



Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

Dossiê Música na Amazônia

Revista publicada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Processo: 88881707349/2022-01. PDPG Emergencial de Consolidação Estratégica dos Programas de Pós-Graduação (PPGs) stricto sensu acadêmicos com notas 3 e 4.

v. 11, n. 19, 2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes / Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. Editor: José Denis de Oliveira Bezerra. - v.11, n.19 (2025). - Belém (PA): Universidade Federal do Pará, 2025.

Semestral
Início: v.1, n.1 (2015)
DOI 10.18542
ISSN 2446-5356

1. Arte - Periódicos. 2. Artes Cênicas - Periódicos. 3. Artes Visuais - Periódicos. 4. Cinema-audiovisual - Periódicos. 5. Música - Periódicos. 6. Amazônia. 7. Abordagem interdisciplinar do conhecimento - Periódicos. I. Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciências da Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes. II. Bezerra, José Denis de Oliveira (ed.).

CDD 700.5

Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei Nº 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

ARTERIAIS >>>

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes | ICA | UFPA

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação | Periódicos - Portal de Revistas Científicas da UFPA

Ano II | n. 19 | 2025

Reitor

Prof. Dr. Gilmar Pereira da Silva

Vice-Reitora

Prof.a Dr.a Loiane Prado Verbicaro

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Profa. Dra. Maria Iracilda da Cunha Sampaio

Diretor de Pesquisa

Prof. Dr. Antônio Jorge Gomes Abelém

Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte

Profa. Dra. Isis de Melo Molinari Antunes

Diretora Adjunta do Instituto de Ciências da Arte

Profa. Dra. Adriana Valente Azulay

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes

Profa. Dra. Mayrla Andrade Ferreira

Coordenador do Prof-Artes-UFPA Mestrado Profissional em Arte em Rede

Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Junior

Editor-chefe

José Denis de Oliveira Bezerra

Curadoria Editorial

Orlando Franco Maneschy

Conselho Científico e Editorial

Diógenes André Vieira Maciel - Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, PB, Brasil
Jorge Louraço Figueira - Universidade de Coimbra (UC), Coimbra, Portugal
José Afonso Medeiros - Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
José Maximiano Arruda Ximenes de Lima - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), Fortaleza, CE, Brasil
Leonel Martins Carvalho - Universidade Federal do Acre (UFAC), Rio Branco, AC, Brasil
Líliam Cristina Barros Cohen - Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Lúcia Gouvêa Pimentel - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil
Luís Ricardo Queiroz, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, PB, Brasil.
Maria Beatriz Braga Mendonça - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil
Marisa Mokarzel - Universidade da Amazônia (UNAMA), Belém, PA, Brasil
Orlando Franco Maneschy - Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Paulo Marcos Cardoso Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, MG, Brasil
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará, Belém, PA, Brasil
Rita Luciana Berti Bredariolli - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São Paulo, SP, Brasil
Sonia Maria Moraes Chada - Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Vera Beatriz Sequeira - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Avaliadores Arteriais v. 11, n. 19, jan./mar. 2025

Andrea Carvalho Stark - Grupo de Pesquisa Perau (UFPA), Brasil
Edgar Monteiro Chagas Junior - Universidade da Amazônia (UNAMA), Brasil
Fernando Lacerda Simões Duarte - Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA), Brasil
Giselle Guilhon Antunes Camargo - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Gustavo Frosi Benetti - Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Brasil
Hosana Celeste Oliveira - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Ivone Maria Xavier de Amorim - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
José Denis de Oliveira Bezerra - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Líliam Cristina Barros Cohen - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Magda Dourado Pucci - International Council for Traditions of Music and Dance (ICTM), Estados Unidos
Márcia Mariana Bittencourt Brito - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Sonia Maria Moraes Chada - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Wenderson Silva Oliveira - Universidade Federal de Roraima (UFRR), Brasil

Revisão

Andrea Carvalho Stark | José Denis de Oliveira Bezerra

Diagramação

Ana Carolina Araújo Abreu

Apoio Técnico

Antonio de Oliveira Junior
Nyara Cardoso Silva
Ester de Souza Castro

Capa

Sem título, fotografia digital de Denis Bezerra (2024)

Agradecimentos

Aline da Silva Pedrosa
Arnaldo Leite de Alvarenga
Clayton Vetromilla
Deise Maria Henrique Rodrigues
Dione Colares de Souza
Dóris Karoline Rocha da Costa
Edgar Monteiro Chagas Junior
Edilson Curuaia
Evelyn Tainá de Souza Silva
Fernanda Cougo Mendonça
Fernando Lacerda Simões Duarte
Gabriela Santos Damasceno
Giselle Guilhon Antunes Camargo
Gustavo Frosi Benetti
Hosana Celeste Oliveira
Leonel Martins Carneiro
Líliam Cristina Barros Cohen
Magda Dourado Pucci
Márcia Mariana Bittencourt Brito
Marcos Alan Costa Farias
Marília Raquel Albornoz Stein
Rafael Mattos Petrucci da Silva
Sonia Maria Moraes Chada
Tainá Maria Magalhães Façanha
Thiago Freitas Herdy Lima
Wenderson Silva Oliveira
Yannick Wey
Yasmim Prestes Batista Garcia

Realização



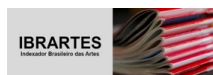
Apoio



Parceria



Indexadores



Universidade Federal do Pará - UFPA
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Portal de Revistas Científicas - UFPA
Instituto de Ciências da Arte - ICA
Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES
Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes
revista.arteriais@gmail.com

SUMÁRIO

Editorial	13
Dossiê Temático: Música na Amazônia	
Apresentação do dossiê	15
Líliam Cristina Barros Cohen Sonia Maria Moraes Chada Tainá Maria Magalhães Façanha	
ARTIGOS DO DOSSIÊ	
A MARCHA É PRA ANDAR E O SAMBA PRA PULAR”: MÚLTIPLOS ACESSOS E A ACELERAÇÃO DO ANDAMENTO NAS MÚSICAS DOS BOIS DE MÁSCARAS Evelyn Tainá de Souza Silva	19
REFLEXÃO ETNOMUSICOLÓGICA/COREOLÓGICA A PARTIR DE PRÁTICAS QUILOMBOLAS NO JAUARI (PA) Marcos Alan Costa Farias	28
A MÚSICA INDÍGENA NA PERSPECTIVA DE DUAS MULHERES ARTISTAS ORIGINÁRIAS NO BRASIL, DJUENA TIKUNA E ANARANDÁ KAIOWÁ: INTERPRETANDO PERFORMANCES TERRITORIALIZADAS E A CONSTRUÇÃO DE ESPAÇOS SÔNICOS Rafael Mattos Petrucci da Silva Marília Raquel Albornoz Stein	45
LUIZ MENDES E OS HINOS: NOTAS DE UMA (VOZ) POÉTICA DAIMISTA AMAZÔNICA Fernanda Cougo Mendonça	58
GUERRA-PEIXE E O LONG-PLAY ‘O CANTO DA AMAZÔNIA’ (1969): TRANSCRIÇÕES E PEÇAS ORIGINAIS Clayton Vetromilla	75
CLAIMED FROM THE DEPTHS OF THE RIVER CURUÁ: WOODEN TRUMPETS IN AMAZONIA AND APPROACHES TO REVITALIZATION BASED ON AN ARCHAEOLOGICAL FIND Yannick Wey Edilson Curuaia	94
A MÚSICA NA BELLE ÉPOQUE DECADENTE: REFLEXÕES SOBRE O GOSTO MUSICAL NA OBRA DE COMPOSITORES PARAENSES DE 1912 A 1940 Aline da Silva Pedrosa Dione Colares de Souza	111
A PESQUISA NA FORMAÇÃO DOCENTE EM MÚSICA: UMA ANÁLISE TEMÁTICA DOS TCCS DA LICENCIATURA EM MÚSICA Gabriela Santos Damasceno José Ruy Henderson Filho	125

PARTITURAS DO DOSSIÊ

SEgreto Milenar	140
Deise Maria Henrique Rodrigues	
Olhos de Igarapé	150
Líliam Cohen	

SEÇÃO FLUXO CONTÍNUO

Artigos de fluxo contínuo	
UMA HISTORIOGRAFIA PARA AS DANÇAS BRASILEIRAS: POSSIBILIDADES	160
Arnaldo Leite de Alvarenga	
EXPERIÊNCIA EM TEATRALIDADES INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS: UM DIÁLOGO COM TIZIANO CRUZ NO FESTIVAL DE AVIGNON	176
Leonel Martins Carneiro	
A FORMAÇÃO DOCENTE, O CURRÍCULO E A INTERNACIONALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS: O CASO DA ARTE E DA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS	190
Yasmim Prestes Batista Garcia	
A INFLUÊNCIA DO POSITIVISMO EM A ARTE BRASILEIRA, DE GONZAGA DUQUE	204
Thiago Freitas Herdy Lima	

TRADUÇÃO

TERRITÓRIO EM DEBATE: POR UMA LINGUAGEM CRÍTICA PARA A ARTE PÚBLICA	221
Dóris Karoline Rocha da Costa	
Ival de Andrade Picanço Neto	

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

Instructions for the authors	232
------------------------------	-----

A Revista Arteriais chega ao seu décimo ano de atividades, colaborando com a comunidade científica como espaço de difusão das produções acadêmicas em/sobre Artes e suas interfaces. Estamos preparando algumas novidades para este ano, por meio do projeto de extensão *Revista Arteriais: práticas de escritas acadêmicas em Artes*, que tem por objetivo promover atividades de formação sobre os modos de produção de escrita acadêmica e fomentar as políticas editoriais de periódicos na área de Artes, principalmente a partir das novas diretrizes das políticas de pós-graduação no Brasil.

A presente edição da Arteriais, volume 11, número 19, organiza-se em duas partes: a primeira é composta por artigos e partituras do dossiê temático *Música na Amazônia*, a segunda por artigos e uma tradução na seção de fluxo contínuo.

O dossiê temático *Música na Amazônia*, organizado por Líliam Cristina Barros Cohen, Sonia Maria Moraes Chada (Universidade Federal do Pará) e Tainá Maria Magalhães Façanha (Universidade do Estado do Pará) é composto por oito artigos e duas partituras. A proposta do dossiê surgiu a partir dos campos da pesquisa em música realizadas no âmbito do Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) da Universidade Federal do Pará, e seus grupos de pesquisa: Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA), Grupo de Estudos sobre a Música no Pará (GEMPA), e Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), este último da Universidade do Estado do Pará. De acordo com as organizadoras, as questões relacionadas com “a produção, criação, consumo e circulação de música; a transmissão musical; as musicalidades dos povos originários e de tradições afro-amazônicas; os trânsitos musicais de grupos imigrantes; os acervos de som e música; os processos criativos múltiplos e trânsitos musicais na Pan-Amazônia” motivaram a proposta do dossiê.

Na seção Fluxo Contínuo, temos quatro artigos e uma tradução. Arnaldo Leite de Alvarenga abre a seção

dos artigos com o texto *UMA HISTORIOGRAFIA PARA AS DANÇAS BRASILEIRAS: POSSIBILIDADES*, que busca refletir sobre uma historiografia para a dança brasileira, lançando “um olhar sobre alguns percursos construídos, não necessariamente, como uma historiografia nos moldes tradicionais e suficientemente ampla, mas esforços de registro e preservação sobre uma memória, para além daquela registrada nos corpos dos executantes que dão vida ao fazer dança em nosso país”. Em seguida, temos o artigo de Leonel Martins Carneiro, *EXPERIÊNCIA EM TEATRALIDADES INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS: UM DIÁLOGO COM TIZIANO CRUZ NO FESTIVAL DE AVIGNON*, que “propõe uma reflexão sobre experiências de teatralidades indígenas no teatro contemporâneo, considerando os polos artístico e estético”, a partir de “um diálogo com o espetáculo *Soliloquio* de Tiziano Cruz, apresentado no 78º Festival de Avignon (França-2024)”. Yasmim Prestes Batista Garcia, em *A FORMAÇÃO DOCENTE, O CURRÍCULO E A INTERNACIONALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS: O CASO DA ARTE E DA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS*, apresenta, como resultado de sua pesquisa de mestrado, um debate sobre as políticas educacionais voltadas à formação docente, “com ênfase nos encaminhamentos voltados às Artes Visuais e sua inserção na modalidade da Educação de Jovens e Adultos (EJA)”. A seção finaliza com o texto *A INFLUÊNCIA DO POSITIVISMO EM A ARTE BRASILEIRA, DE GONZAGA DUQUE*, de Thiago Freitas Herdy Lima, com uma análise da “influência do positivismo na obra *A arte brasileira* de Gonzaga Duque, publicada em 1888”, mostrando como “o crítico brasileiro se apropriou das ideias de pensadores positivistas como Hippolyte Taine, Eugène Véron, Henry Havard e Ernest Chesneau para formular sua crítica da arte brasileira”.

O número finaliza com a tradução do texto *TERRITÓRIO EM DEBATE: POR UMA LINGUAGEM CRÍTICA PARA A ARTE PÚBLICA*, de Suzanne Lacy, por Dóris Karoline Rocha da Costa e Ival de Andrade Picanço Neto. Segundo os tradutores, “o ensaio de Suzanne Lacy foi publicado no livro

Mapping the Terrain: new genre public art (1995), com o objetivo de contribuir com a crítica de arte acerca do novo gênero de Arte pública. Esta nova Arte pública é engajada politicamente e feita por artistas que, indissociavelmente, participam da sociedade enquanto artistas-cidadãos [...]. A artista argumenta em prol da ressignificação e do uso diferenciado destes termos, já que a nova Arte pública se distancia do ideal tradicional monumental, abrangendo contextos culturais diversos, logo, diferentes públicos”.

A equipe da *Arteriais* deseja uma boa leitura!

Denis Bezerra
Editor-chefe

APRESENTAÇÃO – MÚSICA NA AMAZÔNIA

Líliam Cristina Barros Cohen

UFPA

Sonia Maria Moraes Chada

UFPA

Tainá Maria Magalhães Façanha

UEPA

Este dossiê proporciona reflexões acerca da pesquisa em música, considerando aspectos históricos, institucionais, éticos, plurais e dinâmicos particulares da região amazônica. As questões de interesse se relacionam com: a produção, criação, consumo e circulação de música; a transmissão musical; a musicalidades dos povos originários e de tradições afro-amazônicas; os trânsitos musicais de grupos imigrantes; os acervos de som e música; os processos criativos múltiplos e trânsitos musicais na Pan-Amazônia. Tais questões emergem nos campos da pesquisa em música realizadas no âmbito do Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno), da Universidade Federal do Pará - por meio dos Grupos de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e Grupo de Estudos sobre a Música no Pará (GEMPA) - e do Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), da Universidade do Estado do Pará.

Nesse cenário, nos interessou dar a conhecer e refletir acerca dos protagonismos dos povos pan-amazônicos em torno das pesquisas sobre si mesmos, bem como os contextos de salvaguarda de seus bens culturais imateriais. Considerando a proximidade do evento de grandes proporções, Conferência da ONU sobre Mudanças Climáticas (COP 30), a ser realizado na cidade de Belém-PA, importou-nos discutir as relações entre música e meio ambiente, racismo, colonialidade, violências múltiplas, epistemicídios e ética na pesquisa em música.

Considerando a intrínseca relação entre os povos das águas e das florestas e sua prática musical, os estudos sobre som e música na região amazônica precisam conceber o entorno contextual da territorialidade, ancestralidade e dinamismo que se agregam a esses saberes. Os textos elencados para este dossiê apresentam, também, facetas de resistência ao avanço das frentes de transformação e assimilação dessas populações aos ideais neoliberais, promovendo desbalanço nas estruturas filosóficas de base das comunidades tradicionais que, por sua vez, promovem desequilíbrios e até extinção de repertórios musicais. O cenário da urbe amazônica oferece vieses distintos, consolidando complexidades sonoro-musicais oriundas da grande diversidade de práticas musicais que se deslocam e se encontram nas pequenas e grandes cidades amazônicas, produzindo cenários musicais únicos.

Tendo em vista a grandiosidade geográfica, suas complexas relações e a enorme diversidade cultural, social e a biodiversidade, os desafios que se impõem na condução de pesquisas sobre música na Amazônia são imensos. Nesse ambiente, ressalta-se o papel relevante de instituições de ensino e pesquisa e da formação de pesquisadores dentro e fora da academia, oferecendo protagonismo aos pesquisadores amazônidas ao falar de suas próprias práticas musicais. Para além do fortalecimento da pesquisa

na região, cumpre mencionar a importância de parcerias com as instituições de pesquisa nacionais e internacionais no fomento e desenvolvimento regional. Ademais, vale destacar as pesquisas sobre a região amazônica realizadas fora da região e a importância do diálogo e retorno dessas pesquisas para os povos amazônidas.

A primeira parte do dossiê é composta por artigos que abordam práticas musicais amazônicas em sua complexidade, considerando o fazer musical de forma holística, agregado aos demais elementos da cultura que formam um sistema musical, para muito além meramente da estrutura sonora (Chada, 2007). No artigo de Evelyn Tainá de Souza Silva, intitulado *A marcha é para andar e o samba é para pular: múltiplos acessos e a aceleração do andamento nas músicas dos Bois de Máscaras*, a análise das transformações na musicalidade dos bois de máscaras parte do entendimento da relação entre os amazônidas e os biomas que o cercam, a intrínseca relação dos mesmos com o território das águas e das florestas e como esses elementos vitais permeiam os repertórios musicais, mesmo nos processos de mudança cultural e inserção do que a autora chama de “hipermodernidade amazônida”. No contexto das reflexões sobre epistemologias musicais, Marcos Alan Costa Farias apresenta uma análise da complexidade das relações entre música e dança na prática musical Aiué, da Comunidade Quilombola Jauari, do Território Quilombola Erepecuru, no município de Oriximiná, no estado do Pará. O autor, no artigo *Reflexão etnomusicológica/coreológica a partir de práticas quilombolas no Jauari (PA)*, menciona as idiosincrasias que congregam o corpo e os sons musicais, tornando-os intrinsecamente relacionados.

