1988) é tarefa da Educação Musical desenvolver a apreciação rica e ampla. E enquanto experiência estética, o educador deve

[4] Informação fornecida pelo Professor Júlio Heleno Lages Pereira em 05/10/2023.

considerar a relação entre improvisação e apreciação. Não devendo esperar que a improvisação de alunos iniciantes seja uma criação musical extremamente elaborada, construída segundo as regras da harmonia ou do contraponto musical. Portanto, a qualidade estética não terá tanta relevância, mas como foco principal teremos, o campo dos sentimentos e da comunicação.

Sendo assim, tivemos como base em nossa pesquisa o modelo de ensino C(L)A(S)P, que é considerado uma estrutura para uma abordagem que reúne e conecta modalidades do fazer musical como Composição, Apreciação e Performance. E apresenta em sua estrutura como suporte as "Habilidades Técnicas" (*Skill Acquisition*) e os "Estudos Acadêmicos" (*Literature Studies*). Neste modelo existe uma visão filosófica na qual a vivência holística, intuitiva e estética das três modalidades centrais (composição, apreciação e performance), são priorizadas. O conhecimento teórico sobre música e habilidades técnicas são utilizados para informar e tornar viáveis as atividades centrais (França, 2003).

Logo, o modelo de ensino em questão pode ser utilizado como suporte para conectar os alunos a novas experiências a partir de sua estrutura e pilares. Refletindo no surgimento de novas possibilidades de um fazer musical, dentro de uma realidade de educação no contexto da escola pública.

Portanto, esta é uma pesquisa qualitativa, a qual apresenta também características de pesquisa participante[5]. Nela, utilizamos como base o modelo de ensino musical C(L)A(S)P empregado por Keith Swanwick, a qual nos permitiu elaborar uma proposta de educação musical, com criação e adaptação de arranjos para a banda de música em instituição de ensino em específico. Com isso, a realização desta pesquisa compreendeu um trabalho de apreciação, composição e performance, a partir de músicas entoadas na Festa do Sairé de Alter do Chão. As transcrições das músicas seguiram os padrões ocidentais de escrita, de modo a

[5] Um modelo de investigação social que tem recebido diversos nomes: "pesquisa participante", "autodiagnóstico", "pesquisa ação", "pesquisa participativa", "investigação ação participativa". Diferentes experiências do que chamaremos aqui de pesquisa participante, surgem entre as décadas dos anos 60 e 80 em alguns lugares da América Latina. Elas se originam e reelaboram fundamentos teóricos e diversos estilos de construção de modelos de conhecimento social através da pesquisa científica. De modo geral, elas partem de diferentes possibilidades de relacionamentos entre os dois pólos de atores sociais envolvidos, interativos e participantes (Brandão, 2007).

permitir posterior acesso aos leitores da mesma. As atividades compreenderam aulas práticas e teóricas de forma integrada ao componente curricular desta escola de educação básica, com duração de dois meses do ano letivo de 2023.

Durante este estudo, tivemos a participação de 42 estudantes, dentre eles 30 homens e 12 mulheres. Para aplicação dos procedimentos e atividades, sua realização foi prevista em 8 encontros que tiveram duração de uma hora e trinta minutos, uma vez a cada semana.

Sob orientação do professor, o aluno teve acesso e conhecimento a respeito de elementos culturais, musicais e utilizou como ferramenta de auxílio seu instrumento musical (instrumento que é utilizado pelo aluno na banda de música). A aprendizagem musical foi desenvolvida também por meio de apreciações musicais, atividades de composições e performances coletivas no instrumento musical.

Houve momentos em que os alunos tiveram a oportunidade de desenvolver criações próprias, contribuindo por meio de composições, independente do seu nível musical. Vislumbrando novas possibilidades para este desenvolvimento, partimos inicialmente da ideia de sonoridade de uma das músicas da Festa do Sairé, eleita pelo grupo participante da pesquisa e dos conteúdos sugeridos pelo modelo de ensino C(L)A(S)P.

Etapas desenvolvidas para a coleta de dados

Etapa 1 – Apreciação

No primeiro momento fizemos a apresentação da pesquisa e como ela poderia ser desenvolvida em conjunto com os alunos que faziam parte da banda de música. Em seguida lançamos a proposta para sabermos se aceitariam participar e fazer parte deste trabalho. Tão logo, eles concordaram de forma unânime. Em seguida, foi aplicado um questionário, para se fazer um diagnostico inicial sobre a perceção dos estudantes diante do objeto de estudo que é a Festa do Sairé de Alter do Chão. Esta sondagem foi feita para saber sobre o nível de conhecimento dos alunos a respeito do objeto de estudo, sua importância para a cultura local e se ele tem conhecimento das músicas que se fazem ali presentes.

No segundo encontro, os alunos foram reunidos em uma roda de conversa onde foi falado sobre Sairé e sobre os elementos que compõe tal festa, desde a parte religiosa até o festival dos botos. E sobre a importância destes elementos e representações para a cultura local e regional. Participaram de sessões de vídeos que mostravam trechos da Festa do Sairé e local onde é realizado, com momentos para apreciação da dança, música e a encenação folclórica dos botos.

No terceiro encontro, foram compartilhadas gravações de músicas do sairé, dentre elas puderam ouvir músicas como Farinhada, Cheiro do Sairé, Rainha do lago Verde, Garota do tacacá e Fogo do Sairé. Posteriormente às audições, tivemos uma roda de conversa para tentarmos entender o significado destas músicas e o que elas podem representar para a cultura local e regional. Analisamos suas principais características e formas músicas e tentamos identificar como elas se fazem presentes no ritmo do carimbó.

Etapa 2 – Performance

Foram implementados arranjos de duas músicas intituladas Farinhada e Cheiro do Sairé, para que os alunos integrantes da banda pudessem praticar de forma coletiva a performance. Elas se fazem presentes na Festa do Sairé de Alter do Chão, e tem como características principais o ritmo do carimbó. A música Cheiro do Sairé tem como autora Lígia Mônica e a música Farinhada tem como compositores Edilberto Ferreira e Luiz Alberto. Tais músicas utilizadas nesta pesquisa foram selecionadas a partir do nível musical dos integrantes da banda de música, de maneira que todos pudessem participar da atividade envolvendo a performance. Os arranjos instrumentais para banda foram feitos por Rafael Nascimento de Macedo Brito[6], e a escolha das músicas para a implementação dos arranjos, pelos alunos em comum acordo.

[6] Rafael Nascimento de Macedo Brito é graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Possui Especialização em Regência Orquestral (em andamento) pela faculdade de Ciência e Educação do Caparaó (FACEC). Atua como Regente da Filarmônica Municipal Professor José Agostinho e da Orquestra Filarmônica de Santarém – Pa (Disponível em: http://lattes.cnpq.br/5147151830434697).

Durante os próximos quatro encontros, foram realizados ensaios para um melhor aprimoramento e performance dos arranjos elaborados para estes estudantes. Na sala da banda, uma vez a cada semana nas sexta feiras com duração de uma hora e trinta minutos, estes encontros aconteciam.

Iniciávamos com a afinação de cada grupo de instrumentos, tendo como referência a nota musical si bemol de efeito, emitida por um clarinetista integrante da banda de música. Em seguida eram executados exercício de aquecimento com todos tocando em seus respectivos instrumentos escalas diatônicas maiores, ascendentes e descendentes, seguidas por seus arpejos.

A segunda parte era direcionada à performance da música Farinhada e Cheiro do Sairé. No primeiro ensaio, (quarto encontro) houve dificuldade por grande parte dos alunos, talvez pelo fato de ser uma música nova para eles e por requerer uma maior habilidade na execução instrumental. Logo, foram convidados sob orientações a participarem de uma atividade envolvendo experimentos sonoros. A atividade iniciou por meio da utilização dos instrumentos musicais da banda, onde os alunos tentavam experimentar tocando livremente, explorando e criando sons com fragmentos de figuras musicais que poderiam fazer lembrar o ritmo das músicas em questão.

Durante o quinto e o sexto encontros, os alunos conseguiram perceber e superar suas dificuldades com êxito. E com comprometimento executar de forma expressiva os arranjos propostos para a performance (Figura 5). Talvez pelo fato de terem um nível técnico musical bem aproximados, o que lhes permitiu avançar na performance interpretativa de forma coletiva e positivamente.

Figura 5: Ensaio da Banda nas dependências da Escola

Fonte: Acervo pessoal do autor (2023)

Etapa 3 – Produto da criatividade

Durante o sétimo e oitavo encontros, os alunos além de executarem os arranjos das duas músicas propostas para a banda, também foram convidados a compor a partir do seu instrumento musical, improvisações e criações de linhas melódicas, exploradas livremente a partir do seu instrumento musical. Estes momentos de criações foram gravados e as composições dos alunos foram transcritas em partituras para serem analisadas posteriormente.

Durante os dois últimos encontros, foram criadas nove composições feitas por instrumentistas de sopro e duas composições por instrumentistas de percussão. Sendo que as mesmas foram compostas a partir de linhas de improvisações realizadas dentro deste contexto de aprendizagem. Durante esta pesquisa, tais composições foram criadas e exploradas livremente pelos alunos dentro do seu nível técnico, relacionamento musical e identificação pessoal com as músicas em questão.

Sendo elas justificadas pelo pensamento de Swanwick, traduzido por França (2021), que a relata sobre as diferentes camadas durante a aprendizagem, e

complementa que o discurso musical em qualquer camada depende da interação dinâmica entre ambos os lados da espiral do desenvolvimento musical.

Entendemos que não podemos pensar nas camadas de aprendizagem musical como eventos definitivos ou como estágios rígidos e separados, por isso a espiral de aprendizagem é representada com suas extremidades abertas. Logo, os alunos que fizeram parte deste estudo atuaram em diferentes camadas no processo de aprendizagem musical no instrumento, tanto no aspecto cognitivo musical, quanto no aspecto motor e continuam em processo de desenvolvimento.

> Do prazer inicial assimilativo de executar, explorar e reagir aos sons, desenvolve-se a dimensão acomodava correspondente, uma capacidade de controlar e manipular os sons. Com os sons sob controle, a expressão musical se torna possível: a princípio espontânea e talvez aleatória, mas depois mais convencional, adaptando-se aos lugares comuns vernaculares. (Swanwick, 1994, p. 87 apud França, 2021, p. 341-342).

E como meios que nos levam a possibilidades avaliativas de atividades e produções dos alunos, baseados no modelo de ensino C(L)A(S)P, do qual podemos ter uma melhor compreensão ao visualizarmos a (Figura 6), Matriz das dimensões combinadas (Swanwick, 1994, p. 161).

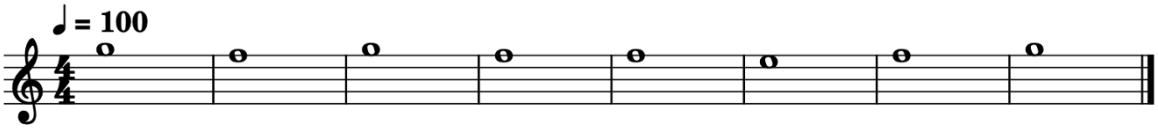
Resultados

Os participantes deste estudo puderam compartilhar de atividades que envolveram improvisos e criações de composições, através do seu instrumento musical. E como resultados, obtivemos composições de linhas melódicas com uma média de oito compassos simples, resultantes das atividades que envolveram criações musicais. Tais composições foram realizadas tendo como base rítmica e melódica a música Farinhada, que faz parte da Festa do Sairé de Alter do Chão. E executadas por aqueles alunos que se sentiram envolvidos musicalmente e dispostos de maneira livre para a sua realização.

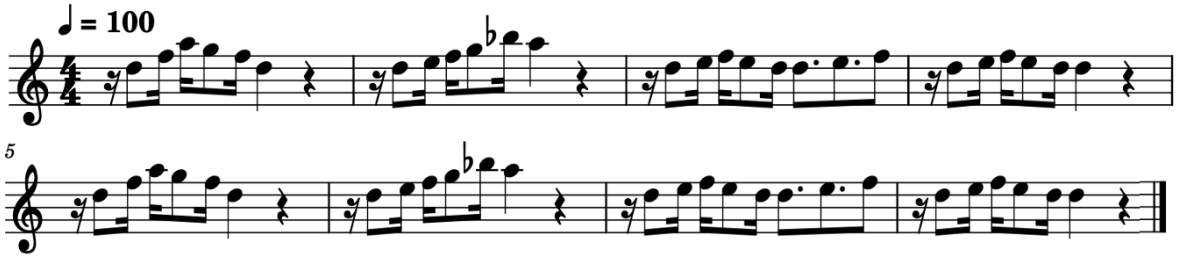
Vejamos agora as criações dos alunos integrantes da banda da Escola Almirantes Soares Dutra, participantes deste estudo, compostas durante os encontros dos dias 8 e 15 de dezembro de 2023, respectivamente.

Arte: Paulo Gersino

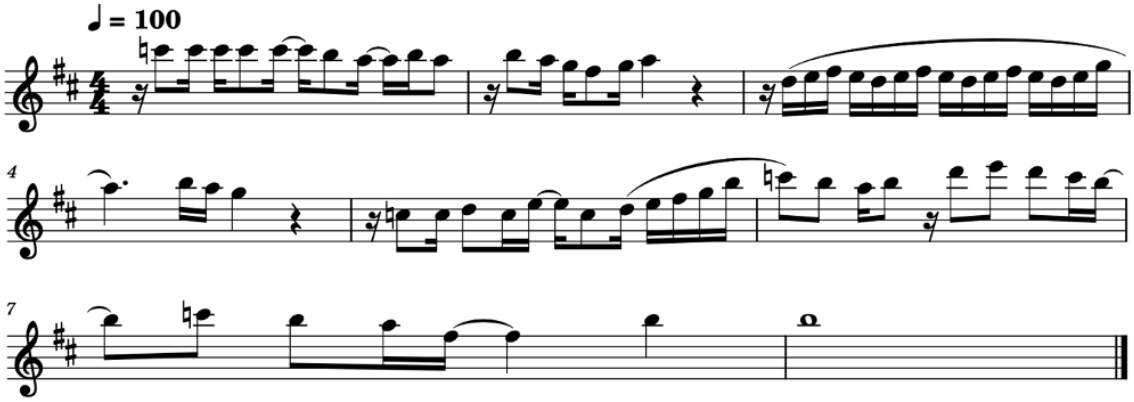
Composição 1 – Flauta transversal



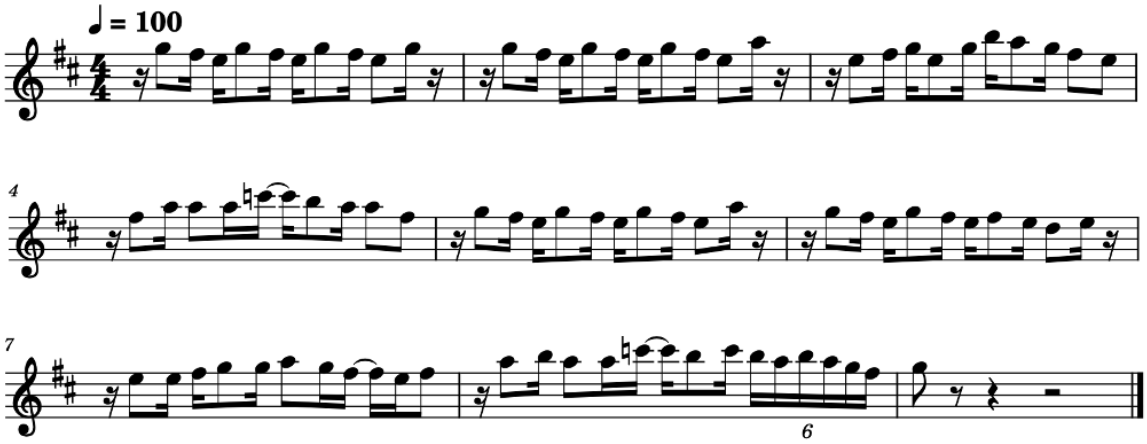
Composição 2 – Flauta transversal



Composição 1 - Clarinete

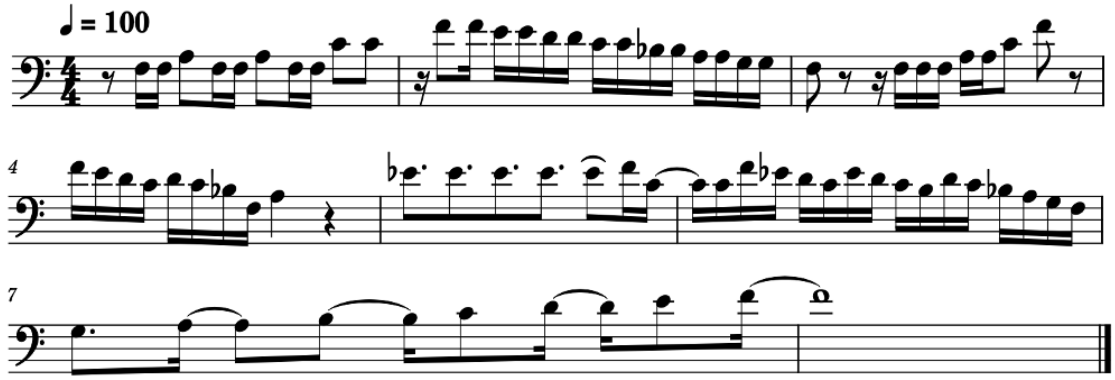


Composição 2 - Clarinete

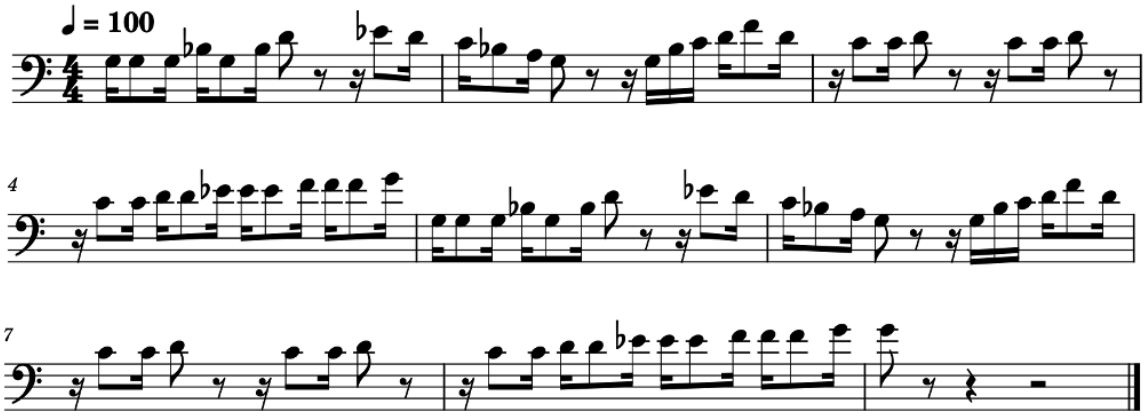


Arte: Paulo Gersino

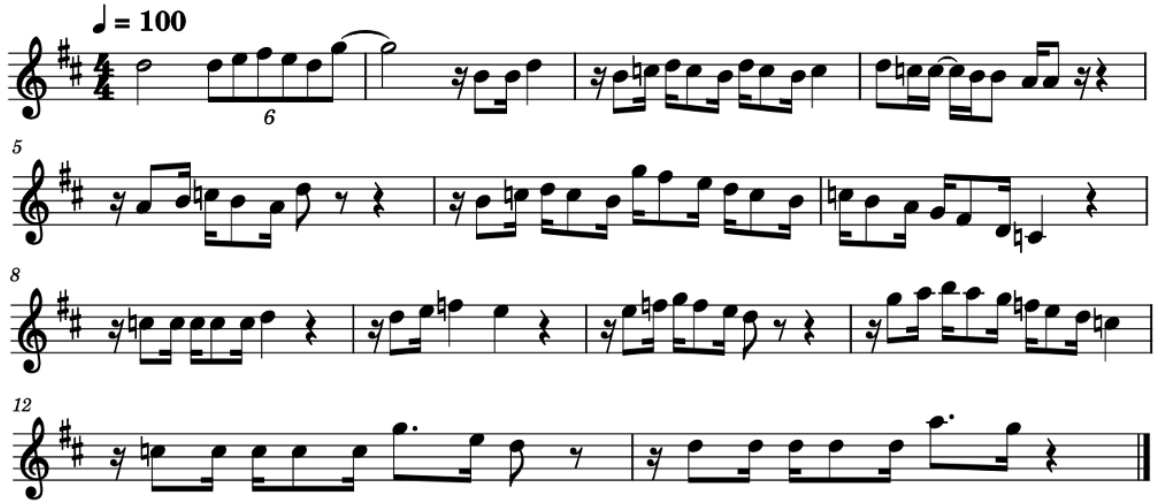
Composição 1 - Trombone



Composição 2 - Trombone

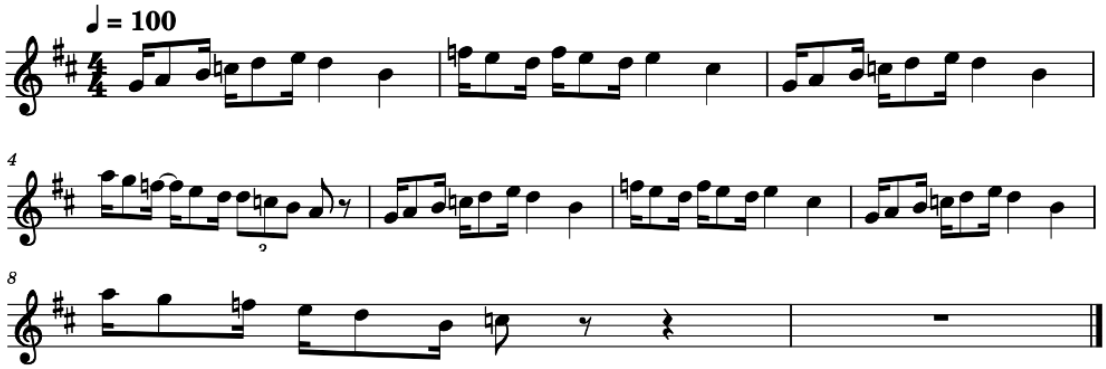


Composição 1 - Trompete

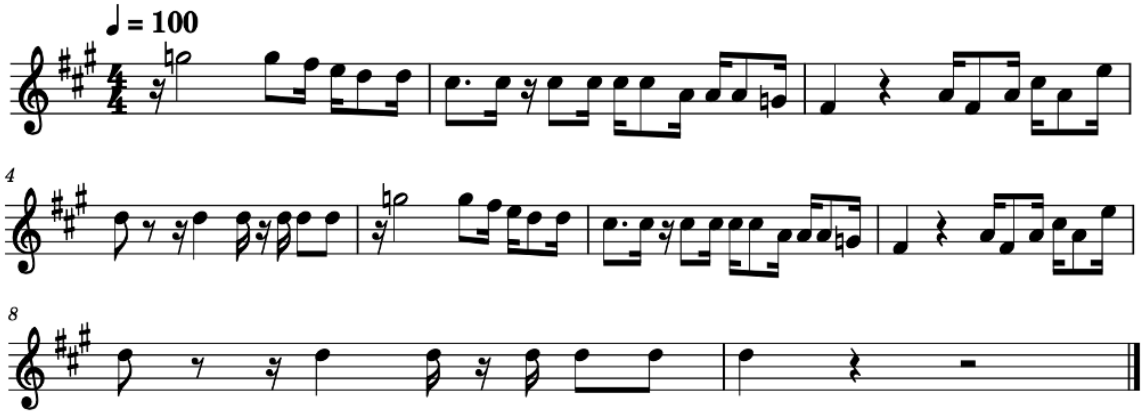


Arte: Paulo Gersino

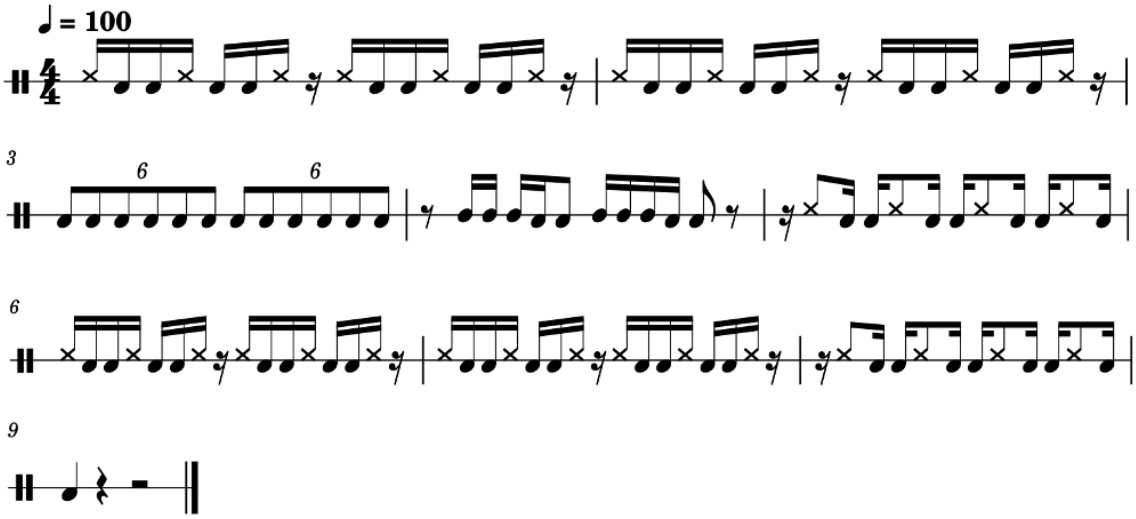
Composição 2 - Trompete



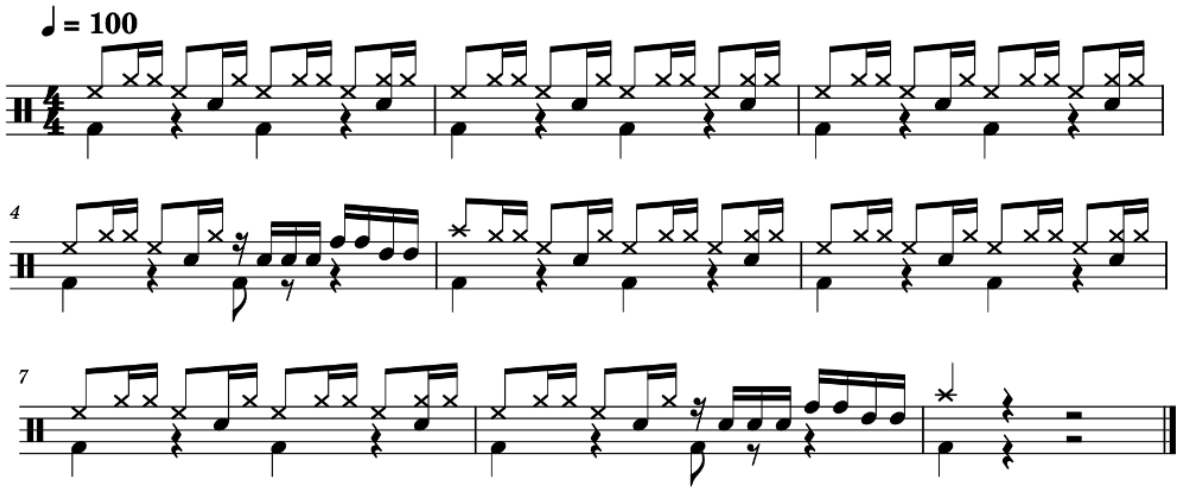
Composição – Saxofone alto



Composição de percussão – trio de congas



Composição de percussão – bateria



Como produto da criatividade dos alunos, foram totalizadas 11 composições, feitas a partir de uma atividade de improviso, onde os participantes puderam explorar os sons do seu instrumento e criar linhas melódicas de acordo seu engajamento, entendimento e envolvimento musical. Notamos nestas criações que tem em média entre 8 e 9 compassos, que todas apresentam fórmulas de compasso simples, sendo nelas utilizadas figuras rítmicas como síncopas, e com formas expressivas que fazem referência ao ritmo do carimbó. Tais composições apresentam características em comum com graus conjuntos e trazem em sua maioria, uma estrutura com escalas ascendentes de descentes.

Ao final de oito encontros, foi oferecida uma apresentação da banda de música para a comunidade local, (Figura 7) a qual ocorreu nas dependências do auditório da Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), no dia 16 de dezembro de 2023. Na ocasião, dentre as músicas executadas como parte do repertorio, tivemos as duas músicas do Sairé de Alter do Chão, que fizeram parte deste trabalho de pesquisa. Tais músicas intituladas Farinhada e Cheiro do Sairé, foram gravadas como um dos frutos do resultado deste trabalho e também para possíveis apreciações futuras das mesmas.

Figura 6: Apresentação da Banda nas dependências da UFOPA

Fonte: Acervo pessoal do autor (2023)

A seguir disponibilizamos o link de acesso ao vídeo da apresentação da Banda executando a música Farinhada: https://youtu.be/x_qrhWzbkS4.

Durante a pesquisa, foram aplicados dois questionários para coletar dados, um no início e outro ao final deste estudo. Com isso, tentarmos mensurar e avaliar de que forma a educação musical com um olhar voltado para a cultura regional, e utilizando musicas do Sairé por meio de práticas de banda envolvendo atividades como apreciação, criação e performance pode contribuir com o aprendizado musical dos estudantes.

A partir das respostas atribuídas aos questionários, podemos concluir que a maioria dos integrantes da banda acredita na importância da música da Festa do Sairé de Alter do Chão, assim como na sua grande relevância para a cultura da Amazônia. A grande maioria dos alunos envolvidos na pesquisa, também gostou de apreciar e executar as músicas da Festa do Sairé de Alter do Chão. Os estudantes relataram ainda que este trabalho envolvendo apreciação, criação e performance contribuiu de alguma forma com o seu desenvolvimento musical dentro do contexto da banda de música. Assim como também a oportunidade que eles tiveram por meio de atividades

de improvisos e composições de linhas melódicas, as quais julgaram ser importantes para um melhor aproveitamento do aprendizado musical. O que fez surgir também um sentimento de reconhecimento e pertencimento destes estudantes a esta cultura.

Considerações finais

O término deste estudo nos permitiu analisar de forma positiva o desenvolvimento musical dos alunos que fizeram parte desta pesquisa. Como produto das atividades desenvolvidas, os resultados foram aplicados na banda de música da escola, com a inserção de duas músicas no repertório da mesma. Inclusive, com a participação dos alunos em composições de melodias a partir de músicas do Sairé para os diversos instrumentos musicais que se fazem ali presentes.

Durante seu processo de realização, pudemos acompanhar, participar e tomar ciência da evolução do aluno em cada momento de sua aprendizagem, apreciação, criação e performance musical. A partir de questionário aplicados e atividades desenvolvidas, pudemos também identificar sua capacidade de retenção, criação e o sentimento de pertencimento junto a cultura regional destes educandos. E de certa maneira, obtivemos dentre os resultados esperados, um aprimoramento na educação auxiliada por intermédio de elementos tradicionais e atuais.

Deste modo, concluímos que oportunizar novas camadas de aprendizagens por intermédio de apreciações, criações e performances, agregadas a cultura regional, se tornam imprescindíveis para um formato de compreensão mais ampla e eficaz dentro do processo de ensino e aprendizagem musical. Refletindo diretamente de forma positiva no desempenho, colaboração e participação do aluno perante a um processo de pesquisa, e que pode lhe permitir acesso a um fazer musical diferenciado ao que se era praticado no seu cotidiano.

Referências

AMORIM, Antônia Terezinha dos Santos. Sairé – uma manifestação cultural do povo Borari. Belém: Editora SEBRAE, 2005.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; BORGES, Maristela Correa. A pesquisa participante: um momento da educação popular. Revista de Educação Popular, v. 6, n. 1, 2007.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. Tradições devotas, lúdicas inovações: o sairé em múltiplas versões. Sociologia & Antropologia, v. 6, p. 237-259, 2016.

COSTA, Sirlene Antonia Rodrigues. Festival do Çairé/Sairé em Alter do Chão: o homem, o lugar e a língua. 2018.

DIAS, João Aluízio Piranha et al. A festa do Çairé e a resistência indígena: uma experiência ancestral dos Borari em Alter do Chão, Santarém, Pará. 2019.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; BEAL, Ana Denise Donadussi. REDIMENSIONANDO A PERFORMANCE INSTRUMENTAL: PESQUISA AÇÃO NO ENSINO DE PIANO DE NÍVEL MÉDIO. Em Pauta, v. 14, n. 22, p. 65-65, 2003.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. Reflexões sobre a sequência espiral do desenvolvimento musical. Orfeu, v. 6, n. 2, p. 335-347, 2021.

SLOBODA, J. A. A Mente Musical: a psicologia cognitiva da música. Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2008.

SWANWICK, Keith. Music, Mind and Education. London: Routledge, p. 161, 1988.

SWANWICK, Keith. Musical knowledge: Intuition, analysis and music education. Routledge, 1994.

Cultura underground amazonense

Amazon underground culture

Márcio Augusto Silva de Souza
Universidade do Estado do Amazonas - UEA
masds.mic23@uea.edu.br

Yomarley Lopes Holanda
Universidade do Estado do Amazonas - UEA
yholanda@uea.edu.br

Resumo: A cultura underground é um ecossistema vibrante que prospera nas margens da sociedade, muitas vezes desafiando as normas e convenções do mainstream. Esta pesquisa explora o conceito de cena underground, suas características e significados dentro do contexto cultural e social apresentando obras do cenário underground no Amazonas. Abordaremos algumas produções na cena underground amazonense, Através da análise de literatura acadêmica, entrevistas e exemplos históricos, este estudo busca elencar a contribuição dessa cena para a diversidade cultural e a inovação artística.

Palavras-chave: Cultura Underground, Cena, Circuito, Amazonas

Abstract: Underground culture is a vibrant ecosystem that thrives on the margins of society, often challenging mainstream norms and conventions. This research explores the concept of underground scene, its characteristics and meanings within the cultural and social context, presenting works from the underground scene in Amazonas. We will address some productions in the Amazonian underground scene. Through the analysis of academic literature, interviews and historical examples, this study seeks to list the contribution of this scene to cultural diversity and artistic innovation.

Keywords: Underground Culture, Scene, Circuit, Amazonas

O rock em Manaus

As obras musicais são uma parte integrante do movimento underground. Os fanzines, por exemplo, são um canal diferente por onde esta cultura urbana encontra possibilidade de expressão. A grosso modo, são revistas não tradicionais produzidas de forma independente a partir de recortes, assim como os desenhos, os artesanatos, as formas de se vestir seus simbolismos e significados, e a própria organização dos eventos.

> Surgia, em 1961, o primeiro programa dedicado ao rock no Amazonas, —Chegou a hora do rock, apresentado por Joaquim Marinho, veiculado diariamente, às 16h, logo após o —Teatrinho infantil de Alfredo Fernandesll. O programa logo virou sucesso. Era a primeira vez, por exemplo, que se tocava Elvis Presley e Bill Haley para o grande público em Manaus. Segundo Valentim, foi a época em que os jovens em Manaus começaram a formar pequenas bandas roqueiras (Menezes, 2011, p.33).

As produções culturais independentes, como bandas de rock, festivais e mobilizações sociais, encontram nos zines uma ferramenta poderosa de comunicação com seu público. No campo da música, bandas underground frequentemente usam zines para divulgar suas músicas, compartilhar letras e conectar-se com sua base de fãs. Festivais independentes muitas vezes contam com zines para promover seus eventos e criar uma comunidade em torno da música, da arte e da contracultura. Além disso, mobilizações sociais encontram nos zines uma forma de disseminar informações, mobilizar apoiadores e amplificar suas demandas. Autores como Ricardo Teperman, em “Rock, Jornalismo e Poder no Brasil”, analisam como o rock brasileiro e outras manifestações culturais se tornaram formas de resistência e expressão política, muitas vezes articuladas através de zines e outras mídias alternativas. O rock, por sua vez, é uma mistura incomum até então na música mundial, para Guimarães (2013) musicalidade negra e musicalidade branca através da fusão do rhythm & blues/Jazz e do country & western.

> Em Manaus, a partir de meados da década de 1960, o surgimento de grupos, e nomes na música local foram influenciados pelo contexto midiático e de produção da música popular acima referido, tal como podemos observar no relato do compositor amazonense Aníbal Beça, em entrevista concedida em 2006: Tudo começou em 1965, claro que antes de 63 a gente já fazia reuniões e tal, mas em 65 a gente tava organizado mesmo pra essa coisa, l?. E exatamente 66, 67 começam a eclodir os Festivais em São Paulo, TV Record, no Rio de Janeiro também, e aí como eu viajava todos os anos ao Rio, trazia as novidades do que tava acontecendo pra cá, então no início nós éramos reprodutores, l, cover do que se fazia lá e aí nós resolvemos fazer as nossas próprias músicas, já sabendo da história dos festivais, das composições e tal. (Menezes, 2011, p. 23-24).

Os álbuns das bandas Espantalho, Zona Tribal, e Renegados pelo Sistema tem seu recorte de 2001 a 2022 com intervalos de tempo de uma média de 3 a 4 anos

entres os discos, são produções iniciais do cenário musical underground. No ano de 2023 inclusive sendo realizado vinte anos depois o festival no qual estas bandas são lançadas o Festival Além da Fronteira confirmando sua representatividade cultural.

Figura 1: CD Zona Tribal

Fonte: baratosafins.com

Figura 2: Renegados pelo Sistema

Fonte: Soundcloud.com

Figura 3: Banda Espantalho

Fonte: musica.Apple.com

Fanzines

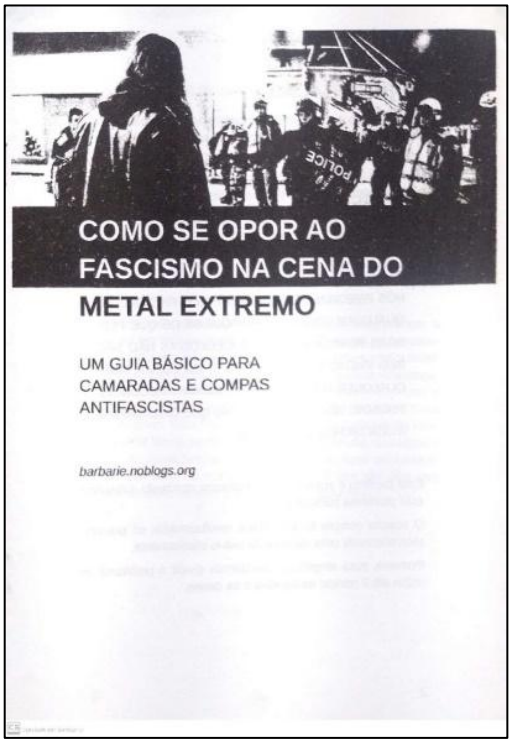
A cultura underground continua a desempenhar um papel vital na paisagem cultural global, desafiando as normas e inspirando a inovação. Seja através dos zines ou de outras produções independentes, esse mundo alternativo oferece um espaço vital para a expressão individual e a experimentação criativa. Ao reconhecer e valorizar essas formas de cultura, enriquecemos nosso entendimento do mundo ao nosso redor e celebramos a diversidade de vozes que o habitam.

Os Zine são publicações abordam uma ampla gama de tópicos, desde política e arte até música e subculturas específicas. Sua produção descentralizada permite que indivíduos compartilhem suas perspectivas de forma autêntica, muitas vezes escapando do escrutínio e da censura das grandes editoras. A estética DIY (Do It Yourself) dos zines não apenas reflete uma abordagem prática à criação, mas também reforça a ideia de que qualquer pessoa pode participar na produção cultural.

Nos meandros da cultura underground, os zines emergem como uma forma de expressão autêntica e descentralizada, oferecendo uma plataforma para vozes marginalizadas e produções culturais independentes. Este artigo explora a cultura dos zines e como eles se entrelaçam com outras manifestações típicas do meio underground, como bandas de rock, festivais e mobilizações sociais. Serão utilizadas

referências bibliográficas de autores brasileiros para contextualizar essa discussão no cenário nacional.

Figura 4: Fanzine de Barbarie.noblogs



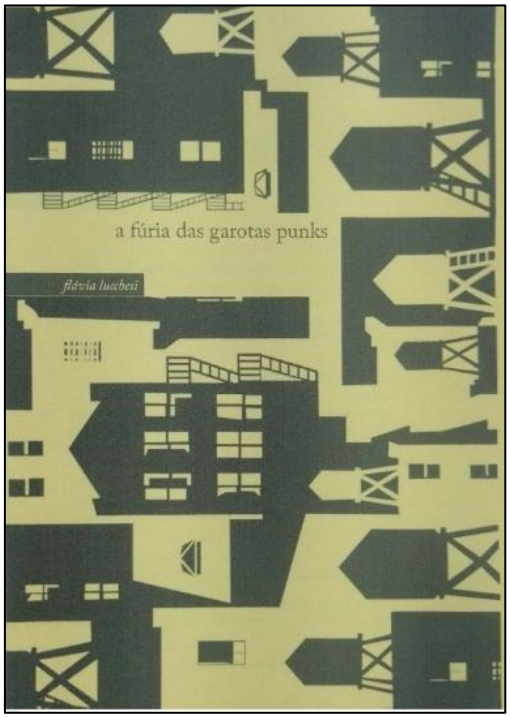
Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

O zine em questão traz à tona um problema inegável e urgente dentro da cena extrema, especialmente no black metal: a exclusão e a hostilidade enfrentadas por pessoas não brancas e LGBTQIA+. Apesar do desejo de muitas dessas pessoas de participarem ativamente da cena, a presença constante de racistas em shows e festivais cria um ambiente onde segurança e pertencimento se tornam inatingíveis. O próprio surgimento do NSBM (National Socialist Black Metal) como um subgênero autônomo evidencia o quão enraizado o problema está.

O zine propõe, então, uma reflexão e um chamado à ação contra essa normalização do preconceito, defendendo que o metal deve ser um espaço aberto a todos – exceto para aqueles que perpetuam discursos de ódio. A ideia do boicote é apresentada como uma ferramenta revolucionária para enfraquecer essas ideologias, cabendo a nós descobrir as formas mais eficazes de aplicá-la. Mais do que um

panfleto, este material é um grito de resistência dentro de uma cena que precisa, urgentemente, encarar seus próprios demônios.

Figura 5: Fanzine de Flávia Lucchesi



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

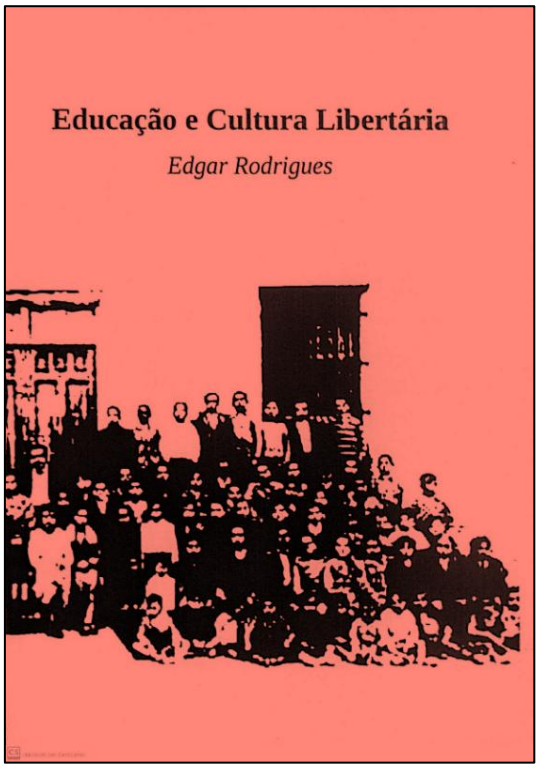
Em meados de 1990, algumas jovens *punk*s, esgotadas com uma conduta machista preponderante em meio ao *punk*, começaram a inventar maneiras de resistir e enfrentar estas condutas. As práticas instauradas por essas garotas produziram o que veio a ser conhecido como o movimento riot grrrl. Diante do estupro e das violências exercidas sobre os corpos de meninas e mulheres, por meio do “girl Power”, lidaram com mudanças de atitude para melhorar a segurança e bem estar das garotas em circuitos *underground* e com liberdade sexual. No entanto, no interior da sociedade de controle, são percebidas rápidas rupturas e, ainda, metamorfoses do riot grrrl, movimento *underground* esse entendido aqui com auxílio do conceito de máquina de guerra de Deleuze e Guatarri (1995). Este zine pretende analisar estas capturas e a produção de novas linhas de fuga do riot grrrl.

Figura 6: Fanzine de Coletivo Contra-Mão Musical

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Zine que o ilustre Zé Júlio faz de forma alternativa, no interior do Piauí, aos moldes da cultura *underground* e vende a preço de custo para realizar o próximo. É um Zine feito a mão, artesanalmente, pelo próprio Zé Júlio. Ele aborda variados assuntos, dando ênfase a arte musical alternativa e a literatura. Além das bandas também divulga escritores que enviam suas obras para que ele possa apresentar ao público do zine e fazer os comentários.
É um meio de divulgação de bandas, músicos e escritores/poetas autorais que não tem oportunidade de acessar a grande mídia, mas que mostra o seu trabalho com qualidade, persistência e resistência.

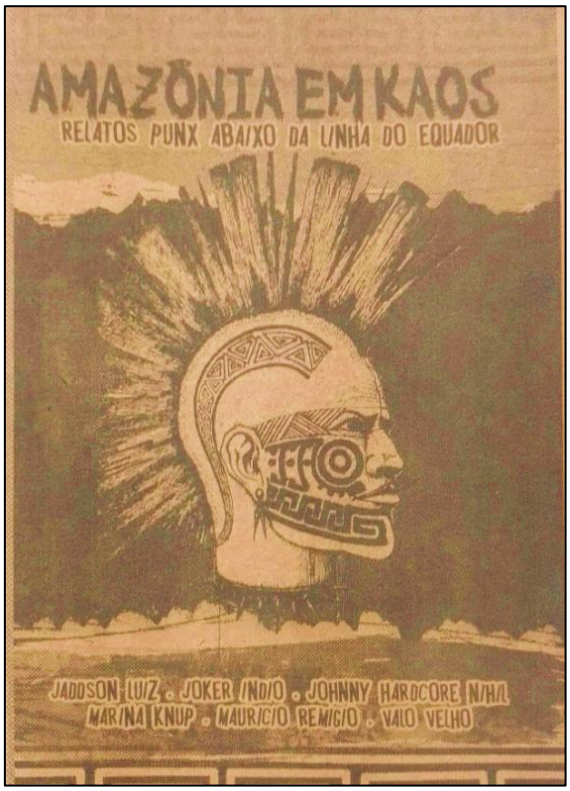
Figura 7: Fanzine Educação e Cultura Libertária



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2024

ZINE Educação e Cultura Libertária - Edgar Rodrigues. Os anarquistas tinham em seus projetos de se educar libertariamente. Para tanto fundaram escolas dentro dos métodos da Escola Moderna de Francisco Ferrer (Espanha), de La Ruche de Sebastião Faure (França), formaram grupos de teatro social, populares, proferiam conferências, publicaram jornais, revistas e opúsculos; deram a seus filhos nomes de anarquistas mundialmente conhecidos, não os batizavam pela igreja, e o sepultamento de seus familiares não tinha a presença do padre, era civil.

Figura 8: Livro/Fanzine Amazônia em Kaos



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2024

Este zine/livro chamado “AMAZÔNIA EM KAOS” é resultado de um esforço coletivo. Os autores também são os organizadores do livro e participantes/organizadores do Encontro Nacional *Punk* Amazônia em Kaos, realizado na cidade de Belém – PA, no ano de 2019, contando principalmente com representantes de Manaus. É um trabalho autogestionado com o intuito de fortalecer a cultura *punk* e de estabelecer novas estratégias de luta e vivências nos diversos estados brasileiros. Agrega pensamentos diversos, individuais e coletivos, coerentes com a cultura *punk* que preza pela liberdade e a mobilização em bando. Essa mobilização pode ser entendida como uma expressão do "devir revolucionário", um conceito discutido por Deleuze e Guattari (1972), que se refere a processos de transformação que escapam às formas tradicionais de organização e resistência, desafiando o status quo e buscando novas formas de existir e lutar.

“Não há mais uma manifestação contra uma cultura dominante, por isso, a contracultura dá lugar a essas culturas extremas, que nunca têm fim e vivem um devir

Arte: Paulo Gersino

constante. Há uma revolução sem direção certa, sem ter o estado como protagonista adverso" (Hauch, 2015, p.152). Este trecho reflete a ideia de que, como Adorno (2002) observou, a cultura de massa e a indústria cultural tendem a assimilar e neutralizar movimentos de resistência, transformando-os em mercadorias, o que leva à necessidade de uma constante reinvenção da contracultura, como vemos no *punk*.

Durante o período de 19 a 22 de dezembro de 2019, foi sediado em Belém do Pará um encontro de *punk*s com o intuito de fortalecer a cultura *punk*, bem como de estabelecer novas estratégias de luta e compartilhamento de vivências *punk*s em vários estados brasileiros. Este movimento de resistência cultural reflete a "cultura híbrida" proposta por Néstor García Canclini (1990), onde culturas locais e globais se entrelaçam, criando novas formas de expressão e resistência que se adaptam às realidades específicas dos diversos contextos brasileiros.

A título de explicação, destaca-se que este encontro ocorre todo ano e, vale ressaltar, corresponde a uma mobilização de *punk*s *hardcore*s (HCs) geralmente ligados filosoficamente ao niilismo. No evento ocorrido em 2018, intitulado Dezembro Negro, ficou decidido que o encontro do ano seguinte, ou seja, o de 2019, ocorreria em Belém do Pará e que os organizadores teriam total autonomia para pensar o tema geral do evento. Desta forma, toda a mobilização empreendida pelos *punk*s locais resolveu problematizar não só a realidade local da cultura *punk*, como também entender o processo histórico, político e cultural que estabeleceu a atual realidade da cultura *punk*.

A mobilização para pensar e realizar o evento partiu do coletivo composto por *punk*s anarquistas e niilistas intitulado Tapuru *Punk*. Nesse sentido, o grupo em questão, integrado por Joker Índio, Ivan Barros e Jaddson, sem perder a autonomia, projetou os temas do evento no diálogo com os *punk*s HCs através de um grupo no WhatsApp que agregava *punk*s de várias regiões do Brasil. Esta dinâmica de auto-organização e cooperação entre diferentes grupos reflete o conceito de "organização espontânea" de Geertz (1973), onde a cultura é vista como um sistema de significados compartilhados que se desenvolve organicamente dentro de uma comunidade.

Também deve ser destacada a forte participação de anarco*punk*s tanto antes quanto durante a realização do evento. Houve dois lançamentos de livros de

anarco*punk*s, além da participação dos anarco*punk*s de Belém do Pará nos debates, na organização da infraestrutura do evento, no transporte dos materiais e nas Gigs. Como somente a banda Tapuru *Punk* estava completa, muitos *punk*s HCs e anarco*punk*s se organizaram de forma improvisada e tocaram músicas autorais e clássicos de bandas anarco*punk*s e *hardcore*s.

Contudo, o principal objetivo foi o de construir um evento que agregasse pensamentos plurais sem perder de vista a coerência dentro da cultura *punk*, e que fosse construído através do diálogo, e não de forma impositiva. Em resumo, nos quase quatro dias de mobilização *punk*, foram levados relatos individuais de vivências *punk*s, abordagens temáticas urgentes para a cultura e pensadas as diferentes realidades do *punk* em outras regiões do país. E tudo isso sem perder de vista as conjunturas estruturais da sociedade brasileira e os efeitos nocivos do avanço fascista. Esta perspectiva crítica pode ser relacionada à análise de Marx (1867) sobre as estruturas de poder na sociedade e como elas moldam as condições de vida e de luta das classes subalternas.

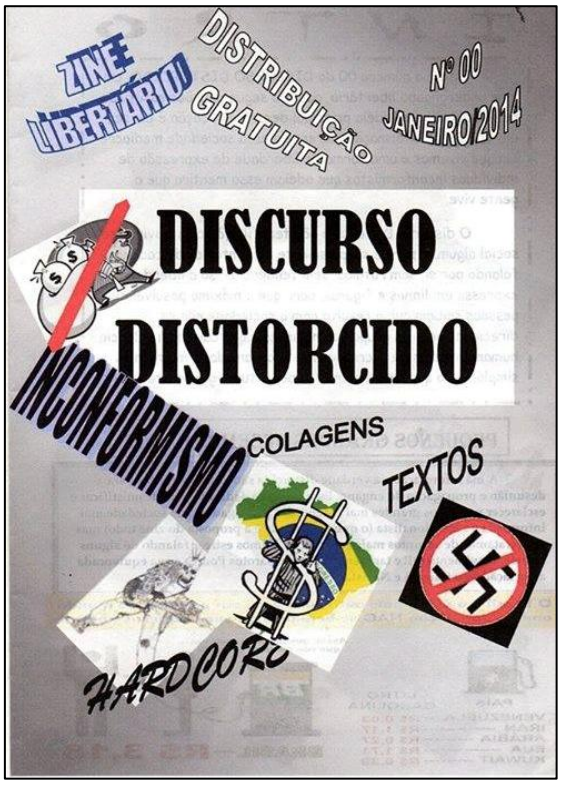
A síntese dos debates empreendidos no decorrer do evento foi apresentada no decorrer deste texto, porém, ganhou espaço fundamental nos relatos individuais que compõem os capítulos deste livro. Como pode ser observado na verificação de cada zine apresentado, cada edição é feita através de pesquisa e empenho de coletivos ou indivíduos para fortalecer alguma vertente cultural ou social que interesse a determinado grupo. Vamos ter então zines que abordam o feminismo, zines que elucidam formas de combater o preconceito e fascismo que emergem em determinados momentos dentro de espaços culturais como *rock*, *punk rock*, Black metal, heavy metal... (estilo de música “Metal”); sobre educação e cultura libertária; sobre Anarquismo... etc. Muitos deles contam com traduções (feitas de forma voluntária) de artigos estrangeiros para deixar seus interlocutores mais inteirados sobre os assuntos e sobre outros indivíduos que compartilham suas ideias.

Figura 9: Fanzine de Sérgio Figueiredo

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2022

O FLY KINTAL ZINE existe desde 1995 com a missão de difundir as obras (musicais, literárias, shows...) do circuito *underground* brasileiro, com ênfase na região norte, na cidade de Manaus. Levando e trazendo informes de como e o que as cenas culturais estão produzindo, o editor Sérgio Figueiredo tece uma rede de informações que ligam as regiões do país.

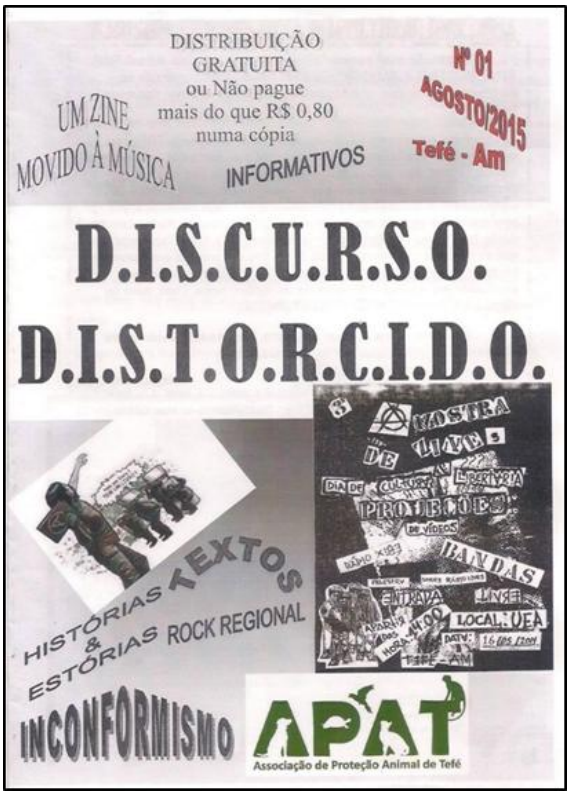
Figura 10: Fanzine de Márcio Augusto



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2014

Produção regional da cidade de Tefé, escrito em períodos de faculdade e com a intenção de servir de vitrine para o que são e como são as atividades artísticas que o *underground* produz serem conhecidas pela população tefeense. Edição número 00, 2014. Um zine *underground* libertário sobre música, movimentos sociais e eventos culturais, que não segue padrões estéticos nem linguísticos. A ideia principal dessa publicação era ela ser um veículo de comunicação e uma forma de liberdade de expressão de indivíduos inconformados com as mazelas da sociedade em que vivemos. Os textos eram feitos por mim e pelos representantes dos movimentos e eventos envolvidos no zine. Inspirado nas produções de zines *punk*s da década de 80.

Figura 11: Fanzine de Márcio Augusto



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2015

Segunda edição do zine DISCURSO DISTORCIDO (edição 01, 2015), trazendo mais informações sobre a cena *underground*, eventos produzidos na cidade, artistas locais dando entrevistas e expondo atividades coletivas e associações comunitárias.

Considerações finais

A cena *underground* pode assim ser entendida como um conjunto de práticas culturais e sociais que ocorrem à margem das correntes dominantes, caracterizando-se pela resistência às normas estabelecidas e pela busca de alternativas de expressão e organização. “É neste terreno, de padronização resumindo-o em números, que surgem os primeiros indícios de uma contracultura nos Estados Unidos, também chamada inicialmente de movimento *underground*” (Guimarães,2013, p.52). Algumas dessas práticas são as formas de arte, música e atividades sociais e culturais que resistem à comercialização e ao *mainstream*. “O termo cena musical, principalmente no decorrer das duas primeiras décadas do século XXI, vem

gradualmente adquirindo espaço no meio acadêmico, especialmente no contexto de discussões sobre música popular" (Müller, 2020, p.30).

Embora isso possa significar recursos limitados em comparação com projetos *mainstream*, também oferece uma liberdade criativa incomparável e uma conexão mais direta com o público. As músicas, os zines, e os movimentos sociais libertários são uma forma de expressão característica do *underground*, muitas vezes produzidos de forma totalmente independente e distribuídos em pequenas tiragens (quando se trata de zines, músicas, panfletagens, livros...). Um dos grandes exemplos a de produção cultural *underground* a ser explorado aqui são os zines ou fanzines. Originários das contraculturas dos anos 1930 e 1940, os zines ganharam destaque nas décadas de 1970 e 1980, fornecendo uma plataforma para vozes marginalizadas e ideias não convencionais. "O início dos anos 50 o começo da supremacia estadunidense sobre o globo. A pujança econômica impulsiona o mercado fonográfico começa a tomar forma um nicho de mercado especificamente jovem [...] passa a incentivar artistas brancos a gravarem canções originalmente negras" (Gatto, 2011, p.58).

Desse modo consideramos que a história da cena *underground* pode ser traçada através de diversos movimentos culturais ao longo do século XX. Exemplos notáveis incluem o movimento *punk* nos anos 1970, o hip-hop nos anos 1980 e a cultura rave nos anos 1990. "Um espaço plural de relações entre grupos e produções musicais variadas, girando em torno de um gênero musical [...] Straw aponta para a centralidade do consumo da música, e consequentemente, da relação destes atores com o mercado fonográfico" (Straw apud Müller, 2020, p. 31). Cada um desses movimentos surgiu como uma resposta às condições socioeconômicas e políticas de sua época, criando espaços para a inovação e a resistência cultural.

Referências

ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair e sair da Modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs. São Paulo: Editora34, 1995.

GATTO, Vinícius Delangelo Martins: Rock Progressivo e Punk Rock: Uma Análise Sociológica da Mudança da Vanguarda Estética do Campo do Rock. Dissertação de mestrado – Universidade de Brasília, Departamento de Sociologia, 2011.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1989.

GUIMARÃES, Felipe Flávio Fonseca. Do surgimento do rock à sua difusão pelo mundo a apropriação do rock no Brasil através das versões de meados da década de 1950 a meados da década de 1960. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social/PPGDS, 2013.

HAUCH, Fabíola. O fanzine e a leitura: a formação do autor-leitor no zinar. Universidade de passo Fundo. Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado Em Letras.2015.

MARX, Karl. O Capital, Volume 1. Editora Nova Cultural Ltda. São Paulo, 1996.

MENEZES. Mauro Augusto Dourado. Eu canto pra falar do Amazonas: narrativas musicais deuma geração de músicos de Manaus. Dissertação. Mestrado. História Universidade Federal do Amazonas.Manaus.2011.

MULLER, Jackson Francisco da Conceição. As contribuições do conceito de cena musical para análise das dinâmicas culturais urbanas em Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina, 2020.

Interdisciplinar é contar a História através das "Letras" do Brock

Interdisciplinary is telling History through Brock's "Lyrics"

Danielle Correa Ribeiro
Secretaria Municipal de Educação, Esporte e Cultura de Tefé
daniprof.msecreta@gmail.com

Axel Batalha Miranda
Universidade do Estado do Amazonas - UEA
axelbmiranda@gmail.com

Resumo: O presente trabalho propõe discutir acerca do uso da música enquanto recurso didático nas aulas de Artes, Geografia, História e Língua Portuguesa, enfatizando o lúdico e a inclusão. Trabalhando a história nas letras das músicas do gênero musical rock nacional, ou o BRock, assim sendo, objetiva-se proporcionar ao aluno o aprimoramento em relação à inclusão e o senso crítico. Nesse contexto a escolha do rock traz uma tentativa de maior aproximação com alunos, por ser uma expressão da linguagem carrega a interdisciplinaridade em suas melodias. Além disso, esse fenômeno musical traz uma reflexão sobre o momento que o país vivia, nas décadas de 80/90. O resultado parcial enfatiza exposição de trabalhos dos alunos, festival interno de música, assim como os eixos cultural, de cidadania e comunicação. Portanto tornou-se propícia para letras contestatórias, liberais e que refletiam a realidade do país naquele e no momento atual, logo, "fortalecer a autonomia desses adolescentes, oferecendo-lhes condições e ferramentas para acessar e interagir criticamente com diferentes conhecimentos e fontes de informação" (BNCC, 2018, p. 60).

Palavras-chave: Música, Interdisciplinaridade, Inclusão, Cultura, Atualidade

Abstract: This work proposes to discuss the use of music as a teaching resource in Arts, Geography, History and Portuguese Language classes, emphasizing playfulness and inclusion. Working on the story in the lyrics of songs from the national rock musical genre, or BRock, therefore, the objective is to provide the student with improvement in relation to inclusion and critical sense. In this context, the choice of rock brings an attempt to get closer to students, as it is an expression of language and carries interdisciplinarity in its melodies. Furthermore, this musical phenomenon brings a reflection on the moment the country was going through, in the 80s/90s. The partial result emphasizes the exhibition of student work, an internal music festival, as well as the cultural, citizenship and communication axes. Therefore, it became conducive to contentious, liberal lyrics that reflected the reality of the country at that time and at the current time, therefore, "strengthening the autonomy of these teenagers, offering them

conditions and tools to access and interact critically with different knowledge and sources of information" (BNCC, 2018, p. 60).

Keywords: Music, Interdisciplinarity, Inclusion, Culture, Current Affairs

A interdisciplinaridade como ferramenta: contextualizando a temática e o propósito da ação final

O projeto "Interdisciplinar é contar a História através das 'Letras' do BRock Nacional" ganha uma festa única de aprendizado: na Língua Portuguesa quando os alunos leem, cantam e se expressam nas poesias, nos versos e estrofes das músicas, no Ensino das Artes onde eles adquiram conhecimento dos instrumentos musicais que faziam o som das manifestações dos anos 80/90, no Ensino de História com a apreensão do conhecimento da passagem ditadura para a democracia e conhecimento de seus direitos e deveres e no Ensino da Geografia aprendendo através das letras outras culturas, regiões, territorialidade, em outras palavras aprendendo a conhecer a história de nosso país através de letras que ficaram marcadas como "as diretas já", onde nesse espaço de tempo a Constituição Cidadã de 1988 do povo e para o povo nasceu.

Em 13 de julho, comemora-se o Dia Mundial do Rock. Pois as músicas do rock nacional da década de 1980 podem ser utilizadas para se entender as particularidades históricas do Brasil naquela década, segundo o doutor em história social pela Universidade de São Paulo (USP) Daniel Cantinelli Sevillano, pesquisador e autor da tese "Pro dia nascer feliz? Utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 1980":

> As letras são uma forma de manifestação cultural que não está desvinculada de seu momento de produção e veiculação. Dessa forma, podem ser utilizadas como documentos que trazem em si elementos que permitem analisar o contexto social, político e econômico de sua produção.

Diante disso, vem o por que é importante revistar esse período da nossa história, segundo Sevillano (2016), "o trabalho do historiador não é reconstruir o passado, mas analisá-lo". Em um momento como o atual, no qual muitos pedem a volta de um regime militar, é de importância crucial esclarecer o que foi o golpe de

1964, e como a sociedade brasileira sofreu com o autoritarismo dos que tomaram o poder e lá ficaram por mais de 20 anos. O autor acrescenta “Acredito que sempre será necessário recordar que ditaduras, de qualquer viés ideológico, nunca são a solução para problemas estruturais de qualquer sociedade”. E continua “A mudança almejada por tanto tempo mostrara-se uma promessa sem fim, uma ilusão que o próprio cotidiano tratava de desconstruir. A atitude de confronto que surge com as sucessivas crises do governo Sarney e com o projeto incompleto de redemocratização aparecem em músicas produzidas nesses anos pelos Titãs, Legião Urbana e Plebe Rude”.

Assim, a música é um ótimo recurso para trabalhar a inclusão (música em libras), ajuda aprender e compreender palavras, territórios e expressões regionais, interpretar textos e a melhorar e dicção, além disso, comparar músicas de diferentes tempos traz diversos conteúdos, favorece as habilidades, enriquecendo o desenvolvimento da aprendizagem e a compreensão dos conteúdos.

A Resolução nº 2, de 10 de maio de 2016 tem por finalidade orientar as escolas, as Secretarias de Educação, as instituições formadoras de profissionais e docentes de Música, o Ministério da Educação e os Conselhos de Educação para a operacionalização do ensino de Música na Educação Básica, conforme definido pela Lei nº 11.769/2008, em suas diversas etapas e modalidades as Diretrizes Nacionais para operacionalização do ensino de Música na Educação Básica no seu Art. 1º parágrafos I a III resolve:

> § 1º Compete às escolas: I - incluir o ensino de Música nos seus projetos político-pedagógicos como conteúdo curricular obrigatório, tratado de diferentes modos em seus tempos e espaços educativos; II - criar ou adequar tempos e espaços para o ensino de Música, sem prejuízo das outras linguagens artísticas; III - realizar atividades musicais para todos os seus estudantes, preferencialmente, com a participação dos demais membros que compõem a comunidade escolar e local.

Diante do exposto, desconsiderá-la no ambiente educativo é negar as vivências e contribuições de cada um. É impedir que se façam presentes as tradições de um povo que carrega sua identidade nas músicas, nas décadas de 80/90 as reivindicações afloraram, onde os brasileiros eram obrigados a ficar calados, suas expressões na arte foram negadas, mas mesmo à luz do regime militar, a música o

“’Brock” se materializou em forma de protesto, suas letras traziam a “vergonha nacional”, a verdadeira história brasileira deve ser contada sim, no ambiente escolar, os educadores não devem permitir que ações mecânicas e desprovidas de significados continuem a fazer parte do dia a dia da escola.

Objetivos

Objetivo geral: Discutir o papel da interdisciplinaridade entre música e as disciplinas de Artes, Geografia, História e Língua Portuguesa na educação básica analisando a aplicação e o desenvolvimento do ensino através das novas metodologias ativas que podem proporcionar ao aluno o aprimoramento em relação à inclusão e seu senso crítico na compreensão do cotidiano em meio aos desafios da modernidade tão preconceituosa, conduzindo-o na construção do conhecer e saber os seus direitos.

Objetivos específicos:

- Demonstrar as potencialidades da inter-relação entre quatro disciplinas para despertar nos alunos a capacidade crítica;
- Perceber os significados dos territórios geográficos demarcados pelas apresentações das bandas;
- Entender como o Ensino da Arte no instrumental, musical é representado nos processos sociais e culturais que constroem a identidade brasileira;
- Demonstrar uma heterogeneidade de abordagens históricas, geográficas usando a música para trabalhos de caráter humanista, abordagens culturais nos espaços geográficos como ferramenta para sala de aula.
- Perceber que a Língua Portuguesa em uma abordagem social e cultural mais ampla compreendendo a “letra musical” nas pluralidades das falas, tratadas como referências gramaticais;
- Estimular a autonomia e a inclusão dos alunos deficientes a partir do tripé, família, escola e comunidade.

A presença dos familiares e da comunidade escolar na apreciação da produção dos alunos é importante com isso os portões da escola abrem-se para que as famílias usufruam dos espaços em atividades lúdicas, viver esses momentos

pertinho dos alunos é essencial para o processo ensino/aprendizagem, outro ponto importantíssimo são as presenças no AEE (Atendimento Educacional Especializado) a Sala de Recursos auxilia nessa jornada inclusiva.

Além disso, a lei nº 11.769 de 18 de agosto de 2008, prevê o ensino de música obrigatória na educação básica. A nossa proposta é utilizar a música como ferramenta ou recurso que venha somar com a interdisciplinaridade. A música e as disciplinas Artes, Língua Portuguesa, Geografia e História, juntas podem e devem viver novas opções metodológicas voltadas à aprendizagem e desenvolvimento do aluno. Conforme Correia e Kosel:

> A música auxilia na aprendizagem de várias matérias. Ela é componente histórico de qualquer época. (...) Os estudantes podem apreciar várias questões sociais e políticas, escutando canções, música clássica ou comédias musicais. O professor pode utilizar a música em vários segmentos do conhecimento, sempre de forma prazerosa, bem como: na expressão e comunicação, linguagem lógico-matemática, conhecimento científico. (...) A utilização de música (...), pode incentivar a participação, a cooperação, socialização, e assim destruir as barreiras que atrasam a democratização curricular do ensino. (Correia e Kosel, 2003, p. 84-85).

Nesse cenário os procedimentos metodológicos para a construção configuraram-se na abordagem qualitativa de caráter exploratória por contemplar o objetivo de discutir o papel da interdisciplinaridade entre música (gênero Brock) e as disciplinas curriculares a partir da percepção dos atores envolvidos, pois segundo Moreira e Caleffe (2006, p. 73) “a pesquisa qualitativa explora as características dos indivíduos e cenários que não podem ser facilmente descritos numericamente”. Na pesquisa qualitativa, segundo Creswel (2014, p. 51), o pesquisador “mantém o foco na captação do significado que os participantes atribuem ao problema ou questão”. Buscou-se investigar, na percepção dos professores (5º aos 7º anos) das disciplinas parceiras e equipe pedagógica, o papel interdisciplinar trazendo os Temas Transversais e os Eixos: Cultura, Cidadania, Turismo, Comunicação e a Inclusão. Para Creswel (2014, p. 51), “os significados dos participantes sugerem muitas outras perspectivas sobre um tópico e visões diferentes”.

O ambiente da pesquisa foi a escola onde o projeto iniciou EMMRAA, onde ministrava a disciplina de Geografia, assim participei integralmente do processo como

professora e pesquisadora. Nesse sentido, Creswel (2014, p. 50) destaca que “os pesquisadores qualitativos reúnem informações bem de perto, falando diretamente com as pessoas e vendo como elas se comportam e agem dentro de seu contexto”. Uma pesquisa qualitativa, de acordo com Creswel (2014, p. 52), é utilizada quando “desejamos dar poder às pessoas para compartilharem suas histórias, ouvir suas vozes e minimizar as relações de poder que frequentemente existem entre um pesquisador e os participantes de um estudo”.

A pesquisa de campo é utilizada com o objetivo de conseguir informações acerca de conhecimentos ou problemas para a qual se procura uma resposta, ou de uma hipótese que se queira comprovar, ou ainda descobrir novos fenômenos ou as relações entre eles. Visto que, a observação é uma técnica de coleta de dados que nos proporciona conseguir informações e utilizar os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade, ou seja, é uma pesquisa que não consiste apenas em ver e ouvir, mas também em examinar fatos ou fenômenos que se deseja estudar. Segundo Ruiz (1976, p. 50) “a pesquisa de campo consiste na observação dos fatos tal como ocorrem espontaneamente, na coleta de dados e no registro de variáveis presumivelmente relevantes para ulteriores análises”.

Nesse sentido compreende-se que através da pesquisa de campo, podemos estabelecer relações entre os participantes envolvidos em torno do observado e do observador.

Para Lakatos e Marconi 1996, “[...] a observação desempenha papel importante nos processos observacionais, no contexto das descobertas (...) [essa técnica] permite a evidência de dados não constante do roteiro da entrevista ou questionário”. Houve a possibilidade de, como pesquisadora, estar mais próxima dos colegas de trabalho, ouvir suas opiniões, suas experiências e impressões, tornando-os protagonistas de uma pesquisa científica que tem como um de seus objetivos compartilhar conhecimento.

Esse tipo de abordagem contribui para a análise e interpretação de determinados dados ao qual temos o interesse de saber como certos fenômenos acontecem, uma vez que pode ser realizada com base em uma pessoa, em um grupo ou mesmo uma comunidade. Segundo de Minayo (1994, p. 21-22) “A pesquisa

qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa [...] com um nível de realidade que não pode ser quantificado". Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

Através dessa pesquisa pretende-se adquirir dados que venha dar subsídios ao estudo em questão, ou seja, ela contribui em torno de informações das quais são de suma importância para a conclusão do trabalho de campo.

Apresentar novos ambientes de aprendizagem por meio de um estudo de campo

A interdisciplinaridade busca a construção de um novo conhecimento, permitindo que o aluno elabore uma visão mais ampla a respeito das temáticas. O contato com as diferentes perspectivas ajuda o estudante a entender de forma mais ampla cada conteúdo.

Nesse contexto o presente trabalho veem com três Eixos: Cultural, Turístico, Cidadania e Comunicação, assim nos deparamos com os Temas Transversais que necessitam estarem presentes nos Currículos e Planos de Cursos, trazendo para a prática, a ética, meio ambiente, saúde, trabalho e consumo, orientação sexual e pluralidade cultural que são ferramentas que ajudam a estabelecer elos entre pais, escola e continua sendo um desafio que implica mudanças estruturais em relação ao papel da escola e à pertinência desses temas nesse campo, tradicionalmente considerado como tarefa da educação familiar. Mas a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) recomenda a abordagem dos temas de forma "transversal e integradora", as escolas têm a liberdade para decidir como abordar esses temas, podendo ser em sala de aula, dentro de um componente específico, ou em uma programação diferenciada.

Resultados parciais

Um dos momentos ímpares foi a música “É preciso saber viver” cantada na Língua de Sinais pelos alunos, pois oportunizar aos estudantes ouvintes o acesso e o contato com a música e a Linguagem Brasileira de Sinais, traz a inclusão nas letras.

Fotografia 1: Interpretação da música em libras

Fonte: Autora (2023)

Partindo desse pressuposto, os alunos dos 5º, 6º e 7º anos do Ensino Fundamental II, com a permissão de seus pais, foram convidados a fazer um passeio turísticos pelo centro do município, em outro momento foram recebidos em uma sessão solene na Câmara Municipal e participaram de uma entrevista na Rádio Rural abordando o tema “Seca Extrema de 2023”.

Fotografia 2: Entrevista na Rádio Rural

Fonte: Autora (2023)

Fotografia 3: Ponto Turístico- Seminário São José

Fonte: Autora (2023)

Fotografia 4: Sessão solene Câmara Municipal

Fonte: Autora (2023)

O uso da música, mais especificamente o BRock, em sala de aula, como fonte para se compreender a década de 1980/90, períodos onde esse gênero musical foi mais expressivo, buscou-se entender os desdobramentos culturais e políticos através das letras das músicas e do comportamento desses cantores que tocavam o coração da juventude através das suas letras.

Portanto o Projeto: Interdisciplinar é contar a História através das “Letras” do Brock, teve seu início em 2023, encontra-se em andamento, as ações efetivadas vieram a contribuir com a melhoria e o desenho de se trabalhar a interdisciplinaridade em sala de aula pois vimos na música um caminho para isso. De acordo com Brasil (1998, p. 77), a música tem caráter global, visto que ela atende diferentes aspectos do desenvolvimento humano: físico, mental, social, emocional e espiritual, podendo a música ser considerada um agente facilitador do processo educacional.

Além disso, quebrar barreiras engessadas leva tempo e persistências, há muito trabalho pela frente, outro agravante está na rotatividade de professores contratados entre as escolas, “recomeçar a cada ano letivo” em um ambiente escolar novo é um obstáculo real.

Recomeçar faz parte, então que venham novos horizontes, faremos o trabalho de campo, investigando o uso da música como fonte historiográfica, os diagnósticos

os alunos, professores e equipe gestora à respeito do música (Brock) como opção metodológica interdisciplinar, porque consideramos importante ouvir a voz dos sujeitos envolvidos nesse processo de ensino-aprendizagem. Analisaremos o BRock Nacional como uns dos formadores de identidade da juventude e buscaremos, por meio das letras de cada uma dessas músicas, ler a realidade da sociedade brasileira tanto na década de 1980/90 e perceber como, tanto tempo depois, as reivindicações postas naquele contexto da história do Brasil não foram superadas e ainda são recorrentes na nossa realidade atual.

Por fim, o importante é perceber a receptividade do aluno e se foi realmente possível alcançar aquilo que foi proposto inicialmente, aulas interessantes, interativas, dinâmica, participativa, onde o aluno/família/escola/comunidade possam viver uma Educação Inclusiva em uma prática consistente, e quem disse que nós (escola) não podemos ministrar aula e se divertir ao mesmo tempo, sempre?

Referências

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. Referencial Curricular Nacional para a Educação Básica. Brasília: MEC/SEF, 1998, vol.3.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental - Arte. Brasília, 1998.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica. Brasília, 2013.

BRASIL. Lei 11.769 de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei n. 9394/96, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica. Brasília: Presidência da República, 2008.

CORREIA Marcos Antonio e KOSEL Salete (2009) – Representação e Ensino: Ressignificação de Conteúdos Geográficos por meio da Música. Luminária número 10/2009.

CRESWELL, John. Investigação qualitativa & projeto de pesquisa: escolhendo entre cinco abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2014.

MARCONI, M. D. A.; LAKATOS, E. M. Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados. 3.ed. São Paulo: Atlas, 1996.

MINAYO, M. C. de S. (Org.). Pesquisa social: teoria método e criatividade. 17ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p80.

MOREIRA, Herivelto; CALEFFE, Luiz G. Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

RUIZ, J. A. Metodologia científica: guia para eficiência nos estudos. São Paulo: Atlas, 1976. 168 p.

SEVILLANO, Daniel Cantinelli (Catálogo USP) DOI10.11606/T.8.2016.tde-16082016-103618 Documento Tese de Doutorado Autor Nome completo Daniel Cantinelli Sevillano Pro dia nascer feliz? Utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 1980. Unidade da USPFaculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Área do Conhecimento História Social Data de Defesa2016-05-02ImprentaSão Paulo, 2016 – disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16082016-103618/pt-br.php

Mulheres que curam: parteiras e benzedeiras na Amazônia

Women who heal: midwives and healers in the Amazon

Rackila Souza da Silva
Universidade do Estado do Amazonas - UEA
rss.mic24@uea.edu.br

Yomarley Lopes Holanda
Universidade do Estado do Amazonas - UEA
yholanda@uea.edu.br

Resumo: Este trabalho buscou analisar o papel das parteiras e benzedeiras na Amazônia, destacando suas contribuições para as comunidades e a revitalização cultural. Para isso foi necessário examinar a contribuição social e cultural das parteiras benzedeiras para a Amazônia, como também entender os principais desafios que essas mulheres enfrentam na promoção de suas práticas. Adotamos a revisão bibliográfica como metodologia, o que permitiu acesso a diversas obras que exploravam a temática em questão. Percebemos como as parteiras e benzedeiras são importantes culturalmente e socialmente para a Amazônia, uma vez que suas práticas têm um valor indispensável para os moradores da região. Além disso, fica evidente como as práticas dessas mulheres são marginalizadas e vítimas de preconceitos. Utilizamos autores como Vaz Filho (2016), Pinto (2002), Canclini (2008) abordando a temática das parteiras e benzedeiras ligadas a aspectos culturais e sociais.

Palavras-chave: Parteiras; Benzedeiras; Mulheres; Amazônia

Introdução

No Brasil, há uma diversidade de práticas e conhecimentos populares que fundamentam toda a abrangência cultural que o país apresenta. As parteiras e benzedeiras estão em diversas regiões do Brasil. Conforme Feitosa, et al (2020), as práticas de saúde realizadas por mulheres ao longo da história revelam uma perspectiva intercultural. Isto é, está ligada a própria história do Brasil.

Conforme Palharini, et al (2018), o ofício do cuidado pelas mulheres ao longo dos séculos fora do campo científico é anterior à própria medicina moderna, principalmente aos conhecimentos que são praticados pelas parteiras e benzedeiras que são consideradas “pioneiras no atendimento à saúde”.