A segunda parte do dossiê apresenta artigos que discutem aspectos específicos dos processos criativos de compositores e compositoras amazônicos e brasileiros associados a esses. Nestes artigos, aspectos como idealização de uma estética sonora amazônica são discutidos em torno do circuito artístico amazônico e de suas relações com os demais estados do Brasil. No artigo *A música indígena na perspectiva de duas mulheres artistas originárias do Brasil*, Djúena Tikuna e Anarandá Kaiowá: interpretando performances territorializadas e a construção de espaços sônicos, os autores Rafael Mattos

Petruci da Silva e Marília Raquel Albornoz Stein apresentam reflexões sobre as produções musicais das artistas indígenas mencionadas, abordando aspectos fortemente relacionados às suas performances, como: a ancestralidade, a língua, a territorialidade e o ativismo em prol do direito de viver dos povos indígenas. Colocando luzes nos processos de recebimento de canções denominadas hinos, a autora Fernanda Cougo Mendonça apresenta em seu artigo *Luiz Mendes e os hinos: notas de uma (voz) poética daimista amazônica o universo xamânico de emergência desses cantos*, contextualizando-os no rito do Santo Daime e dando voz ao líder espiritual Luiz Mendes, da Comunidade, no estado do Acre. Clayton Vetromilla, em seu texto *Guerra-Peixe e o Long-Play ‘O Canto da Amazônia’ (1969): transcrições e peças originais*, faz uma análise sobre o processo de concepção, difusão e consumo do Long-Play “O canto da Amazônia”, lançado em 1969, em comemoração aos trezentos anos da cidade de Manaus e organizado por Guerra-Peixe. O LP contém lendas e canções amazônicas, especialmente de Waldemar Henrique, mas também há obras dos compositores manauaras Claudio Santoro, Pedro Amorim e Arnaldo Rebello, além de obras de Villa-Lobos, Aloysio de Alencar Pinto e harmonizações de Guerra-Peixe. Em sua análise, o autor propõe uma interpretação da construção de uma estética sonora que correspondesse a uma ideia de Amazônia, concretizada na produção do LP, voltado para o público regional e nacional.

O bloco de artigos seguinte apresenta trabalhos com temáticas relacionadas com as subáreas musicologia histórica e arqueomusicologia, em diálogo com a etnomusicologia. Considerando a região amazônica como terra habitada há pelo menos doze mil anos pelos povos originários, estudos que evidenciem vestígios desse passado sonoro constituem janelas para compreensão do ontem e do hoje nos fazeres sonoro-musicais dos povos originários amazônidas. Na esteira dos trabalhos de Barros e Venturieri (2021), o artigo de Yannick Wey e Edilson Curuaia, *Claimed from the Depths of the River Curuá: Wooden Trumpets in Amazonia and Approaches to Revitalization Based on an Archaeological Find*, apresenta a análise de um trompete encontrado no Rio Curuá por um pescador e posteriormente doado ao Museu Paraense Emílio Goeldi pela família Souza e Silva.

No artigo é apresentada uma proposta de análise organológica e representa um primeiro passo na reconstrução do passado sonoro-musical dos povos da região do Médio Xingu, onde o autor Edilson Curuaia habita com seu povo. No artigo *A Música na Belle Époque decadente: reflexões sobre o gosto musical na obra de compositores paraenses de 1912 a 1940*, as autoras Aline da Silva Pedrosa e Dione Colares de Souza abordam o cenário da produção editorial em Belém, a partir da análise de partituras impressas na cidade, cujos originais estão depositados na Coleção Vicente Salles, no Museu da UFPA. O artigo revela as estratégias de produção, circulação e consumo de música impressa em Belém no período da derrocada do Ciclo da Borracha, publicadas entre 1912 e 1940. A análise possibilitou a percepção do gosto musical e dos principais gêneros musicais consumidos na época, bem como a produção composicional masculina e feminina, revelando faces das relações sociais do período.

O artigo de Gabriela Santos Damasceno e José Ruy Henderson Filho constitui o último bloco da sessão de artigos, abordando, por meio da análise documental, pesquisas realizadas no contexto de um curso de formação de professores de música. A pesquisa na formação docente em música: uma análise temática dos TCCs da Licenciatura em Música apresenta resultados de uma pesquisa documental e bibliográfica a respeito dos trabalhos finais do Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará, considerando suas temáticas, linhas de atuação, vínculo com as linhas de pesquisa da referida universidade e com os grupos de pesquisa presentes na mesma.

O dossiê conta, ainda, com obras musicais autorais publicadas juntamente com texto explicativo sobre os referidos processos criativos. Este bloco inicia com a obra *Segredo Milenar - Kwásawa kuxíimawára*, da compositora indígena Deise Henrique, da etnia Baré, residente na cidade de São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas. A obra foi escrita para o Festival Festribal, realizado na cidade em que reside, e tem como base as tradições milenares do povo da compositora. A segunda obra, *Olhos de Igarapé*, para piano solo, de Líliam Cohen, apresenta como elemento criativo disparador a forte conexão da autora com as águas e florestas da terra natal de sua família, nos arredores do município de

Castanhal, no estado do Pará.

Este dossiê temático teve como objetivo dinamizar e oferecer à sociedade resultados sobre a pesquisa em música na região amazônica, feita ou não por pesquisadores amazônidas, colocando em cena debates sobre aspectos focais que perpassam as práticas musicais amazônicas, como: a territorialidade, ancestralidade, processos criativos e dinâmicas culturais em música. Espera-se que, a partir deste dossiê, novas demandas por pesquisas em música na e sobre a Amazônia sejam anunciadas neste e em outros veículos de comunicação científica, ressaltando a centralidade da música para os povos amazônicos e sua intrínseca relação com os saberes e fazeres de seus povos.

REFERÊNCIAS

BARROS, Líliam Cristina; VENTURIERI, Leonardo Vieira. **Arqueologia musical amazônica**: catálogo de instrumentos tapajônicos e marajoaras pré-cabralinos do Museu Emílio Goeldi/ Museu Nacional. Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1i_ZnkPdGoKHr6Hih_SYCOnNMje4Othao/view>. Acesso em: 10 jun. 2025.

CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. IN: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2007. p. 137-144. Disponível em: <https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Sonia_Chada-pratica_musical-culto_candomble_caboclo.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2025.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Líliam Cristina Barros Cohen é pianista e etnomusicóloga, Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), do Programa de Pós-Graduação em Música, na modalidade de Mestrado Profissional (PROFMUS), e da Faculdade de Música do Instituto de Ciências da

Arte da Universidade Federal do Pará. Lidera o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA)/CNPq e coordena o Laboratório de Etnomusicologia da UFPA-LABETNO. É pesquisadora PQ 2 do CNPq. E-mail: liliambarroscohen@gmail.com

Sonia Maria Moraes Chada é paraense, iniciou seus estudos musicais na Escola de Música da Universidade Federal do Pará integrando, posteriormente, como oboísta, a Orquestra Jovem e a Orquestra Sinfônica, o Madrigal e o Corpo Docente desta Universidade. É Licenciada em Música (1985) e Bacharel em Oboé (1984) pela Universidade de Brasília. É Mestre (1996) e Doutora (2001) em Música, Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia. Estágio Pós-Doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (2013). Atualmente é Professor Titular, atuando nos Cursos de Graduação em Música e na Pós-Graduação em Artes-PPGARTES e Mestrado Profissional em Música - PROFMUS da Universidade Federal do Pará. Atua principalmente os seguintes temas: etnomusicologia e cultura musical paraense. E-mail: sonchada@gmail.com

Tainá Maria Magalhães Façanha é Professora do curso de Licenciatura Plena em Música e do Programa de Pós-graduação em Música na Amazônia da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Iniciou seus estudos no Instituto Estadual Carlos Gomes, na prática do clarinete e na Escola de Música da UFPA, no canto lírico. É Licenciada em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) (2014). Mestre (2017) e Doutora (2023) em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. Desenvolve pesquisa nas áreas da Educação Musical e Etnomusicologia. É pesquisadora nos grupos de pesquisa: Grupo de Estudo e Pesquisa em Música (GEPEM) Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM). Atualmente é 1ª Tesoureira e representante do Estado do Pará da Associação Brasileira de Educação Musical (Abem); membro do Conselho Fiscal da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET); Suplente no Conselho Fiscal da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Atuou como pesquisadora do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (2015 a 2024) e Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (2020 a 2022). Foi representante do Fladem-Brasil

na Região Norte e no Estado do Pará (2017-2019). Foi representante do Conselho Fiscal da Anppom (2020-2021), Representante Estadual da Abem (2019-2021) e do Conselho Fiscal da Associação Brasileira de Etnomusicologia (2021 a 2023). E-mail: taina.facanha@uepa.br

"A MARCHA É PRA ANDAR E O SAMBA PRA PULAR": MÚLTIPLOS ACESSOS E A ACELERAÇÃO DO ANDAMENTO NAS MÚSICAS DOS BOIS DE MÁSCARAS

*"THE MARCH IS FOR WALKING, THE SAMBA FOR JUMPING": MULTIPLE INFLUENCES AND
THE ACCELERATION OF TEMPO IN THE MUSIC OF THE BOIS DE MÁSCARAS*

Evelyn Tainá de Souza Silva
PPGARTES-UFPA

Resumo

Este trabalho tem como objetivo investigar as mudanças no andamento das músicas dos Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas/PA, com foco no Boi de Máscaras Faceiro, e, mais especificamente, na música *Samba da Paradinha*, relacionando essas transformações com o conceito de hipermodernidade no contexto amazônico. O estudo da mudança musical foi abordado a partir de uma perspectiva etnomusicológica, utilizando uma metodologia de análise comparativa de composições por meio de gravações, partituras e relatos de músicos e compositores. A pesquisa constatou que o acesso ampliado a novas práticas musicais e à educação formal pode ser um dos fatores contribuidores para a aceleração do andamento das músicas. No contexto amazônico, a crescente velocidade de acesso a práticas musicais também pode revelar tensões entre a preservação das tradições e a influência de fatores externos, como tecnologia e globalização, resultando em novas formas de expressão musical na região.

Palavras-chave:

Música na Amazônia; mudança musical; Boi de Máscaras; hipermodernidade.

Abstract

This study aims to investigate changes in the tempo of the music performed by the Bois de Máscaras of São Caetano de Odivelas, Pará, focusing on the Boi de Máscaras Faceiro and, more specifically, on the song Samba da Paradinha. These transformations are analyzed in relation to the concept of hypermodernity within the Amazonian context. The study of musical change is approached from an ethnomusicological perspective, employing a comparative analysis methodology that examines compositions through recordings, musical scores, and testimonies from musicians and composers. The research findings indicate that increased access to new musical practices and formal education may be contributing factors to the acceleration of musical tempo. In the Amazonian context, the growing speed of access to musical practices also reveals tensions between the preservation of traditions and the influence of external factors such as technology and globalization, leading to new forms of musical expression in the region.

Keywords:

Music in the Amazon; musical change; Boi de Máscaras; hypermodernity.

INTRODUÇÃO

O estudo da mudança musical tem sido uma das questões centrais de pesquisa na Etnomusicologia. Esse problema é abordado em obras de teóricos clássicos da área, como Bruno Nettl (2006), que realiza um estudo comparativo da mudança musical em quatro grupos culturais distintos; e John Blacking (2000), que analisa os aspectos da mudança musical, considerando a performance como um dos principais mecanismos de alteração de um repertório. Para Blacking, a performance é simultaneamente o principal agente de persistência e de mudança (Pinto, 2001, p. 229). Compreender esse aspecto da prática musical exige essencialmente o estudo da música em seu contexto social, a fim de identificar elementos que causam ou impulsionam as transformações.

Interessada nesse tema desde o mestrado, onde investiguei aspectos da mudança musical nos Bois de Máscaras,² com foco no repertório do Boi de Máscaras Faceiro, este artigo surge no decorrer da pesquisa de doutorado como um desdobramento das questões levantadas na elaboração da dissertação. No mestrado, realizei uma etnografia da performance e uma análise documental que incluiu a transcrição de trinta e oito (38) composições,³ além da análise de vídeos e fotografias presentes no acervo do Boi Faceiro, em seu canal no YouTube,⁴ e a aplicação de um questionário aos membros da orquestra do grupo. Também utilizei publicações de livros e artigos sobre essa manifestação cultural como parte do referencial teórico. O objetivo foi realizar um estudo comparativo dos aspectos que permaneceram e identificar quais sofreram mudanças, buscando compreender essas alterações e como elas se relacionam com contexto sociocultural do município paraense de São Caetano de Odivelas. A partir dessa investigação, foi possível constatar que, entre os elementos musicais que sofreram alteração nos últimos anos, a aceleração do andamento é uma das questões que mais preocupa a comunidade.

Para apresentar essas músicas em seu contexto dinâmico, relacionando-as com a complexidade cultural amazônica e tentando identificar os possíveis fatores que ocasionam esse aumento de velocidade nas músicas dos bois de Odivelas, este texto terá como enfoque a mudança musical

nos bois de São Caetano de Odivelas, com ênfase na aceleração do andamento das músicas, concentrando-se principalmente na análise do samba de boi intitulado de *Festa de Cores*, ou popularmente como *Samba da Paradinha*.

O RIO COMANDA A VIDA?

Na entrada de São Caetano de Odivelas há diversas estátuas que simbolizam a identidade cultural do município: além da imagem de São Caetano, o padroeiro da cidade, encontram-se representações de um caranguejo - elemento essencial para a subsistência da comunidade -, assim como figuras de um pierrô e de um boi, ambos personagens centrais nos Bois de Máscaras, a manifestação cultural mais expressiva do município. A presença dessas figuras reflete a forma como a cidade se apresenta e reafirma sua identidade, como uma maneira dos seus habitantes narrarem suas próprias histórias em uma busca de autodefinição. Algo fundamental para ser pontuado quanto à imagem construída da Amazônia, frequentemente marcada pela subalternidade de seus habitantes, como observa Jefferson Cidreira (2021), reforçada pelo “mito de isolamento” e por descrições que retratam a região como uma “terra em ruínas” e “sem história”, conforme observado por Euclides da Cunha em *Um Paraíso Perdido*.

A representação da Amazônia foi, historicamente, formada a partir da narrativa de outros. Adichie (2019, p. 23) afirma que o poder está “na habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer com que essa história seja considerada definitiva”. Thompson (2009), ao tratar das formas e manifestações de poder, aponta que o poder cultural e simbólico - aquele que reside na capacidade de criar e transmitir significados - tem grande impacto na criação de ideologias e nos padrões que guiam uma sociedade.

Esse “lugar de desterro”, a “Sibéria do Brasil”, como a Amazônia foi retratada em charges, ainda não é amplamente reconhecido como um espaço de produção de conhecimento (Loureiro, 2019). Embora suas potencialidades naturais e culturais sejam atrativas, o território continua sendo retratado a partir de uma posição de subalternidade, carecendo de poder de

agenciamento para falar por si próprio (Spivak, 2010). Esse é um ponto central para Cidreira (2021), que argumenta pela construção de uma nova representação da Amazônia, baseada em um protagonismo que permita à região se expressar de forma autônoma.

Refletir sobre o espaço que habito, a microrregião do Salgado paraense, no exercício de olhar de dentro para fora, ao observar a música na cultura e/ou como cultura (Merriam, 1964), me coloca diante do desafiador papel de interpretar aquilo que me cerca. Isso implica buscar entender o espaço e as relações estabelecidas, precisando “estranhar” aquilo que me é familiar para, finalmente, tentar compreender que música é essa que estamos produzindo. Nesse processo, descobri a cultura amazônica como “uma correnteza-própria no grande rio da cultura mundo” (Loureiro, 2019, p. 17). Nunca havia dedicado muito tempo para refletir sobre como o modo de vida na região do Salgado possui seus próprios termos. Nunca havia me esforçado para perceber que a relação do homem com os rios e a floresta é um fator determinante para os tipos de conhecimentos aqui produzidos e para a maneira de estar no mundo do caboclo amazônida. Como afirma Loureiro (2019, p. 28), a cultura amazônica é “uma rara reminiscência de cultura mítica, marcada pela compreensão própria e totalizante da realidade, como uma pequena civilização fluvio-florestal”.

Entender o rio como protagonista na construção das relações sociais na Amazônia é uma recomendação de Cidreira (2021), ao tentar reelaborar a imagem desse território, frequentemente retratado como isolado, embora profundamente conectado pelas águas. Essa abordagem também destaca o papel crucial do rio na construção da cidade de São Caetano de Odivelas e na criação dos Bois de Máscaras. Thompson (2009), ao propor uma interpretação da geografia baseada nos fundamentos do existencialismo, sugere que a materialidade do território alimenta as representações manifestadas através de diferentes linguagens. Sendo o rio o meio por onde a vida flui – um importante canal de locomoção para as populações ribeirinhas e fonte de sustento para muitas famílias –, ele também alimenta a imaginação e é determinante na elaboração da cultura odivelense. Para Palha (2018, p. 14), “o rio Mojuim se destaca como um

dos protagonistas na relação estabelecida entre a Companhia do Coração de Jesus e a trajetória histórica do município, assim como na vida dos seus moradores”.

Até a construção da ramificação da rodovia PA-140, na década de 1950, o município de São Caetano de Odivelas vivia em um estado de isolamento natural, causado pela extensa faixa de mangue, o que fazia com que o deslocamento dos moradores ocorresse principalmente por via fluvial. Para Fernandes (2007, p. 55), “é entre o isolamento comunitário e a dedicação ao trabalho com o mar (...) que se origina a cultura popular odivelense, e suas manifestações são um reflexo direto desse fato”. Essa afirmação ganha ainda mais relevância ao analisarmos a relação entre o trabalho dos pescadores, principal atividade dos habitantes de São Caetano de Odivelas, e a dinâmica dos rios, além das ações coletivas de sociabilidade, especialmente as festas. Para o autor:

É notável que, há tempos, o trabalho do pescador do estuário do rio Pará e da zona litorânea da região do Salgado parece inseparável da diversão. Creio que essa ‘intromissão’ recíproca entre trabalho e festa deve-se à natureza da produção pesqueira, sempre condicionada pelo tempo, em longas esperas pela melhor maré para ‘despescar’ o curral, puxar as redes e espinhéis, momentos em que o bate-ponto, a cantoria e a beberagem se estabelecem. Não que isso seja depreciativo, mas é a natureza da atividade (Fernandes, 2007, p. 57).