A Amazônia apesar de ser frequentemente marginalizada ou romantizada é um espaço de diferentes saberes e culturas complexas. Como afirma Neide Gondim (2007), a imagem criada da Amazônia não reproduz o que ela é de fato, uma vez que são imagens estereotipadas e na grande maioria das vezes fantasiosas. Assim, as parteiras e benzedeiras na Amazônia são figuras que enriquecem a cultura da região e demonstram um valor cultural e social, pois são com suas práticas e saberes repassados ao longo dos séculos que contribuem na promoção da saúde física e espiritual das populações amazônidas.

O trabalho se mostra importante, pois apresenta a contribuição fundamental dessas mulheres para a região Amazônica. São elas que operam entre os saberes tradicionais tanto de parto como de benzimento intrinsicamente ligados com a crença e religião.

O objetivo geral deste trabalho foi analisar o papel das parteiras e benzedeiras na Amazônia, destacando suas contribuições sociais para a comunidade e revitalização cultural da região. Para isso, examinamos as contribuições que essas mulheres desempenham na região; além disso buscamos entender os principais desafios que elas enfrentam na promoção de suas práticas.

Metodologia

Este trabalho utilizou da revisão bibliográfica como método para analisar o papel das parteiras e benzedeiras na Amazônia, destacando suas contribuições para as comunidades e revitalização cultural da região.

Nessa revisão holística sobre a temática proposta foram selecionados livros, artigos científicos, dissertações, além de outros trabalhos que nos permitiram uma compreensão mais integrada da temática em questão. As buscas das obras foram realizadas no período entre em bases de dados online ou sites que permitem o acesso a pesquisas fundamentais no contexto da temática. Para realizar essas buscas utilizamos os termos “Parteiras”, “Benzedeiras”, “Amazônia”; as análises dos dados foram realizadas entre os meses de junho e julho de 2024.

Resultados

Parteiras na Amazônia

Conforme Vaz Filho (2016), as parteiras são mulheres simples, com pouca educação formal, e as mais velhas na maioria dos casos são analfabetas. Os conhecimentos no ato de partejar são repassados através de suas avós e mães, que também receberam esses ensinamentos de suas mães ou avós. As famílias rurais sabem do valor fundamental que essas parteiras desempenham na sociedade em vivem, uma vez que reconhecem sua sabedoria, habilidade e capacidade de preparar, confortar e encorajar as mulheres antes e depois do parto. Além de serem conhecidas por essas práticas, elas são conhecidas também como puxadeiras, pois ajustam a posição do bebê ainda na barriga da mãe, para que o parto siga de maneira mais segura. Essas mulheres detém um conhecimento sobre ervas, plantas ou quaisquer outros tipos de remédios caseiros, além de reconhecerem a importância de santos e orações para um parto seguro.

De acordo com Oliveira (2020), o dom oferecido por Deus exige que as práticas sejam aprendidas através da prática do parto. As mulheres aprimoram esses conhecimentos, uma vez que permitem que meninas mais jovens (aprendizes) consigam acompanhar as parteiras mais velhas e como resultado adquirir habilidades na prática de partejar. As parteiras experientes costumam ser mães, tias, madrinhas, avós das iniciantes, e sua formação começa a partir da adolescência que é quando começam a auxiliar o trabalho das parteiras.

Como afirma Pinto (2002), as parteiras sofrem também com as dificuldades na promoção de suas práticas, uma vez que elas enfrentam sono e fome, e muitas vezes recebem em troca apenas a satisfação de “fazer o bem” e contribuir ajudando as mulheres gestantes em seu momento de maior necessidade. Muitas vezes, elas passam horas e dias na casa da parturiente para dar toda a ajuda necessária. A forma como as parteiras são retribuídas depende da ocasião e situação financeira da família. Há ocasiões em que elas recebem alimentos, presentes e dessa maneira podem se dedicar integralmente ao parto, e em outras ocasiões que não recebem nenhum valor material.

Conforme Pantoja (2021), a Amazônia é palco de uma vasta diversidade cultural, refletida entre outros aspectos, nas diversas práticas tradicionais de cura e nos conhecimentos sobre gestão e conhecimento. Nas sociedades indígenas, o ato dos partos em casa é uma parte da tradição cultural e secular dessas populações, que sobrevive apesar da imposição de um conhecimento científico, ou seja, o parto domiciliar engloba vários aspectos de significados simbólicos, abrangendo suas dimensões entre saberes baseados em crenças culturais e no entendimento da natureza.

Benzedeiras na Amazônia

Na Amazônia as benzedeiras também desempenham um papel fundamental para a promoção da saúde física e também espiritual, contribuindo de maneira significativa para a cultura da região. Conforme Quintana (1999) apud Ártemis (2020), essa ligação que se destaca como marca de feminilidade, é mais que um espaço de convivência, uma vez que conecta dons à necessidade do corpo e do espírito. Ela engloba o outro, próximo e comunitário, e na própria relação entre cliente e benzedor, no qual é estabelecido um papel de intermediário com o sagrado, buscando a cura através de sua conexão.

Silva et al. (2020), as preces e orações repercutem saberes divinos, que é transmitido pelo contato com o sagrado, que é feito pelo corpo e para o corpo. Essa prática resulta em um alívio espiritual, que é desempenhado e mantido por essas mulheres como o principal motivo de suas existências. A força e habilidade de cura não diz respeito a idade, isto é, as mulheres jovens e idosas compartilham o mesmo caminho do benzimento.

Essas práticas culturais refletem as crenças e tradições que as sociedades amazônidas apresentam e se transformam ao longo dos séculos. Conforme Canclini (2008), a hibridação nos processos socioculturais que diferentes práticas culturais se combinam para formar uma nova, pode ser entendida como hibridação cultural.

Conforme Cunha (2011) apud Delani et al. (2020), as benzedeiras são figuras que destacam a hibridação cultural que temos no Brasil, que reflete a diversidade de significado cultural popular. Elas possuem conhecimentos de saúde tradicional, que

não está vinculada a um conhecimento ocidental, e sim a um conhecimento que é tanto simbólico quanto mítico. Essas curadoras vivem em uma sociedade que pode ser entendida tanto como real quanto imaginária. A importância de suas práticas é reafirmada pela grande procura de seus conhecimentos pelos moradores.

Conclusão

O resultado deste estudo destaca a importância significativa social e cultural das parteiras e benzedeiras para a região Amazônica. Observamos que as práticas de benzimento ou de partejar fortalecem a identidade cultural do grupo, mas também oferecem uma contribuição social, uma vez que são elas que estão auxiliando na promoção de uma saúde diferenciada para esses povos. Além disso, há um preconceito enraizado que pairam sobre as práticas tradicionais, o que resulta na marginalização e no respeito para com essas mulheres.

Ao abordar a temática sobre parteiras e benzedeiras na Amazônia, este trabalho traz uma reflexão social para entender quem são essas mulheres, como também a dar visibilidade para essas populações, uma vez que são grupos colocados à margem da sociedade pelo próprio Estado, o que resulta em consequências irreparáveis. No campo acadêmico, este trabalho traz uma compreensão maior sobre a complexidade das práticas de benzimento e partos, orientando futuras pesquisas que destacam a relação das mulheres com seus conhecimentos, levando em consideração a importância dessas práticas nos seus modos de vida e sua relação com a região, além de compreender que esses conhecimentos fazem parte das diferentes formas de identidade cultural e social da Amazônia.

Referências

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. 7 reimp. São Paulo: EdUSP, 2015.

DELANI, Daniel. Dimensões geográficas dos saberes e práticas das benzedeiras/ores nos cuidados em saúde em Porto Velho/RO. 2019. Tese de Doutorado.

FEITOSA, Pedro Walisson Gomes et al. Experiências do observatório Caririense de práticas em saúde popular: estudos sobre parteiras e benzedeiras. Revista Extensão, v. 4, n. 2, p. 182-189, 2020.

GONDIM, Neide. A Invenção da Amazônia. 2. ed. Manaus: Valer, 2007.

OLIVEIRA, Rônisson de Souza; PERALTA, Nelissa. Sexualidad, Salud y Sociedad. 2019.

PALHARINI, Luciana Aparecida; FIGUEIRÔA, Silvia Fernanda de Mendonça. Gênero, história e medicalização do parto: a exposição “Mulheres e práticas de saúde”. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, v. 25, p. 1039-1061, 2018.

PANTOJA, Ana Lídia Nauar et al. Médica da (e na) floresta: a trajetória de uma parteira, pajé e benzedeira Tembé Tenetherar. Nova Revista Amazônica, 2021.

PINTO, Benedita Celeste de Moraes. Vivências cotidianas de parteiras e “experientes” do Tocantins. Revista Estudos Feministas, v. 10, p. 441-448, 2002.

SILVA, Nadson Fernando Nunes; VIEIRA, Norma Cristina; OLIVEIRA, Marcelo Vale. As práticas de cura das benzedeiras da Amazônia paraense: saberes, identidades e lugares de gêneros. Revista Ártemis, v. 29, n. 1, p. 243, 2020.

VAZ FILHO, Florencio Almeida. Pajés, benzedores, puxadores e parteiras: os imprescindíveis sacerdotes do povo da Amazônia. Universidade Federal do Oeste do Pará, 2016.

O aluno esquecido de Franz Liszt

Franz Liszt's Forgotten Student

Hannah Houston
Eastern Kentucky University - EKU

À medida que a história da música avança, alguns músicos são esquecidos enquanto outros são descobertos. Durante o período romântico da música, que vai de 1820 a 1900, existiram vários músicos famosos e talentosos. Chopin, Rachmaninoff, Liszt, ou Brahms vêm à mente, e com razão, pois cada um deles era um músico excepcionalmente talentoso. Porém, hoje um músico esquecido será redescoberto: Hermann Cohen. Na redescoberta deste músico, serão discutidos três temas principais. Primeiro, sua juventude e talento. Em segundo lugar, suas conexões influentes, jogos de azar, amor e conversão. Por último, sua vida após sua conversão e suas composições musicais, além de como foi esquecido nos tempos modernos—apesar de seu talento musical e ligação com o pianista Franz Liszt – porque decidiu ser padre, mas como essa decisão lhe proporcionou uma paz duradoura de coração e alma.

Em 10 de novembro de 1821, em Hamburgo, Alemanha, Hermann Cohen nasceu em uma das famílias mais ricas da cidade. Seu avô e seu pai eram líderes influentes da comunidade judaica em Hamburgo. Hermann mostrou sinais de brilhantismo desde muito jovem e rapidamente ultrapassou seu irmão mais velho na escola. Refletindo sobre seu sucesso na escola, Hermann afirmou: "No que diz respeito ao latim, ao francês e às outras matérias que eles nos ensinaram, acontecia o mesmo com todos eles, como outro Jacob, roubei o direito de primogenitura do meu irmão e atraiu para mim todos as recompensas e os elogios que sei tão bem dominar que meu pobre irmão deve ter sofrido muito por minha causa." No entanto, apesar dos prêmios acadêmicos que conseguiu obter na escola, tudo isso foi superado pelo seu talento musical virtuoso. Aos quatro anos e meio, Hermann começou a aprender piano e aos seis já tocava qualquer música de ópera popular. A partir dessa idade rapidamente se tornou um mestre no instrumento e seu professor de piano declarou

Arte: Paulo Gersino

que “Herman é um gênio”. Com esse aval e incentivo de sua mãe, Hermann quis seguir a carreira musical, mas seu pai foi contra a ideia. No entanto, seu pai logo passou por dificuldades financeiras, que rapidamente se tornaram uma ruína financeira e quando o tutor de Hermann disse que Hermann poderia se tornar famoso através de seu talento musical, seu pai cedeu e deixou-o se mudar para Paris aos 13 anos para tentar a sorte. Em Paris, Hermann começou a frequentar os Salons - encontros formais onde funcionários ou indivíduos ricos se reuniam para socializar, onde nesses locais a música era frequentemente tocada. Foi num desses Salons que Hermann conheceu o cada vez mais popular Franz Liszt. Diz-se que Liszt ficou impressionado com o seu talento e viu no menino uma imagem da sua própria juventude, concordando em tomá-lo como seu aluno. Hermann também conheceu a extravagante Lucille Aurore Dupin: mais conhecida como George Sand. Sand foi uma autora de sucesso e defensora das mulheres, além de ter sido, por algum tempo, amante do compositor Chopin. Ela também era grande amiga de Franz Liszt e ficou fascinada por Hermann Cohen e conseguiu garantir-lhe popularidade em toda a Europa. Além disso, Franz Liszt percebeu o potencial de seu aluno e deu concertos para ele e até subestimou sua idade para fazer o já impressionante talento de Cohen parecer ainda maior. No entanto, durante seu 14º ano, Hermann ouviu que Liszt planejava fugir com uma jovem e bela, embora já casada, condessa. Hermann não foi incluído nos planos e temia que sua fama diminuísse se ele não estivesse mais sob a orientação de Liszt.

Portanto, ele decidiu secretamente seguir seu professor de piano até Genebra, para onde o casal havia fugido. Infelizmente, a condessa não gostava de Hermann e não deixou Liszt convidar o menino para ficar com eles, sentindo que ele seria um constrangimento extra para a situação deles. Foi só depois de muito convencimento que Hermann foi autorizado a voltar a estudar com Liszt. Em Genebra, o prefeito pediu a Franz Liszt que abrisse uma Escola de Música e, ao fazê-lo, Liszt nomeou Hermann como professor lá, aos 15 anos de idade! Isto deu-lhe uma razão extra para ficar e muito dinheiro para desperdiçar, o que será discutido mais tarde. Uma experiência musical e espiritual notável que Hermann teve durante sua estada com Franz Liszt em Genebra foi quando visitaram a Catedral de São Nicolau em

Arte: Paulo Gersino

Friburgo, onde Liszt tocava órgão. Cohen registrou mais tarde: “Liszt tocou as grandes teclas desta colossal harpa de David, cujos sons majestosos me deram uma vaga ideia de sua grandeza, ó meu Deus. Fiquei cheio de um pressentimento de santidade. Você não causou em minha alma uma insinuação de fé religiosa? Qual era então aquele sentimento profundo que sempre experimentei desde a minha juventude, quando eu próprio tocava ou ouvia alguém tocar as notas de um órgão? Isso me afetaria tanto que fiquei doente e fui aconselhado a evitar o instrumento. Ó, Jesus, meu amado, tu estavas à porta do meu coração: e eu não quis abrir para ti”. Esses sentimentos pareciam ser um prenúncio do que estava por vir.

Entretanto, Liszt regressou a Paris por um tempo para garantir que a sua fama não diminuísse na sua ausência. A condessa deu à luz dois filhos a Liszt e seus sentimentos em relação a Cohen só pioraram. Ela sentiu que ele tirava de Liszt tempo, atenção, e recursos que eram dela e de seus filhos por direito. Além disso, durante a estadia de Liszt em Paris, Hermann começou a jogar e logo se viciou em apostas, abandonando a prática do piano. A condessa conseguiu convencer seu amante de que Hermann havia roubado seus fundos, e também publicou cartas que Franz Liszt havia escrito para outras mulheres; isso deixou o famoso pianista furioso e ele rompeu o vínculo com o jovem. Nenhuma dessas acusações jamais foi provada verdadeira e é interessante que logo após isso ter ocorrido, Liszt deixou a Condessa para sempre. Arrasado pelo abandono de Liszt, Cohen tentou continuar a sua carreira sozinho, mas o vício em apostas o fez perder ainda mais tempo. Hermann voltou para Paris, e lá, na casa de um amigo, conheceu a dançarina Celeste Mogardor, por quem rapidamente se apaixonou. Celeste adorava provocar o pobre jovem apaixonado e chegou ao ponto de debochar de sua herança judaica; entretanto, nada do que ela dizia o magoava ou insultava, mas apenas parecia aumentar sua adoração.

Ele suspeitava que Celeste retribuiria seu amor se ele não se filiasse mais ao judaísmo. Pouco depois de chegar a esta conclusão, um amigo perguntou a Hermann se ele estaria disposto a reger a música para um serviço de bênção – que é a exposição do Santíssimo Sacramento – na Igreja Católica de St. Valere, em Paris. Durante o evento, ocorreu um acontecimento extraordinário que mudaria para sempre sua vida. Herman registra: “Durante a cerimônia, nada me afetou muito, mas no

momento da bênção, embora eu não estivesse ajoelhado como o resto da congregação, senti algo profundo dentro de mim, como se tivesse me encontrado. Era como se o filho pródigo se enfrentasse. Eu estava automaticamente baixando minha cabeça." Ele descobriu que a mesma experiência acontecia quando assistia à missa católica e começou a frequentá-la regularmente. Celeste começou a sair com um jovem duque e, apesar disso, ficou chocada ao receber uma carta de Hermann dizendo que ele decidiu entregar sua vida a Deus. Hermann, tão afetado pela sua experiência, decidiu aderir à Igreja Católica e, ao fazê-lo, sentiu como se tivesse encontrado uma grande alegria para realizar a sua vida.

É importante notar que Hermann sentiu que sua conversão ao catolicismo estava cumprindo sua herança judaica, dizendo: "[Depois que] decidi acreditar em Jesus Cristo, tudo o que li, senti, vi e ouvi apareceu para mim em um novo luz, uma luz deslumbrante e luminosa, e eu caí de uma alegria para outra, enquanto com esta fé eu via o magnífico quadro de nossas Sagradas Escrituras se desdobrar; toquei em cada página deste Messias prometido no Antigo Testamento. Logo após sua conversão ao catolicismo, Hermann voltou a dar aulas de piano, na esperança de pagar todas as dívidas contraídas com o jogo. O trabalho foi árduo e lento; registrou que muitas vezes se sentiu tentado a voltar à mesa de jogo, mas nunca o fez, ocupando-se com aulas de música, compondo e tentando difundir a devoção à Bênção, onde inicialmente sentiu tanto consolo espiritual. Decidiu ingressar na Ordem Carmelita, curiosamente uma ordem religiosa que se originou na terra de Israel, e entregar sua vida a Deus como sacerdote; para finalizar o pagamento de sua dívida, fez uma última apresentação onde tocou suas obras junto com obras de seu inesquecível professor, Liszt, além dos populares Chopin e Brahms.

Herman perseguiu seu sonho de dedicar sua vida a Deus e, depois de muito estudo, foi ordenado sacerdote na ordem carmelita. Após sua ordenação, passou a maior parte do tempo pregando por toda a Europa continental, compondo motetos. Foi dito que enquanto pregava, ele "mantinha cativa a atenção dos seus ouvintes".

A música que Hermann compôs quando era um frade carmelita ainda pertencia aos belos estilos da era romântica; na verdade, ele foi criticado por tocar nas igrejas uma música que parecia muito parecida com algo que se ouviria em uma

Arte: Paulo Gersino

ópera. Porém, um amigo apontou para Hermann, quando ele expressou sua preocupação, que ao seguir o estilo romântico, ele persegue a ideia de amor. Se o amor de Hermann por Deus se expressou em estilos semelhantes aos de outros compositores românticos que buscaram o amor mundano, não é apenas adequado, mas apropriado que um homem que dedicou a sua vida ao serviço de Deus se expresse de forma semelhante.

Uma de suas maiores realizações nessa época foi a composição de 40 motetos para serem usados na Santa Missa; são polifônicos e configurados para coro e órgão. No início do século XX, o bispo Louis Baunard disse: “O artista (Cohen) canta as melodias mais doces, mais místicas e penetrantes já ouvidas em nossa época”. Outra realização musical foi a composição de uma missa completa por Cohen, escrita em homenagem a Santa Teresa d’Ávila, correformadora da ordem carmelita. A Missa tem solos impressionantes especialmente no Kyrie e no Agnus Die ambos fazem parte do Ordinário da Missa. Além dessas duas composições principais ele também compôs volumes mais curtos de canções e hinos que incluem Glorie a Marie Thabor e Flores do Carmelo, esta última expressa particularmente o amor e é considerada por alguns a sua mais bela obra.

Um evento muito importante que ocorreu nesta época foi a reconciliação e a amizade renovada de Cohen e Liszt. Em junho de 1862, Franz Liszt, que havia recebido ordens menores no efeito de uma conversão pessoal, e Hermann estavam ambos em Roma. Lá eles se reencontraram e o ressentimento criado pela antiga amante de Liszt, esquecido, felizmente restabelecendo seu relacionamento. Eles mais uma vez tocaram juntos o piano e caminharam juntos pelas ruas de Roma. Liszt, numa carta à sua filha, escreveu que ouviu Hermann pregar na igreja de Saint-Louis des Français e ficou impressionado com a sua eloquência, dizendo: “A sua entrada na vida religiosa enriqueceu a sua inteligência, o seu coração e as suas maneiras.”

Hermann terminou seus anos pregando, tocando piano em alguns recitais e vivendo sua vida como padre carmelita. Com a eclosão da Guerra Franco-Prussiana e a pedido do bispo, Hermann foi servir como capelão dos franceses nos campos de prisioneiros de Berlim. Dessa forma, a vida de Hermann deu uma volta completa, começando em Hamburgo, na Alemanha, e prestes a terminar em Berlim, na

Alemanha. No campo de prisioneiros, ele ministrou a 5.300 prisioneiros franceses; não apenas às suas necessidades espirituais, mas também às suas necessidades físicas, fornecendo roupas, cobertores e assim por diante. Mas no clima frio de um campo de prisioneiros, a saúde de Hermann deteriorou-se rapidamente. Ele continuou a trabalhar duro pelos prisioneiros, mas em 15 de janeiro de 1871, um colega padre reconheceu o quão doente Hermann estava e deu-lhe a Última Unção, a bênção católica para os moribundos. Cinco dias depois, Hermann passou pacificamente para a vida eterna, encerrando uma vida que o levou a muitos lugares e sentimentos, uma vida de pianista famoso e de humilde padre.

A parte mais triste da vida de Hermann ocorre após sua morte. Hoje, Hermann Cohen é um nome esquecido, tanto como pianista como como compositor. Sua música não é tocada e partituras de suas obras outrora famosas não são facilmente encontradas. Embora seu nome já tenha sido sinônimo de Franz Liszt, quase ninguém o conhece hoje. Contudo, se olhasse para esta situação de uma perspectiva diferente, talvez ele não tivesse ficado chateado com isto; ele tomou uma decisão que sabia que encerraria sua famosa carreira musical ao seguir um chamado de Deus. A música que compôs após a sua conversão à fé católica foi escrita para a glória de Deus e menos para os homens. Ele certamente parecia ter sucesso em sua música sacra. Neste caso, talvez a vida de Hermann tenha sido gratificante, afinal.

No final, o mundo ficou privado dos estudantes de piano favoritos de Franz Liszt. Hermann Cohen, de ascendência judaica, dedicou a sua jovem vida à execução virtuosa do piano, mas depois de um caso de amor malsucedido e de uma experiência impactante na Benediction, converteu-se à fé católica, vendo-a como uma concretização da sua herança judaica. Mesmo como frade carmelita, Hermann continuou a compor belas músicas sacras, terminando sua vida servindo outras pessoas em um campo de prisioneiros. Na verdade, Hermann Cohen foi um influente compositor e pianista romântico que desistiu da sua carreira musical por uma vocação superior e, ao fazê-lo, foi esquecido nos tempos modernos, apesar do seu talento musical e da sua ligação ao famoso pianista Franz Liszt. Sua decisão de se tornar padre, no entanto, proporcionou-lhe uma paz duradoura no coração e na alma.

Referências

Jornada Espiritual de Hermann Cohen; Pianista de classe mundial e protegido de Liszt. (JUDEUS, TESTEMUNHO DE A. ANTIGO. “A Jornada Espiritual de Hermann Cohen”)

O’CONNELL, Julia Grella. Música, pecado e redenção na cultura visual e literatura vitoriana. Universidade da Cidade de Nova York, 2009.

SCHOEMAN, Roy, ed. Mel da Rocha: Dezesseis Judeus Encontram a Doçura de Cristo. Imprensa Inácio, 2007.

SYLVAIN, Carlos. A Vida do Reverendo Padre Hermann, 1880. traduzido pela Sra. F. Raymond Baker. PJ Kennedy & Sons. Nova York, 1925.

TIERNEY, Timothy. A vida de Hermann Cohen: de Franz Liszt a João da Cruz. Imprensa Balboa, 2017.

WALKER, Alan. Franz Liszt: Os anos finais, 1861-1886. v. 3. Imprensa da Universidade Cornell, 1987.

O processo de ensino e aprendizagem das ilusões rítmicas e modulações métricas

The teaching and learning process of rhythmic illusions and metric modulations

Vinícius Sant'ana Garcia Romera
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
viniciusromera10@gmail.com

Resumo: Nesse trabalho, objetivamos meios de se iniciar os estudos e performance das Ilusões Rítmicas e das modulações métricas de maneira concisa e interessante, para tal, fundamentamos essa pesquisa no trabalho e material produzido por bateristas e percussionistas envolvidos com essas temáticas, como: Gavin Harrison, Kiko Freitas, Alexandre Damasceno, Brian Blade, Edu Ribeiro, Tarcísio Braga, James Romig, Grupo UAKTI, entre outros. Como material de pesquisa, utilizamos métodos produzidos por alguns desses bateristas, análise de performance, repertório, workshops e entrevistas. Juntando todo esse material, percebemos, que não há muita diferença entre os estudos das ilusões rítmicas e modulações métricas, ambos estão fundados nos mesmos conceitos temporais da música, como: Tempo, pulso, andamento, quantização. Tendo esses conceitos claros, é possível estudar, analisar e performar o repertório que envolve esses temas de maneira eficiente.

Palavras-chave: Ilusões Rítmicas, Modulações métricas, Pulso, Tempo, Bateria

Abstract: In this work, we aim to find ways to begin the study and performance of Rhythmic Illusions and metric modulations in a concise and interesting way. For this, we based this research on the work and material produced by drummers and percussionists involved with these themes, such as: Gavin Harrison, Kiko Freitas, Alexandre Damasceno, Brian Blade, Edu Ribeiro, Tarcísio Braga, James Romig, Grupo UAKTI, among others. As research material, we used methods produced by some of these drummers, performance analysis, repertoire, workshops and interviews. Putting all this material together, we realize that there is not much difference among the studies of rhythmic illusions and metric modulations, both are based on the same temporal concepts of music, such as: time, pulse, tempo, quantization. Having these concepts clear, it is possible to study, analyze and perform the repertoire that involves these themes efficiently.

Keywords: Rhythmic Illusions, Metric Modulations, Pulse, Time, Drums

Introdução

Arte: Paulo Gersino

Quando iniciei minha vida acadêmica no ano de 2010, tive o privilégio de estudar com Alexandre Damasceno na Faculdade de Artes Alcântara Machado, na época ele estava explorando as Ilusões rítmicas com o grupo Aquilo Del Nisso e em alguns outros trabalhos. Quando o grupo se apresentou na faculdade, dividiu opiniões, apesar de não ser algo exatamente inovador, afinal, compositores como Brahms e Beethoven já utilizavam de algumas dessas ferramentas no passado, ou, Herbie Hancock em tempos atuais, algumas pessoas desgostaram, outras, como no meu caso, viram um caminho novo, para ampliar o vocábulo no instrumento.

Incluímos modulações métricas nesse trabalho, primeiramente pela proximidade dos temas, apesar de diferentes, há uma semelhança entre eles, e queria constatar o quão semelhante são os estudos. Segundamente pela influência de compositores como o próprio Herbie Hancock, mas principalmente por bandas do Rock Progressivo, como *"Dream Theather"* e *"Animals as Leaders"*.

Quando começamos a pesquisar academicamente sobre as ilusões rítmicas, notamos que apesar de haver um considerável número de bateristas que se utilizam dessa ferramenta, material didático em plataformas como Youtube, há pouco material acadêmico/científico sobre, principalmente no Brasil, o que nos motivou a ter como objeto de pesquisa as Ilusões Rítmicas.

Ao analisar performances de bateristas, surgiram questionamentos de como atingir aquele nível de precisão para transitar de uma métrica a outra de maneira tão precisa, e clara para seus companheiros de grupo. Durante a faculdade, nas aulas com Alexandre Damasceno, estudando métodos como "Novos Caminhos da Bateria Brasileira", *"The Arto of Bop"* e principalmente o *"The Solid Time Tool Kit"* de Ken Meyer, compreendi melhor os conceitos temporais e o espaço temporal da música que são base para os estudos das modulações métricas e ilusões rítmicas.

Alexandre Damasceno sempre alertou da importância de se manter o tempo e de como estudar isso de maneira eficiente, sempre cantando o tempo, pulso e ritmo, afim de interiorizar esses elementos. Os estudos das ilusões rítmicas e das modulações métricas estão fundados nessa perícia e na compreensão dos conceitos temporais da música, como pulso, quantização e andamento. Conceitos próximos, porém, diferentes. Tendo esses conceitos claros, é possível estudar, analisar e

Arte: Paulo Gersino

performar o repertório que envolve esses temas de maneira eficiente.

Para construir essa pesquisa utilizamos métodos como *"Rhythmic Illusions"* de Gavin Harrison; o próprio *"The Solid Time Tool Kit"* de Ken Meyer; O *Workshop* "Tempo Interno" de Kiko Freitas; análises de Músicas, dentre elas, "Refém da Solidão" de Badem Powell e arranjo do Trio Corrente; "Braschileno" de Mauricio Gerace Trio; "Sobre Nós Dois" da Banda Mokassin; "Parallax" de James Homig e "Onze" do Grupo UAKTI.

Essas duas últimas peças foram apresentadas através do grupo de percussão da UEA, projeto de extensão da faculdade, aonde o professor Tarcísio Braga é o responsável. A formação atual desses estudos é composta por Matheus Chaves, Arquimimo Neto, Gutemberg e Vinícius Romera.

"Parallax" é uma peça que contém algumas ilusões rítmicas, e a peça "Onze", fundamentada em um compasso de onze tempos, a estrutura do compasso está sempre mudando, gerando contantes modulações rítmicas. Além disso, escolhemos essa peça pois vimos uma oportunidade de dividir o processo de estudos e performance com o leitor, além de uma oportunidade de entrevistar o professor Tarcísio Braga, a fim de elucidar o processo pedagógico durante os ensaios.

2. Conceitos Temporais da Música

Tanto o estudo das ilusões rítmicas quanto o estudo das modulações métricas, estão fundamentados na perícia de se manter o tempo, na compreensão do *performance* sobre conceitos atrelados ao tempo musical, como o conceito de pulso, quantização, andamento, conceitos de proporção matemática e etc. Sem essa base, os estudos desses temas se tornam dificultosos.

Por diversas vezes quando se pergunta ao músico a definição desses conceitos, há uma série de confusões e contradições, pois são conceitos muito próximos, porém, diferentes.

Sobre o tempo, Kiko Freitas no Workshop "Tempo Interno", se refere ao tempo como algo estático. Durante minha vida acadêmica, encontrei alguns músicos que discordavam disso e do paralelo de tempo musical com o tempo cronológico, pois, para eles, o tempo era algo com movimento e fluidez, e não algo como um relógio.

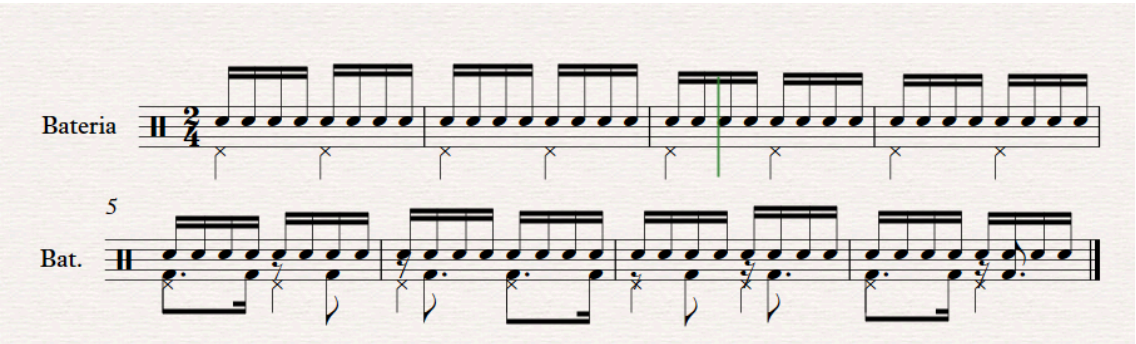
Isso, como citado acima, acontece talvez por uma falta de clareza nos conceitos que envolvem o tempo musical, como a diferença entre tempo e pulso.

O tempo metronómico é extremamente estável e rígido, como um relógio mesmo, porém, há elementos musicais que podem mexer com essa natureza estática do tempo, trazendo movimento a música. Um exemplo são os ralentandos e acelerandos, que seria mais ou menos como mexer nas engrenagens do tal relógio para o tempo passar mais rápido ou devagar.

Há um outro elemento que traz essa fluidez e movimento a música que é o pulso, o pulso musical é baseado muitas vezes na quantização, que é a menor estrutura musical da música, no jazz seria a tercina de colcheia, no samba seria as quatro semicolcheias do chimbal ou ganzá. Mas não necessariamente o pulso é baseado na quantização, no próprio jazz podemos pulsar o dois e quatro, no samba pulsar o contratempo. Também podemos pulsar o próprio tempo, por isso há muita confusão nesses conceitos.

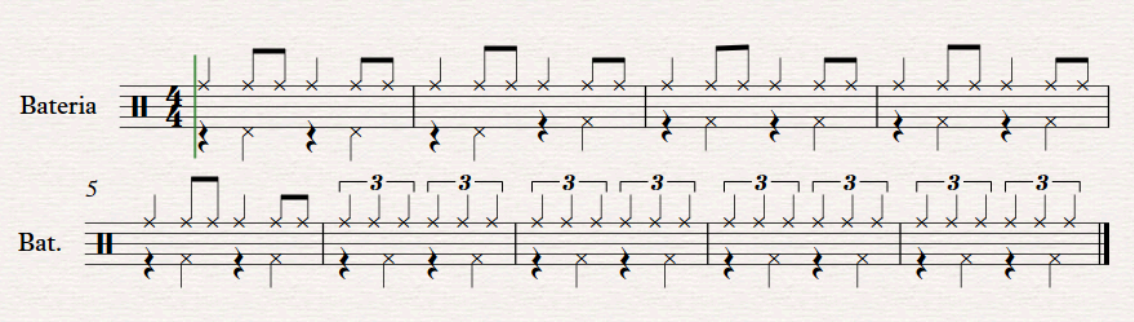
Tanto que, alguns bateristas, como o próprio Kiko Freitas, fazem o paralelo do pulso musical, com pulso do coração, “pulso é algo que movimenta, tem pulso, não tem pulso, quando a pessoa não tem pulso, partiu. Né?” (SIC) (Freitas, Leonardo Francisco, workshop tempo interno, 2019). Para exemplificar musicalmente, ele executa uma condução aonde o chimbal está baseado no tempo. Já o bumbo faz um pulso de figura pontuada (o famoso 3 contra 2) (Figura1). Em outro exemplo, executa uma condução de jazz no ride e depois canta o pulso de tercina de semínima (Figura 2).

Figura 1: Pulso de colcheia pontuada no bumbo



Fonte: Autor

Figura 2: Pulso de tercina de semínima no ride



Fonte: Autor

O pulso, apesar de ser um fluxo constante, assim como o tempo, ele não está atrelado a hierarquia imposta pela fórmula de compasso, entre tempos fortes e fracos, conceito esse da música ocidental. O tempo, é justamente essa hierarquia, quando organizamos os pulsos em fortes e fracos, eles se tornam tempo. E o pulso é justamente a quebra desse sistema hierárquico, aonde todos os pulsos tem a mesma importância, como na música africana por exemplo.

Em ambos os exemplos acima, aparece uma figura musical que quebra esse sistema hierárquico, na figura 1 é a colcheia pontuada, na figura 2 a tercina de semínima, criando um novo espaço temporal, aonde nenhum pulso é mais forte que o outro. Durante uma música, podemos estabelecer vários pulsos, assim quebrando a hierarquia do compasso e dando uma sensação de movimento diferente durante a música. Os ritmos complexos advindos do sistema indiano konnakol, ou, as sobreposições métricas da música africana, são possíveis de uma maneira tão fluida graças a essa maneira de pensar o ritmo, pensar o ritmo dessa maneira pode inclusive colaborar para o resgate das nossas raízes musicais.

Tempo e andamento são conceitos levemente diferentes também. O tempo metronómico ele além de estável, é definido rigidamente através de uma unidade de medida chamada BPM (batidas por minutos). Já o andamento, está atrelado ao caráter, ao conceito de movimento, e não a uma unidade de medida rígida, um andante de uma peça, provavelmente não será o mesmo quando for tocado uma outra vez, mesmo que pela mesma pessoa.

Gavin Harrison, em seu livro *Rithmic Ilusions*, define uma ilusão rítmica, como,

uma pequena mudança em um padrão para persuadir o ouvinte que o tempo ou a fórmula de compasso mudou. É importante observarmos com uma lupa a palavra PADRÃO, as ilusões rítmicas, são possíveis graças aos padrões que estamos acostumados a ouvir ao longo da história da música, Gavin Harrison exemplifica da seguinte maneira em seu livro:

> "Imagine que um alien desceu na terra e escuta uma complexa ilusão rítmica, por ele ser um alien, não tem as nossas referências culturais, preconcepções e pontos de referências, ele não seria iludido, ele aceitaria aquele como o ritmo "natural" provavelmente até dançaria!"[1] (Harrison, 1996, p. 5, tradução pelo autor). Então, ilusões rítmicas são, quebras de padrões não só puramente rítmicos, mas também estéticos. Já na modulação métrica, de fato, os músicos e a música transitam para outro tempo.
>
> Em termos técnicos, modulação métrica significa mudar o tempo de uma parte de modo que um novo tempo tenha algum tipo de relação matemática com o tempo original. Isso é possível por criar o valor de uma nota do primeiro tempo equivalente ao valor de uma nota no segundo. Por exemplo, se você pegar uma mínima, no seu tempo original e fazer com que a mínima se iguale a semínima no novo tempo, você termina com uma modulação na metade do tempo (Hoenig & Weidenmueller, 2012, p. 4).

Ilusões rítmicas e modulações métricas são temas diferentes, que podem ou não coexistir na mesma música, porém, os conceitos que formam a base desses temas são semelhantes, como, tempo, pulso, subdivisão, proporções matemáticas entre um tempo e outro, entre um pulso e outro. E a diferença entre eles é que, na modulação métrica, a música de fato transita para outra fórmula de compasso, enquanto na ilusão, o baterista cria uma ilusão de transição para outra métrica, mas, em ambos os casos, há um trânsito entre métricas diferentes, sendo reais ou não.

Dito isso, percebemos que em ambos os temas de estudo, estamos falando da transição de um tempo A para um tempo B. Nas ilusões rítmicas há o tempo A (real) e tempo B (ilusório), inclusive, Gavin Harrison define como A status e B status. Baseado nisso, nas modulações rítmicas poderíamos nomear como tempo A (local) e

[1] Imagine an alien touching down on Earth for the first time and immediately encountering a complex 'Rhythmic Illusion'. Without our cultural influences and a set of popular preconceptions as a reference point, the alien would not be illuded at all, but simply accept the rhythm at face value – it might even get him dancing! (Harrison, 1996, p. 5).

tempo B (destino).

3. Espécies de Ilusões Rítmicas (Modulação e deslocamento)

No campo das ilusões rítmicas temos a modulação. Gavin Harrison define a modulação como:

> Modulação, seria como se estive tocando piano e modulasse de um tom para outro, modulação rítmica soa como se você estivesse ido para um novo tempo. Então modulação é como você pegar um ritmo que está em um diferente tempo e o sobrepor no tempo em que você está tocando atualmente. Pode parecer como uma mudança de tempo, mas de fato é só uma maneira diferente de agrupar a subdivisão. Porque nós estamos criando esse efeito (ilusório) temporariamente, esse ritmo deve ser percebido no primeiro tempo que você estava tocando.
>
> O novo tempo ilusório e o antigo tempo original estão ligados pela subdivisão em comum dos dois (Harrison, 1996, p.16, tradução pelo autor). [2]

Para exemplificar, gostaria de citar a performance do Mauricio Gerace Trio, no tema “Braschileno”[3]. O baterista do trio é Alexandre Damasceno, e a performance ocorreu na Faculdade de Artes Alcântara Machado, no dia 21/2/2014. No início do improviso, Mauricio Gerace (baixo), implanta o pulso de semínima dentro do 6/8, gerando assim uma nova sensação de tempo, que o baterista Alexandre Damasceno reforça também transitando junto com o baixo, aplicando aquilo que que Gavin Harrison chama de B status (tempo ilusório), quebrando a expectativa do ouvinte, e gerando uma dúvida em qual tempo ele está (Semínima pontuada pertencente ao 6/8 ou a semínima pertencente 4/4). Depois ambos os músicos voltam ao A status (tempo real), o confirmando como tempo real, ou seja, o tempo ilusório foi construído em cima do pulso de semínima nesse caso (Figura 3).

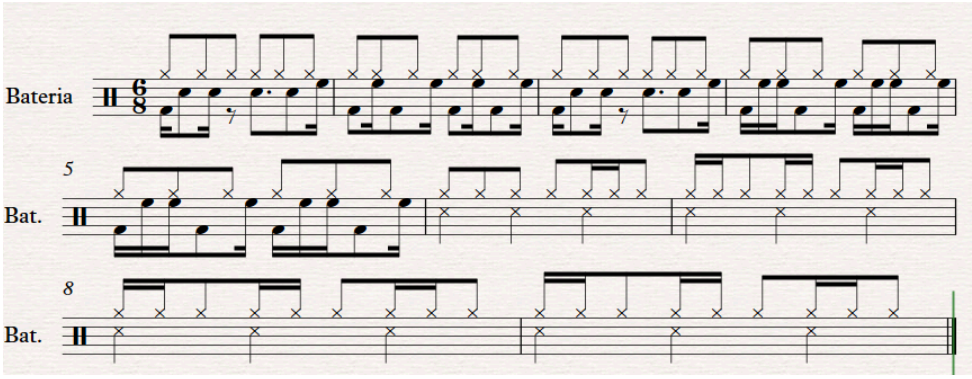
---

[2] Just as you ‘modulate’ from one key to another, if you were playing the piano for instance, ‘Rhythmical Modulation’ sounds like you’ve stepped up into a new tempo. So, modulation is liketanking a rhythm that is in a different tempo and superimposing it over the one you are currently playing in. It may appear to sound like a tempo change (see related tempo) but it is infact just a different way of grouping the subdivisions. Because we were, only creating this (illusionary) effect temporal, it should still be perceived in the first tempo you were playing in. The new illusionary tempo and the old original tempo are linked via subdivision that’s common both.

[3] https://www.youtube.com/watch?v=hk4VtbOOlMY

Ainda sobre essa performance, gostaria de frisar que o Mauricio Gerace implementa esse pulso a primeira vez sem o baterista Alexandre Damasceno transitar junto, o que causa menos tensão e dúvida ao ouvinte, um ouvido mais atento talvez não se iluda no B status na primeira vez, porém, provavelmente deverá ser iludido durante a segunda vez, quando ambos os músicos aplicam a “modulação” para o tempo B. Com isto, pode-se entender que quanto mais instrumentos vão para o tempo B, mais o tempo B vai parecer real e convencer o ouvinte de que houve uma modulação, isso vale para o grupo e para o baterista, visto que a bateria nada mais é que um conjunto de instrumentos de percussão, obviamente, se todos músicos forem para o B status ele se torna real, e aí teríamos uma modulação métrica. É importante falar também que esse pulso de semínima no B status está baseado na quantização da tercina do 6/8, agrupando as colcheias da tercina de 2 em 2, formando um pulso de semínima.

Figura 3: Pulso de semínima



Fonte: Autor

Além da modulação, há o deslocamento, que Gavin Harrison define como, “um padrão movido para atrás ou para frente por um certo número de subdivisões” (1996, tradução autor). Quando nos inícios dos estudos estudamos o método *Stick Control* do George Lawrence, e nos deparamos com o paradiddle, exercício 5, página 5, os exercícios em sequência (6,7,8), são deslocamentos do paradiddle, cada um iniciando em uma das 4 posições diferentes possíveis no tempo.

Gavin Harrison divide os deslocamentos em 2 categorias. Os lineares, aonde toda a levada é deslocada. E os internos, aonde uma parte da levada é deslocada.

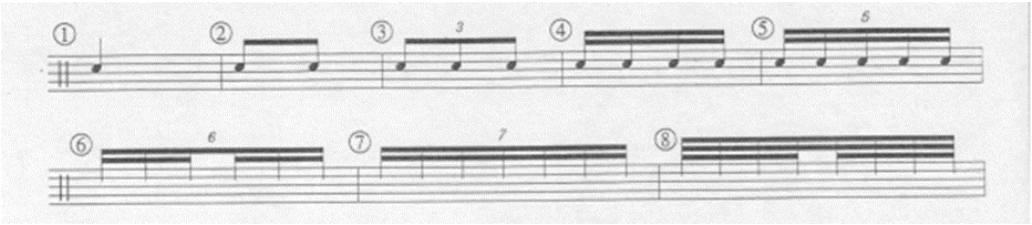
3.1 Subdivisão/Fórmula/Espaçamento

3.1.1 Subdivisão

> Você deve pensar nisso como uma quantização ou pequenos pulsos que formam uma barra de compasso. Por exemplo aqui está a semicolcheia que compõe os pulsos numa barra de compasso 4/4, as colcheias e assim por diante (Harrison, 1996, p. 21, tradução autor).[4]

Aqui está o esquema como proposto no método *Rhytmic ilusions* de Gavin Harrison (Figura 4):

Figura 4: Subdivisão



Fonte: Harrison, 1996, p. 21

3.1.2 Fórmula

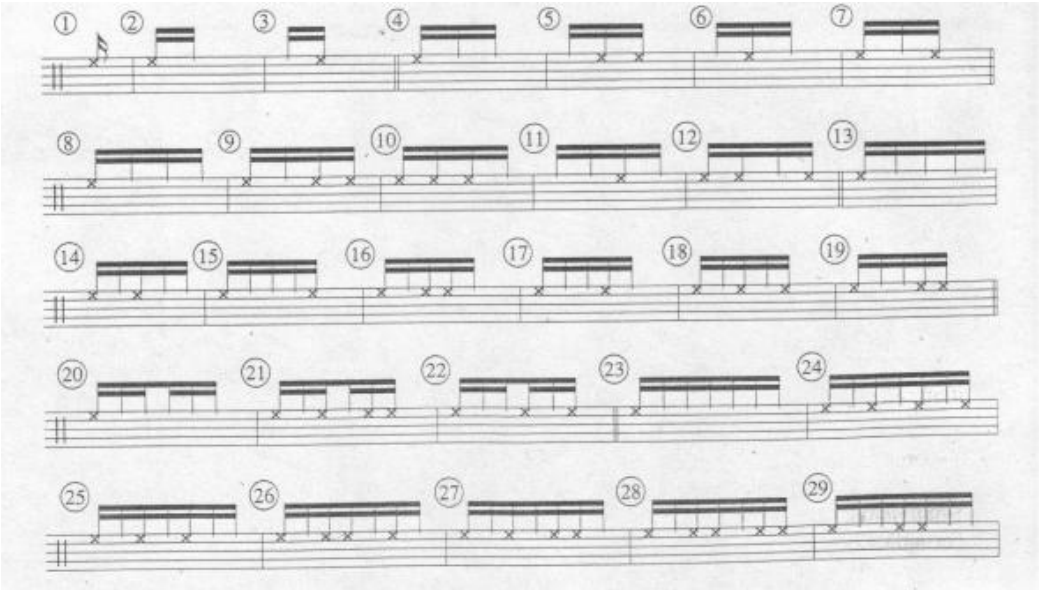
> A fórmula é um padrão (uma série de notas e repousos) que é imposto em uma subdivisão. Uma vez impostas, o padrão deve ser aderido rigidamente, mesmo que ultrapasse a barra de compasso ou vá contra a textura rítmica (Harrison, 1996, p. 21 tradução autor).[5]

Aqui algumas fórmulas utilizadas por Gavin Harrison (Figura 5):

[4] You might think of this as the “quantise” or “small pulses” that make up a bar. For example, there are 16 semi-quavers note or “16th notes” that make up the “pulses” in a bar of 4/4, and 8 quavers or “8th notes” and so on.

[5] A formula is a set pattern (a series of notes and rests) that imposed onto a subdivision. Once imposed the pattern must be adhered to a rigidly, even though it may go across the bar lines and against the grain of the rhythm.

Figura 5: Fórmulas



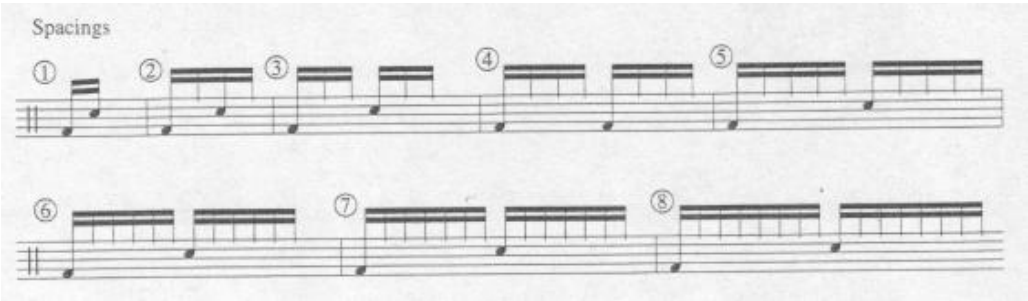
Fonte: Harrison, 1996, p. 21

3.1.3 Espaçamentos

> A ideia desses "espaçamentos" são colocar o bumbo nos tempos fortes ou partes fortes do tempo (*down beats*) e a caixa nos tempos fracos ou partes fracas do tempo *(up beats*) equidistante entre a sua subdivisão escolhida. (Essa é uma parte crucial para se criar uma ilusão rítmica. Isso fará o ouvinte começar a reconhecer o novo padrão como um Status B) (Harrison, 1996, p. 21, tradução autor).[6]

Aqui alguns exemplos presentes no método (Figura 6):

Figura 6: Espaçamentos com bumbo e caixa

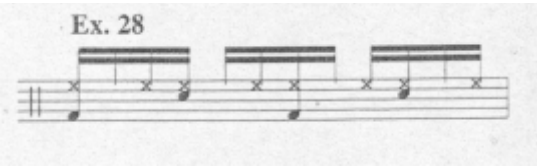


[6] The idea of these "spacings" are to place the bass drum down beats and snare drum back beats equidistant across your chosen subdivision. (This is the key part to making rhythmic illusions! It will make the listener start to recognize a new pattern as a B status).

Fonte: Harrison, 1996, p. 21

Agora abaixo veremos a aplicação desses três processos no método. Gavin Harrison escolhe uma subdivisão de 4 semicolcheias dentro do 4/4, combinando com a fórmula 7 e o espaçamento 3 (Figura 7):

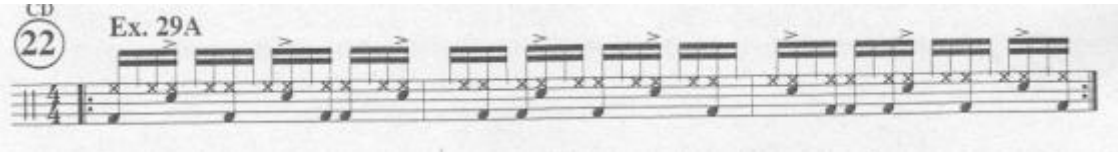
Figura 7: Combinação dos conceitos



Fonte: Harrison, 1996, p. 21

Depois ele adiciona alguns bumbos afim de seduzir mais o ouvinte para o B status, mas mantendo a estrutura proposta:

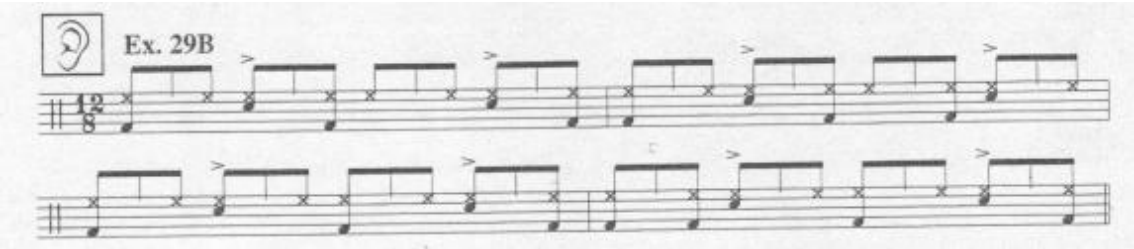
Figura 8: Combinação dos conceitos, agora, adicionando bumbos



Fonte: Harrison, 1996, p. 21

Para o ouvinte, isso irá soar um 16/8, como um blues ou *shuffle*:

Figura 9: Ilusão rítmica resultante



Fonte: Harrison, 1996, p. 21

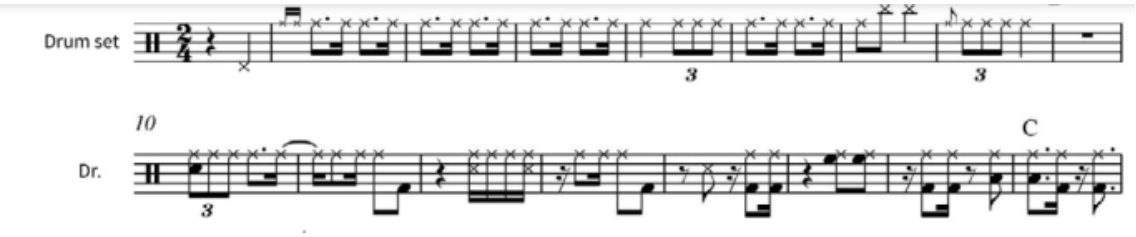
4. Tipos de modulações métricas

Há modulações métricas que acontecem em cima do pulso em comum entre os compassos, aqui gostaria de citar a música "*High Noon*", álbum "*Gratitude*", do músico Chris Potter, com a participação do baterista Brian Blade. Nesse tema temos uma constante modulação métrica entre um compasso 4/4 alternado de um 5/8, e o que liga esses dois compassos é o pulso de 2 colcheias que se origina do 4/4 e se torna tempo no 5/8.

Essa modulação pode se dar por meio de uma quiáltera também, uma figura não pertencente aquele compasso, a exemplo do arranjo da música "Refém da solidão" de Baden Powell e Paulo Cezar Pinheiro[7], feito pelo Trio Corrente no Sesc Brasil Instrumental. No primeiro chorus de improviso do piano (1:46 min), há uma breve modulação do 2/4 do samba para o 4/4 do jazz, mas lembrando que o jazz em andamentos médios é baseado na tercina, soando 16/8, essa modulação de compasso simples para composto em cima da quiáltera, inclusive, é relativamente comum (Figura10).

Mais um exemplo, a música "Sobre nós dois", da banda Mokassin de Guarulhos[8], aonde há a mesma modulação em cima da quiáltera de tercina que se torna pulso do 6/8 na parte final (Figuras 11 e 12).

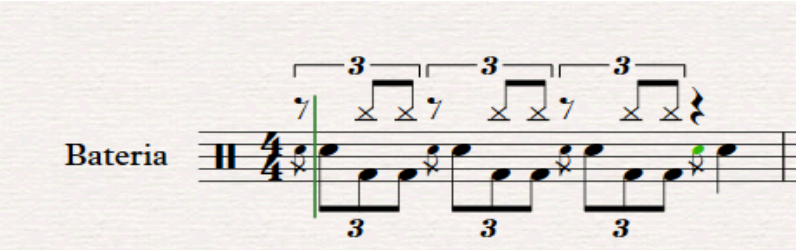
Figura 10: Refém da solidão, modulação do 2/4 do samba, para o 4/4 do jazz



Fonte: Casemiro, 2018

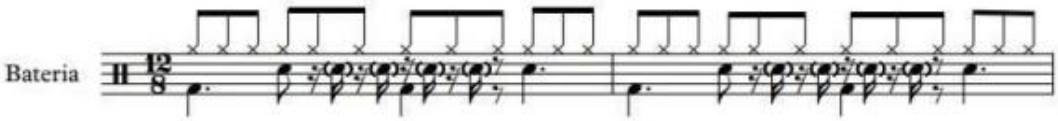
[7] https://www.youtube.com/watch?v=Z7PexzbOKIQ
[8] https://open.spotify.com/intl-pt/track/3HvEP4YMF6M9DZBAKWaQ37?si=4e0b024a10e346bc

Figura 11: Virada de transição da música sobre nós 2



Fonte: Autor

Figura 12: Condução em 12/8



Fonte: Autor

Ainda sobre as modulações métricas, elas possuem uma semelhança com a modulação tonal, é muito mais fácil modular para armaduras de clave com um número semelhantes de acidentes, por exemplo, Dó maior para Sol maior, existe somente um sustenido de distância.

Trazendo isso para as modulações rítmicas, uma modulação de um 4/4 para um 7/8 por oito, seria uma modulação bem próxima, pois existe somente uma colcheia de diferença, tanto que uma das maneiras de se contar o compasso de 7 é contar até 4 e omitir a última colcheia da contagem. Um exemplo dessa modulação é a música "*Lune*" da banda "*Periphery*".

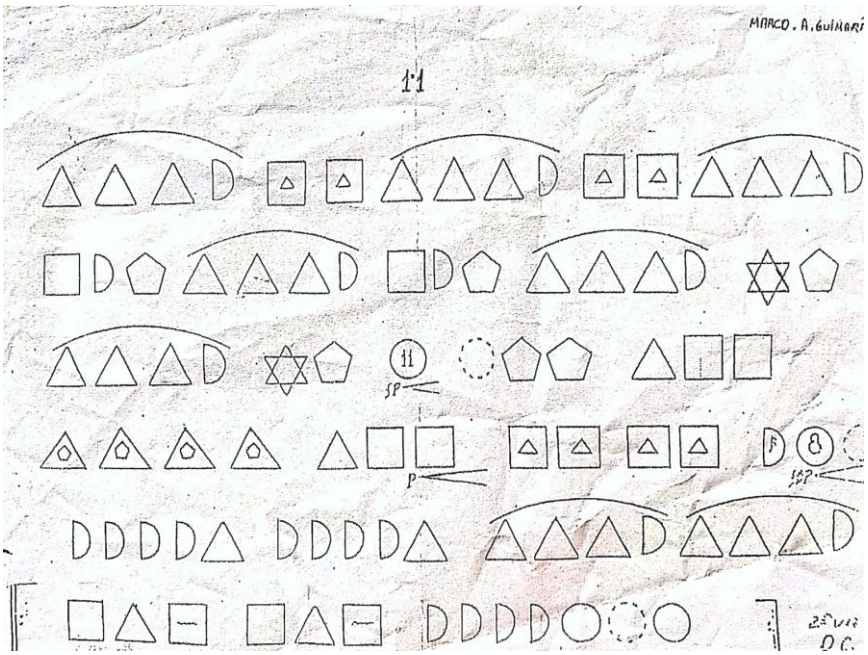
Um outro exemplo é o 6/8 para o 5/8, ainda existe somente uma colcheia de diferença, são compassos próximos. Um exemplo musical é a música "*Just a Phase*" da banda "*Incubus*". Essa música é um bom exemplo, pois, além de possuir uma pequena modulação de 6/8 para 5/8, a base da Guitarra imprime uma sensação de um compasso de 3 tempos, vamos dizer um 3/4 para facilitar a compreensão, essa

base é utilizada na introdução, porém quando a bateria entra, a bateria entra em 6/8. O que gera uma quebra de expectativa interessante. Se pararmos para analisar, também são compassos próximos, talvez poderíamos chamar de “relativos” se fossemos fazer uma analogia com a tonalidade. Porque ambos os compassos possuem o mesmo número de colcheias, é como se possuíssem a mesma armadura de clave.

5. Onze

5.1 Análise

Figura 13: Partitura da peça



Essa é uma das peças do grupo UAKTI, um grupo de música experimental, Formado por Marco Antônio Guimarães, Paulo Santos, Décio Ramos e Artur Andrés. O nome foi tirado de uma lenda dos índios Tukanos, aonde Uakti era um ser mitológico que vivia as margens do Rio Negro. As peças do grupo tinham um caráter experimental, como notamos nessa peça.

Onze é uma peça que pode ser executada por qualquer instrumento, ou agrupamento de instrumentos, devido a maneira que ela é escrita, ela proporciona

uma certa liberdade ao arranjo e performance. É uma peça escrita de maneira não convencional, ao invés de usar notações musical, ela é escrita com formas geométricas e com algumas notações musicais pontuais.

Como o nome sugere, ela é baseada em compassos de 11 tempos, e cada forma geométrica representa um número de tempos ou subdivisões. Farei uma bula abaixo para melhor entendimento da peça:

Triangulo Grande = Três tempos
Meio círculo = Dois tempos
Quadrado Grande = quatro tempos
Pentágono = cinco tempos
Estrela = quatro tempos
Círculo completo = um tempo
Círculo completo pontilhado = pausa de um tempo
Círculo com número 11 = onze tempos
Círculo com número 8 = oito tempos
Meio círculo com notação de semicolcheia = 2 tempos com 4 notas em cada
Quadrado Grande com triangulo pequeno dentro = 4/4 seguido de 3/8, ou seja, um compasso de quatro tempos baseado na semínima, seguido de um compasso de 3 tempos baseado no pulso de colcheia do quaternário anterior
Triângulo com pentágono = Mesma lógica acima, um compasso 3/4 seguido de compasso 5/8.
Quadrado com risco no meio = quatro tempos de rulo.
p = piano
f = forte
Ligadura = Ligadura de expressão
2° DC = segunda vez *da capo*.

Escolhi essa peça para o presente trabalho pois ela elucida bem a importância do conceito de pulso e como ele é essencial para transitar entre os tipos diferentes de compasso, apesar da peça estar sempre em onze, o formato desse onze está em constante mudança. Lembrando que onze, é uma espécie de compasso misto, ou seja, é um compasso que deriva da soma de 2 ou mais compassos. Logo, a métrica dentro

do onze está em constante mudança.

Logo no primeiro sistema podemos perceber isso, o primeiro compasso o onze é composto da seguinte maneira:

3/4 + 3/4 + 3/4 + 2/4

Já o segundo compasso:

4/4 + 3/8 + 4/4 + 3/8

Totalizando o 11 (8 semínimas + 6 colcheias), nesse onze, o que liga o 4/4 ao 3/8 é o pulso de colcheia, muito parecido com o exemplo da música *High Noon*, citada anteriormente no trabalho. E é através do pulso de colcheia que transito do tempo A Local para o tempo B destino durante é peça inteira.

5.2 Processo de estudo

Essa também é uma peça do grupo de percussão da Universidade Estadual do Amazonas, aonde o professor Tarcísio é o professor responsável pelo projeto, a formação atual desses estudos é composta por mim, Matheus Chaves, Arquimimo Neto e Gutemberg.

Essa peça fizemos uma leitura em grupo contando os tempos, com o metrônomo marcando a subdivisão, até intelectualmente ficar bem firme, depois passamos para performance no instrumento.

Quando você assimila o pulso de colcheia pra si, a *performance* fica bem mais fácil, lhe possibilitando uma maior liberdade no discurso musical, e podendo tocar frases menos “quadradas”, sem ter que ficar unicamente baseando-se nas cabeças dos tempos.

6. Parallax

6.1 Análise

Parallax é uma peça de James Romig para 4 tom-tons. A escolha dessa peça para o presente trabalho foi motivada pela variedade interessante de ilusões rítmicas, e por não ser uma peça excessivamente complexa; porém, que contém desafios interessantes, principalmente para quem está descobrindo o mundo das ilusões

rítmicas. O nome Parallax é bem sugestivo, já que as ideias vão de fato acontecendo em paralelo.

Para o presente artigo escolhi o trecho D da peça, onde se inicia uma ideia rítmica em 5, utilizando deslocamento, aonde o soprano marca o tempo (real), alto faz a melodia, o baixo marca o tempo (ilusório) e o tenor marca o começo de cada frase em 5. (também agrupados em 5), essa ideia finaliza no compasso 40, parte E:

Figura 14: Ideia em 5 baseada em deslocamento

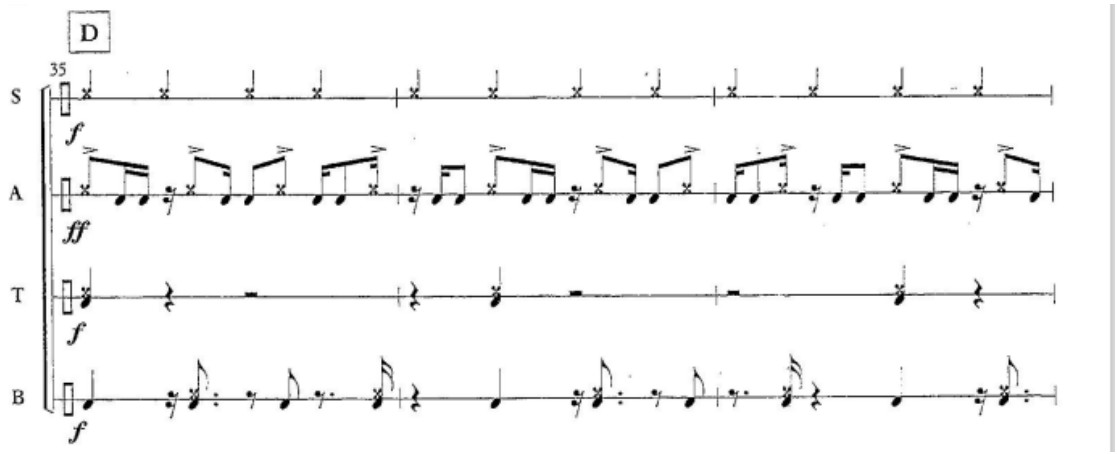
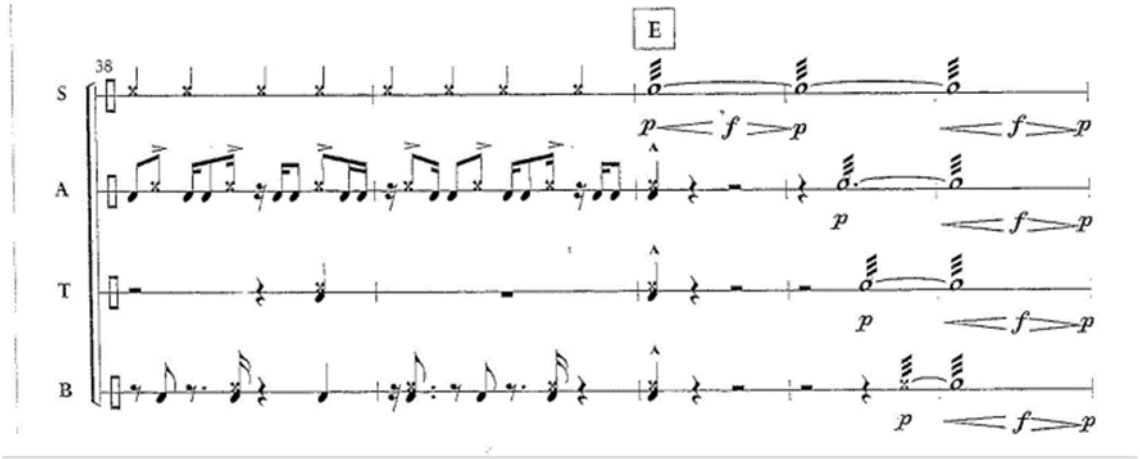


Figura 15: Deslocamento da ideia do soprano



Conclusão

Tanto as ilusões rítmicas quanto as ilusões métricas estão fundadas nos conceitos temporais da música e as metodologias de estudos pouco diferem entre

uma e outra. Ter a diferença clara entre os conceitos temporais da música, tais como tempo, andamento, pulso, quantização, é imprescindível para o estudo de ambas as temáticas. O transito de um tempo a outro, seja ilusório ou real, está intimamente ligado ao pulso e quantização, pois são elementos que ligam uma métrica a outra. E para um bom estudo, a utilização do metrônomo é muito importante, não só isso, mas alternar os estudos com e sem metrônomo também, para não se criar uma dependência dele.

O tempo nada mais é que a organização de maneira hierárquica dos pulsos entre fortes e fracos dentro do compasso, um conceito ocidental europeu de se fazer música. Quando pensamos fora dessa hierarquia, e começamos a pensar puramente em pulsos, novos caminhos para transitar entre métricas diferentes surgem, como ocorre na música africana, cuja a qual, temos raízes muito fortes nela. Esse pensamento pode colaborar para o resgate e manutenção dessas raízes no discurso musical.

A partir do domínio dos conceitos temporais e das metodologias para criar e preformas ilusões rítmicas, como modulação, deslocamento, subdivisão/formula/espaçamento, é possível criar uma infinidade de caminhos, texturas e aplicar todos esses conceitos em diversos repertórios, situações, tanto como solista, quanto como acompanhador. Com esta pesquisa, ainda que incipiente diante do vasto tema, visamos expor estes caminhos e aplicações no fazer musical dos bateristas e percussionistas.

Por fim, ressalto que o tema abordado nesta pesquisa ainda é pouco pesquisado no meio acadêmico, portanto, espero que esse trabalho abra caminhos para pesquisas mais aprofundadas sobre ilusões rítmicas e modulações métricas.

Referências

BRASIL, I. S. Instrumental Sesc Brasil. Youtube, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z7PexzbOKIQ&gt. Acesso em: 26 jan. 2023.

DAMASCENO, A. Ale Damasceno. Youtube, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hk4VtbOOlMY&gt. Acesso em: 26 jan. 2023.

DAMASCENO, A. Ale Damasceno. Youtube, 2016. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=mvf5ge67utk&gt. Acesso em: 26 jan. 2023.

DAMASCENO, A. Ale Damasceno. Youtube, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u-5aLup6KWg&t=39s&gt . Acesso em: 26 jan. 2023.

FREITAS, N. F. E. K. Fica a Dica Premium. Youtube, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aZzEF67OPgA&gt. Acesso em: 26 jan. 2023.

GOMES, S. Novos Caminhos da Bateria Brasileira. 1°. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

HARRYSON, G. Rhytmic Illusions. [S.l.]: Alfred Music, 1996.
Incubus - Just A Phase. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8klzeuv8kFg. Acesso em: 6 mar. 2024.

COELHO, Marcelo. PULSO X TEMPO: VOCÊ SABE A DIFERENÇA? | Partitura na Prática #19. youtube 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xXA0L-O6TPk. Acesso em: 31 mar. 2024.

MEINL CYMBALS - Periphery - “Lune”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VHtAgbx6GFc&t=212s. Acesso em: 6 mar. 2024.

MEYER, K. The Solid Time Tool Kit. Missouri: Mel Bay, 1999.

PARALLAX. Disponível em: https://www.jamesromig.com/parallax.html. Acesso em: 21 mar. 2024.

POTTER, C. youtube. Chris Potter - Tema, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KU0ABIanM0E&gt. Acesso em: 26 janeiro 2023.

RILEY, J. The Art of Bop Drumming. [S.l.]: Alfred Music, 1994.

SOBRE NÓS DOIS. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mmUG_z7kBoc. Acesso em: 6 mar. 2024.

ROCHA, Fernando Oliveira. Notação e Improvisação: O exemplo de Onze. 2001.

ROMERA, Vinícius Sant’ana Garcia. O processo de ensino e aprendizagem das ilusões rítmicas e das modulações métricas. 2023.

TRIO CORRENTE. Refém da solidão (Baden Powell e Paulo César Pinheiros) | Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z7PexzbOKIQ. Acesso em: 6 mar. 2024.

WEIDENMUELLER, A. H. E. J. Metric Modulations: Contracting and Expanding Time within Form. Missouri: Mel Bay, 2015.

Práticas do estágio supervisionado em Música da Licenciatura em Música EAD, da Faculdade de Artes-CED-UFAM

Practices of the supervised internship in Music of the Degree in Music EAD, at the Faculty of Arts-CED-UFAM

Lucyanne de Melo Afonso
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
lucyanneafonso@ufam.edu.br

Degiane Duque Alfaia
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
degydalfaia@gmail.com

Hélio Bruno Torres da Silva
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
hbts.bruno@gmail.com

Keully Marques Farias
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
keullymarques5@gmail.com

Marlilson Alves de Souza
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
marlilsonsouza2015@gmail.com

Messias Brito dos Santos
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
messiabrito9277@gmail.com

Sidiney Gonzaga de Seixas
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
seixassidy35@gmail.com

Tiago Aquino Freitas
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Tiago.aquino.music@gmail.com

Zaira Cleia Ramos Batista Vale
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
zaira.keite@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta o relato de experiência das práticas de ensino em música, da disciplina Estágio supervisionado 1, da turma do 6o período do Curso de Licenciatura em Música, na modalidade EAD, da Faculdade de Artes-UFAM realizada pelo Centro de Educação a distância -CED/UFAM. O estágio supervisionado I teve o objetivo de oportunizar o estagiário na prática docente do ensino de música, na educação infantil. Foram 105h distribuídas em orientação, supervisão, planejamento, docência de classe. Os estagiários que participaram pertencem aos polos de Manacapuru, Parintins, Coari e Itacoatiara que apresentaram suas experiências e vivências na prática de ensino da música.

Palavras-chave: Educação musical, Licenciatura em Música, Educação à Distância, Faculdade de Artes.

Abstract: The article presents an experience report on music teaching practices, of the Supervised Internship 1 discipline, of the 6th period class of the Music Degree Course, in the EAD modality, at the Faculty of Arts-UFAM carried out by the Distance Education Center - CED/UFAM. The supervised internship I aimed to provide the intern with opportunities to practice music teaching in early childhood education. There were 105 hours distributed in guidance, supervision, planning, class teaching. The interns who participated belong to the centers of Manacapuru, Parintins, Coari and Itacoatiara, who presented their experiences in the practice of teaching music.

Keywords: Music Education, Bachelor of Music, Distance Education, Faculty of Arts

O ensino de música na educação básica

O ensino de música desempenha papel crucial no desenvolvimento cognitivo, emocional e social dos discentes. Conforme argumenta Loureiro (2001), a música na escola fundamental “não apenas promove a sensibilidade artística, mas também contribui para o desenvolvimento de habilidades como a concentração, a disciplina e o trabalho em grupo”. Além disso, o ensino de música estimula a criatividade e oferece aos estudantes uma forma de expressão pessoal, que pode ser particularmente valiosa em um contexto educacional que frequentemente privilegia o desenvolvimento lógico verbal em detrimento do artístico.

Apesar da importância do ensino de música, a sua implementação nas escolas de educação básica enfrenta diversos desafios, um dos principais problemas é a formação dos professores.

Segundo Borges e Borges (2010), muitos docentes que são responsáveis pelo ensino de música não possuem formação específica na área, o que pode

comprometer a qualidade do ensino. Os autores destacam que “a formação inadequada dos professores é um obstáculo significativo para a efetivação de práticas pedagógicas que atendam às necessidades dos alunos”.

Outro desafio importante é a falta de recursos materiais e de infraestrutura adequada para o ensino de música. Muitas escolas não dispõem de instrumentos musicais, equipamentos de áudio ou espaços apropriados para as aulas, o que limita as possibilidades de ensino.

Queiroz e Marinho (2018) observam que “a ausência de recursos materiais e de um ambiente adequado para o ensino de música nas escolas públicas brasileiras é um fator que desmotiva tanto os professores quanto os alunos”. Essas dificuldades evidenciam a necessidade de políticas públicas que garantam os recursos necessários para a implementação efetiva do ensino de música nas escolas. Mesmo com todos esses desafios, algumas práticas docentes tem se mostrado eficazes.

Figura 1: Casa de Acolhida, Parintins/AM

Fonte: Degiane Alfaia (2024)

Loureiro (2001) sugere que a integração da música com outras disciplinas pode ser uma estratégia valiosa para superar a falta de recursos. Além disso, a utilização de metodologias ativas, como a aprendizagem baseada em projetos, tem se mostrado

eficaz na promoção do engajamento dos alunos e no desenvolvimento de suas habilidades musicais.

As pesquisas acadêmicas desempenham um papel fundamental na melhoria do ensino de música. Borges e Borges (2010) enfatizam a importância de “um diálogo constante entre a pesquisa acadêmica e a prática pedagógica, para que novas metodologias e abordagens possam ser testadas e implementadas nas escolas”. A literatura existente oferece um conjunto diversificado de perspectivas sobre como superar os desafios atuais e melhorar a qualidade do ensino de música.

Prática docente e a formação profissional

O estágio supervisionado é o primeiro contato do aluno com o mundo profissional, é o momento importante na vida de qualquer aluno em formação inicial superior. Muitos sentimentos emergem nesse processo, tanto de ordem social, cultural quanto emocional.

Figura 2: Escola Municipal Santa Luzia, Manaus/AM

Fonte: Messias Brito (2024)

A docência é um ato de construção, é um processo em constante aprimoramento, mas também uma verdadeira essência e verdade para quem almeja cada vez mais a transformação de vidas pela educação.

De acordo com Hentschke (2003, p. 123),

> Uma das condições primordiais para alguém dedicar-se à delicada tarefa de ensinar, de acordo com Gainza (1964), é sentir uma verdadeira paixão pelo objeto de ensino. Esse sentimento, diz, ela, quando verdadeiro, vem acompanhado de um grande desejo ou necessidade de multiplicar e difundir esse foco de interesse.

O Curso de Licenciatura em Música EAD é uma realização da Faculdade de Artes e Centro de Educação à Distância da Universidade Federal do Amazonas. O curso iniciou em 2021 em 4 polos: Coari, Manacapuru, Itacoatiara e Parintins, sendo que alguns alunos residem em outros municípios como Urucurituba e Nova Olinda do Norte.

São diferentes mundos musicais dentro de uma região. Assim tivemos diferentes formas de ensinar e diferentes culturas. Para Lopes (s/d)

> [...] Sabendo e reconhecendo a existência de diferentes mundos musicais dentro de uma cultura, cada um com a sua importância e significado próprio, é preciso que a educação musical tenha processos de ensino e aprendizagem – dentro de qualquer contexto que vise a formação musical do indivíduo – que contemplem diferentes abordagens educacionais (p. 39).

No primeiro semestre de 2024 a turma do curso de Licenciatura em Música EAD estava no 6º período e uma das disciplinas foi o Estágio Supervisionado I. A prática de ensino nesta primeira etapa tinha os objetivos de desenvolver a capacidade de fundamentação e registro das experiências pedagógicas da docência em música e compreender o trabalho do professor de Música em diferentes perspectivas pedagógicas.

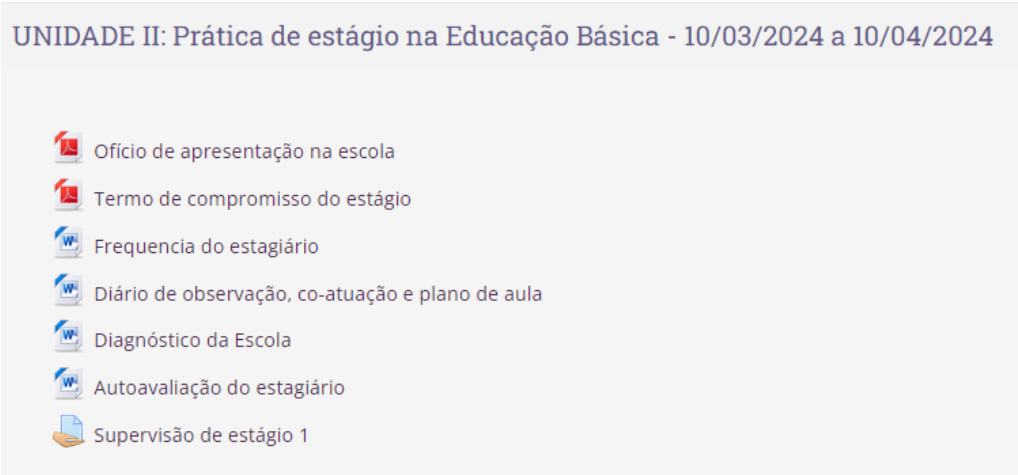
O Estágio foi dividido em duas etapas:

1. Educação Básica: o estágio foi na escola de educação básica, em uma sala de aula da modalidade educação infantil ou ensino fundamental I (1º ao 5º ano), onde o estagiário foi acompanhado pelo professor da sala, chamado de professor supervisor.

2. Instituição não formal: o estágio foi em uma instituição cultural, ong ou outro espaço não formal de ensino, o estagiário tinha que realizar um curso, organizar junto

com a instituição os dias e horários, uma pessoa da instituição fez o acompanhamento da supervisão e consequentemente sua avaliação.

Figura 3: Unidade II - Docência em sala de aula



Fonte: Sala da disciplina Estágio - Portal institucional CED/UFAM (2024

A organização da carga horária de 105h ficou distribuída desta forma: 80h de estágio na educação infantil, 10h - orientação/supervisão e 15h - relatório final.

Processo pedagógico

A seguir a organização descritiva da prática docente:

Educação Básica - 40h

Nesta atividade os discentes realizaram o estágio em uma escola de educação básica, na modalidade Educação Infantil ou Ensino Fundamental 1, com carga horária de 40 horas: 20h de planejamento e 20h de atuação, sendo: 05 aulas de observação 05 horas coatuação 10 horas de atuação:

- 05 horas de observação: Nesta carga horária o discente assistia e observava as aulas ministradas por professores da educação infantil/Ensino fundamental1.