Em *O Rio Comanda a Vida*, dentre os muitos temas de destaque abordados por Leandro Tocantins (1973) é a dualidade entre tradição e modernidade na Amazônia, partindo da premissa de que o rio é o eixo central da vida na região. Para o autor, a cultura amazônica está intrinsecamente ligada ao meio ambiente, particularmente à bacia hidrográfica que dita ritmos, ciclos de produção e modos de subsistência, formando uma civilização ribeirinha com práticas enraizadas na convivência com a natureza. Neste contexto, a tradição emerge como um conjunto de saberes e práticas construídos ao longo de séculos, em que a pesca, o extrativismo e as festividades religiosas refletem um modo de vida e a realidade local.

Ao abordar sobre modernidade na região, Tocantins (1972) aponta um processo de transformação que impacta diretamente os modos de vida tradicionais. É preciso tomar cuidado para

não tentar imaginar novamente uma Amazônia estática e desconectada de processos de mudança global, mas ao mesmo tempo é preciso considerar os apontamentos de Tocantins no sentido de que a ideia de desenvolvimento imposta na região, ignora ou muitas vezes destrói os saberes locais, substituindo práticas sustentáveis por atividades predatórias e impondo valores externos. Ele alerta para o perigo de uma modernidade que desconsidera a especificidade cultural e ecológica da região, transformando o rio, outrora símbolo de vida e integração, em um canal de exploração de recursos naturais.

Considero esse arcabouço teórico fundamental para refletir sobre a mudança musical em uma manifestação artística da cultura popular, partindo da compreensão de uma Amazônia dual, dinâmica e, ao mesmo tempo, em conflito. No território de São Caetano de Odivelas, coexistem práticas musicais e culturais múltiplas que, em certos momentos, se retroalimentam em relações quase simbióticas (Silva, 2023) – como no caso dos Bois de Máscaras e das centenárias bandas de música, tradicionais nessa região – e, em outros, podem parecer em disputa sob olhares mais tradicionalistas. A Amazônia dos Bois de Máscaras é também a Amazônia das carretinhas (sons automotivos), das bandas de música que, com muito sacrifício comunitário, existem há mais de cem anos. Simultaneamente, é um espaço de bandas de piseiro, de grupos de carimbó, um local onde mundos musicais (Arroyo, 2002) se relacionam, um espaço tão rico e diverso quanto o manguezal que circunda o município.

A MARCHA É PRA ANDAR E O SAMBA É PRA PULAR

No período estipulado, como a quadra junina em São Caetano, que se estende até mais ou menos a primeira quinzena de julho, é possível participar de cortejos durante todos os dias. Geralmente, só um grupo sai por dia. Existem cortejos tanto na sede do município, quanto nas comunidades próximas. Atualmente, algumas datas são preestabelecidas para alguns grupos, como o dia 12 de junho para o Mascote, o dia 23 de junho para o Boi Tinga, ou o dia 26 de junho para o Boi Faceiro. E é quando o sol se põe, no entardecer odivelense, que o Boi de Máscaras ganha as ruas, por volta das 17

horas, e se recolhe quase no outro dia, por volta das 00 horas, com exceção do dia 23 de junho em que o Boi Tinga dança durante a noite toda, até o amanhecer.

O carteadado é a ação realizada por um integrante do grupo ao oferecer uma apresentação do boi em frente à casa de quem paga uma taxa, que não é fixa. Dessa forma, o trajeto do boi é definido, e a arrecadação desses valores cobre grande parte dos custos necessários para colocar o grupo nas ruas, principalmente o pagamento dos músicos e dos Pernas⁵ do boi, que, até poucos anos atrás, eram os únicos remunerados. Atualmente, um grupo de aproximadamente dez pierrôs (ou mascarados) também recebe uma pequena remuneração, são conhecidos como “equipes”. Esse grupo acompanha o boi durante o cortejo até que a população vá aderindo ao grupo.

Para o boi dançar em frente às residências, são entoados os sambas de boi. Esse gênero musical, que se assemelha ao carimbó, apresenta ritmo em compasso binário e uma forte presença de síncope, conferindo-lhe um caráter dançante essencial para esse momento. O samba é uma criação própria dessa manifestação, assim como a marcha. As melodias com arpejos, especialmente das funções I (tônica), IV (subdominante) e V (dominante), são frequentemente utilizadas tanto nos sambas, quanto nas marchas, geralmente em tonalidades menores. As marchas são tocadas enquanto o boi e o grupo que o acompanha se deslocam para a próxima casa, com uma forte presença de figuras rítmicas como semínimas e colcheias, sendo frequentemente associadas ao frevo ou à marchinha de carnaval. Atualmente esses gêneros musicais são puramente instrumentais, diferente do que foram um dia, quando se era comum terem *cantadores* no município. As melodias são executadas pelos instrumentos de sopro, geralmente com uma única linha melódica. Fernandes (2007) apresenta a fala do mestre Silvano Garça que descreve essas músicas:

Porque a marcha só dá pra andar mesmo, né, e o samba não, dá pra pular. É, a diferença é, a diferença é o modo de escrever. Porque a música, ela tem o seu ritmo. Então, cada música tem um tipo de ritmo. A escritura da marcha é de um jeito e do samba é de outro. (...) isso foi uma criação daqui, porque o senhor vê, os bois lá de Belém ele tem um outro ritmo diferente. Nem negócio de samba, nem de marcha, NADA. Tem um ritmo de batucada. E aí

nós aqui não, é diferente. (...) O samba é pra dançar e a marcha é pra pular (Fernandes, 2007, p. 77).

Em estreito diálogo com o cenário musical do município, a música dos Bois de Máscaras estabelece conexões com o carimbó⁶, as marchinhas de carnaval⁷, as marchas dos cordões de pássaro⁸ e a tradição das centenárias bandas de música da microrregião do Salgado paraense. Como uma criação com característica particular dos odivelenses para essa manifestação cultural, ela se apresenta como um importante objeto de análise para compreender as transformações musicais, sempre em relação às mudanças e continuidades da sociedade em que está inserida.

FESTA DE CORES (SAMBA DA PARADINHA)

No mesmo período em que se observava o crescimento das orquestras, o Boi Faceiro, incentivado por Márcio Cardoso,⁹ passou a adotar um grupo musical fixo. Assim, em 2000, surgiu a Orquestra Show do Boi Faceiro, sendo o primeiro boi a manter uma formação com músicos previamente estabelecidos. Aos poucos, em boa parte dos grupos, perdeu-se a característica de formação espontânea das orquestras. Liderado por Cardoso, esse primeiro grupo era composto exclusivamente por músicos da Banda Rodrigues dos Santos. Com essa junção, as interações cotidianas entre os músicos tornaram-se frequentes, facilitadas pelo ambiente das escolas de música associadas às bandas. O conjunto passou a ensaiar regularmente, o que permitiu o aprofundamento no repertório musical, que se expande anualmente, além de possibilitar o entendimento das regras estabelecidas pelas interações durante a performance musical (Queiroz, 2005). Isso também permitiu que “os compositores passassem a se sentir seguros para propor inovações musicais, como no caso da paradinha” (Cardoso, 2023).

Quando questionei os odivelenses sobre as mudanças nas músicas do Boi de Máscaras nos últimos anos, a paradinha foi uma das mais citadas. Introduzida por Wanelson Aviz, um jovem compositor de São Caetano de Odivelas, seu nome é lembrado com carinho e associado à inovação.

Acolhido pelo Faceiro em 2008, após ter suas composições rejeitadas por outros grupos, Aviz criou um dos sambas mais emblemáticos do repertório dos Bois de Máscaras: o *Samba da Paradinha*. Originalmente intitulado *Festa de Cores*, teve seu nome alterado pelos integrantes da Orquestra Show para destacar sua característica mais marcante, a paradinha.

Provavelmente emprestado das baterias das escolas de samba, a paradinha consiste em breves pausas feitas pelo grupo de percussão, também chamadas de *breaks*, que ocorrem quando o instrumental de sopro faz uma pausa semelhante. *Festa de Cores* foi composta em 2010, e a sugestão do *break* surgiu a partir da segurança proporcionada por um grupo de músicos já consolidado, capaz de executar a pausa sem prejudicar a música. O samba está na tonalidade de sol menor (Gm), com a utilização dos graus IV, I, V, I na introdução – algo comum nessas composições – e dos graus I, IV, V, I nas partes A e B. A paradinha ocorre no segundo compasso da parte B e sua execução também influencia a dança, com o boi e os demais personagens fazendo pequena pausa nesse momento.

Segundo Béhague (1992), o grau de inovação musical aceito por uma sociedade está diretamente relacionado à função que a música exerce nesse contexto. Sendo a música um dos principais elementos que identificam e retratam as particularidades de cada grupo de boi, a inovação das paradinhas foi recebida de diferentes maneiras, conforme a posição de cada grupo no folguedo. Bois como o Mascote, a Vaca Velha e o próprio Faceiro incorporaram as paradinhas em suas músicas. No entanto, no Boi Tinga, cuja função é a preservação da tradição, esse tipo de inovação não é utilizado pelo principal compositor dos Bois de Máscaras na atualidade, Nildo Zeferino.¹⁰

MÚLTIPLOS ACESSOS E A ACELERAÇÃO DO ANDAMENTO

Nettl (2006) sugere que as mudanças musicais podem ser interpretadas tanto a partir da visão dos nativos – percepção êmica –, quanto pela perspectiva do pesquisador – visão de *outsider*. A partir da vi-são êmica, a aceleração do andamento das músicas é uma das mudanças mais marcantes

nesse repertório. Para Zeferino, essa aceleração decorre principalmente do aumento no nível técnico dos músicos. Já o compositor Raimundo Nonato considera essa tendência como um reflexo da aceleração do mundo contemporâneo, influenciando o cotidiano e, por consequência, as composições. Ao analisar um vídeo de Samba da Paradinha publicado no canal do YouTube do grupo Faceiro em 2016,¹¹ o *break* ainda é claramente identificado nos passos de dança dos brincantes. No entanto, nos cortejos de 2022,¹² a paradinha foi executada em um intervalo de tempo muito menor, devido ao aumento de, pelo menos, 40 batimentos por minuto (BPM) no andamento, em comparação ao vídeo de 2016.

Em uma entrevista realizada em março de 2023, ao questionar o compositor Raimundo Nonato sobre a aceleração do andamento das músicas, ele afirmou: “a música está acelerada porque o mundo está acelerado”. Refletindo sobre essa perspectiva de aceleração temporal, recorro ao conceito de hipermodernidade de Gilles Lipovetsky (2007), que descreve uma fase avançada da modernidade, marcada pela intensificação de características como o consumo excessivo, a ênfase na tecnologia, a individualização extrema e a aceleração do tempo social. A relação entre a hipermodernidade e a aceleração do tempo está diretamente vinculada ao ritmo frenético da vida contemporânea, onde inovações tecnológicas, globalização e demandas de produtividade criam uma sensação de compressão do tempo. Embora a literatura ainda não tenha estabelecido uma conexão direta e amplamente reconhecida entre a aceleração dos andamentos musicais e o conceito de hipermodernidade, essa associação parece ser intuitiva e relevante.

O estado da arte atual revela poucos estudos que tratam da aceleração dos andamentos musicais na contemporaneidade, sendo que a pesquisa na literatura da área se concentra principalmente em gêneros de música popular. No entanto, é possível identificar essa tendência como parte do cenário atual, como demonstram os estudos de Coelho (2009), que abordam a aceleração dos sambas-enredo, influenciada sobretudo pela transmissão televisiva dos desfiles das escolas de samba a partir da década de 1970. Estudos mais recentes, como o de Novaes (2022), analisam a aceleração no funk carioca, onde os andamentos passaram

de 130 bpm para 150 bpm, abordando questões de territorialidade em disputa, além da facilidade de acesso a tecnologias. Nesse mesmo ambiente tecnológico propiciado pela hipermodernidade, ocorre a socialização simultânea de práticas musicais tradicionais de Odivelas, como os desfiles de bandas de música ou cortejos dos Bois de Máscaras, que, por vezes, coexistem com grupos reunidos em torno de sons automotivos, como as “carretinhas” ou em festas de aparelhagem, nas quais são tocadas músicas de diferentes gêneros musicais, como tecnobrega¹³ e piseiro,¹⁴ estilos que apresentam variações, mas que frequentemente têm andamentos com batidas por minuto acima de 150 bpm.

De forma distinta do que ocorria há duas décadas, foi possível observar uma presença significativa de músicos muito jovens nas orquestras, incluindo adolescentes e até crianças. Através de um questionário aplicado, constatou-se que a idade média dos músicos do Boi Faceiro é de 25 anos. No entanto, é importante destacar que, por dificuldades de acesso, o músico mais antigo do grupo desde sua retomada, o Mestre Nhanhã,¹⁵ não respondeu ao questionário.

Além disso, para muitos desses jovens músicos, a música é sua principal atividade. Ao serem questionados sobre suas pretensões profissionais através de um formulário do Google (Google Forms), 80% responderam que já estudam ou pretendem estudar música em instituições de ensino formal. As instituições citadas foram a Escola de Música da Universidade Federal do Pará, o Instituto Estadual Carlos Gomes, ambos localizados em Belém, e a Escola de Artes São Lucas, situada em Castanhal, cidade a 75 km de Belém e a 92 km de São Caetano de Odivelas. Esses músicos também mencionaram que, com a qualificação técnica, pretendem atuar ou já atuam profissionalmente na área musical, com a carreira militar sendo a escolha mais recorrente.

Cerca de 50% desses instrumentistas não residem mais em São Caetano de Odivelas, devido à necessidade de trabalhar e estudar, o que provoca um processo de migração, principalmente para Belém. Segundo Rondí (apud Silva, 2023, p. 96), “a falta de possibilidade para que esses músicos possam se manter em São Caetano de Odivelas é a principal dificuldade para formar as orquestras

de boi atualmente”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto buscou analisar a aceleração do andamento das músicas dos Bois de Máscaras, apontando possíveis elementos que colaboram para acionar essa mudança musical, relacionando com o contexto sociocultural em questão, conforme recomendado pela Etnomusicologia. Tentando compreender a complexidade amazônica em seu processo de invisibilização no cenário nacional, mas buscando evidenciá-la como uma região produtora de uma cultura dinâmica e, por vezes, em conflito, onde, muitas vezes, tradição e modernidade parecem estar em disputa.

É possível indicar que a introdução de músicos mais jovens e formalmente treinados em instituições de ensino formal, como a Escola de Música da UFPA, ou o Instituto Estadual Carlos Gomes, ou a partir das próprias escolas de música do município, sugere uma maior exposição a diferentes gêneros musicais e técnicas modernas, além de valores como o virtuosismo musical que é frequentemente estimulado nesses ambientes de ensino, podendo influenciar na execução das músicas dos Bois de Máscaras, como aponta o compositor Zeferino. Essa exposição pode estar contribuindo para a aceleração do andamento, uma vez que muitos desses jovens são treinados em estilos musicais que seguem tendências contemporâneas, nas quais o ritmo acelerado é um traço marcante. Além disso, o fenômeno da hipermodernidade, com sua ênfase na tecnologia e nas rápidas trocas de informação, pode também estar impactando essa prática musical.

O processo de migração dos músicos para centros urbanos como a cidade de Belém/PA, e a necessidade de tocar em diferentes ambientes, pode estar criando condições onde a busca por inovação e adaptação a mercados musicais mais dinâmicos e competitivos reforçam essa tendência de aceleração. A conexão entre essas mudanças sociais e profissionais e a aceleração do andamento sugere que as novas gerações e a formação técnica podem estar moldando uma nova fase na música dos Bois de Máscaras, alinhando-a com fenômenos contemporâneos comuns na hipermodernidade.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo de uma História Única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. **Em Pauta**, Porto Alegre, v.13, n. 20, p. 95-122, 2002. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/empauta/article/view/8533>>. Acesso em: 22 jun. 2024.

BÉHAGUE, Gerard. Fundamentos sociocultural da criação musical. **Art Revista da Escola de Música da UFBA**, Salvador, v.19, p. 5-17, 1992. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/34657/70/REAA71~1.PDF>>. Acesso em: 22 jun. 2024.

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

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê de registro: carimbó**. Belém: IPHAN, 2014.

CIDREIRA, Jefferson; SILVA, Josué. Geografias imaginárias: as estradas aquáticas na (des) construção das representações estereotipadas do espaço da Pan-Amazônia. **Terra Plural**, Ponta Grossa, v.15, p. 1-13, 2021. Disponível em: <<https://revistas.uepg.br/index.php/tp/article/view/16686>>. Acesso em: 14 set. 2024.

COELHO, Márcio. Frevo-enredo: de como o samba-enredo tende a se tornar marchinha de carnaval. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 35-42, 2009. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/esse/article/view/49230>>. Acesso em: 15 set. 2024.

FERNANDES, José Guilherme. **O Boi de Máscaras: festa, trabalho e memória na cultura popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas**. Belém: EDUFPA, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **A sociedade da decepção**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Manole, 2007.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica hoje: uma poética do imaginário revisitada (rapsódia teórica)**. Belém: SECULT / PA, 2019.

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

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. **Revista ANTHROPOLOGICAS**, Recife, v. 10, n. 17, p. 11-34, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/revistaanthropologicas/article/view/23638>>. Acesso em: 15 jun. 2023.

NOVAES, Dennis. O movimento 150 BPM: técnica, território e a aceleração do andamento no funk carioca. **Ponto Urbe**, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 1-14, 2022. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/pontourbe/11837>>. Acesso em: 22 jun. 2024.

PALHA, Rondinell Aquino. **História Local: os fundamentos históricos de São Caetano de Odivelas - PA**. Monografia (Graduação em História), Departamento de História, Universidade Norte do Paraná, Castanhal, 2018.

QUEIROZ, Luis Ricardo *Silva*. **Performance musical nos ternos de catopês de Montes Claros**. 2005. Tese (Doutorado em Etnomusicologia), Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9099>>. Acesso em: 23 jun. 2024.

SILVA, Rosa Maria. **O cordão de pássaro corrução: uma prática musical bragantina**. Tese de Doutorado (Doutorado em Música), Doutorado Interinstitucional UFBA/UFPA, Universidade Federal da Bahia, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/12677>>. Acesso em: 10 jun. 2025

SILVA, Evelyn Tainá. **Mudança e Permanência: uma análise do repertório musical do Boi de Máscaras Faceiro de São Caetano de Odivelas - PA**. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2023. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFPE_674e84f0a2871b86da6a5a5152f13569>. Acesso em: 23 jun. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravoty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Almeida, Marcos Feitosa, André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: Editora 34, 1989.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1973.

Entrevistas

CARDOSO, Márcio. Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas: depoimento. [março, 2023]. São Caetano de Odivelas/PA: **Projeto de Pesquisa Acervo vivo**: oralidade, salvaguarda e prática musical nos Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas, PA. Entrevista concedida a Evelyn Tainá de Souza Silva [material inédito, ainda não publicado].

NONATO, Raimundo. Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas: depoimento. [março, 2023]. São Caetano de Odivelas/PA: **Projeto de Pesquisa Acervo vivo**: oralidade, salvaguarda e prática musical nos Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas, PA. Entrevista concedida a Evelyn Tainá de Souza Silva [material inédito, ainda não publicado].

Notas

1 Este artigo integra pesquisa de doutoramento, em andamento, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, com orientação da Prof.^a Dr.^a Líliam Cristina Barros Cohen, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), Código de Financiamento 001.

2 Os Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas constituem uma manifestação cultural que reúne uma diversidade de grupos, os quais se apresentam, principalmente durante a quadra junina, em cortejos pelas ruas da cidade. Suas performances são marcadas pela presença de personagens, como Cabeçudos, Pierrôs e Buchudos, que acompanham o Boi ao som de

marchas e sambas de boi.

3 As análises documentais e transcrições foram realizadas para a elaboração da dissertação mestrado realizada no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, sob orientação do Prof. Dr. Jorge de La Barre. As transcrições foram publicadas em formato de e-book e podem ser acessadas no link: <https://drive.google.com/file/d/1jKNPB8QNkJUi5mvkoB8Kh7Id_rUZMfQY/view>. Acesso em: 23 nov. 2024.

4 O canal do Youtube contém registros importantes do grupo, atualmente é administrado pelo coordenador do Boi Faceiro. Link para acesso: <<https://youtube.com/@boifaceiroboidemascaras4320?si=77LI4cf7pwcmlfAu0>>. Acesso em: 23 nov. 2024.

5 A partir da pesquisa, com base na oralidade, meus informantes definem os Pernas como uma dupla de brincantes que dançam embaixo do boi. Comumente em outras brincadeiras de boi há apenas uma pessoa dançando embaixo do boi, geralmente chamado de “tripa”.

6 Expressão cultural paraense que envolve um conjunto de práticas sociais festivas, musicais e coreográficas, com fortes raízes indígenas e africanas, manifestando-se em comunidades do estado do Pará, especialmente no nordeste do estado (IPHAN, 2014). Caracteriza-se, na versão mais tradicional conhecida como “pau e corda”, pela presença marcante da síncope e de instrumentos de percussão, como o tambor curimbó, o maracá e o banjo. A indumentária típica inclui, para as mulheres, saia rodada florida e blusa branca; para os homens, calça branca. Ambos costumam dançar descalços, embora haja variações de uma localidade para outra.

7 Gênero musical brasileiro associado ao Carnaval, caracterizado por ritmo binário e andamento moderado, com melodias simples e letras bem-humoradas, satíricas ou de duplo sentido. Surgiu no início do século XX e tornou-se símbolo do Carnaval urbano, especialmente entre as décadas de 1930 e 1960, sendo tradicionalmente executado por bandas e blocos de rua (Tinhorão, 1981).

8 Manifestação cênico-musical popular da região Norte do Brasil, especialmente do estado do Pará, os cordões de pássaro são encenações dramáticas que combinam teatro, música e dança, geralmente centradas em narrativas sobre a morte e ressurreição do personagem principal, sendo tradicionalmente apresentadas durante as festas juninas e em ciclos considerados folclóricos (Silva, 2012).

9 Nascido em 1971, atualmente com 54 anos, é maestro e coordenador da banda de música Rodrigues dos Santos e coordenador da Escola de Artes São Lucas, em Castanhal/PA. Sua contribuição para os Bois de Máscaras é significativa, atuando na formação de músicos por meio das escolas pertencentes as bandas de música de São Caetano de Odivelas, que estão

diretamente inseridas no cenário cultural da cidade. Além disso, incentivou a criação de um grupo musical fixo e realizou importantes arranjos para o Boi Faceiro.

10 Maestro da Banda Milícia Odivelense, compositor de músicas de boi e de dobrados militares para serem executados pelas sentenárias bandas odivelenses, Nildo atuou na formação de gerações de músicos e é responsável por reunir uma vasta coleção de músicas de bois de máscaras.

11 Vídeo da música Festa de Cores, popularmente conhecida como Samba da Paradinha, publicado em 2016 (Boi de Máscaras Boi Faceiro, 2016). Disponível em: <<https://youtu.be/kkL1qgPnRN8?si=GtMypxW83FuY13Tk>>. Acesso em: 4 set. 2023.

12 Vídeo de Samba da Paradinha gravado em 2022 (Silva, 2022). Disponível em: <<https://youtu.be/9kVrn6WpiCs>>. Acesso em: 4 set. 2023.

13 Um dos principais representantes da música popular do Norte do Brasil, O tecnobrega é um gênero musical originado no Pará, Brasil, que mistura elementos do brega tradicional com influências da música eletrônica, como o uso de sintetizadores e batidas eletrônicas.

14 Estilo musical e uma dança que surgiu na Bahia, derivado do forró, possui influência de gêneros contemporâneos como o sertanejo e o funk. É marcado por um ritmo acelerado e dançante, sendo amplamente tocado em festas populares, como vaquejadas e shows de grande circulação.

15 Mestre construtor de xeques - popularmente conhecidos como maracas. O mestre Nhanhã possui técnica própria para desenvolver o instrumento, utilizando materiais que vão desde funis de metal para aumentar a projeção sonora, conforme a necessidade das apresentações dos bois de máscaras nas ruas. O senhor Nhanhã é um dos tocadores mais antigos do boi de máscaras na atualidade.

SOBRE A AUTORA

Evelyn Tainá de Souza Silva é doutoranda em Artes pela Universidade Federal do Pará. Mestre em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (2023). É vinculada ao Laboratório de Etnomusicologia da Ufpa, sendo pesquisadora no Grupo de Estudos sobre Música no Pará - GEMPA e no Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia - GPMIA. É clarinetista no grupo artístico Estética do Possível e na Banda Sinfônica da EMUFPA. E-mail: evelyn.clarineta@gmail.com

REFLEXÃO ETNOMUSICOLÓGICA/COREOLÓGICA A PARTIR DE PRÁTICAS QUILOMBOLAS NO JAUARI (PA)

ETHNOMUSICOLOGICAL/CHOREOLOGICAL REFLECTION BASED ON QUILOMBO PRACTICES IN JAUARI (PA)

Marcos Alan Costa Farias
PPGCSPA-UEMA

Resumo

Repensar campos epistemológicos nos dias atuais tem se apresentado como um desafio na produção acadêmica diante das mudanças as quais a sociedade passa. Neste estudo, busco de forma reflexiva e crítica abordar o campo de análise e interpretação da etnomusicologia/antropologia da música, com vistas a incluir a antropologia da dança. A proposta consiste em refletir sobre o campo intelectual referido a tais domínios de conhecimento e como elas têm se estabelecido nas respectivas áreas. E, ainda, como a música e a dança possuem capacidade gerativa, além de observadas criticamente como mero reflexo do contexto social. Para ajudar a compreender essas noções, o estudo partiu do trabalho etnográfico sobre relações subjacentes às práticas relativas ao Grupo Cultural Encanto do Quilombo e ao Aiué na Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari, Território Quilombola Erepecuru, no Pará.

Palavras-chave:

Etnomusicologia; Antropologia da dança; música na Amazônia; quilombolas.

Abstract

Rethinking epistemological fields today has presented itself as a challenge in academic productions in light of the changes that society is undergoing. In this study, I seek to reflectively and critically approach the field of analysis and interpretation of ethnomusicology/anthropology of music, with a view to including the anthropology of dance. The proposal consists of reflecting on the intellectual field related to such domains of knowledge and how they have been established in their respective areas. And, also, how music and dance have generative capacity, in addition to being observed critically as a mere reflection of the social context. To help understand these notions, the study started from the ethnographic work on relations underlying the practices related to the Encanto do Quilombo Cultural Group and the Aiué in the Remnant Community of Quilombo Jauari, Quilombola Territory of Erepecuru, in Pará.

Keywords:

Ethnomusicology; Anthropology of dance; music in the Amazon; quilombolas.

À GUIA DE INTRODUÇÃO: REPENSANDO O CAMPO DE ESTUDO

Uma das questões mais discutidas atualmente no campo da produção antropológica concerne ao trânsito teórico entre etnomusicologia e antropologia da dança, visando a possibilidade de estabelecer relações entre a música, a gestualidade, as práticas corporais e a sociedade que as produzem. Essa “via de acesso ou zona de interlocução” da etnomusicologia para com a antropologia da dança, como ponderaram Guilhon e Ascelrad (2019, p. 135), consiste num repertório de temas e problemas significativos para lidar com o que aqui será proposto enquanto reflexão. Refletir sobre as especificidades de determinadas práticas musicais e corporais tem sido o propósito de etnomusicólogos e etnocoreólogos que buscam não apenas registrar e classificar gêneros musicais e relativos as danças, mas, além disso, compreender como os agentes sociais as produzem sem se afastarem das relações estabelecidas nos “espaços sociais” (Bourdieu, 2008) em que estão inseridos.

Esta reflexão é resultado de pesquisas acadêmicas desenvolvidas a partir de trabalho etnográfico nos últimos anos. Por meio disso, os objetos de reflexão analisados consistiram no estudo de relações subjacentes às práticas relativas ao *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*¹ e ao *Aiué*. A primeira prática refere-se ao grupo musical que executa músicas autorais e que relatam passado e presente de seu povo, os ritmos utilizados são: lundu, carimbó, desfeiteira, valsa, bolero, xote, samba e afoxé. As músicas são executadas com instrumentos artesanais de madeiras, sementes e caroços colhidos da floresta, estes são construídos pelos músicos envolvidos, o que torna esta prática musical ainda mais particular e inerente a este *grupo cultural*. A segunda prática é a manifestação em homenagem a São Benedito, que traz música e dança em suas cerimônias ritualísticas. Essas práticas foram empiricamente observadas na Comunidade Remanescente de Quilombo do Jauari, às margens do Rio Erepecuru, localizada no Território Quilombola Erepecuru, no município de Oriximiná² na região do Baixo Amazonas paraense. O território Quilombola Erepecuru possui população de 1.291, sendo 935 quilombolas, o que representa 72,42%.³ O Território Quilombola Erepecuru foi titulado pelo Instituto Nacional de

Colonização e Reforma Agrária (Incra) e pelo Instituto de Terras do Pará (ITERPA) nos anos de 1998 e 2000, respectivamente, totalizando a dimensão de 218.044,2577 hectares.

Segundo os relatos dos agentes sociais entrevistados no Jauari, essa *comunidade* foi constituída décadas depois da ocupação e conquista das cachoeiras ainda no período colonial. Após a abolição da escravidão em final do século XIX, os *quilombolas* começaram a descer o rio Erepecuru e a ocupá-lo, assim como o rio Cuminá. Isso resultou em fixação de núcleos familiares, que mais tarde resultariam em unidades sociais designadas como *comunidades quilombolas* (Farias, 2018).

O Jauari possui esse nome, conseqüentemente, segundo os próprios quilombolas, por conta do lago que próximo a *comunidade* possui o mesmo nome e/ou por conta da palmeira que é bastante comum na área e que também possui esse nome. Atualmente o Jauari é habitado por *quilombolas* que se dispõem nos dois lados do rio Erepecuru no que concerne a área comum de moradia da *comunidade*. No lado esquerdo do rio fica a sede composta por igreja, escola, campos de futebol, barracões de *festas* e reuniões, cozinha coletiva e posto de saúde que não funciona. Residem atualmente no Jauari aproximadamente 45 famílias, o que representa um total aproximado de 200 *quilombolas*. Entretanto, esse número é bem maior se levar em consideração as famílias que residem na área urbana de Oriximiná e quem mantêm vínculo com a unidade social, o número fica em torno de 90 a 100 famílias, o que totaliza em média 400 *quilombolas*.

O termo *Aiué*, segundo os próprios quilombolas, ao serem indagados, significa festa. Algo bastante indicativo diante do que se observa na *comunidade* Jauari. Segundo Funes (2022), ao tratar da ocupação de escravizados no Baixo Amazonas, grande parte dos “negros africanos” transportados para essa região foi embarcada na Costa Ocidental da África, sendo predominante os procedentes da “região Congo-Angolana, de etnias Bantofônica”. Segundo o autor, essa origem atualmente é presente nas “manifestações culturais das comunidades negras, em especial naquelas dos rios Curuá e Trombetas, como a corte dos Reis de Congo, o lundum no ‘Cordão do

Marambiré', também chamado de Aiuê" (p. 91). Ainda para Funes (2022), "Aiuê" em quimbundo, significa festa, e "em termos usais entre os moradores destas comunidades" (p. 91). Funes (2022) também cita os "negros" do Erepecuru e Trombetas como praticantes da manifestação.

Evidentemente, Funes refere-se ao Aiuê ou Aiué sem fazer referência mais detalhada ao rio Erepecuru, local onde nas margens se situa a *comunidade* Jauari onde ocorre a prática. Cita os rios Curuá, Trombetas e Erepecuru de forma homogênea. É necessário deixar evidente que as unidades sociais que estão situadas às margens desses rios possuem práticas diferenciadas, como o caso do Aiué em homenagem a São Benedito.

Há alguns anos me debruhei no esforço investigativo de compreender as práticas musicais do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* nessa mesma *comunidade*. Empenhei-me inicialmente numa pesquisa de mestrado. Nesse período foi possível refletir sobre as práticas musicais, bem como começar a problematizar questões sobre novas possibilidades de pesquisas. Ao empreender trabalho de campo nessa comunidade, pude acompanhar nos anos de 2017 e 2018 a chamada *Festa Cultural*. É nos meandros desta prática cultural que acontece o Aiué de São Benedito.

No final do primeiro dia dos dois que compõem a *Festa Cultural* ocorre o Aiué. Verificado empiricamente, trata-se de um cortejo seguido de apresentação em homenagem ao padroeiro da comunidade. Tal prática envolve, sobretudo, uma profunda relação entre a música e a dança. Possui personagens com funções determinadas (*Rei do Congo* e *Rainha do Congo*, *Teolindo* e *Teolinda*, *Maria Cabeça de Cuia* e *Canoeiro*, *Juíza*, *Mordomos*, *Mantenedora*, *Mantenedor* e *Porta-Bandeiras*) e objetos (bandeiras, mastro e a imagem do Santo) que articulam a sequência cerimonial sacralizada e intrínseca às práticas, possuindo múltiplos significados. Todos esses elementos se mesclam com músicas e danças específicas no decorrer das diferentes etapas do evento.

Segundo as narrativas dos *quilombolas* entrevistados no Jauari, trata-se de uma prática recorrente entre eles desde o momento considerado historicamente como o "período de fugas". Alguns deles defendem que essa prática era realizada em alguns lugares do território,

notadamente nos castanhais, e que foi sendo sucessivamente transmitida entre eles. Conforme me foi relatado o senhor Deunilo foi quem ensinou os versos das músicas do referido ritual⁴ para dona Maria Roberta, fundadora da *comunidade* Jauari, e somente a partir do processo de titulação do território é que essa prática, que até então estava paralisada, foi reinventada, passando a estar presente todos os anos durante a *Festa Cultural* e eventos diversos que demonstram sua identidade social. Limitei-me, entretanto, a apurar num procedimento de *survey*, ainda no mestrado, alguns relatos que posteriormente foram aprofundados, até mesmo porque não se pretendeu realizar essa pesquisa de forma historicista, elencando tão somente uma cronologia em tempo linear que focalizasse aspectos do passado. A reflexão é compreender o que significam esses rituais, suas sequências cerimoniais e respectivas práticas no presente, ressaltando o quão relevante se mostram no que concerne a aspectos identitários e de afirmação étnica.

Vários elementos constituem essas práticas, como músicas e danças que ocorrem de forma indissociável, porém não aderindo à ideia de que a prática se encerra em aspectos restritamente sonoros ou corporais. A compreensão sobre música e dança vai muito além dos elementos estruturais destes, embora estes possuam significados imprescindíveis para a compreensão antropológica. Penso essa prática enquanto ação social e cultural, como "processo" do fazer musical e do fazer corporal, e não enquanto "produto" (Oliveira Pinto, 2001). Assim, para compreensão dessa reflexão foi necessário costurar relações com o universo em que essa prática está inserida, ou seja, a vida social desses *quilombolas*.

PERCURSOS REFLEXIVOS: MÚSICA, DANÇA E ANTROPOLOGIA

Aqui se pretende realizar uma abordagem que poderia ser compreendida em um primeiro momento como uma história social do conceito no que diz respeito à etnomusicologia expressa pela antropologia da música,⁵ com vistas a incluir, também, a antropologia da dança. Gostaria de refletir, sobretudo, sobre alguns temas referentes à etnomusicologia e à antropologia da dança, sem que isso possa parecer uma historiografia

destes domínios de conhecimento. Adianto que não pretendo fazer uma arqueologia, elencando aspectos constitutivos, de desenvolvimento e de conceituação. Vale ressaltar que outros pesquisadores⁶ já a fizeram e, diga-se de passagem, de forma significativa e essencial para os estudos dessas disciplinas. Talvez em alguns momentos seja necessário fazer uma busca a conceitos e abordagens defendidas a fim de dar entendimento mais direto ao texto.

Caberia pensar na verdade na estruturação de um campo de produção existente na música e na dança. Refletir sobre o campo intelectual perpassa em compreender como o sistema de relações sociais afetam a criação intelectual e artística. Bourdieu (1968) anota que a história da vida intelectual e artística no Ocidente permite observar como o campo intelectual se estabeleceu. O processo de legitimidade se deu na medida que os artistas iam se libertando “econômica e politicamente, da tutela da aristocracia e da Igreja, de seus valores éticos e estéticos” (p. 106), bem como através das instâncias de seleção e consagração intelectual, dentro de um processo de concorrência pela legitimidade cultural.

As instâncias de consagração, como as editoras, teatros, associações culturais e científicas são responsáveis pela constituição do campo intelectual como um sistema, instituído relativamente de autonomia. Bourdieu (1968) destaca que a “estrutura da dinâmica do campo intelectual” é um sistema de interações entre “instâncias, agentes isolados, como o criador intelectual, ou o sistema de agentes, como o sistema de ensino, as academias ou círculos literários” (p. 106) que exercem aspectos de consagração e legitimidade intelectuais.