- 05h de coatuação: Nesta carga horária o discente auxiliava o professor supervisor a elaborar e ministrar aulas, conforme o conteúdo que o professor está ministrando.
- 10h de regência de classe: Nesta carga horária o discente planejava as suas aulas de regência, escolhendo os conteúdos de música, indicados para esta modalidade, sob orientação com o professor supervisor.

Os documentos nesta etapa foram: Ofício, Termo de compromisso, Frequência, Diário de observação, coatuação e Planos de aula, Diagnóstico da escola e Avaliação do supervisor.

Nesta etapa do estágio, os alunos se dirigiram às escolas públicas com os respectivos ofícios de apresentação à direção da escola da educação infantil para realizar a observação e a prática de ensino em música.

Figura 4: Creche Municipal Marlúcia Dantas da Silva, Manacapuru/AM

Fonte: Keully Farias (2024)

Figura 5: Escola Estadual Professor Armando Kettle, Urucurituba/AM

Fonte: Marlilson Alves de Souza (2024)

Figura 6: Escola Estadual Profa. Maria Araújo Sales, Nova Olinda do Norte/AM

Fonte: Sidney Seixas (2024)

As ações desenvolvidas no estágio em música na educação infantil proporcionaram vivenciar experiencias musicais, pessoais e artísticas com as crianças, além de oportunizar novas aprendizagens nesta faixa etária de ensino como o planejamento de atividades, a postura docente, a linguagem, a comunicação e o comportamento das crianças diante da música e do docente.

Prática de ensino em instituição - 40h

Nesta atividade os discentes realizavam um curso de música com carga horária de 40 horas, sendo 20 horas de aplicação, 20h de planejamento do curso:

A proposta do curso tinha que ser feita em um espaço não formal de ensino, podendo ser em instituição cultural, ongs, igreja, etc., poderiam fazer desde a formação de um coral a aulas de instrumento musical. Nesta atividade eram necessários os seguintes documentos: Ofício, Frequencia, Plano de curso, Planos de aula e Avaliação do supervisor.

Além das práticas acima mencionadas, a supervisão do estágio era uma das atividades principais e compreendia os encontros para orientação, supervisão, avaliação e outras ações inerentes a prática de estágio individual e a preparação do relatório final de estágio com todos os documentos comprobatórios.

Figura 7: Escola de Educação Especial Jaime de Lemos Arouca, Itacoatiara /AM

Fonte: Sidney Seixas (2024)

Figura 8: Associação Pestalozzi, Coari/AM

Fonte: Hélio Bruno Torres da Silva (2024)

Os estagiários escolhiam a instituição para realizar a carga horária, logo tivemos diferentes atuações e práticas em instituições diversificadas, desde o ensino em instituição religiosa a instituições de educação especial e escolas de música.

Figura 9: Igreja Batista Regular Tessalônica, Coari/AM

Fonte: Zaira Cleia Batista Vale (2024)

Figura 10: Igreja Assembleia de Deus Cong Judeia, Manacapuru/AM

Fonte: Marlilson Alves (2024)

Figura 11: Escola de Música Acústica, Manacapuru/AM

Fonte: Tiago Aquino Freitas (2024)

A diversidade de instituições apresentada indica as possibilidades de trabalho que o docente em música pode atuar, conhecendo diferentes culturas, formas de

Arte: Paulo Gersino

trabalho e comportamentos das crianças, nos diversos espaços do Estado do Amazonas.

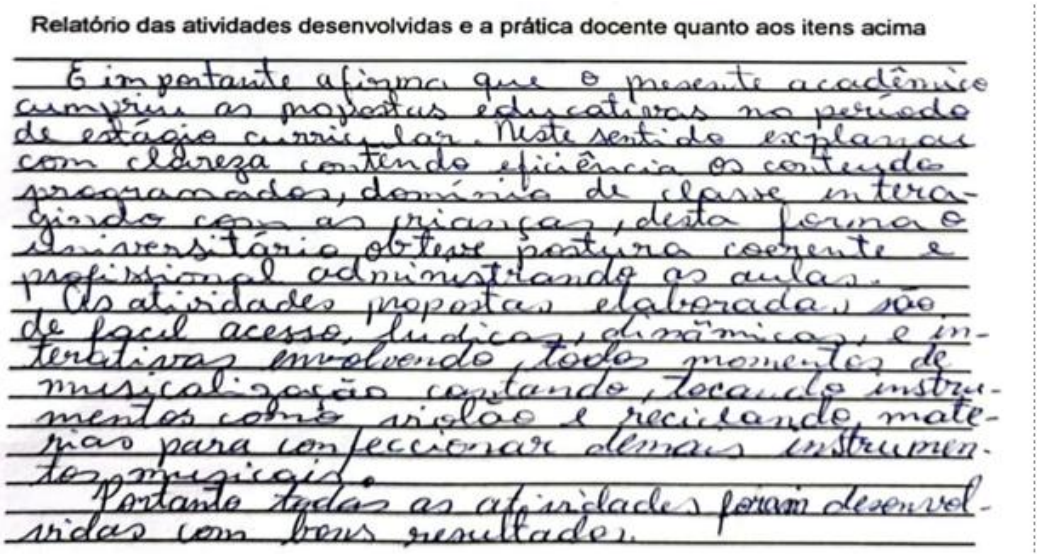
Avaliação dos supervisores

O professor supervisor exerce um papel fundamental na avaliação do estagiário. É ele que acompanha todo o processo de sua atuação em sala de aula. O supervisor é o professor ou pedagogo que vai avaliar o estagiário ao final de seu estágio, para isso são necessários critérios avaliativos de sua performance na docência:

1.Capacidade de expressão clara e convincente do conteúdo (oratória)
2.Demonstração de domínio da metodologia e técnicas empregadas na aula (estratégias de ensino)
3. Clareza, lógica, adequação e contextualização do tema. (conteúdo)
4.Domínio da turma e do ambiente da sala de aula
5. Postura acadêmica e profissional

A avaliação é fundamental para o estagiário verificar como foi sua atuação e como pode melhorar cada vez mais sua atuação docente.

Figura 12: Avaliação do supervisor da escola



Relatório das atividades desenvolvidas e a prática docente quanto aos itens acima

É importante afirmar que o presente acadêmico cumpriu as propostas educativas no período de estágio curricular. Neste sentido explanou com clareza contendo eficiência os conteúdos programados, domínio de classe interagindo com as crianças, desta forma o universitário obteve postura coerente e profissional administrando as aulas.
As atividades propostas elaboradas são de fácil acesso, lúdicas, dinâmicas, e interativas envolvendo todos momentos de musicalização cantando, tocando instrumentos como violão e reciclando matérias para confeccionar demais instrumentos musicais.
Portanto todas as atividades foram desenvolvidas com bons resultados.

Fonte: Lucyanne Afonso (2024)

Alguns relatos das avaliações dos supervisores aos estagiários de Música:

> A professora demostrou habilidade excepcional na comunicação garantindo que o conteúdo fosse apresentado de maneira clara e envolvente. Sua oratória impactante contribuiu significativamente para o entendimento dos alunos. Ficou evidente e sólido domínio do docente sobre as metodologias e técnicas utilizada durante as aulas. As estratégias de ensino foram aplicadas de forma eficaz, proporcionando uma experiência educacional rica e interativa (Supervisor A).

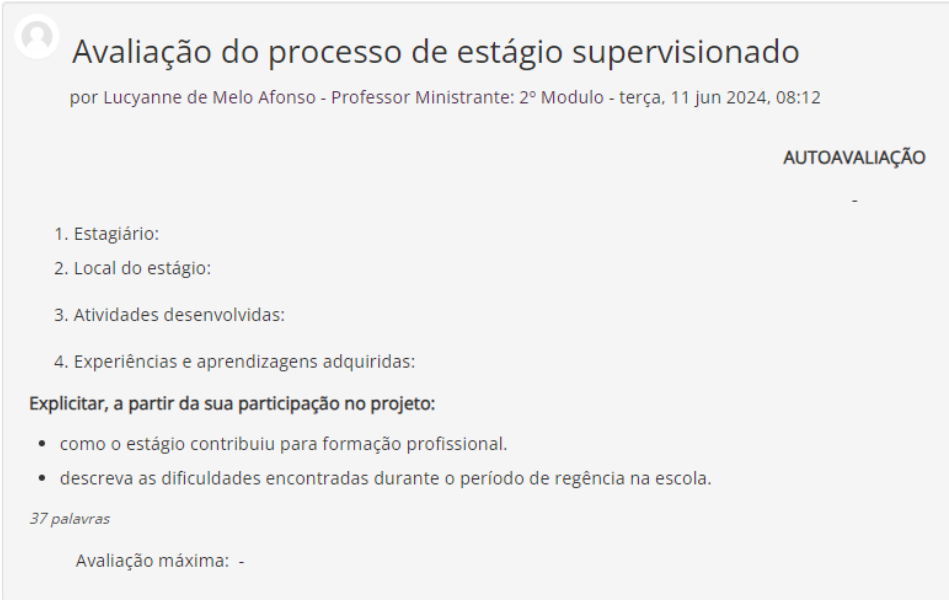
> O estagiário desenvolveu bem suas atividades, demonstrando domínio cos conteúdos planejados e executados. A metodologia e as estratégias foram bem elaboradas e organizadas para que todos os alunos pudessem participar com entusiasmo. Suas explicações foram claras, pois conseguiu manter a turma atenta às atividades propostas. Demonstrou responsabilidade e postura em relação ao trabalho desenvolvido durante o período do estágio (Supervisor B).

Os supervisores avaliaram toda a postura pedagógica e didática dos discentes, desde a elaboração da aula à realização em sala de aula. As avaliações permitiram com que o discente avaliasse a condução das aulas, a segurança sobre os conteúdos e, principalmente, o domínio de técnicas e metodologias, ou seja, as estratégias de ensino.

Autoavaliação do estagiário

O estágio supervisionado é visto com muita apreensão e nervosismos entre os alunos, mas é o momento de o aluno agora demonstrar suas habilidades e desenvolver a prática de ensinar. É o momento de se ver como docente ou como educador musical, em se autoconstruir como professor e adquirir experiências e vivências para a sua atuação profissional.

Figura 13: Autoavaliação do estagiário



Avaliação do processo de estágio supervisionado

por Lucyanne de Melo Afonso - Professor Ministrante: 2º Modulo - terça, 11 jun 2024, 08:12

AUTOAVALIAÇÃO

-

1. Estagiário:
2. Local do estágio:
3. Atividades desenvolvidas:
4. Experiências e aprendizagens adquiridas:

Explicitar, a partir da sua participação no projeto:

- como o estágio contribuiu para formação profissional.
- descreva as dificuldades encontradas durante o período de regência na escola.

37 palavras

Avaliação máxima: -

Fonte: Sala da disciplina Estágio - Portal institucional CED/UFAM (2024)

A autoavaliação se faz necessária para o estagiário perceber que a docência é uma construção e sempre está em constante aperfeiçoamento, é como um diamante a ser lapidado. A autoavaliação propõe a reflexão da sua atuação e contribui para o crescimento profissional do estagiário.

O relato de experiência vai apresentar as vivências na prática docente em música dos alunos do curso de Licenciatura em música EAD, suas expectativas, reflexões, avaliações e como atuaram para o exercício e formação profissional.

> Essa experiência prática consolidou a integração entre teoria e prática, permitindo-nos aplicar conceitos acadêmicos em situações reais de ensino. Desenvolvemos competências fundamentais como planejamento pedagógico, comunicação eficaz, gerenciamento de turma e adaptação de materiais didáticos. Observamos e colaboramos com profissionais experientes, o que nos inspirou e reforçou nossa vocação e dedicação ao ensino (Hélio Bruno Torres da Silva, Polo Coari).
>
> Minha participação foi de fundamental relevância tanto para o desenvolvimento das crianças, no que se refere ao campo social, cognitivo, e intelectual, quanto na troca de experiências entre aluno e professor. O estágio contribuiu de forma significativa na minha

formação dando-me oportunidade para desenvolver novas habilidades profissionais (Degiane Duque Alfaia, Parintins/AM).

Foram momentos de aprendizado, pois com a participação nas aulas do professor supervisor percebi que trabalhar e ensinar crianças requer bastante atenção e responsabilidade visto que necessitam de atenção a todo o momento. Nas aulas de regência desenvolvi as atividades planejadas sobre os conceitos de: música, percussão corporal, rítmica, som e coordenação motora com todas as turmas e atividades práticas desses temas. Nas atividades desenvolvidas organizei as aulas e as falas de acordo com a faixa etária dos alunos (Keully Marques farias).

Foi possível conhecer a realidade dos espaços educativos, sendo o ambiente formal de educação básica quanto o ambiente informal de evangelização, nesses dois espaços foi possível conviver e praticar as metodologias musicais, utilizando melodias, acordes, timbres, canções e cantigas, brincadeiras, e desenvolvendo com as crianças aprendizagens satisfatórias, criando laços afetivos, construindo memórias, ou seja, um período enriquecedor de descobertas e conhecimentos (Marlilson Alves, Manacapuru/AM).

A experiência do estágio possibilitou a aquisição de habilidades e competências que serão importantes para o exercício profissional do acadêmico após sua formação. Como uma primeira etapa da imersão profissional, confrontar dificuldades pessoais, como a timidez, vergonha, nervosismo e oferecer uma aula com alto grau de eficácia em seus objetivos, torna todo o esforço gratificante ao final, pois, entende-se que o caminho é difícil, mas, com determinação os desafios vão sendo superados e o profissional que se almeja ser, vai sendo moldado (Tiago Aquino, Manacapuru/AM).

A atuação do Profissional da Licenciatura em Música na Educação Infantil não só enriquece o processo de ensino-aprendizagem, mas também fortalece a formação e o desenvolvimento pessoal do próprio educador. Através dessa prática, torna-se evidente que a música é uma ferramenta poderosa na construção de um ambiente educativo mais inclusivo e eficaz, contribuindo de maneira decisiva para a formação integral das crianças e para a realização profissional dos professores (Messias Brito, Parintins/AM).

Sinto-me mais preparado e motivado para seguir minha carreira como professor, buscando sempre proporcionar as atividades musicais significativas e inclusivas que promovem o desenvolvimento integral dos estudantes (Sidney Gonzaga de Seixas, Itacoatiara/AM).

Uma das questões apontadas na autoavaliação foram as dificuldades encontradas no espaço escolar para ministrar as aulas de música, desde o tamanhão

da sala em detrimento às atividades práticas musicais e questões relacionadas a inclusão escolar.

> A dificuldade que encontrei durante o período de regência foi referente ao espaço físico da escola, as salas de aula eram pequenas para o número de alunos presentes. Senti dificuldade em relação a aplicação das atividades práticas pois precisava e espaço para desenvolver atividades mais elaborada. Outra dificuldade que me deparei foi a falta de experiência para lhe dar com crianças autistas pois na sala de aula haviam entrono seis crianças autista em graus diferentes. Para mim foi gratificante e desafiador conseguir concluir este estágio (Degiane Alfaia, Parinstins/AM).

> Acredito que foi a questão de inclusão na sala de aula. Pois na mesma, havia quatro crianças autistas, e foi bem desafiador lhe dar com essa situação sem ter nenhum tipo de experiência nessa área. Outra dificuldade foi referente a questão de espaço as salas eram pequenas, para fazer (Zaira Cleia Batista, Coari/AM).

O estágio permitiu o contato direto com crianças de diferentes realidades e aprendizagens dentro de um espaço escolar, possibilitou a troca de informações e conhecimentos que enriquecerão as atividades futuras, tanto profissionais quanto pessoal dos estagiários participantes.

Considerações finais

A música é uma linguagem universal que permeia diversas esferas da sociedade, influenciando culturas, conduta moral e social, construindo aprendizagem. Contudo, a inserção da música no currículo escolar não apenas enriquece as práticas pedagógicas, mas proporciona aos educandos a oportunidade de interagir entre si, se expressarem e compreenderem o mundo ao seu redor, desenvolvendo competências e habilidades primordiais para sua vivência. Em síntese, a presença da música nas entidades escolares pode ser observada em diversas formalidades, desde as aulas especificas de musicalização ministradas até sua integração em outros componentes curriculares.

O ensino de música na educação básica é uma área rica em desafios e oportunidades. Para que os estagiários possam contribuir de forma eficaz, é essencial que se apropriem das discussões acadêmicas e das práticas docentes já existentes.

Outro ponto importante a considerar na comparação da atuação docente em ambas as instituições, são as abordagens pedagógicas distintas, as quais se diferenciam, principalmente, nos objetivos de aprendizagem.

O aprofundamento teórico, aliado à prática reflexiva, permitirá que esses futuros profissionais desenvolvam estratégias pedagógicas que atendam às necessidades dos alunos e promovam o desenvolvimento integral por meio da música. A pesquisa e a formação contínua são essenciais para enfrentar os desafios do ensino de música garantir que ele cumpra seu papel no processo educacional, principalmente na diversidade cultural no Estado do Amazonas.

Referências

BORGES, Adilson de Souza; BORGES, Raquel Moura de Souza. O ensino de música na educação básica: temas candentes das pesquisas acadêmicas. São Paulo: Editora musical, 2010.

HENTSCHKE, Liane.; BEN, Luciana. Del. (org.) Ensino de Música: propostas para pensar e agir em sala de aula. São Paulo: Moderna, 2003.

LOPES, Náuplia Maria. Educação musical e cultura – guia de estudos 4. Instituto Brasileiro de Educação em parceria com Faculdades FACEL, s/d.

LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. O ensino da música na escola fundamental: um estudo exploratório. Dissertação (Mestrado em Educação) —Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Práticas para o ensino da música nas escolas de educação básica. Rio de Janeiro: Editora da Música, 2018.

Radiofonia e Sociedade: registros historiográficos para o desenvolvimento da música em Manaus

Radiophony and Society: historiographic records for the development of music in Manaus

Rosivaldo Lucas da Silva Palma
Universidade Federal do Amazonas
lucaspalma2323@gmail.com

Renato Antônio Brandão Medeiros Pinto
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
renatobrandao@ufam.edu.br

Resumo: O objetivo deste resumo é levantar dados sobre o rádio no estado do Amazonas, dados estes que serão levantados por meio de buscas em sites e repositórios científicos, sob a perspectiva de autores como De Melo Afonso, De Oliveira dentre outros nomes. Este artigo será dividido em duas partes onde, será mostrado um pouco das diferenças entre rádio AM e FM, e posteriormente, será abordado como se constituiu a programação musical do rádio em Manaus e os nomes dos principais artistas da época que compunham este panorama radiofônico musical. Deste modo, este trabalho pretende pontuar a contribuição e a expressão do rádio como ferramenta de comunicação na cidade de Manaus por meio de revisão bibliográfica.

Palavras-chave: Rádio, Arte, Manaus, Música.

Abstract: The objective of this summary is to collect data about radio in the state of Amazonas, data that will be collected through searches on websites and scientific repositories, from the perspective of authors such as De Melo Afonso, De Oliveira, among other names. This article will be divided into two parts, which will show some of the differences between AM and FM radio, and later, it will be discussed how the radio's musical programming was created in Manaus and the names of the main artists of the time who made up this musical radio panorama. In this way, this work intends to highlight the contribution and expression of radio as a communication tool in the city of Manaus through a bibliographic review.

Keywords: Radio, Art, Manaus, Music.

Entendendo a diferença entre AM e FM

Seguindo o pensamento de Oliveira e Monteiro (2017, p. 8), “as primeiras rádios mudadas de AM para FM no Amazonas foram as rádios Rio Mar e Difusora”. Segundo Ferraretto (2007), rádios AM são caracterizadas por terem qualidade de som inferior às FMs e por sofrerem interferências de fenômenos naturais e artificiais, já as FMs não sofrem tais problemas, porém, seu alcance é menor sendo no máximo, 150 kms, apesar disso, sua qualidade sonora é superior (*apud* Oliveira; Monteiro 2017, p. 9)

Farias e Zucoloto (2017) contam que a história do meio se confunde com a implantação do mesmo no Brasil e que suas primeiras transmissões foram em AM, no seu início tinha suas programações alicerçadas em cultura e educação, valores que Edgar Roquete-Pinto defendia e que formou as bases da Rádio Mec no Rio de Janeiro. De Oliveira **et all** comenta que as principais diferenças entre **AM** e **FM** é na questão da amplitude modulada ser uma onda portadora que sofre alteração em sua amplitude, o que lhe confere suas características que são viajar por grandes distâncias e sofrer muitas interferências elétricas. Já na radiofrequência **FM**, ou então, frequência modulada, há uma alteração de velocidade da onda portadora, que também dá a esta forma de onda a capacidade de transmitir voz e música, só que com mais qualidade e com menor suscetibilidade a fenômenos eletroestáticos e seu alcance em comparação com rádios **AM** é menor. Oliveira e Monteiro (2017, p. 9) destacam ser importante entender de maneira mais sólida o significado de ondas **AM** e **FM.**

> Ferraretto (2007, p.65) explica que as ondas eletromagnéticas são definidas, em termos físicos, como: frequência e amplitude. Para se compreender melhor o cenário de migração, é necessário compreender alguns aspectos das tecnologias radiofônicas e suas particularidades apresentadas pelo autor, em sua obra “Rádio: o veículo, a história e a técnica”:
>
> a) Amplitude Modulada (AM): Transmissão de sinais pela modulação da amplitude das ondas em frequências que variam de 525 a 1.720 kHz. Caracteriza-se por uma qualidade de som inferior à das emissoras em FM, porque os receptores AM sofrem interferência de fenômenos naturais, como raios, ou artificiais, como as provocadas por motores. As transmissões podem ser realizadas em ‘ondas médias’ ou ‘ondas curtas’.
>
> b) Frequência Modulada (FM): Transmissão de sinais pela modulação da frequência das ondas. Permite a emissão e a

> recepção de som em qualidade muito superior às em AM, por não sofrer interferências. As FMs operam em frequências que variam de 87, 5 a 108 MHz. Seu alcance, no entanto, é limitado a um raio máximo de 150 Km.

> De acordo com o Ministério das Comunicações, além das Ondas Médias (de alcance local) e das Ondas Curtas (que podem ter alcance internacional), as emissoras de Amplitude Modulada também podem ser classificadas como de Ondas Tropicais (com alcance regional). Já as emissoras de Frequência Modulada têm um alcance menor, de caráter local (Ferraretto, 2007, p.65)

De acordo com Oliveira e Monteiro (2017), a rádio Rio Mar surgiu com o objetivo de inovar o mercado radiofônico e para se manter a este propósito, continuou a se atualizar até o momento em que foi comprada pela prelazia de Manaus pelo Arcebispo Dom João de Souza Lima em 1962. Após isso, a rádio passou a apresentar conteúdos de cunho religioso, mas mesmo com esta segmentação, a emissora voltou-se ao serviço e à informação, sendo destacadas nesse sentido a cobertura jornalística e a cobertura esportiva. A outorga de mudança de frequência da radiodifusora foi assinada em 2016.

A programação artístico-musical do rádio manauara

Em acordo com o pensamento de Afonso (2019), o rádio faz parte do cotidiano das pessoas da região até os dias atuais, e entre todos os assuntos nos quais ele se faz presente, um deles é a música. A autora discorre que no período de 1927 a 1928 as apresentações musicais eram realizadas no programa “Voz de Manaós”, onde havia apresentações de artistas locais, em sua maioria seresteiros. Após o período de declínio do ciclo da borracha, consequentemente, a rádio amazonense também caiu. Anos depois, Lizardo Rodrigues criou a “Voz da Baricéa”, aos moldes da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, e se aventurou na rádio difusão utilizando-se de seus conhecimentos em eletrônica, onde pôs Donizette Gondim como diretor artístico, o qual colocou altas de doses dos mestres músicos do classicismo, romantismo, impressionismo entre outras vertentes da “música clássica”, que no entanto recebeu diversas críticas sobre o tédio da programação, até mesmo recebendo pedidos para

abrir espaço para gêneros populares como o samba, por exemplo, tal qual no Rio de Janeiro.

Nesse ponto, Afonso (2018) diz que por isso o maestro João Donizetti teve de fazer a seleção dos melhores artistas para a emissora, sendo estes artistas "Adauripedes Alcântara, Guiomar Cunha, Denize Cavalcanti, Maria José Paixão e Lucy Müller":

> Da seleção feita pelo amestro, classificaram-se, de acordo com a reportagem, a graciosa e lourinha Adauripes Alcântara, dona de uma voz velada, dúctil, maleável, e Guiomar Cunha, a intérprete das valsas apaixonadas. Pouco tempo depois, duas novas intérpretes, desta vez de sambas e marchinhas, ganhariam destaque na programação da emissora; Denize Cavalcanti, descrita como alguém que canta porque nasceu para agradar a nossa vida, encantava seus inúmeros fãs interpretando marchinhas de sucesso, enquanto a moreninha Cecília Andrade, a garota que nasceu com o samba na alma, acabou por tornar-se a rádio cantora mais aplaudida da época. O grupo feminino ganhou uma quinta integrante, Medina Campos, acompanhada de seu violão, instrumento manejado com a alma. (Nogueira, 1999, p. 60 *apud* Afonso, 2018)

Parafraseando Afonso (2019), em Manaus a radiofonia tornou-se um com os residentes daqui, proporcionando momentos de lazer e informação, sendo parte também dos planos de desenvolvimento do estado. Do mesmo modo, permitiu que a Amazônia não fosse mais apenas uma terra de lendas e histórias fantasiosas, por meio da fala midiática e alcance das rádios emissoras, foi possível ter esta ligação entre as culturas, por via sonora.

Em suma, o rádio foi grande divulgador de talentos e formador de modos de vida, modelador de gostos e preferências, onde o maior consumidor foi a juventude. Segundo Afonso (2019), o jovem tem a vontade de ter tudo o que o mundo oferece, e desse modo, as emissoras capturam tal essência, ao ponto de grande parte do *cast* das emissoras terem entre 17 e 25 anos, claramente, aqueles que se destacaram no rádio necessitavam conhecer, principalmente os cantores, precisavam saber cantar sucessos nacionais e internacionais, e esses pré-requisitos só eram possíveis ouvindo atentamente ao rádio.

Dessa forma, moldou-se o fazer musical da rádio difusão na cidade de Manaus e no país como um todo, mais uma vez propiciando a vista da integração que

este permitiu que acontecesse. Assim como entender as nuances do rádio em solo amazônida, o entendimento de suas ondas que carregam não apenas voz e música, mas cultura, educação e informações antes mesmo da internet aparecer, torna possível, como dito por Afonso (2019), levar a voz da Amazônia para o país, mostrando que essa terra, que era tida como lugar de lendas e de sonhos distantes, ganhou voz pelas ondas do rádio.

Referências

AFONSO, Lucyanne de Melo. “Não desligue o rádio”: a escuta musical em Manaus (1950-1970). *In:* Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 26., 2016, Belo Horizonte. Anais [...] Belo Horizonte: ANPPOM, 2016. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4059/public/4059-14291-1-PB.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

AFONSO, Lucyanne de Melo. “Não desligue o rádio”: o cotidiano musical radiofônico em Manaus (1943-1964). 2019. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.

FARIAS, Karina Woehl de; ZUCULOTO, Valci Regina Mousquer. Ondas de mudança no rádio: do surgimento à migração do AM para FM. Revista Rádio-Leituras, Mariana, v. 8, n. 2, p. 138-159, jul./dez. 2017. Disponível em: https://periodicos.ufop.br/radio-leituras/article/view/1052/908. Acesso em: 10 fev. 2025.

LEITE, Luiz Felipe Carneiro Lourenço; VALLE, Luciane Ribeiro do. Rádio AM: renascendo aos 90. *In:* Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 36., 2013, Manaus. Anais [...] Manaus: Intercom, 2013. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/expocom/EX38-1214-1.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

OLIVEIRA, Edilene Mafra Mendes de; BARBOSA, Walmir de Albuquerque. O cotidiano e o rádio: reflexões sobre o rádio amazonense. *In:* Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, 13., 2014, Belém. Anais [...] Belém: Intercom, 2014. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/norte2014/resumos/R39-1100-1.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

OLIVEIRA, Edilene Mafra Mendes de; MONTEIRO, Gilson Vieira. O Rádio Migrado no Amazonas: Um Estudo Sobre a Rádio Rio Mar no Cenário de Migração de Amplitude Modulada (AM) para Frequência Modulada (FM). *In:* Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 40., 2017, Curitiba. Anais [...] Curitiba: Intercom, 2017. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2935-1.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

Relações entre cinema e poder no Amazonas: o papel das elites políticas e econômicas no século XX

Relations between cinema and power in Amazonas: the role of political and economic elites in the 20th century

Rosiel do Nascimento Mendonça
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
rosielmendonca@ufam.edu.br

Resumo: Este artigo aborda alguns aspectos do desenvolvimento do cinema no estado do Amazonas e da sua utilização como instrumento de propaganda pelas elites políticas e econômicas do século XX, especialmente no período pré-Zona Franca de Manaus, a exemplo dos documentários “No Paiz das Amazonas” (1922), de Silvino Santos, e “Amazonas, Amazonas” (1966), de Glauber Rocha. Concluímos que, em diferentes momentos históricos, o cinema figurou como veículo privilegiado para a circulação/representação da ideologia e dos interesses dessas elites, contribuindo para a consolidação de uma discursividade hegemônica sobre os problemas e os desafios do Amazonas e da região amazônica.

Palavras-chave: Cinema, poder, Amazonas

Abstract: This article addresses some aspects of the development of cinema in the state of Amazonas and its use as a propaganda tool by the political and economic elites of the 20th century, especially in the pre-Manaus Free Zone period, such as the documentaries “No Paiz das Amazonas” (1922), by Silvino Santos, and “Amazonas, Amazonas” (1966), by Glauber Rocha. We conclude that, at different historical moments, cinema was a privileged vehicle for the circulation/representation of the ideology and interests of these elites, contributing to the consolidation of a hegemonic discourse on the problems and challenges of Amazonas and the Amazon region.

Keywords: Cinema, power, Amazonas

Primeiros anos

Rios caudalosos, florestas exuberantes e sem-número de espécies de fauna e flora, como em nenhum outro lugar. O cinema do início do século XX já recorria com frequência a fórmulas visuais desse tipo para retratar a Amazônia como lugar exótico e aberto à curiosidade das plateias globais. Além de chamariz de audiência, esse discurso também servia aos propósitos das elites locais, empenhadas em fazer a

propaganda da região e de suas possibilidades econômicas após a derrocada do Ciclo da Borracha, motivo pelo qual a linguagem cinematográfica logo se tornou foco de interesses comerciais em um estado do Amazonas às portas da falência.

Em 1907, a pioneira empresa Fontenelle & Cia., principal exibidora do incipiente circuito de cinemas de Manaus, deu início à produção de pequenos filmes com vistas da cidade e registros de cenas cotidianas. A mão de obra era recrutada principalmente fora do país, em laboratórios e estúdios da Europa:

> "...as cenas da vida amazonense e de outros Estados serão depois enviadas ao estrangeiro para uma propaganda do Brasil", afirmava a Empresa Fontenelle & Cia, responsável pelas primeiras tomadas cinematográficas (Costa, 1996, p. 112).

Instalada a recessão no comércio da borracha, empresários e políticos se depararam com a necessidade de revitalizar a economia amazonense, dando início a uma corrida para atrair o capital financeiro de volta ao estado em ritmo de crise. Diversas estratégias e alianças foram adotadas para divulgar o potencial econômico do Amazonas e captar investimentos externos. Nesse cenário, o cinema também despontou como ferramenta promissora. De espectadoras, as elites passaram a patrocinadoras de documentários, instigadas pelo efeito realístico dos chamados "filmes naturais". Com esse espírito propagandístico, a firma seringalista Asensi & Cia resolveu contratar o major Thomaz Reis, cinegrafista da missão do marechal Cândido Rondon, para registrar as propriedades da empresa no rio Madeira. A empreitada originou o longa-metragem "Ouro Branco", lançado em 1918, que retrata o processo extrativista e o beneficiamento do látex e da castanha para posterior exportação.

Anteriormente, o governador Pedro de Alcântara Bacellar também patrocinara a produção de um curta-metragem para promover o recém-criado Horto Florestal de Manaus, obra-símbolo da aposta na agricultura como nova fonte de divisas para o estado, em contraste com o extrativismo da borracha. A realização da película coube ao fotógrafo luso-brasileiro Silvino Santos, um dos pioneiros do cinema na Amazônia. O filme sobre o Horto seria o primeiro de "uma grande série [...] preparada, de acordo com o governo, para a propaganda do Amazonas no sul e no estrangeiro" (Costa, 1996, p. 116).

Arte: Paulo Gersino

Em parceria com empresários ligados à direção da Associação Comercial do Amazonas (ACA), Bacellar também incentivou a criação da primeira produtora cinematográfica amazonense, a Amazônia Cine-Film. Com isso, o governador pretendia organizar “um vantajoso serviço que compreenda a exposição permanente dos produtos do Estado e indústrias anexas e sua propaganda no País e no estrangeiro, por todos os meios de sucesso, inclusive a cinematografia” (Costa, 1996, p. 116).

A Amazônia Cine-Film produziu diversos documentários sobre fatos da política e acontecimentos sociais de Manaus, todos filmados por Silvino Santos. O cineasta ainda esteve à frente do projeto mais vultoso da empresa, “Amazonas, o maior rio do mundo”, um longa-metragem destinado a “fazer a maior e melhor propaganda inteligente desta região” (Costa, 1996, p. 119). Mas o filme acabaria levando a Amazônia Cine-Film à ruína: depois de consumir todos os recursos da empresa e vários meses de filmagens entre o Pará, Amazonas e Peru, a película foi roubada em 1920 e vendida no exterior, sem os devidos créditos ao seu criador. Dada como perdida durante décadas, a obra foi reencontrada apenas em 2023, no Arquivo Nacional de Cinema da República Tcheca, quando finalmente teve sua estreia no Brasil.

Pelo menos até os anos 1930, segundo a pesquisadora Selda Vale da Costa, o cinema em Manaus seria um misto de “elemento lúdico, empreendimento comercial e componente criador do imaginário coletivo” (Costa, 1996, p. 207). Outro caso exemplar da prolífica cooperação entre a linguagem cinematográfica e a classe empresarial amazonense foi a trajetória do próprio Silvino Santos, autor de uma série de filmes para o comendador J. G. Araújo, dono de um império construído com o comércio de borracha e o aviamento de produtos para o interior do estado.

Português nascido na vila de Cernache do Bonjardim, Silvino mudou-se para o Brasil em 1899, aos 13 anos de idade, movido por um autêntico fascínio pela Amazônia, que ele conhecera pelas páginas da antologia “Selecta Portuguesa”, na qual o Amazonas era apresentado como o maior rio do mundo. Ao desembarcar primeiro em Belém do Pará, Silvino descobriu a paixão pela fotografia, tornando-se

aprendiz do pintor e fotógrafo Leonel Rocha, com quem viajou até Iquitos, no Peru, para se aperfeiçoar.

Em 1910, ao se instalar definitivamente em Manaus, o português conheceu uma cidade em pleno apogeu econômico e cultural. Dois anos depois, ele foi contratado pela Peruvian Amazon Rubber Company, do seringalista peruano Julio César Arana, que estava sendo acusado de escravizar e massacrar indígenas em suas propriedades na região do rio Putumayo, na fronteira entre Peru e Colômbia. O magnata pretendia usar as fotografias de Silvino para se defender das denúncias e falsear as condições de trabalho degradantes em suas propriedades. Arana percebeu, contudo, que as imagens em movimento poderiam persuadir melhor a opinião pública internacional que se levantara contra ele.

Financiado pelo seringalista, Silvino foi enviado a Paris, em 1913, para aprender a técnica cinematográfica nos estúdios da Pathé e no laboratório dos irmãos Lumière. Passados alguns meses, ele retornou ao Brasil com os equipamentos necessários para registrar as imagens encomendadas por Arana. O filme acabaria afundando junto com o navio que levava o material para Lima, mas a experiência foi decisiva para Silvino se lançar como cinegrafista autônomo.

A essa altura, o cinema já fazia parte do consumo cultural da população de Manaus, onde as salas exibidoras, convertidas em novo recanto de ostentação, tornaram-se a última moda. Nesse contexto, Silvino realizou o já citado filme sobre o Horto Florestal, comissionado pelo governador Alcântara Bacellar, e mais de 12 películas para a Amazônia Cine-Film:

> São os filmes “naturais”. Quase sempre cenas onde se privilegia o movimento, seja das pessoas ou das máquinas [...] O cinema-realidade vai transformar-se, anos mais tarde, nos cinejornais, documentando visitas de personalidades ilustres, jogos esportivos e a ação bélica nos anos de guerra [...] Os filmes de viagem, os filmes turísticos, os filmes de propaganda constituem variações do mesmo gênero (Costa, 1996, p. 90).

Do contato posterior entre Silvino e o comendador J. G. Araújo surgiria o documentário “No Paiz das Amazonas”, levado à Exposição Internacional do Centenário da Independência, realizada no Rio de Janeiro, em 1922. Com boa recepção nacional e internacional, o filme ainda seria exibido por diversas vezes em

Arte: Paulo Gersino

Manaus por ocasião de solenidades oficiais ou visitas de embaixadores e ministros. Márcio Souza ressalta que a película foi um produto típico do Ciclo da Borracha, quando os coronéis de barranco se faziam representar em grandes feiras e exposições:

> Preparavam suntuosos pavilhões e encomendavam aos seus intelectuais de gabinete publicações de reclame. Luxuosos álbuns ilustrados, impressos na França ou nos Estados Unidos, pretendiam marcar a presença dessa sociedade cercada pela floresta e tocada pelo exótico (Souza, 2007, p. 82).

Em “No Paiz das Amazonas”, que pretendia valorizar os meios de produção e as potencialidades da economia do Amazonas, Silvino destacou sobretudo as fábricas, barcos, escritórios, seringais e criações de gado do império de J. G. Araújo. Enquanto a economia do estado atravessava a mais profunda crise, o filme retratava a pujança dos negócios do comendador, que investiu altas cifras na aquisição de modernos equipamentos cinematográficos e na instalação de um laboratório completo para Silvino trabalhar (Souza, 2007, p. 80).

A crítica recebeu “No Paiz das Amazonas” com entusiasmo, classificando-o como um êxito para o cinema brasileiro, por sua singular qualidade técnica e pelo conteúdo das imagens. Segundo os registros da época, o filme deixou os corações “fremindo de amor pelo Brasil e de admiração pela obra de J. G. Araújo”: “O filme serviu a todos os interesses, casando a necessidade regional de integração à nação com o despertar brasileiro do sentido de unidade nacional” (Costa, 1996, p. 207).

De acordo com Selda Vale, o investimento no cinema deu considerável retorno financeiro a J. G. Araújo. Foram mais de uma dezena de filmes exibidos comercialmente em cerca de 15 anos, além dos louros colhidos na imprensa e da certeza de que os projetos surtiram o efeito esperado. “No Paiz das Amazonas”, por exemplo, serviu muito bem ao objetivo promocional:

> Reafirmando a modernidade de Manaus, a mensagem do filme é clara, precisa e destinada a um público que desconhece a região. A crise é um fato, mas a cidade e a região possuem as condições modernas aos capitais sulistas: porto modernamente aparelhado, estradas rasgando as florestas, eletricidade, fábricas e máquinas modernas, mão de obra disponível e especializada no manejo dos rios, dos animais e dos produtos das matas (Costa, 1996, p. 220).

A produção de Silvino Santos, entretanto, sintetiza uma problemática que restaria evidente nas décadas seguintes: o fato de o cinema amazonense não ter concluído a sua transição do modelo artesanal para o modelo de produção industrial, adaptado às condições locais. Ao contrário, o cinema no estado saltou do artesanal para o estatal, incentivado pelo apoio oficial e pelas encomendas governamentais (Lobo, 1994, p. 181), sem que fossem lançadas as bases necessárias ao seu pleno desenvolvimento e autossuficiência.

Financiamento estatal

Narciso Lobo situa o governo do historiador Arthur Cézar Ferreira Reis, iniciado em junho de 1964, após o golpe militar, como um ponto de inflexão nas relações entre cinema e Estado no Amazonas. A partir de então, o poder estadual efetivamente adotou, em maior escala, o cinema como plataforma de divulgação das ações do governo e dos potenciais da economia, entre eles o turismo (Lobo, 1994, p. 153). Até aquele momento, os governos haviam se limitado a oferecer apoio às equipes de passagem pelo estado, cedendo equipamentos e lanchas, mas sem interferência direta nas produções[1].