Muitos elementos se correlacionam, estes correspondem as noções que englobam a discussão sobre o campo da etnomusicologia e, por conseguinte, da antropologia da dança. Noções estas que podem ajudar a compreender e encaminhar uma abordagem sobre esses campos da musicologia e da coreologia em relação com a antropologia. Por um lado, diante de etnomusicologias e etnocoreologias, no plural mesmo, levando em consideração o número variado de abordagens e conceituações sobre essas disciplinas, que levam a provocar diferentes

nomenclaturas: etnomusicologia, antropologia da música, antropologia musical, antropologia do som, antropologia sonora, etnocoreologia, antropologia da dança; e essas diferentes formas de denominar a disciplina podem estar relacionadas ao lugar onde se discute e se legitima esses campos de estudos.

De certo modo, discussões no campo da etnomusicologia não deixam de possuir certa relação com o lugar em que se discute, levando em consideração que as esferas de legitimidade são responsáveis pelo processo de constituição e legitimação do campo intelectual, como diria Bourdieu (1968). Dependendo desse lugar de legitimidade o enfoque de compreensão poderá ser de forma mais musicológica ou antropológica. O dilema etnomusicológico proposto por Merriam (1969, p. 213) não condiz especificamente aos domínios desta disciplina. A abordagem do dilema se situa no âmbito dos sons e do comportamento/cultura. O que carece de um desempenho musicológico e antropológico, haja vista a etnomusicologia teria surgido entre esses dois polos. Na discussão sobre a música *Kamayurá*, Menezes Bastos (1994), com base nesse dilema, denominou de “paradoxo musicológico”. Menezes Bastos (1994, p. 29) mostra ainda em seu texto que a etnomusicologia é um “campo sociologicamente ambíguo”. Nessa dualidade, possui um lado artístico-musical e outro social que se pauta antropologicamente.

Contudo, vale ressaltar que a antropologia em muito influenciou a etnomusicologia, tanto teórico, quanto metodologicamente. E não é novidade para nenhum etnomusicólogo que a etnomusicologia sempre se colocou entre os polos da musicologia e da antropologia, cabendo ao etnomusicólogo definir sua abordagem principal. Não é nada estranho afirmar, também, que há pesquisadores dessa área que se autoproclamam enquanto antropólogos, enquanto outros preferem ser chamados de etnomusicólogos ou apenas musicólogos. O mesmo pode ser visto na antropologia da dança: antropólogo, etnocoreólogo ou somente coreólogo.

Ampliando um pouco mais esse espaço de reflexão e incluindo ainda mais a antropologia da dança na discussão, quando se analisa a natureza híbrida desta com a etnomusicologia,

sempre buscam nomear o conteúdo pertencente à musicologia e à coreologia e os métodos de pesquisa ficam direcionados à antropologia. Entretanto, essa divisão não demonstra que o estudo etnomusicológico/coreológico pode abarcar um conteúdo mais abrangente do que tão somente restrito a música e a dança, ou ao som e ao corpo estudados por métodos antropológicos. Mas de ir além e compreender que o estudo dessas disciplinas vai de encontro com a produção musical, corporal, coreográfica indissociável do comportamento humano e de seus modos de estar e de se identificar no mundo.

A etnomusicologia, institucionalizada nas universidades e nos cursos, foi um espaço de inserção, acesso e cada vez mais promissor para a antropologia da dança. Beaudet (2018), inclusive, faz em um de seus textos uma interligação entre etnomusicologia e antropologia da dança retomando definições da primeira em direção à segunda como se fosse uma tradução, mesmo que ele diga que se trata de uma diversão. É notório essa afinidade entre os campos de produção, que as leva a possuir forte relação. A etnomusicologia tem sido para muitos pesquisadores da antropologia da dança uma “via de acesso ou zona de interlocução” (Guilhon; Acsegrad, 2019, p. 135). Porém, vale ressaltar que aqui a música e a dança não estão sendo refletidas por um viés popular, ou tratados como um produto da sociedade industrial com observou Oliveira a respeito da música popular (2015). Ou mesmo atribuídas a elas a ideia de folclore. Aqui o foco está enquanto música e dança étnica, observando as questões nas quais estas se relacionam com elementos da vida social dos quilombolas praticantes.

Vale frisar que há casos em que música e dança são elementos indissociáveis, revelando a não separação das duas para o seu entendimento profícuo total. Mas é claro que existem práticas em que apenas a música ou apenas a dança estão presentes sem a participação de uma ou de outra. No mais, a realidade de parceria entre as duas, nos casos em que estão juntas, se faz singular, as tornando uma só e, consequentemente, corroborando para uma análise e reflexão sólida que se pauta no entendimento mútuo da música e da dança como um só elemento. A proposta aqui é essa, não me cabe entender uma em detrimento da outra, apenas citando uma enquanto elemento

da outra, mas sim como um universo inter-relacionado e recíproco.

Faz-se necessário refletir sobre a etnomusicologia e a antropologia da dança como processos de produção do indivíduo por meio de suas relações sociais, musicais e dançantes, interligadas com o espaço social (Bourdieu, 2008) em que vivem. Porém, vale salientar, que não se deve confundir espaço social com ideia de espaço físico, mas sim refleti-lo como espaço relacional. Assim, música, dança e comportamento social ocorrem não como partes da cultura, como reflexos da cultura, ou como frutos de um contexto, mas sim como processos gerativos de forma interrelacionada, assim não podendo ser compreendidos separadamente ou como resíduos da cultura. Música, dança, relações sociais são a cultura.

UMA LEITURA CRÍTICA SOBRE ALGUMAS FORMAS DE INTERPRETAÇÃO E ANÁLISE

Essa analogia da música, da dança e de demais artes com a antropologia possui intensa relação. Merriam (1964), em *Las Artes y la Antropología*, estabelece uma abordagem a respeito da relação entre artes e antropologia. Merriam observa que o estudo do produto artístico é um campo de pesquisa consideravelmente restrito e técnico, por isso não foram objetos da antropologia. Por outro lado, afirma que se a análise sobre a arte passar pelo sistema de comportamento pode interessar ao antropólogo. O autor observou ainda que o estudo da arte sempre esteve relacionado ao produto final e as descrições estavam sobre o domínio de análises sistemáticas, estruturais ou sincrônicas, com pouco direcionamento para o comportamento artístico o que estabeleceria uma relação com o campo humano. Assim, ele percebeu que “en épocas pasadas la antropología estudió el arte sobre todo desde el punto de vista de obra terminada, es decir, em um nível descritivo que se fija em su estrutura interna”. Com isso, Merriam propõe que “dichas obras artísticas no pueden producirse sin intervención de seres humanos que las fabrican siguiendo una pauta de comportamiento peculiar” (1964a, p. 278). A discussão de Merriam é pertinente ao mostrar como várias formas de artes podem ser compreendidas por um viés de compreensão mais humano e social ao invés de técnico e encerrado

em discussões em si mesmas. Humberto Eco (1976) propõe, também, uma discussão que se liberta de interpretações que se fecham em si mesmas, propõe que uma obra mesmo que fechada e acabada, é, também, aberta, suscetível de várias outras interpretações.

Noletto (2020, p. 3) traz à tona um debate importante que visa investigar de como a música como conhecimento artístico pode “contribuir para a reinvenção do conhecimento científico na produção de conceitos e epistemologias extraídos do próprio saber musical”. Para o autor a música estaria situada em dois planos: o artístico, que carrega consigo os elementos estéticos, e o científico, que se estabelece como uma logia e carrega o status de ciência. A música tem sido muito mais um objeto de reflexão do que um campo de produção de epistemologias para o campo científico mais geral. Disciplinas como antropologia, filosofia, sociologia e história parecem preencher uma lacuna epistemológica na pesquisa em música. Enquanto a música parece apenas fornecer metáforas musicais para outros campos, quando poderia ser produtora de epistemologias. Nesse contexto, Merriam (1964) tem razão ao afirmar que o caráter técnico tem sido o principal foco nas artes.

De fato, a música, a dança e outras artes não deixarão de ser artísticas e técnicas, porém é necessário saber em qual momento elas devem ser somente isso e, para além disso, mostrar que o artístico e o técnico não deve se resumir em análises e interpretações que partem das abordagens ocidentais. E se por um lado Noletto (2020) afirma que a comunidade musical precisa explicar alguns conceitos técnicos as outras comunidades científicas, afim de demonstrar o quanto são essenciais na produção epistemológica das Ciências Musicais, e assim viabilizar a “passagem da *música como técnica* para a *música como epistemologia*” (p. 18, grifo do autor) no intuito de convidar outros campos para o diálogo e para que utilizem suas epistemologias para repensar os seus campos; vejo por outro lado como algo além a se fazer. É importante que a música seja produtora de novas epistemologias, mas é necessário que essas epistemologias estejam abertas para a compreensão da musicalidade e da corporalidade de outros grupos que fazem uso da “música” e da “dança”, cada um a seu modo

e a sua denominação e conceituação, mas sem carregar na sua compreensão o universo padrão da arte Ocidental, eurocêntrica e colonialista. Pois, vale lembrar que várias análises estão pautadas de certo modo nas epistemologias e cultura que o pesquisador traz consigo, viabilizadas pelo colonialismo.

O simples fato de conduzir determinadas pesquisas etnomusicológicas e etnocoreológicas por um viés estritamente técnico, pautadas em elementos teóricos limitados a teoria musical e a teoria da dança, como por exemplo as pesquisas que se encerram em descrições da notação musical e da dança ocidental, seriam formas um tanto quanto restritas e fechadas de interpretação, sendo passível de entendimento apenas para aqueles que dominam tais tipos de notação e teorias. Quando me refiro à teoria musical, estou me balizando ao sistema de notação musical desenvolvido pelo Ocidente.

As práticas musicais e dançantes que tenho me debruçado a refletir nos últimos anos não carregam em sua história passada e tão pouco do presente, elementos atrelados a uma teoria que reflita a notação musical ou de notação da dança ocidental. Os quilombolas envolvidos praticam e transmitem suas músicas e danças por meio de suas oralidades, memórias e identidades que estão envolvidas em seus saberes e fazeres. Eles possuem formas próprias de denominar e conceituar diversos elementos em suas práticas. Sempre acreditei que envolver suas práticas a noções da perspectiva da grafia musical/dançante ocidental, tornaria a prática encerrada em uma discussão de signos musicais e/ou sistemas de escritas do movimento que não fazem parte da memória e não são usuais na vida social destes que praticam e, com isso, estaria levando suas práticas para uma reflexão do simples reducionismo.

Pensar sobre as formas técnicas de análise em música, por exemplo, é um tanto quanto explorar noções que não compõem o repertório de classificações musicais de determinadas sociedades. Quando me dediquei a compreender a prática musical do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* do Jauari (Farias, 2018), observei que eles utilizam o sistema tonal para compor e para tocar suas músicas. Esse poderia ser, inicialmente, um motivo para que eu adotasse em minhas

reflexões formas de compreensão pautadas nas análises da música ocidental. Não obstante, isso não significou um fator relevante para tal compreensão. Apesar do uso do sistema tonal, as formas de compreensão não poderiam ser dadas e encerradas nesse fator. Mesmo que suas músicas possuam letra, melodia e harmonia, observei que as formas como eles se relacionam com o sistema tonal é totalmente particular e diferente dos padrões dados como usuais na música ocidental. Eles não utilizam classificações de acordo com nomenclaturas ocidentais.

Ao assistir seus ensaios, ou quando me falavam do processo criativo, eles não falavam em tom ou tonalidade da música, mas em *nota, que nota é? ou qual é a nota?* Em uma anotação que obtive acesso referente ao repertório de uma de suas apresentações, haviam os nomes das músicas e ao lado as *notas* (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) que representavam as tonalidades. Junto disso havia o sinal de subtração (-) ou adição (+) que indicava se a tonalidade era maior ou menor. Outro fato anotado observou que, quando eles queriam se referir e determinar o andamento, eles se comunicavam mencionando *velocidade*. Defini essa forma como um saber verbal-musical, atentando para o fato de os músicos não utilizarem de determinações pré-estabelecidas por outras sociedades, mas sim de darem verdade as suas conceituações. Quando tocam, eles não estão preocupados em emitir frases melódicas e harmônicas fechadas em elementos estruturais da música. O mesmo acontece nas danças, não existe preocupação e tampouco uma forma padrão de conceituação sobre seus movimentos corporais pautada em definições ocidentais, existem movimentos do corpo que são determinados pela relação entre os quilombolas e a vida social.

Oliveira Pinto (2001) elencou alguns problemas fundamentais da transcrição musical, que também os considero como necessários se observados a partir da escrita da dança. O autor logo destaca que a “escrita musical europeia é intrínseca à história musical do ocidente” e, por isso, tornar-se conflitante com vários outros sistemas musicais de fora do ocidente. Apontou que a transcrição musical passa por uma análise daquele que faz a transcrição, dessa forma não representando um documento da cultura em estudo. Oliveira Pinto deixa claro que a “representação gráfica mais

adequada deveria fazer jus àquilo que se pretende demonstrar com a transcrição”. Destaca que o uso desse tipo de análise deve observar a necessidade de um conhecimento mais adiantado sobre a cultura musical, pois pretende se obter resultados da análise e não o início da mesma. Por fim, o autor deixa evidente que o repertório registrado como documento para fins de análise não excede o material de áudio ou audiovisual (2001, p. 258). Assim, vejo que em algumas pesquisas, de fato, seja necessário vislumbrar outros esquemas de análises, o que também não pode ser visto como uma via de regra. Igualmente, vale levar em consideração que várias sociedades possuem uma maneira própria de produzir, praticar e transmitir sua música e/ou dança.

A transcrição musical e da dança se torna problemática em vários casos. É evidente que essas formas de análise são capazes de levantar questões importantes e contribuem para os efeitos de análise através da descrição que elas proporcionam. Contudo, não são capazes de dar respostas tais quais as conceituações e compreensões do grupo em estudo. Deve-se levar em consideração nas pesquisas etnomusicológicas/coreológicas que as reflexões devem se pautar, não somente naquilo que a formação intelectual científica do pesquisador considera como música e dança. É necessário que haja uma abertura para a compreensão de formas pelas quais não são usuais em outras sociedades, mas que na sociedade em estudo há real importância para os agentes sociais. A própria ideia de música, som, dança, movimento possui caráter subjetivo e isso perpassa pelas formas de análise e interpretação adotadas.

A reflexão elencada e firmada neste estudo busca dar vez a uma análise pautada na descrição elaborada a partir das próprias narrativas dos quilombolas envolvidos nas práticas, sejam elas diretamente relacionadas ao *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* e ao *Aiué*, assim como sobre a vida social como um todo. Para tanto, a reflexão que se pauta na narrativa dos quilombolas se faz necessária como uma forma de substituir a elaboração de transcrição e notação da música e da dança. Com isso, é possível se aproximar de forma mais real às referidas práticas e também estabelecer um certo distanciamento do colonialismo musical e corporal, sobretudo

interrompendo uma tradição que evidencia o senso comum da música e da dança erudita. Não estou em busca de noções e formas de escrita que vislumbrem uma grafia ou teoria complexa sobre a música e a dança, embora não esteja dizendo que as músicas e danças com as quais estudo sejam simples, mas sim revelando que é necessário estabelecer um contraponto com análises tidas como universais, cabendo dar ênfase as conceituações dos grupos estudados, a fim de não as classificar enquanto pouco desenvolvidas.

Alguns estudos etnomusicológicos, a citar a seguir, apresentam exemplos de áudio e audiovisual acompanhando o trabalho escrito. Porém, estes não deixaram de utilizar a transcrição para notação musical europeia. Montardo (2009), em *Através do Mbaraka: Música, Dança e Xamanismo Guarani*, incluiu um CD com músicas dos Guarani, além de transcrições de músicas e esquemas das danças. Prass (2013), em *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil*, se questionou sobre uso de partituras: “de que a notação serviria para os *maçambiqueiros* de Osório?” (p. 217, grifo do autor). Porém, o interesse de um dos pesquisados em um “registro físico, em papel” (p. 219) levou a autora ao uso da partitura tradicional. Contudo, todos as transcrições e exemplos musicais citados no livro estão registrados, também, em áudio e disponíveis de forma on-line. A obra *Por que cantam os Kisêdjê - uma antropologia musical de um povo amazônico*, de Seeger (2015), foi publicada originalmente em 1987 e distribuída com o acompanhamento de uma fita cassete. Em 2004 foi reeditada com um CD. A edição de 2015, traduzida para o português, conta com um DVD que substitui a fita cassete e o CD das edições anteriores. O DVD apresenta a Festa do Rato e trechos de áudio e vídeo. O livro conta, também, com uma “transcrição parcial de um canto da estação chuvosa” (Seeger, 2015, p. 182-184).

Aqui trago as perguntas e a resposta de Noleto (2020, p. 10): “Devemos abandonar os paradigmas anteriores? Banir a análise musical por completo? Falar apenas em linguagem extramusical? Certamente não”. Noleto destaca que algumas análises representam um lugar notável e importante para a continuidade de outros estudos. Porém, penso que é preciso que essas análises não sejam tomadas como únicas, dadas e encerradas, e

muito menos como superiores desencadeando em qualquer ideia real de negação do relativismo, e assim levando a um padrão e, consequentemente, a imposição de culturas. Mesmo que a análise musical permita reconhecer as estruturas formais, ainda sim estaremos viabilizando um padrão primário a ser seguido, como se a música ocidental fosse o modelo ideal e central para todo e qualquer tipo de análise, reafirmando uma subalternização do outro (Spivak, 2010), que não pode falar e muito menos se expressar e buscar ser compreendido pelo seu próprio discurso.

Classificar a música e distinguir as diferentes formas de prática artística também são outras maneiras de enquadrar a música em determinadas categorias. Turino (2008) baseou-se na ideia de campo social de Bourdieu, e subdividiu as categorias de performance em diferentes domínios ou campos da prática artística. Turino apresenta uma nova forma de classificar a música, que vai além das classificações baseadas em produtos sonoros, tais quais as classificações de música erudita, clássica, popular ou folclórica, que se encaixam dentro de padrões hierárquicos. O autor descreve quatro tipos de performances musicais que demonstram o processo de produção musical, tanto por meio de performances, quanto por gravações. As duas primeiras estão relacionadas a de criação de “música em tempo real”, quando estão em evidência a “performance participativa” (*participatory performance*) e a “performance presentacional” (*presentational performance*). A participativa consiste em um tipo de prática artística e que não se privilegia diferenças entre artistas e público, nesse tipo busca-se estabelecer o envolvimento máximo de pessoas de alguma forma na performance, assim a participação visa cooperar para o som ou movimento através da dança, palmas e até mesmo cantando e tocando instrumentos. Por outro lado, a presentacional evidencia a proporcionar música para outro grupo que não se envolve na música ou na dança. O que está em evidência é o fato da primeira não separar músicos e público ao invés da segunda que promove essa distinção.

As outras duas performances estão relacionadas à prática de “música gravada”, que correspondem a “alta fidelidade” (*high fidelity*) e a “arte de áudio em estúdio” (*studio audio art*). As gravações em “alta fidelidade” buscam reportar uma veracidade

das performances ao vivo, e necessitam de técnicas e formas de gravação para tanto. A “arte de áudio em estúdio”, por outro lado, evidencia gravações que buscam criar e manipular sons a partir de computadores, porém sem a intenção de obter uma cópia real das performances praticadas em tempo real.

Essas categorias de performance, além de apresentar a classificação que estabelece relações entre músicos, dançarinos, artistas e público, também dispõem sobre as formas de interação entre música, indivíduos e tecnologias. Isso promove uma forma de classificação sobre as formas as quais a música se dispõe ao ser produzida, o que gera de certo modo uma forma de compreensão daquilo que pode ser em tempo real ou daquilo que pode ser gravado, manipulado e documentado e, conseqüentemente, viabilizam formas de análises destas. Estes elementos atendem a duas necessidades as quais acrescento e destaco: a) aquilo que é gravado nas diversas formas de áudio, audiovisual, em estúdio, fora de estúdio pretendem compor um material que não se preocupa, em certo ponto, com a proximidade da realidade, possui um viés externo e com isso possui caráter subjetivo do pesquisador; e b) aquilo que é gravado também nas formas de áudio e audiovisual, mas que pretende ser uma cópia fiel ou pelo menos mais próxima do real, afim de representar e servir de escopo para uma análise pautada em uma noção interna e objetiva.

No caso do item a) cabe citar a pesquisa de Lucas (2014) sobre o Congado mineiro dos Arturos e Jatobá, ela utilizou a técnica de gravação em *playback* proposta por Simha Arom. A técnica foi utilizada para auxiliar nas transcrições e análises de cada parte, seja ela vocal ou instrumental de forma separada, assim, cada parte que compõem a “peça” é gravada separadamente, utilizando a “peça completa” como referência. Lucas optou ainda em suas gravações por utilizar as músicas que haviam sido gravadas durante as festas, o que facilitou, de certa forma, a não precisar de vários participantes, precisando de poucos participantes, sendo eles cantores ou caixeiros especialistas no Congado por dominar a prática vocal ou instrumental. Lucas, porém, apontou que essa técnica de Simha Arom foi reconhecida por ele mesmo que fora do contexto em que é praticada não beneficia uma prática plena.

Por vezes, a própria falta de um método específico, para o fim de análise e classificação, faz com que apareçam diversas abordagens analíticas que se delineiam de acordo com diversas teorias, nas quais a etnomusicologia e a antropologia da dança estão relacionadas. Várias situações e abordagens podem categorizar as análises sobre a dança e a música e, assim, classificá-las, bem como assinaladas por Borges (2005) e Foucault (1999) como arbitrárias e conjecturais. Descrever ou expressar a dança e a música, ou seja, fora dos padrões frigorificados da cultura ocidental, configura-se uma tarefa difícil. Artes não verbais, não em sua totalidade, mas que transmitem o seu apreciar através do ver e ouvir, ao invés de ler através de estruturas fechadas. Porém, descrever seguindo definições e classificações étnicas dessas artes significa, também, refletir a magnitude que essas práticas ocupam na vida social de seus praticantes. A notação musical e da dança poderia ser um caminho descritivo, no entanto, seriam limitantes e nada realistas em relação a música e a dança praticadas por determinados grupos.

Mas, afinal, o que deve determinar uma análise musical e do movimento? Confesso que não possuo uma resposta dada e encerrada, como via de regra, até mesmo pelo fato de não ser a minha intenção nesta reflexão. Entretanto, vejo a necessidade de apontar, aqui, aquilo que tem orientado e ajudado a desempenhar minhas análises e reflexões afastadas de um negacionismo étnico, assim pautando-se nas próprias interpretações daqueles que fazem da música e da dança sua identidade.

Rose Satiko Hikiji (2006) faz uma crítica à tradição imagética que acaba por se sobrepor nas ciências sociais e na antropologia em relação à audição, à escuta, ficando o visual e o verbal como formas predominantes de análises. Oliveira Pinto (2001, p. 222), na mesma abordagem, enfatiza que a “sensação de ouvir foi, durante séculos, dominada pela percepção visual” e mesmo com pesquisas recentes a visualidade ainda é predominante em relação à discussão sobre o som que tem recebido poucas análises em relação ao imagético. Hikiji (2006) corrobora que, junto à etnografia e ao texto, vídeo e fotografia seriam opções de criar materiais sonoros ou visuais. Mas quero lembrar que aqui não me refiro somente à música que merece um trabalho de escuta para a compreensão de diversos aspectos que compõem o universo sonoro. Aqui

estou falando de música e dança, portanto, não se restringe falar somente da escuta, afinal, esta não daria conta da análise que se refere ao corpo. Seja o corpo que toca e canta como também o corpo que dança. Aqui é necessário estabelecer um elo que busca compreender a escuta e o visual, como possibilidade de dar conta das abordagens da música e da dança em confluência com a vida social.

Desta forma, a crítica à visualidade se dirige aos aspectos estéticos dos sistemas musicais e coreográficos, das análises musicais que se resumem à esfera estreita e resumida das partituras e dos esquemas coreográficos pautados nas tradições ocidentais. Assim como, as acepções que se afastam de uma interpretação e compreensão etnográfica e socialmente atrelada à vida dos agentes sociais que produzem e consomem música e dança. Talvez a escuta atrelada à apreciação sejam formas primárias de análise, tanto para uma interpretação carregada de signos e elementos da tradição ocidental, quanto nas reflexões que buscam descolonizar essas análises. Ver e ouvir não está atrelado apenas em buscar dados no campo e levar para uma análise individual, de gabinete. O ver e ouvir deve ir além disso e centrar, também, em um ver e ouvir coletivo. Os agentes sociais têm muito a dizer sobre suas práticas, eles sabem como classificá-las e conceituá-las. Isso mostra que refletir sobre a música e a dança, de forma correlata, revela compreender elementos que antes eram negligenciados em detrimento de outros.

No caso do *Aiué*, e que notadamente se aplica a tantas outras práticas híbridas, vale a necessidade de pôr em reflexão elementos colocados antes como secundários. Como analisar apenas a música do *Aiué* e pouco explorar a dança? Possivelmente, se obteria resultados parciais e insuficientes, pois é necessário realizar uma escuta e uma apreciação musical interligada com o corpo e às vessas. Ao apreciar o *Aiué* logo se nota que se canta e toca para dançar e se dança para cantar e tocar, as duas práticas não se separam, ao invés disso, elas se acoplam em um só sentido. Daí a necessidade de um estudo profundo e pensado para refletir música e dança como se fossem uma só. Como anotei, descrever e analisar de forma fechada a música e a dança, pautada tão somente em elementos encerrados nelas mesmas, significa

o reducionismo das diversas práticas dos grupos. Vale anotar aqui, também, que músicas e danças representam discursos de lutas sociais, emanam reconhecimento, constituem mobilizações sociais e, sobretudo, afirmam e reafirmam identidades e culturas. Se assim funciona, não há como distanciar tais elementos de uma discussão do que possa ser a música e a dança.

Assim, como encerrar as reflexões sobre a música e a dança em signos que, tão pouco ou nada, dizem em alguns casos sobre a cultura de determinadas sociedades? Por isso a necessidade de apresentar aqui uma análise ampliada e pautada naquilo que é representativo para quem produz a música e a dança. Afinal, diversos estudos em muito podem contribuir como ferramenta de luta e reivindicação para garantir direitos. Então, é relevante que os apontamentos e interpretações sejam relativos ao que de fato possa ser representativo para aqueles que foram estudados.

É importante destacar, da mesma forma, o quanto músicas e danças podem ser capazes de afetar indivíduos, mas não me refiro somente aos que estão envolvidos diretamente com a prática de fazer, mas também daqueles que consomem as práticas, aqueles que não se envolvem diretamente, mas que assistem, ouvem, se interessam e, de alguma forma, estabelecem relação e participação. Para Small (1998), a noção do termo *musicking*, que no Brasil tem sido traduzido como "musicar", permite tomar a música em várias potencialidades e práticas no contexto em que há música, e isso perpassa por aqueles que praticam, ouvem, ensaiam, dançam, bem como por aqueles que viabilizam as possibilidades para que a música aconteça em determinado espaço, como os que checam o som ou os que limpam o espaço.

No caso do *Aiué*, observa-se que a comunidade toda não está envolvida diretamente no momento do ato, ou seja, enquanto alguns cantam, tocam e dançam, no caso dos músicos e personagens, outros assistem e se sentem representados, o sentimento de identidade está intrínseco, existe representatividade tanto para quem está na prática quanto para quem a assiste. De toda forma, igualmente há representatividade em quem colabora, ajuda a preparar o local para que alguns quilombolas cantem, toquem e dançam, indicando também participação e

identificação. Ser da *comunidade* que promove o evento é suficiente para compor também representatividade e pertencimento. Aqueles que não são da *comunidade* desempenham papel significativo, pois o apreciar compõem um sistema de significados da prática capaz de estabelecer um processo interativo e de contato com a música e com a dança.

Portanto, não se trata apenas de produzir música e dança, mas também de perceber e sentir essas manifestações, pois elas são capazes de constituir identidades. O *Aiué* está mais interligado a uma prática de apreciação ao invés de incentivar a dançar, como acontece com outras práticas como a desenvolvida pelo *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*, em que a prática musical é realizada para motivar a dança, tornando a relação música e dança uma constante. De certo modo, todos que compõem o espaço social no momento em que ocorre a apresentação, assim como aqueles que possuem parcela de contribuição para realização do evento são indivíduos de interesse para o desempenho expressivo.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES: A CAPACIDADE GERATIVA DA MÚSICA E DANÇA

A dualidade música e contexto, muito presente na etnomusicologia, e também dança e contexto frequente na antropologia dança, haja visto a proximidade entre as disciplinas, faz-me refletir sobre o caráter constitutivo de análise desses campos. Caberia pensar a música e a dança como reflexo do contexto? Pensar a música e a dança como elementos gerativos do contexto? Em um primeiro momento, pode-se apontar que existe uma conexão entre música, dança e contexto, porém é necessário que essa relação seja colocada em questão ao ponto de não correr o risco de tornar tanto a música, quanto a dança apêndices do contexto e da cultura.

Aqui deve ser analisado que a música não é só a música, está é constituída de ações humanas que carregam em si comportamentos, saberes, identidades, conflitos e reivindicações. Além do que a música em várias sociedades acompanha outras práticas como a dança. E, por isso, seria um motivo para afirmar que a música, junto da dança e de tantos outros elementos, está

presente nos contextos culturais, no entanto, se deve ter o cuidado de não tornar a música e a dança apenas como um elemento minimalista em relação à cultura. Não quero aqui afirmar, nem tampouco mostrar evidências de que o contexto é insignificante, muito pelo contrário, o contexto e a música/dança estão inteiramente ligados, porém, não pode haver nessa relação uma ideia de hierarquização, quando a música e/ou dança seriam apenas reflexo da cultura ou parte desta, quando na verdade música e dança representam caráter gerativo na cultura, sendo capaz de fazer da cultura o que ela é por meio de suas práticas.

Essa discussão sobre a música como parte da cultura não é um tema novo, vem sendo discutido há muito tempo. Aqui mesmo neste texto já citei Merriam (1964; 1969) que em um primeiro momento dessa forma entendeu, passando a ser alvo de críticas. O próprio Merriam percebeu essa questão e reformulou sua interpretação, ainda assim Seeger e Feld o criticaram anos mais tarde em seus trabalhos. Diversas questões precisam ser refletidas e relativizadas na etnomusicologia, que por sinal contribuem para questões conceituais da antropologia da dança. A disciplina sempre carregou consigo questões teóricas que abarcam a música como elemento relacionado ao contexto em que ela está inserida, compreendendo como uma música contextual e extramusical. Porém, é necessário ir além dessa premissa e buscar entender a música não somente como algo contextual e extramusical, mas partir do que ela representa para a sociedade que a produz, bem como por aquilo que a música é de fato para aqueles que a promovem.

A ideia de compreensão da música por meio do contexto musical, por vezes, remete a uma ideia de que existe um contexto intrínseco à música e que cabe quase que exclusivamente a ela. Isso pode levar a um afastamento e, por consequência, um negacionismo de outros elementos que podem ser significativos para a compreensão de determinada música. Algumas pesquisas etnomusicológicas, por exemplo, se detêm tão somente a descrições e análises de elementos melódicos, harmônicos, rítmicos, estudos organológicos e os eventos musicais que compõem a prática. Porém, por vezes, elementos políticos, conflitos sociais são afastados das discussões como se eles não fossem capazes de responder às várias questões

referentes ao tema e que interferem diretamente na música e na dança. E, assim, acabam tornando a discussão próxima de um senso comum.

Pensar a música e a dança apenas como expressões, formas comunicativas e performances as tornam um tanto restritas, pois cabe pensar a música e a dança, também, enquanto instrumento político. É claro que essa análise por vezes se faz presente nas análises expressivas, comunicacionais e performáticas, no entanto, ficam alocadas nas entrelinhas. Cabe dar visibilidade ao discurso político da música e da dança. Prass (2013), ao se deparar com as musicalidades de Casca, no Rio Grande do Sul, e também com as questões referentes à titulação das terras, percebeu que seu estudo etnomusicológico não poderia se desenvolver “sem falar” da mobilização direcionada à titulação. Prass considerou aquilo como um “deslocamento epistemológico” (p. 40). Porém, tratar dessas questões referentes à mobilização, reivindicações dos territórios como um elemento à parte da discussão etnomusicológica/coreológica não deveria representar um deslocamento, mas sim uma demanda que merece atenção e que é importante para o entendimento do que é a música e a dança praticadas dentro dessas realidades. É evidente que alguns etnomusicólogos e etnócoreólogos não trazem em suas linhas de pesquisas e aprofundamentos teóricos questões relacionadas aos temas da mobilização étnica, dos conceitos sobre os usos dos territórios. Contudo, é necessário levar em consideração o quanto esses elementos são reveladores para a reflexão da música e da dança.

O que é necessário destacar é que as formas de compreensão não estão situadas e delimitadas somente ao que corresponde a interpretação dos sons, dos movimentos e do comportamento. Há a necessidade de incluir a posição dos pesquisadores da música e da dança, sejam eles etnomusicólogos, etnócoreólogos ou antropólogos, face às demandas sociais. Não há como etnografar música e dança e não reconhecer e buscar entender de que forma as pressões sociais atingem a vida social, bem como a música e a dança estão sendo afetadas e como estas podem representar ferramentas de combate às estruturas de poder.

Se em muitos casos a própria música se relaciona com outras formas de artes, sejam elas a dança,

teatro, cinema, também é possível e necessário perceber uma inseparável relação com outras formas de se situar e se apresentar na sociedade. A música e a dança são incumbidas de política e, por isso, relacionadas a fatores de mobilização étnica, formas de organização política, representatividades e identidades. Então, caberia pensar em uma modalidade de engajamento social viabilizado musicalmente e corporalmente. O modo como as pessoas organizam, articulam, constroem, promovem, consomem e vivenciam sons e movimentos revelam elementos participativos e constitutivos tanto para a música, quanto para a dança, como estas para a vida social, constituindo a prática de todos esses elementos de forma indissociável para o grupo.

Luhning (2014) corrobora que no Brasil, atualmente, em contraposição a trajetória histórica da pesquisa em música brasileira que focava nas práticas folclóricas, a etnomusicologia enfatiza uma necessária discussão “de seu contexto e seus objetivos com aqueles sujeitos, diretamente envolvidos naquela pesquisa”, isso estaria diretamente envolvido com “questões como responsabilidade social, ética e outros temas e fomentar efetivamente propostas colaborativas” (p. 16). A autora mostra algo ainda que tenho refletido recentemente, para Luhning é necessário que o tema de pesquisa seja relevante para um grupo maior, bem como defende que as relevâncias não sejam definidas somente pelo fato acadêmico, mas, além disso, pelas pessoas que estão envolvidas na pesquisa, assim resultando em benefícios para as pessoas através da pesquisa.

As atuações devem dialogar com temas e desafios novos. Isso viabiliza um outro rumo a seguir e desmitificar a ideia de produção acadêmica que pesquisa fora da universidade e traz o resultado para o mundo acadêmico e se encerra nas paredes das universidades. Assim, de fato, teríamos pesquisas de viés político e com compromisso social capaz de emergir resultados fora dos parâmetros universitários. A busca não deve se resumir a créditos, notas, qualis e publicações, mas em resultados significativos e satisfatórios para os grupos estudados.

Penso nos grupos que recebem o material das pesquisas através das dissertações e teses e quando as folheiam se deparam como textos e

linguagens pouco acessíveis, bem como com seus sons e movimentos transformados em signos que, para eles, com nada se associam a sua cultura e vida social. Parece que a cultura do grupo é delimitada em uma cultura nacional única que não existe e é demarcada nos símbolos da cultura eurocêntrica. A ideia é diminuir as incompreensões sociais e as discrepâncias culturais que tentam ainda estabelecer uma cultura sobre a outra.

Por um lado, esse engajamento tem se revelado na etnomusicologia a partir de algumas conceituações e práticas na pesquisa. No Brasil, pesquisas nesse âmbito têm sido denominadas de etnomusicologia aplicada, participativa, colaborativa, dialógica. No Rio de Janeiro há o exemplo do Musicultura, sob a coordenação do Professor Samuel Araújo, do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Esse grupo de pesquisa viabiliza uma abordagem sobre música e violência ou conflito. O grupo possui uma abordagem metodológica pautada nos métodos da pesquisa-ação participativa, nos moldes da proposta de Paulo Freire. Assim, o Musicultura tem proposto a produção de conhecimento partilhada com o Complexo da Maré.