A viagem dos cineastas franceses Marcel Camus e Jean Manzon a Manaus, em outubro de 1959, para rodar cenas do que viria a ser o filme “Os Bandeirantes” (1960), é ilustrativa do engajamento das elites locais nas produções cinematográficas que aportavam na capital. A escolha da cidade como uma das locações do longa-metragem despertou o interesse do governo e de empresários amazonenses, afinal, Camus acabara de conquistar a Palma de Ouro do Festival de Cannes pelo filme “Orfeu Negro”. Radicado no Brasil, onde trabalhou para o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de Getúlio Vargas, Manzon também já era um documentarista reputado. Associar-se à produção da dupla era, portanto, uma grande oportunidade para os poderosos da ocasião. Uma vez no Amazonas, a equipe encontrou inúmeras facilidades:

[1] Muitos desses filmes sequer eram exibidos no Amazonas, permanecendo restritos às audiências estrangeiras (Lobo, 1994, p. 120).

> Tratando-se de um empreendimento que levará ao mundo inteiro nosso Estado, mostrando a nossa região e as belezas naturais, Marcel Camus e Jean Manzon têm recebido diversos apoios. O governador Gilberto Mestrinho prometeu aos produtores fornecimento necessário de energia elétrica para as filmagens noturnas... O grupo Sabbá e o Comendador Agesilau Araújo [filho de J. G. Araújo], da mesma maneira, prontificaram-se a colaborar, no que for preciso para a produção da película, principalmente no oferecimento de lanchas para a tomada de cenas fora da cidade.[2]

Quando Manzon retornou ao Amazonas para filmar o documentário "L'Amazone", produção francesa que ganharia o Leão de São Marcos de melhor filme de esportes e turismo no Festival de Cinema de Veneza, em 1964, o diretor também obteve apoio do governador trabalhista Plínio Coelho e deixou afiançada sua contrapartida ao auxílio recebido. "O cinegrafista [...] visitou a sede do DITPEA [Departamento de Imprensa, Turismo e Propaganda do Estado do Amazonas], pondo-se à disposição do setor competente para assuntos de turismo e propaganda, inclusive oferecendo-se para treinar pessoal na difícil arte de filmar", registrou o Jornal do Comércio[3].

O cinema ganharia espaço na estrutura administrativa estadual com a criação dos cargos de cinegrafista e cinegrafista auxiliar no organograma do DITPEA[4], ainda em 1959, no primeiro mandato de Plínio Coelho. A medida representava a institucionalização de uma política de registro cinematográfico das ações de gabinetes e secretarias governamentais. Aos setores de fotografia e filmagem do DITPEA competiam "documentar e difundir ao público programas e realizações do Governo, usando os modernos instrumentos e técnicas de divulgações"[5].

O Departamento teve atuação inexpressiva durante a gestão Gilberto Mestrinho (1959-1963), pois o governador preferiu terceirizar os serviços cinematográficos de responsabilidade do órgão. É o que demonstrou a imprensa ao noticiar, em 1961, a

---

[2] MOSTRAR ao mundo a grandeza do Brasil: um dos objetivos de "Os Bandeirantes". Jornal do Comércio, Manaus, 29 out. 1959, p. 8.
[3] AMAZÔNIA brasileira será motivo para documentário. Jornal do Comércio, Manaus, 8 jun. 1963, p. 1.
[4] ESTADO DO AMAZONAS. Lei nº 6, de 29 de janeiro de 1959. Cria o Departamento de Imprensa, Turismo e Propaganda do Estado do Amazonas. Diário Oficial, Manaus, 30 jan. 1959, p. 1-2.
[5] ESTADO DO AMAZONAS. Mensagem à Assembleia Legislativa, apresentada na primeira sessão Legislativa de 1963. Diário Oficial: Atos do Poder Executivo, Manaus, 16 mar. 1963, p. 56.

contratação de um profissional "para filmar as realizações da atual administração, um documentário tão completo quanto possível"[6]. O DITPEA voltaria ao pleno funcionamento somente em 1963, no retorno de Plínio Coelho ao Governo do Estado. Foi quando se criou o Setor de Cinema, formado pelos subsetores de projeção e filmagem, dirigidos por Edmylson Rosas e Izidoro Barbosa, respectivamente. "Para ambos foram adquiridos máquinas e utensílios mais urgentes", apontou o diretor-geral Aldévio Praia:

> O subsetor de filmagem realizou várias experiências, sendo as principais a filmagem dos festejos da Semana da Pátria, da Semana da Criança, da distribuição de brinquedos prêmio aos estudantes primários aprovados em 1963, e de aspectos do campo turístico de Manaus. Estas películas constituem material de estudo e treinamento da nossa pequena equipe de filmagem. O seu objetivo é filmar os nossos quadros naturais e artísticos e distribuí-los aos principais mercados de turismo, nacionais e internacionais.[7]

Alçado ao governo após o golpe, Arthur Reis lançou um concurso público que contemplava, dentre outras, uma vaga para o cargo de cinegrafista[8]. Porém, durante a gestão do historiador, a empresa J. Borges Filmes Ltda. consolidou-se como a principal fornecedora de serviços cinematográficos para o Executivo. Com um histórico de trabalhos realizados para ministérios e outros governos estaduais, a produtora ganhou diversos contratos para a realização de documentários curtos no Amazonas, principalmente para o Departamento de Estradas de Rodagem (DERAm), órgão executor do planejamento rodoviário do governo.

A dispensa de processo licitatório era quase regra na contratação desses trabalhos. Apenas entre novembro e dezembro de 1965, o DERAm encomendou da J. Borges a produção de dois filmes em *eastmancolor*, com dez minutos de duração cada, sobre "obras realizadas no Estado do Amazonas a serem indicadas pelo próprio Departamento de Estradas de Rodagem, através de sua Direção Geral". Pelos contratos, que somavam mais de 38 milhões de cruzeiros, o órgão ainda estava

[6] DOCUMENTÁRIO cinematográfico. Jornal do Comércio, Manaus, 10 mar. 1961, p. 6.
[7] ESTADO DO AMAZONAS. Mensagem à Assembleia Legislativa, apresentada na primeira sessão Legislativa de 1964. Diário Oficial: Atos do Poder Executivo, Manaus, 16 mar. 1964, p. 48.
[8] ESTADO DO AMAZONAS. Editais – Departamento de Administração e Serviço Público do Amazonas. Diário Oficial: Atos do Poder Executivo, Manaus, 06 jan. 1967, p. 5.

obrigado a pagar as passagens aéreas e a estadia para os técnicos da equipe[9]. Meses antes, a J. Borges lançara o curta “AM-1, história de uma rodovia”, documentando a inauguração da estrada Manaus-Itacoatiara (Torquato Tapajós). Em entrevista ao Jornal A Crítica, José Borges detalhou os planos da empresa para o Amazonas:

> A nossa produtora desejaria, e tudo faremos para fazê-lo, realizar uma porção de documentários sobre o Amazonas, principalmente no que diz respeito à promoção turística, das Centrais Elétricas, sobre a siderúrgica no Amazonas e seu potencial de minério de ferro, e a espetacular obra que o Estado do Amazonas vem realizando.[10]

Em março de 1966, a J. Borges amealhou novo contrato com a administração estadual, desta vez na cifra de 80 milhões de cruzeiros, para “prestação de serviços jornalísticos especializados” à Secretaria de Imprensa e Divulgação. O objetivo era documentar os “atos e fatos” do governo ao longo de 12 meses, com a produção total de 24 filmes-reportagens em preto e branco a serem distribuídos em circuitos nacionais de cinemas, abrangendo todas as capitais e as principais cidades do país, além de municípios do interior do Amazonas[11].

Ao recém-criado Departamento de Turismo e Promoção (Depro), sob a direção de Luiz Maximino de Miranda Correa, a firma de José Borges e Heleza Frazão ainda propôs a realização de um filme colorido sobre a cultura e a industrialização do guaraná, ao custo total de 33,4 milhões de cruzeiros, incluídas as cópias destinadas à distribuição nacional. A proposta enviada ao governo indica que, quando o Estado passou a subvencionar seus próprios projetos cinematográficos, essas produções se tornaram dependentes de um controle discursivo mais estrito, quase sempre contratual:

> [...] Deveremos iniciar, já no mês próximo, um documentário sobre as obras e realizações da Celetramazon [Centrais Elétricas do Amazonas S.A.] e já oferecemos proposta para a realização do documentário de cobertura construção da estrada Humaitá-Lábrea, e do nosso contato,

[9] ESTADO DO AMAZONAS. Contrato de aquisição de filmes documentários. Diário Oficial: Atos do Poder Executivo, Manaus, 23 nov. 1965b, p. 5; ESTADO DO AMAZONAS. Contrato de aquisição de filmes documentários. Diário Oficial: Atos do Poder Executivo, Manaus, 30 dez. 1965c, p. 10.
[10] J. BORGES Filmes voltou para documentar avanço de terra. Jornal A Crítica, Manaus, 30 dez. 1965, p. 7.
[11] ESTADO DO AMAZONAS. Contrato de prestação de serviços. Diário Oficial: Atos do Poder Executivo, Manaus, 28 mar. 1966, p. 4

> quase que permanente, com as coisas do Amazonas, foi que concluímos pelas extraordinárias possibilidades que representa o guaraná, para as indústrias extrativas e turísticas desse estado. [...] Para um melhor aproveitamento do filme e perfeita materialização da mensagem a ser transmitida ao público do Brasil, **sugerimos que o roteiro, do mesmo, seja fornecido pela Secretaria de Turismo e Divulgação [sic]...** (grifo nosso)[12]

Os negócios da J. Borges Filmes no Amazonas levaram a empresa a patrocinar a primeira e única edição do Festival de Cinema Amador do Amazonas, em novembro de 1966, promovido em parceria com o Clube da Madrugada, o Jornal A Crítica e a Rádio Rio Mar. Segundo Ivens Lima, que apresentava o programa “Cinemascope no ar” na Rádio Rio Mar e esteve envolvido na organização inicial do evento, “Borges pretendia agradecer o que ele estava recebendo do governo aqui (mensalmente ele vinha a Manaus fazer um documentário) e criou esse prêmio em Manaus para estimular o cinema” (Lobo, 1994, p. 145).

Narciso Lobo (1994, p. 136) acrescenta que a empresa, “como grande cliente do Estado, ao mesmo tempo que promovia o evento tinha também a oportunidade de tomar contato com os embriões de cinema existentes na cidade”. Apesar de algumas controvérsias e polêmicas, o Festival de Cinema Amador do Amazonas serviu para revelar novos realizadores e fomentar a produção de filmes na cidade: “O Festival foi uma importante iniciativa para que a produção de cinema que estava em gestação a partir do circuito cineclubista pudesse ganhar corpo” (Soranz, 2022, p. 62-63).

Três anos após o Festival de Cinema Amador, foi a vez do Depro, já sob a direção de Joaquim Marinho, realizar em Manaus o I Festival Norte do Cinema Brasileiro[13], que deu o prêmio de melhor filme para “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade. A iniciativa recebeu o apoio de diversas instituições e empresas, entre elas o grupo Severiano Ribeiro, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e o Instituto Nacional de Cinema (INC). Em entrevista ao tradicional

---

[12] ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO AMAZONAS. Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar denúncias do Dep. Francisco Queiroz. Anexos sobre o Departamento de Turismo e Promoção. Manaus, 1966, p. 60. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, Manaus.

[13] No encerramento do festival, Silvino Santos recebeu uma justa homenagem pelo conjunto da sua obra. O evento marcou, assim, a “redescoberta” do pioneiro e da tradição de cinema existente em Manaus.

Jornal do Brasil para divulgar o evento, Marinho declarou que o governo estava disposto a garantir as “condições ideais” a produções que enfocassem o Amazonas, sua história, suas lendas, economia e desafios:

> O I Festival Norte do Cinema Brasileiro acaba de abrir um novo ciclo do cinema no Brasil, criando aqui, no Amazonas, as condições de realização com apoio da natureza e do Estado. [...] Cada empreendimento que se localize no Amazonas terá a certeza de apoio do Governo do Estado, que está empenhado em fazer através do cinema uma divulgação da região com uma linguagem viril, de difusão e conscientização.[14]

Soranz avalia que o Festival Norte do Cinema Brasileiro, ao angariar o financiamento público, ampliou as possibilidades de ação do movimento cineclubista da época:

> O projeto cultural de uma cena de cinema em Manaus, acalentado pelos cineclubistas, se favoreceu de uma estrutura de produção robusta proporcionada pelo governo do estado que permitiu realizar um evento grandioso, com a presença de importantes diretores, atores e atrizes do cinema nacional, com programação diversificada de filmes (Soranz, 2022, p. 66).

Mas, novamente, a descontinuidade de ações nas décadas de 1970 e 1980 soterraria a ideia de um polo de cinema no Amazonas: “E não se pode dizer que tenha sido um problema exclusivo da cultura amazonense. A frustração se deu num plano mais amplo, através do fortalecimento da estratégia de concentração do poder político e econômico no centro-sul” (Lobo, 1994, p. 182).

A experiência do Depro

Atento a uma das expressões artísticas de maior popularidade em Manaus, o Departamento de Turismo e Promoção, na gestão inaugural de Luiz Maximino, a partir de junho de 1965, promoveu não só festivais e mostras de cinema na cidade, mas também sessões especiais com filmes amazonenses em universidades, cinematecas e cineclubes de outras capitais. O Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC) foi um dos beneficiados pela aproximação do Governo do Estado com o setor cultural, da

[14] NOVOS cineastas no Amazonas. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, dez. 1969, p. 5.

qual resultou, ainda, a criação da Pinacoteca do Amazonas e do Conservatório de Música Joaquim Franco. Em parceria com o Depro, o GEC encampou a realização de diversos festivais de cinema e mostras temáticas, com produções da França, México, Japão, Argentina, Estados Unidos, URSS e Tchecoslováquia.

Em longa entrevista a Narciso Lobo e Selda Vale da Costa, ao lado de outros cineclubistas dos anos 1960, o radialista e agitador cultural Joaquim Marinho lembrou que o apoio do Depro foi essencial para os jovens engajados com a cultura cinematográfica realizarem suas ideias naquela época: “Nós conseguimos dinheiro e aí o negócio começou a criar raízes em termos de organização. Com esse dinheiro, deu para começar a pagar esses ciclos envolvendo a Cinemateca Canadense, a Cinemateca da Inglaterra...” (Lobo; Costa, 2007, p. 88).

A realização de um documentário de divulgação do Amazonas sob os auspícios do Depro era uma questão de tempo. Além de contribuir para sedimentar a imagem de um Amazonas dinâmico, comandado por um governo “revolucionário”, o projeto estava amparado no regimento do órgão. Desse modo, competia ao Departamento, entre outras coisas,

> **encomendar filmes que possam divulgar, nos centros de maior importância do país ou do exterior, as possibilidades econômicas e turísticas do Estado**, bem como colaborar com os produtores de cinema que se disponham a rodar suas películas em território amazonense, dando-lhes assistência e assessoria. (grifo nosso)[15]

Enquanto esteve à frente do Depro, Luiz Maximino recebeu diversas propostas para o custeio de filmes, não só da onipresente J. Borges. Em ofício remetido ao diretor-geral, a Grupo Filmes Ltda., dos sócios Ronald O. Martin e Klaus Manfred Eckstein, expressou o desejo de filmar “documentários cinematográficos sobre vários aspectos físicos e culturais desse grande Estado”. O orçamento para um filme colorido de oito a 12 minutos era de aproximadamente 25 milhões de cruzeiros[16].

---

[15] ESTADO DO AMAZONAS. Decreto nº 359, de 06 de novembro de 1965. Dá nova estrutura administrativa e aprova o regimento do Depro. Diário Oficial: Atos do Poder Executivo, Manaus, 06 nov. 1965a, p. 2.

[16] ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO AMAZONAS. Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar denúncias do Dep. Francisco Queiroz. Anexos sobre o Departamento de Turismo e Promoção. Manaus, 1966, p. 110. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, Manaus.

Por seu turno, a Cineproduções Brasileiras Ltda. ofereceu ao governador o lançamento de um documentário sobre o estado antes das férias escolares de 1966, “certos de que faremos a maior projeção do Amazonas para todo o Brasil com um mínimo de gastos”:

> Sediados em São Paulo, onde atualmente tem-se observado um interesse pelo mundo que surge no extremo norte do Brasil, temos a honra de comparecer à presença de V. Excia para apresentar-lhe nossos serviços de cinematografia, que muito fará pela conversão turística deste Estado, visto termos circuito para todo o território nacional, comprazendo-nos afiançar que nosso trabalho à conhecido por autoridades federais e estaduais.[17]

A Jean Manzon Produções Cinematográficas S.A. também pleiteou um patrocínio de 7,5 milhões de cruzeiros para a distribuição do premiado “L’Amazone” em todo o Brasil, conforme proposta do diretor executivo Jacques Boulieu endereçada ao governo:

> Esta formidável promoção da Amazônia despertará o interesse do grande público, atraindo turistas e investidores para essa importante região do país. Essa distribuição será realizada através dos principais circuitos exibidores com os quais mantemos acordos contratuais permanentes, atingindo 80% das melhores plateias cinematográficas do país.[18]

No início de setembro de 1965, em carta a Arthur Reis, Luiz Maximino sugeriu pela primeira vez que o governador patrocinasse um documentário promocional por meio do Depro. Ao justificar o investimento, ele alegava que o cinema possuía grande poder de divulgação e capilaridade social, sendo capaz de sensibilizar mais rapidamente espectadores ao redor do mundo para as belezas e atrativos do Amazonas[19]. Ele tomara a liberdade de iniciar as tratativas antes mesmo de comunicar

---

[17] ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO AMAZONAS. Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar denúncias do Dep. Francisco Queiroz. Anexos sobre o Departamento de Turismo e Promoção. Manaus, 1966, p. 51-52. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, Manaus.
[18] Ibidem, p. 53
[19] DEPRO – DEPARTAMENTO DE TURISMO E PROMOÇÃO DO ESTADO DO AMAZONAS. Relatório de atividades. Manaus, 28 jan. 1967, p. 4. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, Manaus.

a oferta ao governador, razão pela qual o filme já tinha diretor quase certo – o polêmico e celebrado Glauber Rocha:

> [...] penso que deveríamos fazer um documentário, em cinemascope e em cores, sobre os aspectos turísticos e econômicos do Estado. Conversei com Glauber Rocha, o laureado diretor de "O Diabo na Terra do Sol" [sic] e "Barravento", e ele está disposto a dirigir tal documentário. **Custaria ao Estado 40 milhões e seria distribuído em circuitos comerciais em todo o país. Por intermédio do Itamaraty, por causa do nome do diretor, seria apresentado na Europa e Estados Unidos**, inclusive em festivais internacionais de cinema. (grifo nosso)[20]

Para Glauber Rocha, mentor do Cinema Novo e um dos expoentes do movimento de contestação estético-cultural, a oportunidade de trabalho que surgia no Amazonas não poderia vir em momento mais propício, pois o cineasta buscava há algum tempo meios de financiar o seu próximo longa-metragem, "Terra em Transe". Com o aval de Arthur Reis, o diretor foi formalmente contratado pelo Governo do Estado, chegando a Manaus no dia 14 de dezembro. Dessa experiência nasceu o documentário "Amazonas, Amazonas", lançado em 1966.

Com um moderado tom glauberiano, baseado em uma interpretação histórica e sociológica "autorizada", o filme aponta os dilemas e perspectivas econômicas do estado àquela época, na esteira das mudanças radicais pelas quais o país passava, com promessas de integração e desenvolvimento para a região amazônica. A obra reproduz, portanto, "o discurso ideológico da elite local que se achava abandonada 'pelo Brasil' em termos de ajudas e financiamentos" (Lobo, 1994, p. 132), pois buscava predispor a opinião pública a aceitar as soluções oficialistas para os problemas apresentados.

Crítico na medida dos limites impostos de modo mais ou menos explícito pela estrutura institucional que o financiou, "Amazonas, Amazonas" traz as marcas enunciativas de um discurso sobre a Amazônia associado à política de modernização conservadora e centralizadora praticada pelo regime militar. Considerando as suas condições sociais de produção, o documentário fez o discurso *possível* sobre a

[20] CORREA, Luiz Maximino de Miranda. [Correspondência]. Destinatário: Arthur Cézar Ferreira Reis. Rio de Janeiro, 08 set. 1965, p. 3-5. 1 carta. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, Manaus.

Amazônia naquela conjuntura. Com isso, não pretendemos relativizá-lo, mas compreendê-lo à luz das forças envolvidas em sua realização, como produto de uma relação estratégica de prestígio e conveniência entre o cineasta e seus comitentes (Mendonça, 2018).

Considerações

Segundo Bill Nichols (2008), a existência de uma estrutura institucional por trás da produção cinematográfica, mais especificamente dos filmes documentários, impõe uma maneira também institucional de ver e falar. Em outras palavras, cineasta e público estão cercados por um conjunto de limites e convenções, mas são igualmente detentores de um poder de fazer e atuar sobre a realidade. Assim, estes filmes operam como dispositivos de “ação e intervenção, poder e conhecimento, desejo e vontade”: “Quando entramos em uma estrutura institucional que patrocina essas maneiras de falar, assumimos um poder instrumental: o que dizemos e decidimos pode afetar o curso dos acontecimentos e acarretar consequências” (Nichols, 2008, p. 68-690).

Como demonstrado brevemente no caso dos documentários “No Paiz das Amazonas” (1922) e “Amazonas, Amazonas”, o cinema figurou, em diferentes momentos históricos, como veículo privilegiado para a representação da ideologia e dos interesses das elites políticas e econômicas amazonenses, especialmente no contexto de crise da economia da borracha e dos seus efeitos nas décadas seguintes. Nesse período, os filmes produzidos e comissionados por empresários ou pelo Governo do Estado contribuíram para a circulação de discursividades dominantes acerca do enfrentamento aos desafios do Amazonas e da região amazônica, sempre sob a ótica da ação estatal centralizadora e da abertura ao capital transnacional.

Essas discursividades ainda ressoam na atualidade em diversos campos sociais, na forma de supervalorização dos temas econômicos, do incentivo a uma ação desenvolvimentista predatória e da defesa da “integração” territorial sem considerar as particularidades socioculturais da população. A diferença é que agora os pensamentos contra-hegemônicos também reclamam visibilidade, ampliando a pluralidade de vozes e discursos socialmente disponíveis. Mesmo sob ataque, os movimentos indígenas, quilombolas, ambientais, dentre outros, oferecem à sociedade

novas maneiras de abordar as complexidades amazônicas, num apelo ao respeito à diversidade cultural, à sustentabilidade e aos diversos modos de ser e estar na região.

Referências

COSTA, Selda Vale da. Eldorado das Ilusões. Cinema & Sociedade: Manaus (1897/1935). Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

LOBO, Narciso J. Freire. A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus nos anos 60. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1994.

LOBO, Narciso J. Freire; COSTA, Selda Vale da. A aventura de fazer cinema no Amazonas. Somanlu: Revista de Estudos Amazônicos, Manaus, v. 7, n. 3, p. 101-148, 2007. Disponível em: https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/somanlu/article/view/334. Acesso em: 25 abr. 2024.

LOBO, Narciso J. Freire; COSTA, Selda Vale da. No rastro de Silvino Santos. Manaus: SCA/Edições Governo do Estado, 1987.

MENDONÇA, Rosiel do Nascimento. Amazônia de Glauber Rocha: uma análise do documentário “Amazonas, Amazonas”. 2018. 166 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018. Disponível em: https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/6584. Acesso em: 26 fev. 2025.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 3. ed. Campinas: Papirus, 2008.

SORANZ, Gustavo. Cinema no Amazonas: 1960-1990. Manaus: Rizoma Audiovisual, 2022.

SOUZA, Márcio. Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha. 2. ed. Manaus: Edua, 2007.

STOCO, Sávio Luis. O cinema de Silvino Santos (1918 - 1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade. 2019. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-31072019-115319. Acesso em: 31 mar. 2025.

Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado

Rhythms and Rhymes: Expression and Learning

Axel Batalha Miranda
Universidade do Estado do Amazonas - UEA
axelbmiranda@gmail.com

Danielle Correa Ribeiro
Secretaria Municipal de Educação, Esporte e Cultura de Tefé
daniprof.msecreta@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta uma análise do projeto “Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado”, implementado na Escola Municipal Mayara Redman Abdel Aziz por Axel Batalha Miranda, acadêmico do curso de licenciatura em História da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Este projeto propõe a utilização de gêneros musicais populares, como *funk*, *trap* e batalhas de rima, como ferramentas pedagógicas para integrar conteúdos curriculares à cultura musical dos jovens, valorizando suas expressões artísticas e socioculturais. Embasado na pedagogia crítica de Paulo Freire e em estudos sobre educação e cultura popular, o projeto busca desenvolver competências linguísticas, sociais e críticas por meio da criação e análise de letras e rimas. Além disso, visa fomentar o protagonismo juvenil e aumentar o envolvimento dos alunos nas atividades escolares. As atividades interdisciplinares e práticas de produção musical esperam promover empatia e estimular o pensamento crítico sobre temas contemporâneos. Conclui-se que a incorporação de gêneros musicais populares nas escolas pode contribuir significativamente para a construção de uma educação mais inclusiva e relevante para o contexto juvenil atual, ampliando o horizonte educacional e promovendo uma aprendizagem significativa que dialoga diretamente com as vivências dos estudantes.

Palavras-chave: *Funk*, *Trap*, Batalhas de Rima, Educação, Cultura Popular

Abstract: The article presents an analysis of the project “Rhythms and Rhymes: Expression and Learning”, implemented at the Mayara Redman Abdel Aziz Municipal School by Axel Batalha Miranda, a student of the degree course in History at the University of the State of Amazonas (UEA). This project proposes the use of popular musical genres, such as funk, trap and rhyme battles, as pedagogical tools to integrate curricular content into the musical culture of young people, valuing their artistic and sociocultural expressions. Based on Paulo Freire's critical pedagogy and studies on education and popular culture, the project seeks to develop linguistic, social and critical skills through the creation and analysis of lyrics and rhymes. In addition, it aims to foster youth protagonism and increase student involvement in school activities. The interdisciplinary activities and music production practices hope to promote empathy and stimulate critical thinking about contemporary issues. It is concluded that the

incorporation of popular musical genres in schools can contribute significantly to the construction of a more inclusive and relevant education for the current youth context, broadening the educational horizon and promoting meaningful learning that dialogues directly with the students' experiences.

Keywords: Funk, Trap, Rhyme Battles, Education, Popular Culture

Ritmos e Rimas na Prática Educacional: Transformando Saberes Através da Música

Nas últimas décadas, a educação tem passando por transformações significativas em sua abordagem e metodologias, em resposta às mudanças sociais, culturais e tecnológicas que permeiam nosso mundo. A escola, enquanto instituição, busca incessantemente maneiras de se conectar de forma mais concreta e relevante com a vida dos alunos, permitindo-lhes reconhecer a educação como um elemento intrínseco e não separado de suas realidades cotidianas. Essa necessidade de reinventar a prática pedagógica para torná-la mais significativa nos contextos socioculturais dos estudantes é um dos focos do projeto “Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado”, executado na Escola Municipal Mayara Redman Abdel Aziz.

Esse projeto surge em um cenário onde o sistema educacional brasileiro ainda enfrenta desafios significativos em incluir e engajar os jovens, especialmente aqueles que vivenciam cotidianos repletos de complexidades socioeconômicas e culturais. Sob a orientação do acadêmico Axel Batalha Miranda da (UEA), propõe-se uma inovadora metodologia que utiliza gêneros musicais populares como o *funk, trap* e batalhas de rima, não apenas como temas de aula, mas como centrais ferramentas pedagógicas. A iniciativa busca integrar e associar os conteúdos curriculares à cultura musical dos jovens, destacando-se como um meio eficaz para valorizar suas expressões artísticas e realidades sociais, muitas vezes marginalizadas nas dinâmicas escolares tradicionais.

A base teórico-metodológica do projeto respalda-se na pedagogia crítica proferida por Paulo Freire, que promove um olhar reflexivo e transformador sobre a educação. Segundo Freire, a escola deve ser um espaço de diálogo, onde o conhecimento prévio dos alunos é considerado na construção de novos saberes. Com essa perspectiva, o projeto “Ritmos e Rimas” engaja os estudantes por meio da

música, um elemento central nas suas vidas, tornando o aprendizado uma experiência ativa e colaborativa. O projeto está também alinhado com os estudos sobre educação e cultura popular, que ressaltam a importância de incluir as práticas culturais juvenis no ambiente educacional, permitindo que os alunos se vejam e sejam vistos como sujeitos críticos e criadores.

A escolha dos gêneros musicais como ferramentas pedagógicas se baseia na observação de seu apelo entre os jovens. Gêneros como *funk e trap*, muitas vezes estigmatizados, são ricos em linguagem e expressividade, espelhando identidades e resistências culturais. Ao integrar esses ritmos à escola, o projeto não só valida as vozes jovens, mas também as incentiva a desenvolver suas competências linguísticas e sociais, através da criação e análise de letras e rimas. A prática das batalhas de rima, por exemplo, estimula o pensamento rápido, a argumentação e o desenvolvimento crítico, ao mesmo tempo que promove um engajamento lúdico e significativo.

Além disso, um dos aspectos centrais deste projeto é fomentar o protagonismo juvenil, possibilitando que os estudantes sejam agentes ativos em seu processo de aprendizado. A expressão musical, nesse contexto, atua como uma ponte para discussões mais amplas sobre temas contemporâneos, tais como direitos humanos, desigualdade social, identidade, entre outros. Por meio das atividades propostas, os alunos têm a oportunidade de não apenas refletir sobre essas questões, mas também de articular e expressar suas perspectivas, contribuindo para uma educação que vai além da transmissão de conhecimento, focando na formação de indivíduos críticos e conscientes.

Portanto, o projeto “Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado” propõe um rompimento com as práticas tradicionais, ao sugerir uma abordagem educativa que valoriza a cultura dos alunos e promove uma articulação entre o aprender e o viver. Ao oferecer um ambiente onde sua cultura é celebrada e o seu potencial é reconhecido, a escola transforma-se em um espaço de inclusão e inovação. Assim, este artigo visa explorar os fundamentos, execução e resultados deste projeto, evidenciando como a música pode ser uma poderosa aliada na construção de uma

Arte: Paulo Gersino

educação mais conectada com a realidade dos alunos e mais apta a prepará-los para os desafios de um mundo em constante transformação.

Revisão de Literatura

O projeto “Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado” alicerça sua proposta em várias correntes teóricas e práticas que visam promover uma educação inclusiva e relevante por meio da interseção entre música e ensino. Para compreender o impacto e as possibilidades dessa iniciativa, é fundamental explorar as contribuições teóricas de pedagogias críticas, assim como estudos sobre educação e cultura popular, frente aos desafios contemporâneos do cenário educacional brasileiro.

A pedagogia crítica, proposta por Paulo Freire, é um dos principais pilares teóricos deste projeto. Freire (1987) advoga por uma educação dialógica onde o estudante é visto como sujeito ativo no processo de aprendizado, estimulando uma relação horizontal entre educador e educando. Ele enfatiza a importância do conhecimento contextualizado, que se conecta às realidades vividas pelos alunos, permitindo uma experiência de ensino mais significativa e transformadora. Segundo Freire, a educação deve ter como objetivo a conscientização, capacitando os alunos a questionarem as estruturas sociais e políticas ao seu redor. Este processo de conscientização é essencial para que os estudantes se tornem cidadãos críticos e participativos, capazes de influenciar e transformar suas comunidades.

No contexto da educação e cultura popular, a obra de Candau (2008) destaca que a escola deve ser um espaço que acolhe e valoriza as práticas culturais dos alunos. Candau sugere que incorporar elementos da cultura jovem, tais como os gêneros musicais populares, promove a inclusão social e cria um ambiente de aprendizagem mais democrático. Este tipo de abordagem não apenas legitima as expressões culturais dos alunos, mas também potencializa o envolvimento escolar, pois os estudantes se sentem respeitados e representados.

A música, em particular, tem sido destacada como uma ferramenta pedagógica poderosa. Estudos como o de Pena et al. (2013) indicam que a música contribui para o desenvolvimento cognitivo, emocional e social dos alunos, além de estimular a criatividade e o espírito crítico. O uso de gêneros como *funk* e *trap* introduz elementos

de resistência cultural que podem ser explorados educativamente. A música, portanto, não é meramente um recurso didático, mas uma linguagem universal que permite a expressão de ideias, sentimentos e identidade dos jovens.

Além disso, as batalhas de rima, parte integrante da prática do hip hop, têm demonstrado ser uma atividade envolvente que promove habilidades linguísticas e de pensamento crítico. De acordo com Almeida e Pereira (2015), essas práticas culturais urbanas oferecem um espaço para o debate público e reflexões sobre questões sociais comuns aos jovens, como desigualdade e identidade social. Assim, ao se apropriarem das letras para discutir e refletir sobre suas próprias vivências, os alunos desenvolvem um entendimento mais profundo de si mesmos e do mundo ao seu redor.

A prática da interdisciplinaridade também é uma tônica importante na proposta de "Ritmos e Rimas". Como mencionam Lück et al. (2014), conectar disciplinas tradicionais por meio de temas integradores, como a música, proporciona uma aprendizagem mais holística e engajante. Esse tipo de abordagem fomenta o desenvolvimento de múltiplas competências, indo além de conteúdos estritamente acadêmicos para incluir habilidades emocionais, sociais e culturais.

Portanto, a revisão da literatura revela que o projeto "Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado" se insere em um corpo teórico robusto que defende a integração de práticas culturais juvenis na educação formal. Ao promover uma educação que se nutre da realidade e das experiências dos alunos, a escola não só atende melhor as necessidades dos jovens, mas também prepara cidadãos capazes de dialogar criticamente com a sociedade. O paradigma educacional transformador embasado nos estudos de Freire e seus contemporâneos reafirma a importância de perceber a educação como um ato cultural e político, onde todos os sujeitos são agentes de mudança, contribuindo para uma sociedade mais justa e igualitária.

Abordagem Teórico-Metodológica

A abordagem teórico-metodológica do projeto “Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado” é fundamentada principalmente na pedagogia crítica e nos estudos sobre cultura popular, sendo essenciais para orientar sua implementação no ambiente escolar. Esse projeto assume uma postura que alia teoria e prática, instigando a

Arte: Paulo Gersino

reflexão e o engajamento dos estudantes com suas próprias vivências culturais, ao mesmo tempo que persegue objetivos educacionais concretos.

A pedagogia crítica, como base teórica primária, visa empoderar educandos através da educação dialógica, conforme proposto por Paulo Freire, que sustenta que a verdadeira educação é aquela que reconhece a autonomia do sujeito no ato de conhecer (Freire, 1987). Esta abordagem emerge fundamentalmente como uma alternativa ao modelo tradicional de educação bancária, caracterizado pela passividade do aluno no processo educacional. Em vez disso, o projeto se propõe a criar um ambiente onde o conhecimento é construído conjuntamente, com uma troca contínua entre professores e alunos, num processo de coaprendizagem e cocriação.

Neste sentido, a metodologia do projeto adota práticas educativas que se valem de gêneros musicais populares, como *funk e trap*, não apenas pelo seu apelo entre os jovens, mas por sua riqueza enquanto veículo expressivo de histórias, sonhos e desafios enfrentados pela juventude na sociedade contemporânea. Tais práticas são investigadas em estudos como o de Souza et al. (2016), que aponta o potencial da música para a catalisação de processos de ensino-aprendizagem que ultrapassam a mera transmissão de conteúdo, estimulando a sensibilidade e o senso crítico dos estudantes.

Adicionalmente, este projeto apoia-se no conceito de educação interseccional e interdisciplinar. Como argumenta Bezerra (2019), o reconhecimento da diversidade cultural e a inclusão de elementos culturais no currículo tornam a educação mais significativa e atrativa para os alunos. O projeto ensina os alunos a perceberem sua própria cultura e a cultura dos outros, permitindo-lhes desenvolver uma maior empatia e compreensão das complexidades sociais e culturais que enfrentam diariamente.

A utilização de gêneros musicais na pedagogia do projeto também requer uma compreensão e análise crítica das letras e das mensagens que estas carregam. As oficinas e atividades são planejadas para estimular os estudantes a analisarem essas letras em profundidade, questionando seus significados, analisando seus contextos e produzindo suas próprias composições. Esse processo de análise e compreensão crítica de textos musicais é visto como fundamental para o desenvolvimento de habilidades argumentativas e de expressão (Silva & Santos, 2017).

Para implementar essa metodologia, o projeto “Ritmos e Rimas” adota um conjunto de práticas pedagógicas dinâmicas que incluem, entre outras, oficinas de escrita, debates, apresentações musicais e rodas de conversa. Cada atividade é projetada para ser altamente participativa, garantindo que os alunos não apenas recebam informações, mas também produzam conhecimento, experimentem as múltiplas dimensões de sua própria realidade e tornem-se autores de sua aprendizagem (Almeida & Rodrigues, 2018).

Por fim, a abordagem teórico-metodológica do projeto não se restringe somente ao contexto escolar imediato, mas também reflete uma proposta de conscientização que incita a comunidade escolar a repensar suas práticas de inclusão, de modo a promover uma verdadeira transformação educacional, onde os estudantes são vistos como protagonistas em seu processo educativo e não meramente receptores de um conhecimento alheio a suas realidades culturais e sociais. Dessa maneira, o projeto busca não apenas promover a inserção da música na escola, mas transformá-la numa prática pedagógica significativa, empoderadora e reflexiva para todos os envolvidos no processo de ensino-aprendizagem.

Desenvolvimento das Atividades

O desenvolvimento das atividades no projeto “Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado” é central para efetivar a integração entre os conteúdos formais e a cultura musical dos estudantes, adotando uma metodologia prática e envolvente que busca articular dinamicamente a teoria e a prática pedagógica. As atividades são elaboradas para encorajar a participação ativa dos alunos, promover o protagonismo juvenil e ampliar suas competências linguísticas, sociais e críticas, ancorando-se fortemente em princípios de educação contextualizada e interdisciplinar.

As oficinas de escrita criativa são uma das atividades-chave do projeto, tendo como objetivo principal estimular os alunos a desenvolver suas habilidades de composição textual através da criação de letras e rimas. Essas oficinas começam com uma breve introdução ao gênero musical escolhido, abordando seus traços característicos e temáticos por meio de exemplos de músicas populares entre os jovens. As letras dessas músicas são analisadas coletivamente, de modo a incitar uma

discussão crítica sobre os temas abordados, a estrutura poética e a linguagem utilizada.

O processo de criação musical se torna uma oportunidade educativa ao conectar experiências pessoais e coletivas dos alunos com elementos fundamentais do currículo escolar, como a língua portuguesa e a sociologia, permitindo uma exploração de conteúdos como figuras de linguagem, estrutura textual e análise crítica (Silva & Oliveira, 2015). Com a orientação dos educadores, os estudantes são encorajados a escrever suas próprias letras, expressando suas perspectivas, desafios e aspirações, promovendo um ambiente de liberdade criativa e respeito mútuo.

Outro componente essencial no desenvolvimento das atividades são as batalhas de rima, fortemente inspiradas nas batalhas de MCs do hip hop, que representam uma forma de expressão e resistência cultural. Estas atividades têm sido identificadas, segundo Gomes & Santos (2016), como eficazes em aprimorar a capacidade de argumentação e o desenvolvimento do raciocínio rápido dos participantes. As batalhas realizadas no projeto seguem uma dinâmica de desafio construtivo, onde os alunos são estimulados a improvisar e responder de maneira criativa e articulada aos versos de seus colegas. Esse formato incentiva não só a habilidade expressiva como também o respeito e a capacidade de escuta.

Para fortalecer o senso de comunidade e colaboração, os alunos participam de rodas de conversa após as atividades práticas, onde refletem sobre suas experiências, aprendizados e desafios enfrentados ao longo das atividades. Essas rodas são momentos chave para o desenvolvimento do pensamento crítico, pois permitem que os estudantes dialoguem sobre temas contemporâneos e questões sociais, como desigualdade, identidade e cidadania. A discussão aberta e o apoio mútuo durante essas sessões são fundamentais para o fortalecimento das relações interpessoais e para a construção de um ambiente escolar inclusivo e afetivo (Almeida & Costa, 2017).

Além disso, para cada letra ou música criada durante o projeto, são realizadas apresentações musicais que proporcionam um espaço para que os alunos compartilhem suas produções com a comunidade escolar. As apresentações não apenas exibem os talentos individuais, mas promovem uma celebração coletiva das

expressões culturais juvenis, destacando a importância dessas produções dentro e fora do ambiente escolar. A apreciação e a crítica construtiva dos colegas e educadores durante essas apresentações são momentos significativos para o reconhecimento e valorização das aptidões individuais e do esforço coletivo.

Por fim, todas as atividades são documentadas e analisadas ao longo do processo de implementação, com o intuito de obter feedback contínuo tanto dos alunos quanto dos educadores. Este acompanhamento permite ajustes metodológicos dinâmicos e ágeis, assegurando que as práticas educativas estejam constantemente alinhadas com as necessidades e expectativas dos participantes, promovendo um ciclo de melhoria contínua (Pereira & Lima, 2018).

Em síntese, as atividades desenvolvidas no projeto têm por objetivo não só a transmissão de conhecimento, mas também o fortalecimento das identidades culturais e sociais dos alunos, facilitando um ambiente pedagógico no qual eles se sintam valorizados e empoderados para transformar sua realidade, promovendo uma educação que verdadeiramente dialoga com suas experiências e potencialidades.

Análise das Letras e Rimas

A análise das letras e rimas criadas pelos alunos no projeto “Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado” constitui um componente crucial da metodologia empregada, proporcionando uma janela para o entendimento das percepções, sentimentos e discursos juvenis. Essa análise não só apoia o desenvolvimento de competências linguísticas, nomeadamente leitura e escrita, mas também aprofunda a compreensão crítica dos contextos sociais e culturais nos quais os estudantes estão inseridos.

O processo de análise das letras e rimas é planejado de forma a envolver os participantes em uma prática reflexiva e discursiva, que estimula a interpretação, a crítica e a releitura das produções musicais. Inicialmente, cada composição é explorada sob uma perspectiva estética e temática, buscando identificar suas estruturas poéticas, uso de linguagem figurada, e os temas predominantes. Essa análise inicial é importante para que os alunos reconheçam os elementos técnicos e

criativos de suas criações, incentivando a apreciação da arte da rima como uma forma legítima de expressão literária (Alves & Marques, 2016).

Posteriormente, passa-se à análise crítica e contextual das letras. Os estudantes são incentivados a refletir sobre os significados subjacentes de suas composições e os contextos sociais e culturais que inspiraram ou influenciaram a sua criação. Estudos como os de Goulart e Souza (2017) destacam a importância das práticas musicais no esclarecimento das condições sociais, políticas e econômicas vividas pelos jovens. Assim, ao destrinchar suas obras, os alunos não apenas elevam sua capacidade crítica, mas também desenvolvem uma compreensão mais profunda dos fatores que moldam suas realidades e identidades.

Neste processo, discute-se a intencionalidade das letras: quais mensagens os alunos desejam transmitir e como a escolha das palavras e a estrutura das rimas servem aos seus propósitos comunicativos. Desse modo, almeja-se que os alunos desenvolvam uma sensibilidade quanto ao poder das suas vozes, percebendo-se como agentes ativos na transmissão cultural e social (Santos & Oliveira, 2016). Esta etapa busca fomentar um entendimento de que as rimas e letras não são apenas artifícios artísticos, mas poderosos instrumentos para a intervenção social e reflexão crítica.

A participação em grupos de discussão proporciona um espaço valioso para o diálogo e intercâmbio de ideias, onde as letras são analisadas coletivamente e os alunos são desafiados a defender e criticar suas criações e as de seus colegas. Esse processo se inspira fortemente na metodologia freiriana de educação pelos pares, onde todos são reconhecidos como detentores de saberes valiosos, promovendo um ambiente de aprendizagem horizontal (Freire, 1987).

Para sistematizar as análises das letras, o projeto utiliza ferramentas de mapeamento de conceitos que auxiliam na visualização dos temas recorrentes, metáforas e estratégias argumentativas empregadas. A utilização de tecnologias educacionais, como softwares de análise textual, pode facilitar o trabalho de identificação de padrões nas produções líricas dos alunos, ajudando a revelar tendências narrativas e discursos partilhados (Fernandes, 2018). Essa metodologia

combina técnicas tradicionais de análise literária com abordagens contemporâneas que consideram as implicações sociais da produção cultural juvenil.

Além disso, a análise das letras possibilita o feedback contínuo e formativo dos educadores, que orientam os alunos no aprimoramento de suas habilidades expressivas e literárias, oferecendo sugestões para refinamento técnico e exploração criativa. Essa interação construtiva entre educadores e alunos promove um ambiente de aprendizagem rico e estimulante, encorajando o aprendizado contínuo e a aspiração pelo aperfeiçoamento pessoal e coletivo.

No escopo do presente projeto, a análise das letras e rimas não é considerada um fim em si mesma, mas um meio poderoso para engajar os alunos num processo educativo em que são incentivados a pensar criticamente sobre suas identidades culturais e os papéis que desempenham em suas comunidades. Deste modo, o projeto visa não apenas desenvolver habilidades acadêmicas, mas também capacitar os alunos para serem críticos conscientes e cidadãos ativos em suas ações.

Análise dos Resultados: Envolvimento dos Alunos

Um dos aspectos centrais do projeto “Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado” é o aumento do envolvimento dos alunos nas atividades pedagógicas e, por extensão, na vida escolar como um todo. Este capítulo apresenta uma análise detalhada de como a abordagem musical e cultural adotada pelo projeto impactou o interesse e a participação dos estudantes.

Desde o início da implantação do projeto, observou-se uma melhoria significativa no envolvimento dos alunos. As atividades baseadas em gêneros musicais populares despertaram uma resposta positiva e entusiástica dos estudantes. De acordo com relatos dos próprios alunos, o uso de músicas com as quais se identificam proporcionou uma experiência educativa mais próxima de suas realidades e interesses, o que favoreceu uma participação mais ativa e motivada. Lima e Souza (2015) ressaltam que práticas educacionais que dialogam diretamente com o universo cultural dos alunos tendem a aumentar o engajamento e o senso de pertencimento à escola.

As oficinas de criação e análise de letras também revelaram ser uma estratégia eficaz para captar o interesse dos estudantes, que passaram a perceber a escola como um espaço mais acolhedor e significativo. Uma vez que o projeto valoriza as vozes juvenis e suas produções culturais, os alunos sentiram-se motivados a participar ativamente das discussões e atividades propostas. Esse novo quadro educativo promoveu uma diminuição nas taxas de evasão e desinteresse, problemas anteriormente enfrentados pela instituição.

Observou-se, ainda, que o projeto gerou um impacto positivo na questão comportamental, com relatos de educadores indicando uma melhoria nas relações interpessoais entre os alunos. A valorização das vivências culturais dos estudantes e a prática do respeito mútuo, promovida pelas dinâmicas de grupo e batalhas de rima, ajudaram a criar um ambiente escolar mais harmonioso e colaborativo. Segundo Costa & Andrade (2017), a música e a arte, quando empregadas de forma inclusiva, podem transformar a escola num verdadeiro espaço de convivência e partilha entre os alunos.

Outro indicador do aumento do envolvimento dos alunos foi a ampliação da participação nas atividades extracurriculares. As apresentações musicais organizadas pelo projeto, bem como as rodas de conversa, atraíram não apenas os alunos envolvidos diretamente no projeto, mas também outros membros da comunidade escolar, tornando-se eventos de celebração da diversidade cultural e do protagonismo juvenil. O sucesso dessas atividades incentivou a escola a integrar elementos culturais em outros setores curriculares e projetos escolares.

O depoimento de um estudante envolvido destaca: “Antes, eu não me sentia motivado a ir para a escola. O projeto me fez enxergar que a escola pode sim ser um lugar para aprendermos sobre a nossa cultura e também valorizá-la”. Esse tipo de testemunho confirma que o foco na cultura jovem e nas músicas apreciadas pelos estudantes proporcionou um ambiente educacional mais relacionado à suas vidas e experiências, alinhando-se à afirmação de Lacerda (2016) de que o conhecimento deve partir das experiências prévias dos educandos para torná-los significativos.

Além disso, a abordagem baseada no diálogo e na colaboração entre educadores e alunos reforçou laços de confiança e respeito, promovendo um clima

Arte: Paulo Gersino

escolar propício ao aprendizado. Os alunos passaram a perceber seus educadores como parceiros e interlocutores na construção do conhecimento, tal como idealizado por Freire em sua pedagogia crítica (Freire, 1987).

Ao fomentar um envolvimento mais profundo dos alunos com o processo de ensino-aprendizagem, o projeto “Ritmos e Rimas” demonstrou que a incorporação de elementos culturais contemporâneos pode ser uma estratégia educativa poderosa. O aumento da participação e o fortalecimento de vínculos entre a comunidade escolar são apenas algumas das manifestações positivas de um projeto que busca, acima de tudo, tornar a educação mais inclusiva e relevante para a juventude contemporânea.

Desenvolvimento de Competências

O projeto “Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado” se destacou não apenas por promover o engajamento dos alunos, mas também por impactar significativamente no desenvolvimento de diversas competências importantes para a formação escolar e cidadã dos estudantes. Esta seção traz uma análise detalhada de como as práticas implementadas pelo projeto contribuíram para aprimorar as habilidades linguísticas, sociais e críticas dos participantes.

A criação e análise de letras de música estimularam diretamente as competências linguísticas dos alunos, especialmente no que tange à escrita e leitura crítica. Ao compor suas letras, os estudantes foram desafiados a empregar corretamente a língua portuguesa, utilizar figuras de linguagem e estruturar suas ideias de forma coerente e consistente. Esse processo de escrever para comunicar sentimentos e ideias complexas reforçou o domínio linguístico dos alunos, tal como evidenciado por Vieira & Martins (2018), que defendem que a escrita criativa é um poderoso vetor de compreensão e reflexão sobre a língua.

Além da melhoria na expressão escrita, o projeto promoveu avanços na capacidade de leitura crítica. Durante as atividades de análise das músicas, os alunos exercitaram a interpretação de textos e a identificação de mensagens explícitas e implícitas nas letras, desenvolvendo uma leitura mais aprofundada que vai além da superfície textual. Esses exercícios contribuíram não apenas para o fortalecimento da

Arte: Paulo Gersino

competência interpretativa, mas também para o cultivo de um olhar crítico sobre conteúdos culturais e midiáticos, essencial numa sociedade repleta de informações.

No campo das competências sociais, a participação em atividades colaborativas, tais como batalhas de rima e rodas de conversa, fomentou a empatia e o respeito entre os estudantes. A exposição a diferentes perspectivas e expressões culturais ampliou a capacidade dos alunos de trabalhar em grupo, valorizando a diversidade e aprendendo a resolver conflitos de maneira construtiva. Araújo (2015) menciona que atividades de grupo que promovem a comunicação eficiente e a cooperação são cruciais para o desenvolvimento das habilidades socioemocionais dos estudantes.

Outro aspecto notável foi a promoção do pensamento crítico. As discussões temáticas e as análises das letras incentivaram os alunos a questionar não apenas o conteúdo das músicas, mas também a refletir sobre as condições sociais e políticas em suas comunidades. A partir dessa prática, os estudantes aprenderam a articular seus pontos de vista com argumentos bem fundamentados e respeitar opiniões divergentes, tornando-se cidadãos mais críticos e conscientes. Para Vasconcelos & Pereira (2016), a educação crítica desafia os alunos a não ser apenas receptores passivos de informações, mas a questionar e reinterpretar o mundo ao seu redor.

As apresentações musicais desenvolvidas no âmbito do projeto também proporcionaram um espaço para o desenvolvimento da autoconfiança e da habilidade de apresentar-se em público, competências essas que são frequentemente negligenciadas na educação formal. Ao se expressarem diante de seus colegas e receberem feedback construtivo, os alunos desenvolveram uma maior segurança e habilidade oratória, valiosos na sociedade atual onde a comunicação eficaz é uma competência fundamental.

Além de contribuir para as competências individuais, o feedback dos educadores entrevistados indica que houve um impacto coletivo no clima escolar, gerando uma atmosfera mais colaborativa e de apoio mútuo. A valorização das contribuições dos alunos para as atividades do projeto gerou um círculo virtuoso, onde eles se sentiam mais responsáveis e comprometidos com seu próprio aprendizado e o dos seus colegas.

Em síntese, o projeto “Ritmos e Rimas” conseguiu alcançar efeitos notavelmente positivos no desenvolvimento de competências cruciais para os alunos, promovendo uma educação que vai além dos muros da escola. Ao integrar música e educação de forma criativa e significativa, o projeto mostrou que é possível fomentar um aprendizado profundo e relevante que capacite os alunos tanto academicamente quanto socialmente, promovendo o desenvolvimento integral na formação de indivíduos críticos e participativos.

Impacto Social e Cultural

O impacto social e cultural do projeto “Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado” é evidente ao analisar as transformações ocorridas no contexto escolar e nas vidas dos estudantes. Ao se apropriar de gêneros musicais populares, o projeto não apenas revitalizou práticas pedagógicas, mas também atuou como um catalisador de mudanças significativas na percepção e interação dos alunos com suas comunidades.

Uma das principais consequências sociais foi o fortalecimento da identidade cultural e do sentimento de pertencimento dos alunos. Através das letras produzidas, os estudantes expressaram suas perspectivas, que muitas vezes refletem desafios socioculturais enfrentados em seu dia a dia. Ao dar voz a essas experiências, o projeto criou um espaço de legitimação e valorização da cultura jovem, como ressaltado por Lopes & Almeida (2017), que afirmam que práticas educativas que respeitam e promovem a cultura dos estudantes reforçam a autoestima e a construção identitária.

O projeto também propiciou um diálogo intergeracional na comunidade escolar. Pais, professores e membros da comunidade tiveram a oportunidade de participar das apresentações, o que facilitou uma maior compreensão e empatia em relação ao universo cultural dos jovens. Essa abertura ao diálogo rompeu barreiras entre gerações, promovendo uma cultura de respeito e integração, que Silva & Andrade (2018) descrevem como essencial para o desenvolvimento de uma sociedade mais inclusiva e colaborativa.

Além disso, o envolvimento dos alunos em discussões de temas sociais e políticos contemporâneos, através das músicas e das rodas de conversa, incentivou

Arte: Paulo Gersino

uma postura mais ativa e consciente em relação à cidadania. Os estudantes passaram a reconhecer a música como uma ferramenta poderosa para o engajamento social e a transformação comunitária, como pode ser observado nas inúmeras iniciativas de ativismo que surgiram como prolongamento do projeto. De acordo com Ferreira (2016), ao reconhecerem-se como protagonistas, os alunos não apenas ampliam suas perspectivas, mas também influenciam positivamente suas comunidades, propondo soluções e mobilizando ações para questões coletivas.

No que tange à inclusão educativa, o projeto teve um impacto considerável ao promover uma maior participação de alunos que anteriormente se sentiam marginalizados. Ao incluir a cultura popular na sala de aula, o projeto conseguiu engajar estudantes que muitas vezes não se identificavam com o ensino tradicional. Essa nova forma de inclusão educativa contribuiu não só para a melhora do desempenho escolar, mas também para uma redução nas taxas de evasão, fator crucial em um sistema educacional que ainda luta contra o abandono escolar.

A estética musical do projeto, fortemente ligada ao cotidiano dos alunos, transformou a percepção de que a escola poderia ser um espaço de celebração e aprendizado das suas realidades culturais, gerando, assim, um ambiente de aprendizagem mais envolvente e dinâmico. Moura e Costa (2017) afirmam que quando os alunos sentem que seus interesses e culturas são respeitados e representados na escola, eles demonstram maior disposição para aprender e participar do processo educativo.

Por outro lado, a introdução de um currículo mais permeável às manifestações culturais contemporâneas incentivou os educadores a reavaliarem suas abordagens pedagógicas, promovendo um ambiente de constante inovação e adaptação. Este reflexo no corpo docente evidenciou um movimento de transformação que transcendeu o escopo inicial do projeto, criando um legado duradouro de práticas educativas mais integradas e sensíveis às necessidades dos alunos.

Portanto, o impacto social e cultural do projeto “Ritmos e Rimas” vai além das melhorias individuais: ele representa um avanço na direção de uma educação que abraça a diversidade e promove a equidade. Este projeto contribuiu para a formação de uma nova dinâmica escolar onde todas as vozes são ouvidas e valorizadas, abrindo

caminho para uma prática educacional mais rica e inclusiva que responde aos desafios educacionais e culturais contemporâneos de forma criativa e envolvente.

Considerações Finais

O projeto “Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado” revela a potência da educação quando está se alia à cultura e à expressão artística como meios de transformação social e pessoal. Ao introduzir os gêneros musicais populares na prática pedagógica, o projeto não apenas revitalizou métodos educativos, mas também reafirmou a importância de uma educação que dialoga com as realidades e interesses dos estudantes. As evidências coletadas ao longo da implementação do projeto demonstram que a integração entre música e ensino resultou em impactos significativos tanto na esfera escolar quanto na vida comunitária.

Uma das lições mais valiosas deste projeto é a importância de vermos os alunos como participantes ativos na construção do conhecimento. Essa perspectiva transformadora está em concordância com os princípios da pedagogia crítica, que defendem a educação como um processo libertador e participativo. Por meio da música, os educandos não só foram ouvidos, mas também convidados a refletir criticamente sobre sua realidade, encorajando a criação de novos significados e narrativas em suas trajetórias educativas. Ao promover um ambiente em que a voz dos alunos é valorizada, a escola fortalece um senso de pertencimento e empoderamento vital para o sucesso escolar e para o desenvolvimento pessoal (Freire, 1987).

Além disso, a utilização de conteúdos culturais contemporâneos construiu uma ponte entre o conhecimento tradicional e o cotidiano dos alunos, aproximando a escola de suas vidas e desafios fora do ambiente escolar. A música, enquanto prática cultural, revelou-se uma potente ferramenta não só para o aprendizado, mas para a transformação social, atuando como veículo de comunicação que transcende barreiras culturais e linguísticas. Ao disponibilizar essa exploração cultural em sala de aula, o projeto mostrou-se inclusivo, proporcionando a todos os alunos, independentemente de suas origens, a oportunidade de se expressarem e se reconhecerem no currículo escolar.

O projeto também se destacou por fomentar o crescimento socioemocional dos participantes. A colaboração em atividades grupais, o respeito por diferentes perspectivas culturais e a promoção de uma postura reflexiva criaram um microcosmo dentro do qual os estudantes puderam desenvolver habilidades interpessoais essenciais. Estes ganhos de caráter social e emocional são fundamentais para a formação de cidadãos íntegros e preparados para atuar de maneira crítica na sociedade.

Outra inovação do projeto foi perceber que a música não deve ser entendida apenas como uma ferramenta auxiliar ou complementar na educação, mas sim como um agente transformador, capaz de recontextualizar o ensino e promover aprendizagens significativas. Ao dialogar com as práticas culturais dos alunos, a escola adquire um novo papel mediador, onde o ambiente escolar se transforma num espaço onde diferentes conhecimentos se cruzam e novas aprendizagens emergem.

No entanto, é crucial lembrar que projetos desta natureza demandam comprometimento e preparo por parte dos educadores. A formação contínua dos professores é indispensável para que possam conduzir de maneira eficaz, colaborativa e sensível às atividades propostas, garantindo que todos os alunos tenham voz e participação no processo educativo. Assim, a formação de educadores, promovendo reflexões sobre práticas pedagógicas inclusivas e contextualizadas, merece ser uma prioridade para que iniciativas como esta consigam gerar impactos duradouros.

Conclui-se que o “Ritmos e Rimas: Expressão e Aprendizado” transcendeu os objetivos iniciais de desenvolvimento de competências acadêmicas e inclusão cultural dos alunos, posicionando-se como um modelo de inovação educacional que inspira uma reavaliação das práticas educativas convencionais. As experiências vivenciadas por alunos e educadores neste projeto evidenciam a viabilidade e a necessidade de uma pedagogia comprometida com a realidade sociocultural dos alunos. Este projeto nos lembra de que a verdadeira educação deve fluir entre o que é ensinado e o que se vive, numa sinergia onde o diálogo e a arte são partes integrantes do processo de transformação social e pessoal.

Foto 1: Alunos no duelo de rimas na Escola Mayara Redman

Fonte: Axel Batalha Miranda (2024)

Foto 2: Aluno Eduardo no duelo de rimas na Escola Mayara Redman

Fonte: Axel Batalha Miranda (2024)

Foto 3: Alunos Escola Mayara Redman participando do programa na rádio

Fonte: Axel Batalha Miranda (2024)

Referências

ALMEIDA, A. M.; COSTA, J. F. A arte de educar pelas rimas: a música no processo educativo. Revista Brasileira de Educação, v. 22, n. 66, p. 985-999, 2017.

ALVARES, A. C.; MARQUES, R. P. Expressões musicais e o ensino escolar: um diálogo necessário. Revista de Educação e Cultura, v. 3, n. 2, p. 224-239, 2016.

ARAÚJO, N. L. Aprendizado colaborativo: integração de competências socioemocionais no ensino básico. Cadernos de Educação, v. 4, n. 5, p. 145-160, 2015.

BEZERRA, M. C. Interseccionalidade e ensino: práticas inclusivas na escola contemporânea. Educação em Revista, v. 35, n. 74, p. 1135-1150, 2019.

CANDAU, V. M. Educação em tempos de diversidade cultural: práticas e desafios. Educar em Revista, n. 28, p. 17-36, 2008.

COSTA, M. A.; ANDRADE, T. R. Música e convivência escolar: uma análise das relações interativas em espaços educacionais. Revista da Escolaridade, v. 9, n. 1, p. 73-88, 2017.

FERNANDES, L. M. Análise textual assistida por software: potencialidades e práticas pedagógicas. Revista Brasileira de Educação, v. 23, n. 72, p. 35-47, 2018.

FERREIRA, R. A. Educação crítica e cidadania: a prática do diálogo na escola. Cadernos de Pedagogia, v. 10, n. 15, p. 102-114, 2016.

FREIRE, P. Pedagogia do Oprimido. 26. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GOULART, D.; SOUZA, J. P. A força das rimas: música, juventude e sociedade. Revista de Estudos Culturais, v. 5, n. 2, p. 45-62, 2017.

LACERDA, S. À distância da escola tradicional: aproximando práticas culturais da educação básica. Revista Brasileira de Pesquisa em Educação, v. 18, n. 3, p. 88-101, 2016.

LIMA, F. C.; SOUZA, L. Expressões culturais e aprendizado: uma abordagem educacional inovadora. Revista Educação e Criatividade, v. 7, n. 1, p. 123-138, 2015.

LOPES, G.; ALMEIDA, L. Musicalidade e identidade juvenil na sala de aula: implicações práticas. Caderno Espiral – Revista de Diálogos sobre Práticas de Ensino, v. 2, n. 4, p. 177-192, 2017.

LÜCK, H.; et al. Interdisciplinaridade e prática docente: reflexões e práticas nas escolas. São Paulo: Cortez, 2014.

MOURA, J.; COSTA, A. Gêneros musicais na educação de jovens: a escola como espaço de ressignificação cultural. Jornal de Educação e Música, v. 2, n. 6, p. 90-105, 2017.

PENA, R.; et al. Música e inclusão escolar: práticas e desafios na educação básica. Revista de Educação Popular, v. 22, n. 1, p. 83-94, 2013.

PEREIRA, D. S.; LIMA, A. C. Aprender com a música: ajustes pedagógicos e inovação nas escolas. Perspectivas Educacionais, v. 14, n. 3, p. 65-79, 2018.

SANTOS, F. L.; OLIVEIRA, R. D. O aprendizado crítico através da música nas escolas. Revisão de Pedagogia, v. 8, n. 2, p. 143-158, 2016.

SILVA, M. E.; OLIVEIRA, P. A. Criatividade musical na educação básica: práticas de escrita e leitura crítica. Revista de Estudos em Linguagem, v. 6, n. 2, p. 112-125, 2015.

SILVA, T.; ANDRADE, H. V. Cultura e Educação: integrando saberes escolares. Revista Multiverso, v. 15, n. 20, p. 200-217, 2018.

VASCONCELOS, C.; PEREIRA, M. Educação crítica e consciência social: caminhos e desafios. Revista de Pesquisas em Educação, v. 5, n. 2, p. 45-60, 2016.

VIEIRA, S.; MARTINS, H. R. Escritura criativa e ensino: explorando caminhos na educação formal. Revista de Linguística e Educação, v. 10, n. 1, p. 78-91, 2018.

Tecitura poética de canções da Música Popular Amazonense (MPA) da década de 1980

Poetic teciture of Amazon Popular Music songs (MPA) from the 1980s

Arthur Figueira do Nascimento
Universidade do Estado do Amazonas - UEA
afdn.mic23@uea.edu.br

Yomarley Lopes Holanda
Universidade do Estado do Amazonas - UEA
yholanda@uea.edu.br

Resumo: A presente pesquisa buscará imergir nas canções dos discos da cena musical amazonense da década de 1980 que representam a produção artístico musical do período fazendo parte do gênero musical MPA (Música popular do Amazonas) se distinguindo por sua sonoridade amazônica, observando a partir de um diálogo entre música e história, as características particulares destas obras e não perdendo de vista suas influências musicais e culturais expressas em suas canções assim como a tecitura poética destas composições amazônicas . Teremos como objetivo principal destacar a singularidade deste gênero musical e destas composições artísticas para a história e para a cultura amazonense, a metodologia construída para a análise dessa tipologia textual consistiu em um diálogo interdisciplinar com as demais ciências humanas nos interessando mais o conteúdo e abrangência dos autores estudados tais como Bachelard (1988), Paes Loureiro (1997), Marcos Napolitano (2014), Canclini (2019), Mauro Augusto Dourado Menezes (2011) entre outras leituras que contribuíram em nossa metodologia de análise interdisciplinar. Destacamos em nossa análise o papel do imaginário amazônico encontrado na composição das letras e da sonoridade dos artistas desse período.

Palavras-chave: Música e História, Diálogo Interdisciplinar, Imaginário Poético

Abstract: This research will seek to immerse ourselves in the songs from the records of the Amazonian music scene from the 1980s that represent the artistic musical production of the period, being part of the musical genre MPA (Popular Music of Amazonas) distinguished by its Amazonian sound, observing from a dialogue between music and history, the particular characteristics of these works and not losing sight of their musical and cultural influences expressed in their songs as well as the poetic fabric of these Amazonian compositions. Our main objective will be to highlight the uniqueness of this musical genre and these artistic compositions for the history and culture of Amazonas. The methodology constructed for the analysis of this textual typology consisted of an interdisciplinary dialogue with other human sciences, making us more interested in the content and scope of the studied authors such as Edgar

Morin (2005), Ivanir Fazenda (2008), Marcos Napolitano (2002), Erick Hobsbawm (1990), Roy Bennett (1986), Raimundo Cardoso (2017), Mário Augusto Dourado Menezes (2011) among other readings who contributed to our interdisciplinary analysis methodology. We highlight in our analysis the role of the Amazonian imaginary found in the composition of the lyrics and sound of the artists of this period.

Keywords: Music and History, Interdisciplinary Dialogue, Poetic Imaginary

Introdução

A Música Popular Amazonense (MPA) ou Música Popular Amazônica quando pensada na dimensão regional pode ser pensada como uma música complexa com seus precursores em cada região, mas uma música que causa identificação da gente amazônida em qualquer lugar pois tem como características em suas composições serem por essência músicas regionais. Isto tudo levando em conta diante mão a efervescência da musicalidade daquela geração de músicos da década de 1980, fugindo da ideia de uma dicotomia entre o que chamaremos de uma música regional e uma música urbana portanto todas as obras desse período serão pensadas aqui levadas em conta enquanto obras artísticas pertencentes a este contexto de fruição da música e poesia amazonense.

O período aqui em destaque de intensas transformações sociais no Estado do Amazonas fora o palco principal de apresentação da cena da MPA dos anos 1980, em que as tecnologias vindas do estrangeiro chegavam na capital e no interior guardadas as proporções. “A partir do advento da Zona Franca de Manaus, cuja geopolítica da época prescrevia a integração regional do Norte à dinâmica de uma economia nacional concentrada no centro-sul do país” (Menezes, 2011, p.39). Como ressalta o autor a Música Popular toma a frente com sua forma e conteúdo destacando as problemáticas sociais da região.

Não havia até então um segmento musical dedicado à temática regional da Amazônia, enquanto artistas dedicados esse gênero musical, pois o contexto da época da nossa década em análise é singular, com a temática ambiental em voga, e os grupo regionais surgindo era a atmosfera necessária ao florescimento da MPA nos moldes como a conhecemos hoje e a impulsão que os nossos artistas tiveram naquele período.

Os ventos da MPA

A não existência de um seguimento de MPA propriamente dito não impediu trabalhos com a temática regional da Amazônia. Faremos aqui a nossa menção ao Maestro Waldemar Henrique e sua obra Uirapuru do ano de 1934, o músico compunha canções dedicadas ao folclore amazônico, embora paraense quando articulamos a ideia de uma MPA enquanto música amazônica este enquadramento é imediato tendo nosso maestro como um precursor do viria ser décadas mais tarde o gênero MPA.

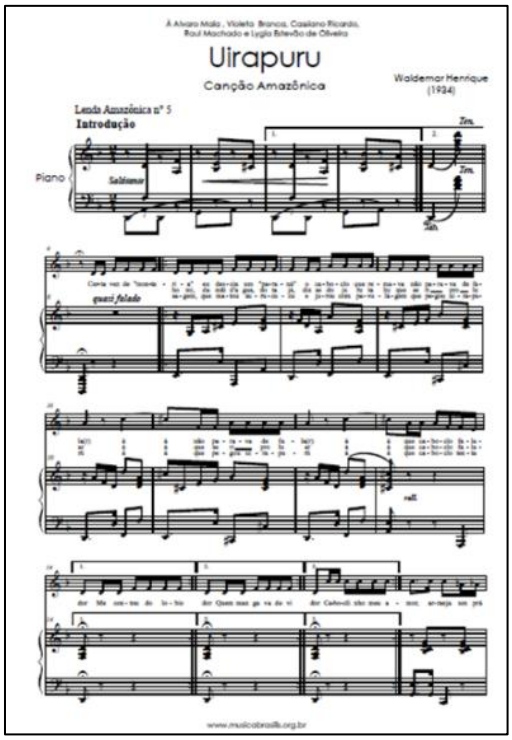
Figura 1: Waldemar Henrique

Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2024

Nascido no Pará em 1905 mudando-se ainda criança para o Rio de Janeiro, perderá a mãe com apenas um ano de idade e se muda com pai para Portugal por lá estudou piano escondido do pai, retorna ao Brasil depois de adulto em 1917, embora entre 1923 e 1924 já divulgasse suas primeiras composições somente em 1929 entrou

para o conservatório musical Carlos Gomes no Pará. A história de Waldemar Henrique é uma trajetória de uma música nortista que circulou pelos mesmos ambientes que o grande sambista Noel Rosa, que conhece Mário de Andrade, uma trajetória imbricada no modernismo brasileiro da década de 1930.

Figura 2: Tablatura da Canção Uirapuru



Fonte: Música Brasilis, 2024

A obra Uirapuru de 1934 é um marco na ideia de uma temática amazônica nas canções ainda que não existisse a ideia de gênero MPA, o músico fora para os artistas das décadas posteriores uma referência nesse sentido de cantar a Amazônia e as coisas da região, nosso folclore, nossa fauna e flora transcritos na forma canção. Regravada por Zizi Possi, em 1993.

Uirapuru
Waldemar Henrique
Certa vez, de montaria
Eu descia o Paraná
E o caboclo que remava
Não parava de falar
Ô, ô, não parava de falar

Ô, ô, que caboclo falador
Me contou do lobisomem
Da mãe d'água e do tajá
E do jutaí que se ri pro luar
Ô, ô, se ri pro luar
Ô, ô, que caboclo falador...
(Waldemar Henrique, 1934)

Voltando aos ventos da MPA da década de 1980 no Amazonas havia uma sociedade em plena mudança atravessada pelo romper das tradições pelas novas tecnologias, como o rádio, os videocassetes, os aparelhos de TV e os resultados dos projetos políticos de desenvolvimento que por sinal ainda estavam em pleno curso. “A região amazónica, tal como a vemos hoje, no século 21 emerge de um processo que teve início nos anos 1960 e com a participação dos governos militares, naquilo que foi considerado o desenvolvimento da modernização da região” (Pizarro, 2012, p.166).

O posicionamento dos artistas por meio de suas letras das canções de MPA, está atrelado ao pensamento ambientalista de defesa da Amazônia, uma vez que as canções enquanto monumento não estão dispersas no ar, à parte de seu tempo histórico. Lembremos do postulado há muitos anos “a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele” (Bloch, 2002, p.79). Um embate entre os planos de desenvolvimento e a luta dos movimentos e ideias ambientalistas estavam em pleno choque na Amazônia, como hoje em dia, mas naquele momento era tudo muito novo um devir, aqueles jovens artistas bebiam nessa seara de pensamento na fruição desse imbricado entre a tradição e a modernidade.

Como corroboram Keck & Sikkink (1998), no período da década de 1970 as preocupações ambientais a respeito da Amazônia vêm à tona, em nível nacional e global os olhos do mundo estão voltados para a Amazônia brasileira. Como podemos notar pela criação do Conselho Indigenista Missionário (CIMI) em 1972, ligado a Igreja Católica, e no contexto internacional, a criação da organização humanitária Survival International nos fins dos anos 1960.

A visão de uma terra desabitada e do progresso por meio da oposição Homem x Natureza, a partir do avanço do capital e da industrialização são uma constante na política brasileira, o que acarreta no cenário desta década de mudanças e embates.

“Os enormes impactos socioambientais decorrentes dos projetos de ‘desenvolvimento’ financiados pelos bancos multilaterais mobilizaram, sobretudo durante os anos 1980, ambientalistas do Norte e do Sul em defesa da floresta amazônica” (Zhouri, 2006, p.140).

> O protagonismo indígena começa a se manifestar com maior intensidade a partir das Assembléias Indígenas apoiadas pelo Cimi que na década de 1970 pela primeira vez, reuniam lideranças de diferentes povos de Norte a Sul do país. Nessas Assembléias os povos indígenas colocaram definitivamente na pauta a retomada e garantia de suas terras como condição para combater a violência de que eram vítimas e para assegurar o seu futuro. Desde então, aconteceram significativos avanços conseguidos através da articulação, da organização e da mobilização (Conselho Indigenista Missionário, 2008).

Ao final desta década vemos a consolidação por meio da constituinte dos direitos e garantias asseguradas aos povos indígenas do Brasil. O respaldo assegurado pela Constituição Federal de1988 deu representatividade e maior segurança jurídica para a manutenção das culturas e modos de vida indígena, com a demarcação de seus territórios, e o gradativo acesso a outras conquistas como as vagas específicas pela política de cotas, um processo ainda em andamento em luta constante por seus direitos, mas ao que nos cabe aqui verificamos estes fatos sociais em desencadeamento no mundo amazônico do período, influenciando as composições e pensamentos dos artistas da MPA.

MPA e os Festivais da Canção

No campo artístico os movimentos regionais de música estavam à plenos pulmões espalhados pelo país, esses movimentos de jovens empenhados em fazer cultura através da musicalidade regional, ditam as normas do que seria a música popular no período. Temos anteriormente no Brasil vários movimentos que marcariam a nossa história musical, A Bossa Nova, A Tropicália, O Clube da Esquina, Novos Baianos e vemos essa passagem de movimentos musicais e o aproximar de nosso período, e a relação desse contexto com a concepção de uma Música Popular

Arte: Paulo Gersino

Amazonense (MPA) acompanhando essas tendências no país e a imensa fruição de ideias.

Essas músicas e grupos regionais no sentido de uma produção musical inerente a cada sociedade do país foram muito impulsionadas também pelo advento dos Festivais da Canção para Napolitano (2014) tiveram um papel social importante na década de 1960 quando atrairiam grande públicos sendo o carro chefe das televisões da época. “entre 1966 e 1968. Nestes anos, a fórmula ‘festival da canção’ imperou na TV brasileira, tornando-se os seus programas de maior audiência. Inspirados inicialmente no famoso ‘Festival de San Remo’, da TV italiana” (Napolitano, 2014, p.56).

Os festivais brasileiros tomaram forma e identidade próprias. Na antiga TV Excelsior fora sua inauguração, e na TV Record foi onde este gênero se consagrou. “O festival era um tipo de evento que reunia um conjunto de músicas inéditas, de 36 a 40, dependendo da emissora, em que se escolhia entre estas algumas finalistas” (Napolitano, 2014, p.56). Os prêmios eram disputados e o que atraía mais a atenção dos participantes era o de melhor canção, tais eventos acabaram por se tornar veículos das manifestações populares.

O advento da TV possibilitou a assimilação deste gênero para todas as classes sociais brasileiras, embora a Bossa Nova e MPB mostrassem suas melhores canções. No fim da década de 1960, a ideia da TV começa a mudar quanto aos festivais devido ao contexto da época, de censura da ditadura militar muito forte nas obras de arte, além disso a própria configuração da programação que visava gastar menos e lucrar mais.

Com a passagem para a década seguinte vemos a transição do material consumido e decadência dos festivais da canção “A música popular brasileira entrava nos anos 1970 sem os seus maiores compositores; quase todos ‘viviam’ fora do país. Ao mesmo tempo, a grande tendência do mercado, com a crise dos festivais da canção e cerceada pela censura, era a música jovem” (Napolitano, 2014, p.85).

No Amazonas os festivais da canção possuíam uma característica diferente da região sudeste, não estando veiculadas nas televisões mas sendo manifestações culturais populares onde os artistas podiam mostrar suas obras, e algumas vezes

dando vazão a gravação dos discos compostos pelas canções selecionadas nos festivais.

Podemos observar que o Caboclo apresentado nas composições de MPA em suas obras se trata do homem da floresta e das margens dos rios, lagos e igarapés, conhecedor e defensor da Amazônia, evidenciando sua relação íntima com a natureza. Essa dimensão mais interligada a relação homem e ambiente natural, sendo entendidos não mais como antagônicos aqui partes diferentes e destoantes de um mesmo sistema, abandonando a oposição meio natural e civilização, através dos mitos, das lendas, de nossos mistérios amazônicos se cria uma forma diferente de entender os processos e entender o conjunto.

Os artistas da MPA buscavam pela regionalidade cabocla em suas composições, tecendo uma expressão própria, no contexto da musica popular, um dálogo entre tradição e musicalidade moderna nos instrumentos e retratando os rios, a floresta, os cantos do passáros são caracteriscas principais do Grupo Raízes Caboclas, Netinhos Solimões que possui um circuito diferente dos demais artistas que irão aqui ser apresentados, se vale muito da influência caribenha em suas canções, outros artistas como Cileno, Torrinho, Cândinho enveredaram por um musicalidade urbana dentro desse cenário de produção musical do período.

Os sentidos físicos ou metafisicos, compõe o que entendemos por uma análise cancional, que parte do campo da história cultural , mas como o diálogo interdisplinar o que se pode ver ou apenas sentir, como nos coloca Napolitano (2002, p.68) devemos observar certos elementos da música em nossa análise histórica, sendo este letra e múscica em separado, ao se caminha na interpretação da tecitura poética nos debruçmos sobre o pensamento de uma ciência não cartesiana.Articulando principalmente Gaston Bachelard e João de Jesus Paes Loureiro ambos se combinam para aquilo que seria uma interpretação poético-científica das canções de MPA em seus fios condudoteres criacionais.

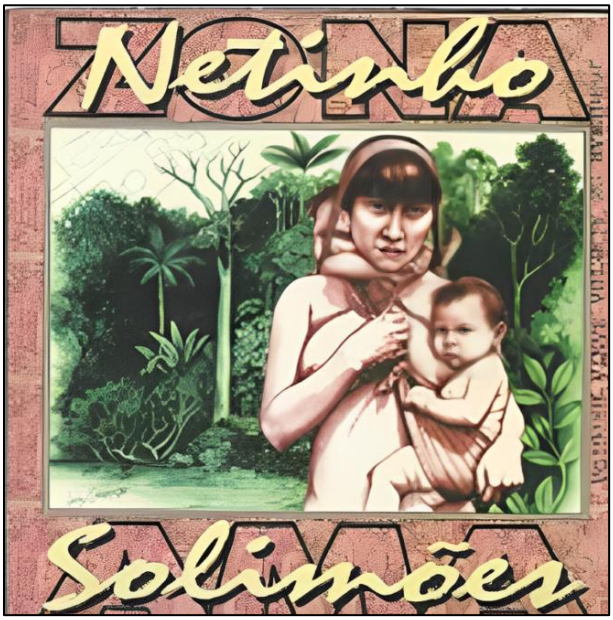
Este movimento musical singular do Estado do Amazonas, possui em seu cerne uma hibridação cultural “os países Latino-americanos são atualmente resultado de sedimentação, justaposição e entrecruzamentos de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das políticas

educativas e comunicacionais modernas." (Canclini,2019, p.73). Da capital aos interiores mais longínquos podemos verificar a concepção das canções deste gênero, um processo histórico de formação de fronteiras territoriais latino-americanas, observado pelo autor em sua obra, Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade, a grande fruição na questão dos simbolismos culturais, tanto nas cidades quanto nas zonas de campo na América-Latina:

Algumas Amazônias da MPA

A Amazônia de Netinho Solimões é atravessada por mudanças registradas na Carta ao Amazonas uma visão de alguém do interior quando se depara com a imensidão da capital Manaus como expresso na canção a hibridização cultural é processo vigente em nossa sociedade com as tecnologias e os modos de vida externos presentes em nossas cidades. Os vídeos cassete trazem neve para a mata os processos de mudanças que estavam coarrendo naquele momento uma canção do início da década de 1990 no Álbum Zona Ama, onde o artista pode colocar tudo aquilo que almeja para suas canções livre das amarras do mercado.