Na Etnomusicologia, para esses estudos, como o caso do Musicultura, tem-se denominado de pesquisa aplicada, participativa, como já mencionei acima. Por outro lado, na antropologia o entendimento do que possa ser antropologia aplicada toma uma outra discussão, diferente do que parece representar na etnomusicologia. Vale ressaltar que questionamentos referentes ao papel do antropólogo surgiram novamente durante a II Guerra Mundial, direcionando críticas à chamada antropologia aplicada. Sublinho o episódio de 1919, quando Franz Boas envia ao jornal *The Nation* uma carta intitulada *Os cientistas como espiões*, que acusava o governo dos Estados Unidos de utilizar quatro antropólogos como espiões na América Central. No mesmo ano da carta, Franz Boas foi punido, assim sendo afastado da *American Anthropological Association* (Almeida, 2018). Voltando ao fato da II Guerra Mundial, quando as críticas à antropologia aplicada surgiram novamente, vale destacar que ao final da Guerra essas críticas ganham mais elementos através de Sol Tax, quando então ele enfatiza e denomina a *action anthropology* ou antropologia da ação.

Esta antropologia estaria preocupada, em um primeiro ponto, em reproduzir o ponto de vista dos grupos estudados. O segundo ponto presume uma antropologia autônoma que visa defender interesses e direitos dos povos e comunidades estudados, ou seja, estar à serviço deste grupo e não dos governos. Já afirmava Tax (2020, p. 118): “Por um lado, o antropólogo da ação não tem nenhum padrão”. O autor corrobora ainda que o trabalho desse antropólogo “exige que ele não use pessoas para fins não voltados para o bem-estar deles”, evitando não causar danos a essas pessoas, bem como não as usar para obter benefícios próprios.

A Antropologia em ação ou *applied anthropology* demanda uma outra leitura. Com o fim da II Guerra Mundial o trabalho antropológico ganha uma delineada classificação que recupera as práticas antropológicas de uso militar e a serviço do Estado. Esta classificação encontra-se no livro *Um espelho para o homem* de Clyde Kluckhohn, em que seu capítulo oitavo se intitula *antropólogos em ação*. É também neste capítulo que se recupera a antropologia aplicada e as atividades dos antropólogos que atendiam às demandas oficiais. Foster, ao compreender essa discussão referida à antropologia aplicada, verifica sobre a aplicação dos conhecimentos antropológicos em povos e comunidades (2020). Almeida (2018, p. 14) enfatiza que o exercício do ofício de antropólogo preconizado pela “antropologia da ação” de Sol Tax, que visa a autonomia, “distingue-se qualitativamente e tem sentido oposto” à expressão “antropologia em ação” e da relativa “antropologia aplicada” anotada por Kluckhohn que se vislumbra sob a tutela do Estado.

Os usos dos termos aplicada, colaborativa, engajada, em relação à etnomusicologia, podem não ter, de certo modo, as mesmas funções que as apresentadas brevemente aqui, porém, acredito ser necessário acompanhar essas distinções, no intuito de não cometer confusões conceituais. Em um sentido amplo, música e dança não são objetos estáticos que completam um contexto como partes de um todo, eles são elementos capazes de gerar outros elementos, de fazer acontecer outras práticas. Então, um primeiro elemento a ser levado em consideração é o que a música representa para aqueles que a produzem. Assim, o conceito de música não estaria tão somente relacionado

aos conjuntos de sons, mas para além disso, em compreensão social, instrumento político, como forma de mobilização social e como forma de afirmação de pertencimento social e étnico. A música e a dança podem possuir funções distintas e para compreendê-las é necessário que quem as produzem, as tocam, as dançam e as transmitem digam o que de fato elas são. É necessário estabelecer um caráter êmico na pesquisa. Cabe refletir sobre as categorias, conceitos e mesmo em teorias dos próprios grupos. Oliveira Pinto (2001, p. 244) fala em “teorias e conceitos nativos”, porém, é necessário repensar em termos como nativos, primitivos que são carregados de estereótipos.

Nessa abordagem, ainda vale pensar também se na compreensão sociocultural do grupo estudado cabe denominar as práticas como música (Oliveira Pinto, 2001, p. 222-244) e dança, pois para determinadas sociedades, aquilo que chamamos de música, dança e arte podem ser percebidas, conhecidas e denominadas por outros termos, denominações, compreensões e significados. Em muitos casos, terminologias de teorias ocidentais são empregados em diversas práticas musicais e coreográficas. Oliveira Pinto (2001, p. 248), ao comentar sobre a música, destaca que esses casos “não representam mais que empréstimos lexicais, cuja semântica original foi completamente resignificada”. Oliveira Pinto (2001, p. 248) corrobora ainda que as “sonoridades locais”, atreladas aos “sons, ruídos, falas”, reverberam nas chamadas “paisagens sonoras”. As paisagens sonoras das chamadas *Festas Culturais* nos quilombos mostram um ambiente sonoro intrínseco que faz parte da identidade, este componente sonoro é eficaz na construção social da identidade.

Nas sociedades e grupos, a música e a dança não são eventos isolados da vida social, mas sim experiências geradoras e transformadoras de sua cultura. Assim, não seriam apenas manifestações artísticas, ou apenas música, dança e arte, mas a própria cultura engendrada das sociabilidades inerentes ao grupo. É necessário sempre determinar, porém, não pelo pesquisador, mas sim através dos pesquisados se há distinções entre noções a respeito do que seja música, som, ruído, dança, movimento e arte. Estas categorias podem existir nas distintas sociedades dentro de

suas peculiaridades, mas é necessário relativizar e, sobretudo, observar o campo de distinção entre a cultura do pesquisador e do pesquisado.

Nesse íterim, a música, a dança, ou a prática que nos remetem a essas, não serão compreendidas apenas como apêndices da vida dos que as praticam, pois a música, a dança não são parte da cultura, elas são a cultura. Elas são gerativas, possuem dimensão constitutiva, dessa forma, elas são elementos que produzem os indivíduos, suas identidades, não cabendo, assim, tomá-las como um reflexo da vida social e cultural das pessoas. A performance em música e dança está atrelada aos indivíduos, esses indivíduos se tornam quilombolas de um contexto e um território específicos, na medida em que eles fazem música, dança e praticam esses saberes e fazeres. É ao construir e ao tocar os instrumentos, ao compor e cantar as músicas, ao ouvir a música e ao dançar que eles se constituem como quilombolas. Com isso, não se trata de apenas um reflexo ou de um contexto que se imprime na música ou na dança com base em uma identidade anterior. É necessário buscar o entendimento disso por meio de uma compreensão da identidade processual, assim como a cultura e a tradição em fluxo. O caráter que a música e a dança imprimem nos indivíduos que a praticam possui uma relação significativa na constituição de identidades e pertencimentos. Assim, é necessário refletir que há questões que não são simplesmente contextuais, elas vêm das práticas musicais que são referidas. Neste sentido, a música e a dança não são produtos da circunstância, não são reflexo, elas estão dentro do contexto e da sua dinâmica, na sua dialética. Então, pensar a música e a dança enquanto contexto seria um tanto reducionista.

Vale aqui refletir que a música e a dança que tocam, cantam, dançam e movimentam nas *Festas Culturais* que tenho acompanhado são essenciais para gerar tais festas, muito possivelmente sem essas práticas musicais e dançantes não haveriam as festas. Ou seja, são práticas gerativas, constitutivas de identidades, pertencimentos e eventos sociais. São práticas festivas que demarcam fronteiras étnicas, socias e comunitárias. A música e a dança por meio do assistir, ouvir, tocar, cantar e dançar promovem interação social, assim, essas práticas musicais e dançantes instituem sociabilidades. Com isso,

caberia refletir sobre espaços dançantes-musicais que nada mais são que espaços de sociabilidades.

É importante observar que criar esse distanciamento entre conceito e teoria musical não se deve a um fator de acreditar que apenas sociedades ocidentais, eurocêntricas, são capazes de estabelecer teorias musicais. A proposta não é essa. Aqui se vislumbra a ideia de construir reflexões a partir do universo da autoconceituação, não cabendo, portanto, ao pesquisador nomear e classificar as noções e práticas musicais e de danças dos grupos pesquisados, mas evidenciar e dar notoriedade às classificações ditas tradicionais. Compete ao pesquisado orientar suas práticas e a partir delas conceituá-las, tendo em vista que muitas de suas noções possuem conceituações próprias e que devem ser respeitadas.

Essa noção de autoconceituação parte do princípio da autodefinição étnica, pois dar ênfase aos seus conceitos tradicionais significa também dar relevância identitária às lutas sociais e políticas que circundam cada grupo étnico. Então, se há teoria musical e/ou teoria do movimento, que seja então a teoria dada e classificada pela sociedade que a produz. Caso contrário, estaremos mais uma vez não compreendendo a música como processo, mas como um produto dado e encerrado em aspectos sistemáticos e estruturantes daquilo que nós entendemos como música e dança. Se assim for, estaremos apenas replicando teorias prontas da nossa cultura na cultura do outro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. "Cowboy anthropology": nos limites da autoridade etnográfica. **EntreRios - Revista do PPGANT-UFPI**, Teresina, v. 1, n. 1, p. 8-35, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/entrerios/article/view/7237/4201>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

BEAUDET, Jean-Michel. Escrever-Dançar: definir a Antropologia da Dança? In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

BORGES, Jorge Luís. **El idioma analítico de John Wilkins. Otras Inquisiciones**. Buenos Aires. Emecê editores, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A Miséria do Mundo**. 7. Ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POULIN, Jean et al. (Org.). **Problemas do Estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p.105-145.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.) **Antropologia da Dança I**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2018.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. (Org.) **Antropologia da Dança II** - Pesquisas do CIRANDA - Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2015.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. (Org.) **Antropologia da Dança III** - Pesquisas do CIRANDA - Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2015.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. (Org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

ECO, Humberto. **Obra Aberta**. São Paulo, editora Perspectiva, 1976.

FARIAS, Marcos Alan Costa. **"Grupo Cultural Encanto do Quilombo": uma etnografia da prática musical**. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas), Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus: UEA, 2018. Disponível em: <<https://pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/34-4.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2021.

FARIAS, Marcos Alan Costa. **Aiué: música, dança e políticas de identidade no Quilombo Jauari, Território Quilombola Erepecuru (PA)**. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Amazonas, Manaus: UFAM, 2023. Disponível em: <<https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/9853>>. Acesso em: 1 dez. 2023.

FOSTER, George. O antropólogo em ação: o contexto conceitual. **Guarimã** - Revista de Antropologia & Política, São Luís, v. 1, n. 1, p. 131-146, jul.-dez. 2020. Disponível em: <<https://ppg>

revistas.uema.br/index.php/guarima/article/view/2491>. Acesso em: 31 jan. 2021.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. - 8ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FUNES, Eurípedes Antônio. **Nasci nas matas, nunca tive senhor**: história e memória dos mocambos do baixo Amazonas. Editora Plebeu Gabinete de Leitura, 2022.

GENNEP, Arnold van. **Os Ritos de Passagem**. Petrópolis, Vozes: 2011.

GUILHON, Giselle; ACSELRAD, Maria. Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear. **Música e Cultura**, Salvador, n. 11 v. 1, p. 135-164, 2019. Disponível em: <https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/9_vol_11guilhon.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2021.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **A música e o risco**: etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

LUCAS, Glauro. **Os sons do Rosário**: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá. E. ed. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LUHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. **Música em perspectiva**, Curitiba, v. 7, n. 2, pp. 7-25, dezembro 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41501>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **Anuário Antropológico**, Brasília, v. 18, n. 1, p. 9-73, 1994. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6552>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

MERRIAM, Alan P. Ethnomusicology Revisited. **Ethnomusicology**, Champaign, v. 13, n. 2, p. 213-

229, 1969. Disponível em: <<https://www.jstor.org/journal/ethnomusicology>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

MERRIAM, Alan P. Las Artes y la Antropología. TAX, Sol. **Antropologia**: Una nueva vision. Colombia: NORMA, 1964.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka**: Música, Dança e Xamanismo Guarani. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

NOLETO, Rafael da Silva. Música como ciência, ciência como música: provocações epistemológicas. **Opus**, Vitória, v. 26, n. 3, p. 1-22, set/dez. 2020. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus2020c2619>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 44 n. 1, p. 221-286, 2001. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/ra/article/view/27128>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

OLIVEIRA, Allan de Paula. O ouvido dançante: a música popular entre swings y cangotes. **El oído pensante**, Buenos Aires, v. 3, n. 2, p. 7-27, 2015. Disponível em: <<https://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7460>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa**: musicalidades quilombolas do sul do Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2013.

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

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performance and listening. Middletown, Cf: Wesleyan University Press, 1998.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAX, Sol. Antropologia da Ação. **Guarimã** -

Revista de Antropologia & Política, São Luís, v. 1, n. 1, p. 114-123, jul.-dez. 2020. Disponível em: <<https://ppg.revistas.uema.br/index.php/guarima/article/view/2484>>. Acesso em: 31 jan. 2021.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura**. São Paulo: Vozes, 1974.

Notas

1 Para compreensão mais acurada deste texto, convencionei usar o itálico para categorias de autodefinição utilizados pelos agentes sociais como, por exemplo, quilombo e quilombola. O itálico também será utilizado para práticas, expressões e termos usados pelos quilombolas como Aiué, grupo cultural, Festa Cultural, comunidade. Expressões ou frases em outra língua também se utilizarão do itálico. "Comunidade" e "quilombo" no que diz respeito aos conceitos analíticos de autores, aparecerão entre aspas.

2 "Sito no oeste do estado, na mesorregião do Baixo Amazonas, situa-se à margem esquerda do rio Trombetas, afluente do Amazonas. Com base no Censo Demográfico de 2022 divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE sua população é de 68.294 habitantes". Disponível em: <<https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/>>. Acesso em: 14 ago. 2023. "A população quilombola em Oriximiná corresponde a um total de 9.424 indivíduos que se autodefinem como quilombolas, o que corresponde a 13,80% da população de Oriximiná. 4.830 quilombolas vivem nos territórios quilombolas, correspondendo a 85,58%, ainda 814 não quilombolas vivem nos territórios quilombolas, perfazendo 14,42%. Se atentarmos para os quilombolas em domicílio, 4.830 (51,25%) estão domiciliados nos territórios quilombolas e 4.594 (48,75%) estão domiciliados fora dos territórios quilombolas". Disponível em: <<https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/indicadores.html?localidade=BR>>. Acesso em: 14 ago. 2023.

3 Disponível em: <<https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/indicadores.html?localidade=BR>>. Acesso em: 14 ago. 2023.

4 Ritual está sendo refletido de acordo com as análises de Gennep (2011) e Turner (1974).

5 Usei com maior frequência ao longo do texto etnomusicologia ou antropologia da música, bem como etnocoreologia ou antropologia da dança. Quando necessário usei nomenclaturas utilizadas por outros autores. Esclareço que essas escolhas não resumem escolhas teóricas a qual me identifico,

mas buscam apenas utilizar termos mais usuais e que podem colaborar com uma leitura mais compreensiva.

6 Na etnomusicologia, antropologia da música Menezes Bastos (1994), Oliveira Pinto (2001). Na antropologia da dança Camargo (2018, 2015, 2015, 2018), Guílhon e Acseirad (2019).

SOBRE O AUTOR

Marcos Alan Costa Farias é Doutor em Antropologia Social (PPGAS/UFAM), Mestre em Ciências Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura) (PPGICH/UEA). Graduado em Música (UFPA). Estágio Pós-Doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em Cartografia Social e Política da Amazônia da Universidade Estadual do Maranhão (PPGCSPA/UEMA). Pesquisador do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia - PNCSA. Atua na área da antropologia da música em interseção com a antropologia da dança, estudos sobre Povos e Comunidades Tradicionais, em especial quilombos. E-mail: marcosalan10@hotmail.com

A MÚSICA INDÍGENA NA PERSPECTIVA DE DUAS MULHERES ARTISTAS ORIGINÁRIAS NO BRASIL, DJUENA TIKUNA E ANARANDÁ KAIOWÁ: INTERPRETANDO PERFORMANCES TERRITORIALIZADAS E A CONSTRUÇÃO DE ESPAÇOS SÔNICOS

INDIGENOUS MUSIC FROM THE PERSPECTIVE OF TWO INDIGENOUS WOMEN ARTISTS IN BRAZIL, DJUENA TIKUNA AND ANARANDÁ KAIOWÁ: INTERPRETING TERRITORIALIZED PERFORMANCES AND THE CONSTRUCTION OF SONIC SPACES

Rafael Mattos Petrucci da Silva
PPGMUS/UFRGS
Marília Raquel Albornoz Stein
UFRGS

Resumo

Este ensaio apresenta uma análise etnomusicológica e semiótica de performances musicais das artistas originárias Djuena Tikuna (Tabatinga, 1984) e Anarandá Kaiowá (Amambai, 1997), realizadas no ciberespaço e em ambientes fisicamente situados. A fim de compreendermos como as suas performances, enquanto espaços sônicos ancestrais e contemporâneos, articulam a luta por territórios físicos e simbólicos em prol da interculturalidade e da descolonização dos saberes, tomaremos, como base, as produções audiovisuais das canções *Feminicídio* (Kaiowá, 2024) e *Tetchi'arü'ngui* (Tikuna, 2022), bem como uma representativa apresentação do álbum *Tchautchiüãne* (Tikuna, 2017) no Teatro Amazonas.

Palavras-chave:

Artistas originárias; música popular indígena; etnomusicologia da performance; semiótica da canção; descolonização.

Abstract

*This essay presents an ethnomusicological and semiotic analysis of musical performances by Indigenous artists Djuena Tikuna (Tabatinga, 1984) and Anarandá Kaiowá (Amambai, 1997), conducted in cyberspace and in physically situated environments. To understand how their performances, as both ancestral and contemporary sonic spaces, articulate the struggle for physical and symbolic territories in favor of interculturality and the decolonization of knowledge, we will base our analysis on audiovisual productions of the songs *Feminicídio* (Kaiowá, 2024) and *Tetchi'arü'ngui* (Tikuna, 2022), as well as a representative performance from the album *Tchautchiüãne* (Tikuna, 2017) at the Teatro Amazonas.*

Keywords:

Indigenous artists; indigenous popular music; ethnomusicology of performance; song semiotics; decolonization.