Figura 3: LP ZonaAma (1994)



Fonte: Discogs.com

No apagar das luzes da parte propriamente dita do auge de sua carreira finalizou a era do LP's com aquilo que acredita por musicalidade e poética, com Disco Zona Ama.Com o swing latino caribenho muito forte em suas canções e a regionalidade amazônica Zona Ama é um clássico da música amazonense.

Raízes Caboclas
(Raízes Caboclas - Celdo Braga)

No ar, já não vejo papagaios, Até de pião ninguém jamais brincou, Nas ruas, as fogueiras já não dizem nada, Foi o progresso que matou!, Foi o progresso que matou!, O bumbo do meu boi, não bumba nada, Ciranda, cirandinha, já se acabou, Morreu a serenata e a noite, enluarada, Foi o progresso que matou!, Foi o progresso que matou!, Os jogos de petecas nos terreiros, O prego afiado já enferrujou, A pira, a baladeira, são águas passadas, Que o progresso carregou, Que o progresso carregou, Agora, tudo corre em disparada, Em busca do progresso enganador, E o homem, bem possesso, não enxerga nada, É a raiz que se soltou!, É a raiz que se soltou!

A Amazônia no mesmo sentido é avistada a partir do processo de mudanças, mudanças estas que estão acontecendo em uma sociedade repleta de hibridizações, mas que construiu sua singularidade cultural e permanências, uma cultura que está se perdendo, de toda a história que está se esfacelando no ar anda em seu tempo de vida, mudanças rápida, abruptas e não necessariamente melhores.

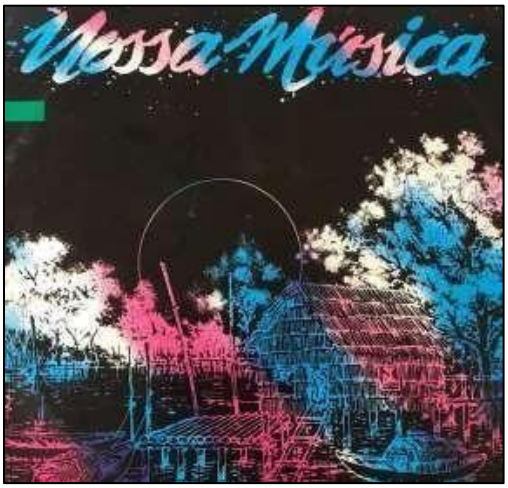
A Amazônia dos sonhos perdidos está se tornando cada vez mais perdida, homem se perde em suas próprias ideias, a tranquilidade ainda que na memória dos sonhos apenas não ocorrem maias as conversas nas rodas de fogueira as relações sociais que ali se teciam são mesmo um sonho perdido que paira no tempo, e no tempo e no espaço que é vivo e límpido na lembrança. O progresso nessa Amazônia estava sufocando a antiga cultura uma noção progresso em detrimento da destruição do natural, em uma filosofia de oposição homem natureza, o natural, e o civilizado, civilização nestes moldes significa destruição do que antes havia para um novo que não se sustenta.

Não Mate a Mata
(Adelson Santos)

Em questões de Solimões fundamental
É saber que o negro não se mistura com amarelo
É saber que o negro não se mistura com amarelo
Não mate a mata
Não mate a mata
A virgem verde bem que merece consideração mais
A virgem verde bem que merece consideração...

Em tons de protesto Adelson Santos retrata uma Amazônia sofrendo com as questões ambientais, no compacto “Não mate a mata” verificamos Protestando pela preservação da floresta, o avanço da indústria frente a Amazônia foi um palco desse movimento que estava a florescer a MPA da cena 80.

Figura 4: LP Duplo Nossa Música (1986)



Fonte: Discogs.com

Renovação
(Candinho e Inês)

É hora de jogar as coisas velhas, fora desse quarto,
Tomar nas mãos o leme desse barco,
Sair da tempestade, pôr ordem no tempo,
Sair de contra o vento e, cheio de vontade,
Sair desses porões e cantar ao céu, de novo;
A voz já não aguenta e o peito já não cabe mais...

Uma Amazônia que estava atrelada as questões sociais do Brasil é esboçada nessa canção, um momento em que o país passava por uma transição política. Nossos artistas tecem uma Amazônia desse paradigma de mudanças a abertura

política em curso elucida o direcionamento desta canção, e os anseios daqueles jovens que faziam música e que cantavam a Amazônia em suas poesias.

Porto de Lenha
(Torrinho e Aldisio Filgueiras)

Porto de lenha tu nunca serás Liverpool
Com uma cara sardenta e olhos azuis
Um quarto de flauta do alto rio Negro
Pra cada sambista-paraquedista que sonha o sucesso
O sucesso sulista em cada navio, em cada cruzeiro
Em cada cruzeiro das quadrilhas de turistas.

A Amazônia de Torrinho é uma terra onde os valores culturais estão suprimidos, onde os amazonenses tem uma intesão amricanizar-se ou melhor dizendo assimilar a cultura vinda de fora, na inteção de ser como falado no peíodo áureo da borracha, uma país dos trópicos. A influênica do cinema, e da moda toda essa carga de influênicas externas vem a colocar a tradição cultural de lado em detrimento de culturas outras, por isso Porto de Lnha foi um brusco puxão de volta para a realidade Amazônica, para a nossa bela história, nossa cultura ímpar.

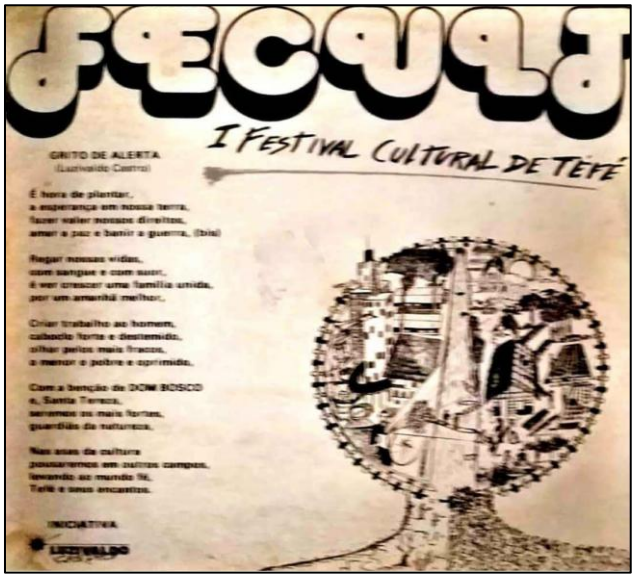
Feira Hippie
(Cileno)

Iêiêê
Ôiôiôiô
Iêiêê
Ôiôiôiô
Feira Hippie
Hippie é Feira Livre
Feira Hippie
Hippie é Feira Livre
Feira Hippie
Hippie é Feira Livre
Feira Hippie
Hippie é Feira Livre
Calça velha debotada
O cabelo embaraçado
Arma a tenda
Na calçada
Bolsa e sapatos bordados
Ocupar as belas praças
Não ter outra atividade
Libertar-se de verdade

Não ter pátria nem cidade...

Para o cantor Cileno Conceição a Amazônia nesta canção passa por um momento de fruição de pensamento, podemos dizer pelo conjunto da obra no que se trata das obras de MPA, uma fruição de música e artes. Um movimento jovem esboçando uma Amazônia que se desprendia das imposições colocadas pela inserção de um cultural exterior, se readequando as influências externas e passando por esse momento de desprendimento da conjuntura social imposta. Um canto e um fazer de uma geração que fez música, que poetizou a sua realidade.

Figura 5: LP 1º FECULT Tefé (1989)



Fonte: Ribeiro, 2021

Nave Estelar
(Wilson Chagas)

Navegante do universo
Uma nave estelar
Vendo o sofrimento da terra
A poluição do mar
Navegante do universo
Uma estrela a brilhar
Vendo o sofrimento da terra
A Amazônia a devastar
Onde canta o sabiá
Não se!
Onde canta o uirapuru

Não se!
Com as queimadas das florestas acabou, ficou deserto desapareceu
O Sonho meu

.

Uma Amazônia pensada a partir de um dos fios condutores da MPA em voga, as questões ambientais em Navegante do Universo desenham um panorama da oposição de nossos artistas aos rumos tomados pela sociedade naquele momento. Uma Amazônia que passava por um processo de avanço nas selvas, que estavam ficando cada vez mais parcas, e toda demonstrando a ligação com o discurso do mundo naquele momento e preocupação o futuro social.

Tecitura Poética

Amazônia
(Grupo A Gente)

Ama, Ama, Amazônia
Vamos, Vamos, vamos desmatar, desmatar
Acabar, terminar com esse matagal
Matamos os animais, cotamos os vegetais, Amazônia esterilizada
Matamos os animais, cotamos os vegetais, Amazônia esterilizada.
Ama, Ama, Amazônia
Vamos, Vamos, vamos desmatar, desmatar
Acabar, terminar com esse matagal...

Uma canção concebida o contexto do movimento musical da MPA da década de 1980 uma pluralidade sonora calcada no fazer musical na Amazônia, uma canção diferente que se encontra situada no gênero musical do Rock. O Rock Metal desta canção tem em sua letra a característica da criticidade do Rock, uma sátira com os caminhos pelos quais a sociedade amazônica vem se guiando em seu modelo de civilização.

Uma tecitura poética faculta da ideia de uma identificação com a natureza pensada por Paes Loureiro (1997) a ideia do home que se idêntica com a floresta tem esta como parte importante de sua vida. A preocupação social com a temática ambientalista está presente nesta canção colocada em forma de Rock com sua melodia do metal cantado em formato de ópera rock, uma melodia mais pesada do

que o habitual encontrado na MPA, mas com o conteúdo do cerne de muitas canções do movimento musical da MPA.

A natureza a sua volta, as ideias que o cercam perpassam está composição o artista nesta composição coloca em sua letra a noção da necessidade de uma preservação da floresta, do meio ambiente uma tecitura assentada no espaço de Bachelard (1993) a inspiração que transita no adentramento da selva imaginário do pensamento do homem que identifica a importância da natureza em sua vida.

Meu Rio que é Amazonas
(Rodrigo Augusto)

Vou descendo cortando as águas cheias de brilho e cor
Do meu rio Amazonas
Nas suas ondas estou tentando sustentar meu barco
Devido a força do vento que sopra livre
Devido a força do vento que sopra livre e forte
Vou descendo cortando as águas cheias de brilho e cor
Do meu rio Amazonas
Nas suas ondas estou tentando sustentar meu barco...

A poética das águas de Bachelard (1997) se faz presente nesta canção ambientada no rio, pois o artista transita na ideia de uma navegação por este rio dos sonhos do poeta o rio que guia a sua vida, que trilha o seu caminho fazendo parre de seu cotidiano de homem amazônico expressando em sua canção a esta inspiração poética.

O homem que navega que segue seu cainho seguindo o intercurso dos rios que cerca a vida e permeia a existência do existir amazônico o rio que inspira a nosso poeta-letrista nesta composição no balançar e no navegar, no fruir de sua inspiração criadora o ri o é quem decide as formas pelas quais o home amazônico vive a sua vida, suas possibilidades, seus caminhos o vir a ser.

O que Paes Loureiro (1997) pensa como a fonte de inspiração dos artistas e da própria mitologia amazônica em sua imensidão uma metodologia de símbolos pensados a partir do visto ao redor. O rio é a inspiração do homem amazônico nesse sentido desde tempos primordiais, a concepção do fazer criacional está ligada a uma ideia a da imensidão da Amazônia na qual se debruçam os fazedores de cultura a

canção em tela mergulha na imensidão do rio, no seu braço a navegar para nos cantar uma nova melodia sobre o grande rio.

O rio guia o barco no sentido dos destinos da vida do home na Amazônia colocando rumos, desafios, o rio é o sentido da vida a clarear da esperança, e do medo o rio é dualidade, é alegria é desatino, é conforto. Uma canção de MPA com sua ênfase é estética regional, uma canção situada em seu tempo, uma canção que está por acabar.

Igarapé dos Currais
(Pedrinho Ribeiro)

Na sombra calada
Do igarapé dos curais
Vem respirar peixe-boi
Vem me contar como foi
Porque mataram meu boi
Mae Catirina não foi
Na sombra cansada da várzea do caldeirão
Vem peixe boi na canção
E o teu couro é muito forte
Canta minha sorte no norte da dor...

Canção situada no em uma poética das águas de Bachelard (1997), uma preocupação com os rios a inspiração poética desta canção perpassa pelo universo da inspiração nas águas dos rios, na inconstância das águas, no chegar e no partir o devaneio o florejar. Seguindo por devaneio e sonhos na preocupação com asa atitudes dos homens do nosso tempo perante a natureza.

A dramaticidade nos versos a ideia de sombras o eu lírico que está a observar em devaneio poético o que como em uma tentativa em poder ver o que está a dizer uma história por contar. Uma tecitura poética a chegar a pernear o pensamento do de nosso artista a um alguém a presenciar os atos da humanidade.

A dor da natureza exaltada pelos artistas nos demonstra sua inspiração poética, e sua percepção acerca sociedade amazônica. A sua contemplação da natureza e a sua preocupação com a natureza são a inspiração que podemos entender por um transitar entre o espaço e as águas no pensamento Bachelardiano, e em comunhão com as ideias de Paes Loureiro (1997) da contemplação com a natureza do encontrar-se amazônico, nos mitos, nas formas de ser e permanecer amazônico.

Sangue Verde
(Raízes Caboclas - Celdo Braga)

Amazonas
Das mulheres guerreiras
Amazonas
Das lindas corredeiras
Amazonas
Das selvas perdidas
De mil tribos feridas
Pelas mãos traiçoeiras
No silêncio da noite
No clamor da agonia
Repousa o gigante
Pra tombar no outro dia...

Pensar Amazônia é ter em mente um todo muito complexo, já que a definição de Amazônia é bem ampla podendo nos remeter a ideia de um bioma, que por si só possui grande abrangência, o termo floresta amazônica se dirige a diferentes países entre estes o Brasil, para além de um bioma uma construção histórica percebida com fruição ao adentrarmos os territórios federativos atuais, nesse lugar na verdade essas fronteiras são híbridas como postula Canclini (2019), ao pensar os processos de integração latino-americanos, mais especificamente nos processos de criação artística, ou como nos defende Burke (2005) na ideia de fronteiras culturais, a cultura se sobressai aos acordos político-diplomáticos construídos sistematicamente em decorrência do percurso histórico, a ocorrência de nações indígenas binacionais de nosso ponto de vista reforça esse argumento.

Santos (2002) disserta acerca da expedição de Francisco Orellana ocorrida em meados do século XVI percorrendo toda a extensão do rio Amazonas e fazendo o reconhecimento deste territórios para a coroa da Espanha, a nossa canção se propõe em sua poesia a percorrer os trechos desse rio em um processo de devaneio histórico nos valendo novamente de Bachelard (1996) o devaneio é um sonhar acordado, um sonho diferente um limiar entre o universo palatável e o sensorial, a história é uma memória coletiva construída através do tempo, sujeita a modificações e interferências, portanto o início da letra citando as Amazonas da lenda lembradas pelo cronista da expedição em questão , Frei Gaspar de Carvajal, a ideia da canção e o fio condutor desta poética fora mais uma vez o mito.

Como afirma Hobsbawm (1997) a tradição é criada de um forma abrupta e atrelada a vontade de um determinado segmento social, se construindo geralmente em muitas vezes uma tradição fraca, pois está não carrega o selo do fator tempo do fator da vontade do povo, e podemos completar não carrega as marcas da cultura, ou ainda da história a história nesse sentido é a cultura, e a cultura a própria “mestra da vida” em uma colocação positivada de sua teoria, fato que no mais não interessa por hora, é que o mito, a tradição, e a história são intrínsecos a essa composição, a esta poesia onde o eu lírico é por enquanto até aqui mais um observador da cultura, mais uma vez vemos o Malinowskiano trabalhado por Laplantine (2003) o observador da cultura observa e se insere na cultura para melhor entende-la, nosso compositor com certeza se coloca como observador, talvez um contador de histórias no melhor estilo Davi Kopenawa (2015) e Hampatê Bá (2010), ambos à seu modo trazendo a ideia da tradição e do ato de contar de suas histórias como fundamento crucial da manutenção de sua história, e de seus modos de vida.

O jogo de palavras com as Amazonas, ou o Amazonas é um recurso da construção poética explorando os significados e significações que carrega esse substantivo devido a sua construção histórica devida a formação da nossa cultura, a forma como fora empregada ao longo do tempo, Cândido (1996) defende que as palavras assim como todas as rimas escolhidas pelo poeta podem possuir uma significação específica, uma intenção, o poema nos referindo a forma metrificada de texto, utiliza aliterações (repetição de sons de consoantes) para causar um efeito, esses efeitos podemos dizer dão os ares de poesia, nos transportam ao texto, que funciona como mediador entre nós e os devaneio do poeta, que escreve para declamar, ou para cantar, o texto na verdade tem sua própria vida, conquista rapidamente uma repentina independência.

A beleza amazônica encanta nosso autor que considera a selva gigante, mas um gigante que precisa sobreviver a luta constante na arena da guerra contra um progresso que se pensa progresso ao transgredir a naturalidade do verde, ao solapar culturalidades ancestrais, a ideia de sangria remete a ideia de um ferimento que vai sagrando lentamente e que levará a morte do ser que sofre em agonia como na canção, o gigante que sobrevive todos os dias, no remete a ideia da floresta, dos rios,

Arte: Paulo Gersino

do ambiente amazônico, mas pensar Amazônia e não pensar nos povos que nelas convivem é impraticável como bem no coloca Kopenawa (2015) tudo está ligado é um todo complexo onde mitologia, ecologia, o vivido, e contado são uma mesma fruição, logo o gigante também são as nações indígenas, também citadas na canção.

Se constitui em uma poética originada das águas quando pensamos no lugar do rio, é o rio que observa à tudo inerte, mas participante da história de lutas que perpassam o mito, o capitalismo que como afirma Loureiro (1995) se torna terror aos que procuram destruí-la mas sonho aos que procuram entende-la, o autor transborda em métrica as palavras que gostaria de dizer o nosso eu lírico da canção, o que pensamos em nossos pactos sociais, o nosso projeto de nação, o sangue verde é também o nosso sangue a nossa existência, a percepção disso está nos chegando de formas triste e de formas mais harmônicas, em formas práticas como bem nos coloca Ailton Krenak *Caminhos para a cultura do bem viver*, caminho cultura, cultura, história, nossa cultura-histórica está expressa nessa canção a forma como enquanto Estado, enquanto sociedade nos relacionamos com a Amazônia, região, cultura, espaço de luta e vitórias, alegrias e tristezas.

Não Mate a Mata
(Adelson Santos)

Em questão de Solimões fundamental
É saber que o negro não se mistura com amarelo
É saber que o negro não se mistura com amarelo
Não mate a mata
Não mate a mata
A virgem verde bem que merece consideração
Mas a virgem verde bem que merece consideração...

Uma canção com características de Rock uma vez que é pensada pelo maestro Adelson Santos ainda na década de 1970 época das grandes bandas de rock, com suas canções longas, riffs de guitarra épicos, e toda uma estética própria do período em que a canção fora pensada. A canção é simbólica quando pensamos em um movimento da MPA na década de 1980 no Amazonas.

Gravada em 1980 inaugurando os trabalhos da MPA da nascente cena 80 no Amazonas, a sua inspiração poética transita entre o pensamento bachelardiano e de Paes Loureiro (1997) um pensamento de preservação da natureza e de preocupação

social latente, pautada em uma poética do espaço de Bachelard (1993) o artista se depara com o contexto a sua volta dando origem a sua composição musical.

A ideia da mata como um ser vivo e não uma algo a destruir está presente nesta canção uma inspiração poética na natureza no deslumbramento de com a natureza e a imensidão amazônica. Um verso conciso transcrevendo a razão de ser desta geração de artistas fazer música e cantar seu contexto de época.

Nave Estelar
(Wilson Chagas)

Navegante do universo;
Uma nave estelar;
Vendo o sofrimento da terra;
A poluição do mar; Navegante do universo;
Uma estrela a brilhar...

Canção vencedora daquela edição do festival fazendo parte do lado A do disco “Fecult I Festival Cultural de Tefé”, esta composição transita pelo universo dos devaneios poéticos bachelardianos o autor faz alusão a um navegante do universo um do imaginário poético com quem o artista se conecta na canção. O navegante do universo é um alguém que olha a situação de forma externa por isso o artista recorre a este por talvez tenha a solução para os problemas do planeta no que diz respeito aos problemas ambientais.

As interpretações para o que seria o navegante do universo podem ser diversas podendo entender pelo viés da religiosidade, ou uma questão mais científica a interpretação fica em aberto, mas a inspiração poética transita perfeitamente dentro do que Bachelard (1997) traduz por devaneios poéticos forma de composição na qual o artista navega em sua criação para além do convencional transita no mundo metafísico objetivando uma resolução dos problemas da vida real nesta composição.

Os animais e seus cantos, a preservação da natureza fazem parte da inspiração poética desta canção Amazônica uma canção de festival com preocupações de sua época e contemporâneas a nós podendo sendo uma canção atual. Composição que transita pelo devaneio poético quando da escolha de um ser metafísico, além da compreensão entrelaçada com a chamada poética Amazônica de Paes Loureiro (1997) inspirada na natureza e sua imensidão como sua aura mística,

e presença física que cerca a todos os habitantes amazônicos lhes conferindo uma identidade e identificação.

Tribos (Tributo à Rauni)
(Canhoto - Francisco T. Costa)

O cacique homem forte;
Não se cansa de invocar;
Proteção para o seu povo;
Sua terra seu lugar;
Defendendo a ecologia;
De quem tanto quer-lhe a morte;
Terra de Yanomami, Arará, caiapó
Olhe os Tikunas
Esse rio tem peixe eu quero pescar...

Esta composição é bastante situada em sua época uma vez que seu próprio título faz alusão a personagem do cacique Rauni líder indígena que estava muito em alta naquele momento devido sua turnê internacional em defesa dos direitos dos povos indígenas juntamente ao cantor Sting conhecido vocalista da banda The Police.

O compositor faz o uso de muitos nomes de etnias indígenas e da preocupação com o meio ambiente, assim como da luta desses povos representadas pelo Cacique Rauni, a figura do indígena e da manutenção de suas culturas é explicita nessas canções. As culturas indígenas como fomenta Kopenawa e Albert (2015) está intimamente ligada a manutenção de seus territórios que para estes fazem parte de um único organismo vivo, entendimento ancestral que se antecipa muito a nossa moderna ecologia ocidental.

O rio nesta composição serve de inspiração para se trabalhar a temática uma vez que fonte de vida das sociedades amazônicas, a luta dos povos indígenas nesta composição se dar pela manutenção de seu povo, da preservação dos rios. O que Bachelard (1997) chama de poética das águas, uma ideia que permeia o pensamento do artista o levando as demais frases da canção nesse caso, porque o rio é associado a vida, a continuidade, perenidade sem os rios sem os peixes a luta está perdida.

Uma canção que homenageia um grande nome da luta pelo defesas dos direitos a autonomia dos povos indígenas no Brasil, e no mundo canção que representa sua época que se aproximava a primeira conferência mundial sobre desenvolvimento e meio ambiente a conhecida ECO-92. Esta canção não é uma

canção datada mais que tem total sentido ainda nos dias de hoje com sua preocupação com o período do antropoceno pelo qual passamos e com nossas populações ancestrais e seus modos de vida.

Considerações

Historiadores de formação primária percorremos por caminhos singulares da análise da ciência histórica nos aprofundando gradualmente nessa tipologia de fonte que se constituem as obras musicais, que possuem sua linguagem própria em suas sonoridades, estilos musicais, tempos da canção relacionados a seu ritmo, e suas influências, sua originalidade sua composição poética presente em cada letra de cada canção oriunda do coração e do imaginário do letrista-poeta em sua prática de construção poética e os caminhos que está percorre, aparente em seu modo de composição e em suas letras. E esperamos incentivar mais trabalhos nesse sentido.

Procuramos por imergir no devaneio poético das canções um exercício hermenêutico de interpretação das fontes musicais, esse adensamento no pensamento poético presente nas letras das canções será possível a partir de um referencial teórico propício a essa abertura as ciências humanas em sua forma mais criativa, a poesia amazônica de uma forma sistematizada, da obra pronta ao ponto de ebulição, no momento do surgir da ideia, passando pelas intenções, sentimentos percebidos, como se estivéssemos rascunhando as frases rimadas destes poemas que mais que poemas nos debruçando sobre sua poesia, como bem diferencia ambas Cândido (1996) esta não é intrínseca da estrutura métrica dos poemas, podendo ser encontrada em letras musicais, e não necessariamente em poemas tradicionais.

Para Morin (2005) a ciência atual está presa à ideias planificadas da retidão cartesiana se perdendo parte da percepção da complexidade da existência humana, havendo a necessidade de reformulação nas metodologias científicas, portanto essa dimensão do imaginário amazônico é um profundo mergulho repleto de significações, uma *poíesis* com inspirações singulares, onde saímos da mitologia tradicional da região, as ideia perpassam as fronteiras geográficas, as ideias não obedecem aos desígnios humanos, estas ganham vida e significação próprias, e formas de se relacionar com as mesmas inerentes a cada sociedade.

Gaston Bachelard em *A chama de uma vela* se dedica a pensar acerca da inspiração poética propiciada pelas chamas, especificamente a chama de uma antiga vela acessa, assentada na mesa na qual se debruça o poeta em sua solidão elementar, a solidão criativa a solidão crucial, a solidão da arte, a solidão da vida nas noites mais solitárias das esquinas dos pensamentos onde se encontram os sentimentos, as emoções e a sistematização desses anseios e pensamentos para a metrificação daquilo que talvez já estivesse pronto em algum lugar a espera de alguém, que espera que alguma coisa aconteça, que espera terminar seus versos que ele sabe ficaram incompletos, na incompletude da criação que voltaram para algum lugar outra vez, mas que ao menos não o sejam de uma vez.

Um limiar de culturas resultado de um processo histórico social, onde transbordam como resultado a reminiscências de muitos povos, ou da essência deste a sua cultura, cultura na forma como entendemos atualmente em sua profusão de saberes e nuances, para aquém da ideia de um saber elitizado, pois o maior saber não seria o da vida? Das nossas formas de ser o que nos configura identidade?, foi uma longa jornada até esse entendimento de cultura amplo como bem dissera Peter Burke em sua *O que é história cultural,* portanto esse exercício poético de metrificar as nossas particularidades sociais, é dessa forma também um ofício de antropólogo que se debruça a pensar cultura.

Relembrar esse momento da música no Amazonas é salutar para a construção de uma história cultural no Estado, o evento nos proporciona a oportunidade de apresentar nossa contribuição para a pesquisa em memória musical na Amazônia. Este artigo é uma pequena parcela do material levantado acerca do tema e nos sentimos muito felizes por participar da construção de um campo de pesquisa emergente na área de pesquisa social.

Referências

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In:KI-ZERBO, Joseph (Org.). História Geral da África I. Brasília : UNESCO, 2010.

BLOCH, Marc. “Apologia da História ou O ofício de historiador”. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CÂNDIDO, Antônio. O estudo analítico do poema. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 1996.

HOBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KECK, Margaret E., SIKKINK, Kathryn. Activists beyond Borders: Advocacy Networks in International Politics. Cornell University Press, 1998.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: Palavras de uni xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. Caminhos para a cultura do bem viver. São Paulo, Cultura do Bem Viver, 2020.

LAPLANTINE, François.Aprender Antropologia.São Paulo:Brasiliense, 2003.

MENEZES. Mauro Augusto Dourado. “Eu canto pra falar do Amazonas”: narrativas musicais deuma geração de músicos de Manaus. Dissertação. Mestrado. História Universidade Federal do Amazonas.Manaus.2011.

NAPOLITANO, Marcos. História & música. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política. Estudos Avançados, 2014.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Cultura Amazônica. Uma poética do imaginário. Belém, CEJUP, 1995.

PIZARRO, Ana, 1941- Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SANTOS, Francisco Jorge dos. Além da Conquista: Guerras e Rebeliões Indígenas na Amazônia Pombalina. 2º ed. Manaus: EDUA, 2002.

ZHOURI, Andréa. O ativismo transnacional pela Amazônia: entre a ecologia política e o ambientalismo de resultados. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 12, n. 25, p. 139-169, jan./jun. 2006.

Toada Amazônica: célula rítmica tradicional

Amazonian Toada: traditional rhythmic cell

Renato Antônio Brandão Medeiros Pinto
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
renatobrandao@ufam.edu.br

Resumo: O presente estudo se limita a dar visibilidade a célula rítmica da toada amazônica para fins de registro musicológico do patrimônio cultural de nosso estado. É fruto de observação e análise sistemática de amostras de formato audiovisual e própria experiência do autor em questão. Pretende, além do objetivo geral, dar suporte básico e elementar ao quadro de notação musical e difusão do debate sobre o tema. Considera o esforço ligado à nossa memória e construção da linha evolutiva da história da música no Amazonas entre sua cultura e desafios da terra.

Palavras-chave: Toada, Ritmo, Cultura, Desafios Amazônicos, Parintins

Introdução

Os conjuntos percussivos como fanfarras e baterias, quando são numerosos com seus ritmistas, imprimem um poder sonoro notável. Não obstante, já, desde as antigas batalhas do Mundo Antigo, tais forças percussivas ordenavam exércitos inteiros para avançar ou retroceder a cada toque de dobrados. A massa sonora de grandes formações, mesmo em campo aberto, impressiona os ouvidos e as atuais necessidades para eventos de grandes públicos, remonta estes conjuntos para os festejos populares.

Em Parintins, interior do Amazonas, a festa dos Bumbás Garantido e Caprichoso, vermelho e azul, respectivamente, traz, durante as noites de apresentação de um ato folclórico, música e imagem dos Bois Bumbás amazônicos. Destacam-se nessa festa as formações rítmicas, Batucada do boi vermelho e, Marujada do Boi azul.

Neste estudo iremos apresentar um breve levantamento sobre os instrumentos percussivos que compõem a Batucada e Marujada. É parte de uma investigação mais robusta que irá analisar boa parte da evolução orquestral sofrida

Arte: Paulo Gersino

por estes conjuntos ao longo dos anos de festa em Parintins. Assim, nosso maior objetivo é organizar os elementos na forma de material publicado e difundido para a memória etnomusicológica e musicológica da cultura do Amazonas.

A falta de estudos específicos na área da análise e estrutura das toadas e de sua evolução, norteiam as demandas de leitura e composição de esquemas produzidos para este trabalho. Autores como Barbiere (2014) e Mestrinel (2015) já apresentaram trabalhos no campo da discussão da música dos bois, porém, algo mais próximo do viés técnico é necessário. Dessa forma, para também atender uma comunidade de músicos e estudiosos, teremos o básico a apresentar nesse contexto.

Os grupos ritmados

A Marujada recebe esse nome em homenagem aos marujos do mar. Por conta de uma brincadeira entre antigos integrantes, certa vez, vestidos de azul e branco como marujos, recepcionaram um amigo fique retornara do serviço militar marinho. Bem apreciada, a forma ficou. Hoje, com mais de 450 ritmistas, a Marujada é um desafio musical para a sustentação rítmica do folclore de arena. (Caprichoso, 2024)

A Batucada, coração pulsante de arena, tem 350 colaboradores ritmistas e é também denominada de “Os camisas encarnadas”. Esta se diferencia pelo uso recorrente dos repiques em introdução aos temas. Considerada mais tradicional, convenciona menos que a ritmada contrária. (Garantido, 2024)

Os conjuntos pulsantes de cada Boi são avaliados por sua cadência e constância. A evolução rítmica tem sugerido, ao longo dos anos, propostas desafiadoras para a execução em massa. As toadas, após o início dos registros feitos em estúdio, passaram a ordenar mais detalhes de convenção e isso é bem percebido no momento de apresentação no festival.

Os instrumentos

Basicamente, os instrumentos utilizados pelas duas ritmadas são, o surdo, a caixa clara, o repique, o rocar e a palminha. Nesta análise, faremos uso da visão de Mestrinel (2015) onde versa sobre tais instrumentos para o samba. Vejamos em detalhes cada um destes:

- **O surdo** – grave, medindo em média 18”, é o marcador de compasso. Em particular, cada agremiação trata o surdo com carinho, é ele que Bumba, bate forte para a festa se iniciar. Feito com couro de veado e cubagem maior que as dos demais está o “Treme Terra”, surdo que se ouve longe e faz a contagem para abertura do espetáculo de cada boi.
- **A caixa clara –** médio, medindo aproximadas 12”, é bem presente do início ao fim das convenções rítmicas. Percutida com baquetas de ponta dura, ornamenta além das levadas tradicionais, os momentos mais místicos do evento como o ritual e o toque tribal. A caixinha, como também é denominada, toca praticamente todas as formas rítmicas, parte de execuções simples a apojaturas complexas em semifusas.
- **O repique –** médio, tambor menor e mais agudo que o surdo, preenche espaços da célula, percutido com baquetas lisas. Parecido com o som da caixa, o repique é mais profundo.
- **O rocar –** agudo, chocalho metálico vibrante, toca basicamente todas as semicolcheias do compasso binário de acentos expressivos. Este substitui o ganzá ou pau-de-chuva, pois com as platinelas metálicas o alcance sonoro é mais amplo e estridente.
- **As palminhas –** agudo, paralelepípedos maciços de madeira, medindo 25x12cm, batem para caracterizar o ritmo da toada. Quase sempre tocados por mulheres, estão na parte anterior da formação do conjunto orquestral.

A rítmica

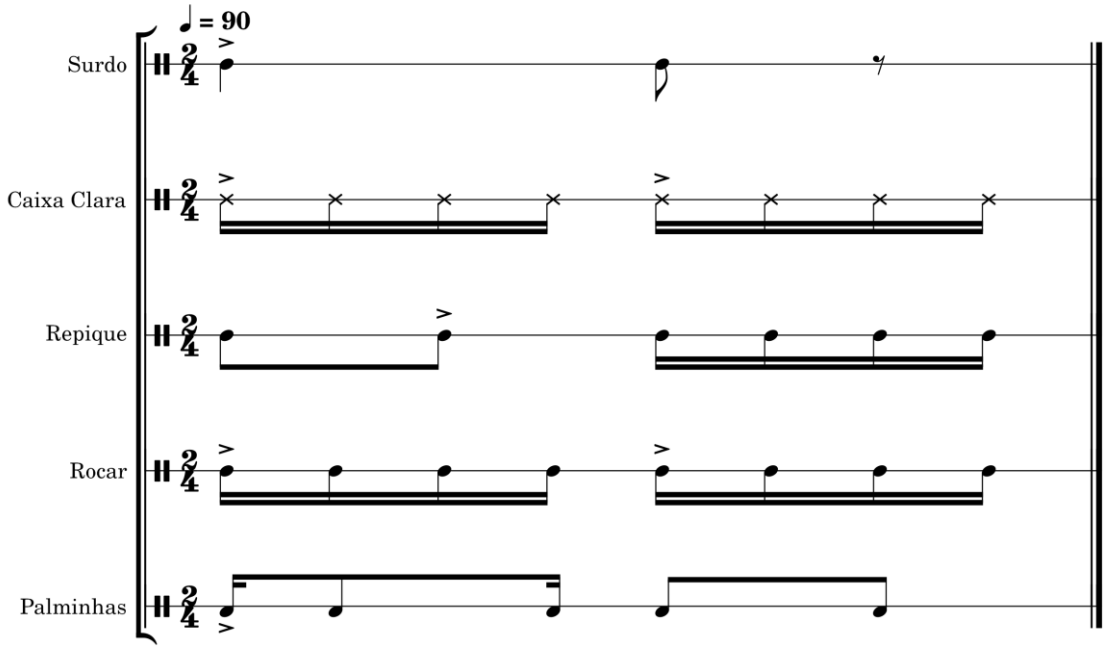
Ao “rocar” os instrumentos, ou seja, quando cada instrumento toca na arena a toada se efetiva e se revela. Desde de 1988, quando o Bumbódromo foi inaugurado, o festival tomou proporções de grandeza inédita para a cultura do Amazonas. Desse modo, entender a rítmica é entender o que diz cada toada e seus momentos de precisão no ato cênico dos Bumbás.

Arte: Paulo Gersino

> A toada é a música do festival de Parintins que tem por marca seus conteúdos diversificados. Sua temática gira entre a louvação dos itens do boi, a religiosidade do povo, a natureza, o romantismo, o amor e paixão pelo Caprichoso, as façanhas do Boi; ou toadas genéricas para animar a galera, servir de trilha sonora para a apresentação de itens e estratégicas ligadas as lendas e rituais apresentados visualmente na competição festiva (Barbieri, 2014, p.37).

Em específico, para este estudo, veremos somente a rítmica tradicional, embora hoje, tenhamos uma infinidade de células rítmicas desempenhadas por cada agremiação. Abaixo (Figura 01), temos um exemplo em notação musical da proposta básica do ritmo da toada de Boi Bumbá:

Figura 1: Célula rítmica da toada tradicional



Fonte: Edição do próprio autor (2024)

No exemplo acima, (Figura 01), temos a tradicionalidade da toada em escrita musical. Predomina o compasso binário e o equilíbrio de frequências entre os graves e agudos. Caixas claras, repiques e rocar, preenchem na totalidade o compasso, ficando a cargo do surdo e palminhas, os valores sonoros que caracterizam o ritmo.

A cada intervalo de canções é comum tal célula se repetir ocasionando consistência até a próxima canção na apresentação de arena.

Ainda com Barbiere (2014) podemos considerar a toada como um ritmo essencialmente binário, no entanto, nos últimos dez anos, já são percebidos movimentos tanto para compassos quaternários, ternários e binários compostos. O item “toada”, sob uma análise secundária, demonstrou para o mundo possibilidades de diversificação. Conforme dizem Neil Armistrong e Fred Góes, músicos de Parintins, em reportagem sobre o falecimento de Sidiney Rezende em 2018, o Sidão, inverteu acordes e dinamizou as letras, abriu as portas para a criatividade parintinense criar um estilo próprio para a música popular de nosso estado (BNC, 2018).

Para concluir

O festival folclórico de Parintins, desde sua origem em 1965, tem revelado a criatividade de parte do povo brasileiro, principalmente de uma região do estado do Amazonas. As expressões culturais de vários segmentos ganharam força sob o impulso gerado pelos Bumbás. Nossa música, assim então, veio surtindo como algo forte e próprio, por mais que detenha influências extras, encontrou sua essência nos tambores. A toada não tem e nem terá tão cedo um conceito musical fechado, ao contrário disso, está em amplo desenvolvimento e goza de liberdade criativa por ser item determinante da competitividade dos bois na arena. Trazer neste pequeno estudo o isolamento do ritmo inicial sugere um aporte básico e elementar para futuras investigações sobre o mesmo tema. A diversidade atual dos ritmos verificados nos discos e mais de 2000 toadas gravadas, demonstra que não há limites vistos nesse sentido.

Referências

BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. Samba de enredo e Toada de Boi-Bumbá: a experiência dos compositores na cidade de Manaus. In: Cronos: R. Pós-Grad. Ci. Soc. UFRN, Natal, v. 15, n.1, p.35 - 49 jan./jun. 2014.

BNC. Morre Sidney Rezende, o mineiro que sofisticou a toada de Parintins: *Sidney começou tocando toada com Paulinho Faria e logo em seguida ajudou a formar o regional Vermelho e Branco, sua vitrine musical.* Brasil Norte Comunicação. 2018.

Disponível em: https://bncamazonas.com.br/municipios/morre-sidney-rezende-mineiro-que-sofisticou-a-toada-de-parintins.

CAPRICHOSO. Marujada. Site oficial do Boi Bumbá Caprichoso. 2024. Disponível em: https://boicaprichoso.com.

GARANTIDO. Destaques – Batucada, os camisa encarnada. Site oficial do Boi Bumbá Garantido. 2024. Disponível em: https://garantido.com.br.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana, A Batucada como experiência significativa: a Bateria Alcalina. In: Anais do XXII Congresso Nacional da ABEM. Natal, 2015.