INTRODUÇÃO

Este artigo almeja construir uma análise etnomusicológica e semiótica acerca das performances musicais das artistas originárias Djuena Tikuna (Tabatinga, 1984) e Anarandá Kaiowá (Amambai, 1997) - pertencentes, respectivamente, às etnias Ticuna e Guaraní Kaiowá -, tanto no ciberespaço quanto em ambientes fisicamente situados. Os aspectos identitários interseccionais *etnia/gênero* e políticos-territoriais são interpretados em seus entrecruzamentos, nós e tensionamentos com os planos corporal, verbal e sonoro, como processos referenciais a partir dos quais se observa a emergência de discursos engajados na articulação dos saberes originários entre a tradição/ancestralidade e a inovação, o oral, o escrito/verbal e o digital, o nativo e a alteridade/relativo, o acústico e o visual. As musicistas fazem parte de uma rede de artistas responsáveis pela geração de uma música popular indígena¹ no Brasil, de matrizes e matizes muito diversas, mas que têm em comum a memória viva de um passado em comum: das formas culturais orgânicas e regenerativas de manejo dos biomas e das relações interespecies, da produção de sentidos a partir das trocas, disputas e alianças com outros grupos étnicos, da resistência frente à violência imposta pelo sistema colonial/da colonialidade e da luta por territórios (físicos e simbólicos) adequados ao seu bem viver.

Nesse sentido, almejamos compreender, com apoio da semiótica da canção e de uma breve observação etnográfica de performances e textualizações das artistas, ou acerca delas nos meios virtuais, quais produções de sentido são buscadas na escolha pelas artistas de trânsitos entre: o português e as línguas maternas na elaboração de seus textos; as cenografias dos meios rural e urbano em seus trabalhos audiovisuais; os gestos musicais das artistas entre suas vozes e suas transformações pelos meios digitais em seus fonogramas. Propomos uma reflexão, a partir dessa análise, que sugira a construção pelas artistas de um engajamento/pensamento feminista e decolonial em suas letras, performances e sonoridades. Tais elementos podem ser considerados formas de manejo do mundo que visam à constituição de territórios pluriépistêmicos, interculturais e descolonizados.

Djuena,² a primeira dessas interlocutoras, pertencente à etnia Ticuna³, é considerada uma das maiores referências da música originária no Brasil. Cantora e compositora, é a primeira jornalista indígena formada no estado do Amazonas, mais precisamente pelo Centro Universitário do Norte. Sua musicalidade foi sendo desenvolvida desde a infância, quando costumava escutar as cantorias da avó Awai Nhurerna, e da mãe, Totchimaüna, cantora do tradicional grupo musical indígena Wotchimaücü. A artista argumenta que o que ela tem na memória é apenas o que a sua *noë* [avó] lhe dizia, e que hoje, ao cantar a música, rememora o que a sua avó de sangue lhe aconselhava quando criança, na comunidade Wotchimaücü (2022, p. 7). Crescida em Umariçu, bairro do município de Tabatinga (AM), mudou-se para a capital Manaus, onde sua família fundou a comunidade Wotchimaücü. Nessa direção, acerca da importância do estabelecimento do local, em entrevista a Edson Tosta Matarezio Filho, Djuena pontua que, lá, as pessoas continuaram “mantendo as tradições, os cantos, a dança, os costumes tradicionais do dia a dia. Todo mundo falava a língua, nunca deixou. E os mais velhos sempre cantavam, o povo Ticuna [...] valoriza muito isso” (2022, p. 3).

À vista da projeção de Djuena enquanto liderança indígena, vale sublinhar sua constante atuação em prol da disseminação da cultura de seu povo, a qual, como veremos mais adiante neste ensaio, parece apontar para a importância da manutenção da cosmologia Ticuna. Por essa razão, seja na aldeia, nas comunidades indígenas, nas instituições e demais espaços públicos da cidade, ou mesmo no meio virtual, a artista está sempre lá, agindo em defesa da difusão dos saberes originários. Exemplos disso são as suas performances do hino nacional brasileiro em língua materna, em conferência organizada pela Secretaria de Estado para Povos Indígenas (SEIND) na Universidade do Estado do Amazonas, em 2009, e, mais recentemente, durante a solenidade de posse de Sonia Guajajara e Anielle Franco à frente dos Ministérios dos Povos Indígenas e da Igualdade Racial, respectivamente, em 2023. Também ilustram este engajamento sua presença, por um lado, em espaços públicos como o palco do Teatro Amazonas, em 2017, período em que, após travar intensa luta, conseguiu reunir “parentes”, isto é, representantes de diversos povos originários no Brasil para apresentar e

gravar o primeiro espetáculo com protagonismo indígena ao longo dos 120 anos de existência do espaço; e, por outro, no ciberespaço, através de seus lançamentos musicais em plataformas como o *SoundCloud* e o *YouTube*, modo pelo qual estabelece “uma espécie de ponte intercultural, que permite o deslocamento das narrativas dos povos indígenas em direção a outros lugares sociais” (Jerônimo; Socio, 2022, p. 577).

Anarandá,⁴ crescida na aldeia de Guapoy, no município de Amambai, é professora da sua língua materna, o Guaraní Kaiowá, e de diversidade cultural, graduada em Gestão Ambiental pela Universidade Federal da Grande Dourados (MS); além disso, é musicista, *digital influencer*, atleta, atriz e locutora na rádio indígena da aldeia Bororó, na mesma cidade. Cantora e compositora, utiliza o *rap* enquanto um veículo capaz de - como narra uma interlocutora sua, cujo convívio com sua irmã Ihe foi arrancado em razão de um crime de feminicídio - dar um “ tiro certo, como uma flecha que coloca a situação do jeito que a gente precisa ouvir para saber o que deve fazer”. Nessa direção, a *rapper* - para além de, em seu processo criativo, expressar sua indignação frente à violência de gênero e denunciá-la -, por meio de sua evocação dos territórios originários - manifesto em sua vestimenta, na cenografia de suas obras e nos enunciados pelos quais as apresenta -, parece propor uma crítica à racionalidade econômica ocidental, aliando-se a “uma epistemologia mais matizada da natureza e do meio ambiente”⁵ (Titon, 2013, p. 13, tradução nossa). Para compreendermos como Anarandá articula esses e outros temas em sua arte, buscaremos observar, mais adiante neste ensaio, à luz da semiótica da canção e da etnomusicologia da performance, como a artista interpreta e compatibiliza o texto e a música por si compostos com o plano da imagem que habita suas produções audiovisuais.

Acerca da voz amplificada da musicista de Amambai para tensionar questões como violência de gênero e preconceito étnico-racial, ela própria nos explica, em entrevista aos *podcasts* “Cultura Indígena no Instagram” e “Fora da Caixa”,⁶ que há toda uma construção arraigada ao seu fazer musical. Anarandá, mais precisamente, parte da contextualização dos dois radicais que compõem seu nome: “Ana” e “randá”, respectivamente, em referência ao seu nome na urbanização e na

mata, tendo sido “randá” escolhido pelo seu avô, que a batizou. Em paralelo a essa colocação, a compositora pontua que “Anarandá” carrega o significado de “mulher - flor - brilhante - carismática - comunicadora”. Pedimos que o(a) leitor(a) se atente a esta última característica. Sobre ela, Anarandá acrescenta que, para galgar o estatuto de comunicadora e exercer sua musicalidade, precisou de uma autorização de sua líder espiritual, de sua *Jari* (avó), a qual se mostrou flexível diante do pedido da neta, dado que o acontecimento de seu batismo Ihe deixou pistas sobre o seu inevitável destino. Com a permissão de usar sua voz para falar sobre questões da sua cultura para além da sua comunidade, a artista explica que seu canto e suas intervenções em outros espaços refletem a realidade de muitas mulheres, e isso é o que a motiva e Ihe traz força para continuar na carreira, além de, também, se entender como uma referência para as crianças e os jovens aldeados. Vejamos, nas linhas que se seguem neste ensaio, como Djuena Tikuna e Anarandá Kaiowá articulam, em suas musicalidades, as categorias expostas.

DJUENA TIKUNA

“Tenho usado a música realmente até o termo da palavra que eu uso, como uma ferramenta de luta mesmo, de resistência através da arte. Porque isso vai ocupando espaço. Acaba que a gente vai realmente encontrando as palavras. Me tornei ativista” (Tikuna, 2022, p. 3). Tais colocações de Djuena, em um trecho de uma entrevista conduzida por Edson Tosta Matarezo Filho e publicada sob forma de artigo, revelam uma palavra-chave cuja relevância servirá de guia para esta análise etnomusicológica: o espaço sônico. Isso porque, como já mencionado, a atuação artística da cantora e compositora se estende, por um lado, à sua presença fisicamente situada, em performances que abrangem uma diversidade de espaços públicos, como a Universidade do Estado do Amazonas; a sede das Olimpíadas de 2016, no Rio de Janeiro;⁷ o Palácio do Planalto, em 2023 - onde cantou o hino nacional brasileiro em língua Ticuna; ou o palco do Teatro Amazonas, onde realizou, em 2017, o lançamento de um disco e, posteriormente, em 2018, produziu um Festival de Música indígena contemporânea. Por outro, Djuena faz-se atuante também, tal qual

nossa próxima interlocutora, Anarandá Kaiowá, pela sua ampla presença nas mídias digitais, por meio da veiculação de conteúdos sobre saberes originários em redes sociais como o *Instagram*, o *TikTok*, o *YouTube*, e, ainda, através da difusão de suas canções em plataformas de *streaming*, como é o caso do próprio *YouTube*, e, também, do *SoundCloud* e do *Spotify*.

Nesse sentido, compreendemos que, quando a artista Ticuna pontua que sua música, enquanto ferramenta de luta e resistência, vai ocupando espaço, percebemos que o “espaço” em questão refere-se, no mundo contemporâneo, a uma presença real que coexiste virtual e fisicamente e cuja natureza sonora lhe fornece materiais e sentidos. Por esse ângulo, Érika Jerônimo e Luama Socio (2022, p. 577) detectam que “a cibercultura funciona, portanto, como uma espécie de ponte intercultural, que permite o deslocamento das narrativas dos povos indígenas em direção a outros lugares sociais”. Djuna, então, não apenas amplia, como atualiza a cibercultura, tal qual veremos, a seguir, mediante uma musicalidade que parte da difusão de uma (pluri)epistemologia que aborda língua materna, pensamento ecológico e memória ancestral, dentre outros aspectos de sua visão e escuta de mundo.

Dos prósperos projetos realizados no Teatro Amazonas, os quais demonstram uma multiartista, atuante como produtora de um festival, compositora de canções, performer e arregimentadora de pessoas e grupos musicais, percebe-se que a ocupação de espaços diz muito a respeito do propósito de sua arte enquanto ferramenta de luta por visibilidade e audibilidade em contextos interculturais, assim como por territórios e outros direitos originários. Isso porque, mais especificamente à ocasião da estreia de seu primeiro álbum, intitulado *Tchautchiüãne* (Minha Aldeia), em 2017, “Djuna fez do seu *show* um ato político que levou a plateia de parceiros da causa indígena às lágrimas. Foi um momento histórico muito emocionante. Pela primeira vez na história do centenário teatro, os indígenas protagonizaram um evento, uma indígena mulher” (Montardo, 2021, p. 297).

A realização do espetáculo⁸ parece demarcar não somente a produção e o protagonismo inéditos nos bastidores e no palco do Teatro, mas também

a diversidade da plateia que, por meio da mediação de Djuna, realizou essa recepção, visto que das 823 pessoas que compunham a íntegra da audiência, 300 eram “parentes” de diversas etnias. Um terceiro ponto, que confere ainda mais simbolismo à ocupação deste centro cultural pela população originária que lá esteve, em 23 de agosto de 2017, poderia ser interpretado como uma espécie de resposta a um passado recente de violência e de exclusões, causado por um ciclo econômico e social que explorou diretamente os antepassados de Djuna. Essa resposta se desvela à medida que o grandioso Teatro, patrimônio cultural do país, foi “construído no apogeu da borracha, período de maior destruição física e cultural do povo Ticuna que foi escravizado nos seringais” (Jerônimo; Socio, 2022, p. 583). Diante do exposto, se, ao final do século XIX, o Teatro, cartão-postal de Manaus, fora erguido – como um marco da urbanização e da assumpção de uma estética eurocentrada – para atender aos interesses da elite amazonense da época, composta por pessoas brancas – concomitantemente ao sofrimento Ticuna –, hoje, através do canto e da dança de Djuna e daqueles que com ela caminham, é possível observar a geração de uma oposição a essa lógica, que, como externa a artista, “vai ocupando espaço”.

Djuna explica que *Tchautchiüãne* é o sentimento de também pertencer a uma aldeia maior em que todos nós somos parentes, como os pássaros multicoloridos cantando em revoada” (2019, p. 436). Nessa direção, ao tratar da noção de “aldeia maior”, a artista parece realizar um elo entre corpo e território que inclui “diversas modalidades de (inter)relações e escalas de interpretação” (Haesbaert, 2020, p. 81). Recorrendo a esse raciocínio, pode-se propor uma reflexão acerca de uma epistemologia relacional, pois, se somos todos parentes como os pássaros que cantam em revoada, devemos, sob a lente de Djuna, enfatizar “redes de relações humanas em vez de racionalidade econômica, capital social em vez de capital econômico”⁹ (Titon, 2013, p. 15-16, tradução nossa). As interlocuções da cantora com os coletivos de artistas indígenas e não indígenas anteriormente trazidos são um bom exemplo dessas associações. Passemos a observar como Djuna articula essa base epistemológica em uma de suas criações mais recentes, a canção e videoclipe *Tetchi’arü’ngui*,¹⁰ integrante do álbum

Torü wiyaegü, lançado em 2022.

Tetchi'arü'ngui, canção que, antes de sua gravação em estúdio, ganhou uma produção audiovisual, tece caminhos paralelos com *Tchautchiüãne*, seja na relação da autora com a sua ancestralidade, com a floresta e com o canto em língua materna. A respeito desse último aspecto, Djuena chama-nos a atenção para a importância da manutenção da epistemologia Ticuna desde a base do indivíduo. Nesse sentido, ao discorrer sobre a predominância da língua materna em seu trabalho artístico, a autora atenta para o choque epistêmico sofrido pelas crianças indígenas que, em dado momento de transição, deixam os estudos na comunidade e passam a frequentar a escola da prefeitura de Manaus. Em suas palavras: “Lá é outro estudo, outra visão, outro conhecimento. Como é que a gente segura isso? [...] como artista, eu mostrei esse caminho, mostrei essa identidade para essas crianças. A música é identidade” (Tikuna, 2022, p. 11). Tal “caminho”, percorrido por Djuena e mostrado através de sua arte, associa-se à atualização do percurso deixado por seus antepassados, haja vista que “seus cantos são o caminho que seus avós deixaram, ela continua caminhando por essa trilha do tempo em que a música é o elo entre as gerações passadas e as gerações vindouras de indígenas tikuna” (Neto; Borges, 2019, p. 437-438). Sobre o processo de composição de *Tetchi'arü'ngui*, a artista nos narra o seguinte:

A partir do momento que você coloca numa música, até mesmo música ritual, um instrumento que não faz parte da nossa cultura, ela já se torna música contemporânea. Eu pensei, “porque não ouvir as cantorias de ritual e fazer adaptações na minha versão?” Todas as canções da minha interpretação, por exemplo, são das histórias que eu ouvi, da mamãe cantando, da vovó cantando, da minha outra vó cantando. A história de *Tetchi'arü'ngui* eu ouvi, eu ouvi a canção. Na verdade, a música *Tetchi'arü'ngui* me deu uma ideia de que a mulher indígena é guerreira, ela tem uma força. Quando eu fui para a aldeia, eu fui procurar ouvir a história da *Tetchi'arü'ngui* através da minha vó cantando (Tikuna, 2022, p. 18).

Djuena, ao se propor o desafio de realizar adaptações de músicas rituais contadas e cantadas por sua mãe e suas avós, pontua que é

a ancestralidade que permite à música ser o que ela quiser. Entretanto, há de se levar em conta que a música é sagrada e que, por isso, necessita de permissão para ser realizada fora do contexto de ritual (Tikuna, 2022). A canção original, entoada pelas mulheres de sua família, traz uma história que habita a cosmologia Ticuna, sobre a qual Yoi e Ipi brigam por *Tetchi'arü'ngui*, escondida dentro de uma flauta por este primeiro. Ao obter permissão para estruturar um novo enredo à canção – cuja parceria com o DJ Eric Terena, parente do povo Terena, estabeleceu o encontro da música acústica com a música mediada pela eletrônica –, Djuena fez questão de evidenciar que: “A música indígena tem essa ancestralidade, mesmo ela tocando com esse estilo, eletrônica, dançante, mas ela nunca vai deixar de ser música indígena” (Tikuna, 2022, p. 18). Assim, a fala da artista acerca dos encontros e trocas interculturais de que participa na produção do seu fazer musical aponta para o fato de que a música indígena que Djuena realiza, ao mesmo tempo que reconfigura camadas de sentidos das cantorias ancestrais, atualizando-as, se projeta no contemporâneo como algo novo, a partir da visão e escuta do passado. Um bom exemplo dessas intersecções são a presença, junto a equipamentos digitais, de elementos da arte indígena, que se podem visualizar na performance audiovisual do duo Tikuna e Terena, isso porque Djuena tem pinturas corporais e utiliza braçadeiras e, no cocar portado por Eric e em outros adornos em ambos, podemos identificar a presença da arte plumária, assim como nos mostra a imagem a seguir, página 50.

A interlocução de Djuena e Eric apresenta-nos uma nova geração de musicistas originários, mobilizados em recontextualizar os sentidos de uma canção – sobrepondo e colocando em relação domínios cosmológicos tikuna e terena – e, ainda, em realizar um intercâmbio entre si e com outras cosmologias, por meio da experimentação performativa com novas tecnologias. Trata-se de mecanismos que corroboram a ênfase dos processos globais de separação e mistura “na construção de gêneros [...], hibridização e revitalização” (Feld, 2014, p. 10), sem estabelecer dicotomias entre música/outros domínios da vida ou originário/contemporâneo, e sim, ao contrário, propondo “um contínuo que permite junções e disjunções variadas, algo que transcende as



Figura 1 – Frame do videoclipe de Djúena Tikuna e Eric Terena interpretando Tetchi'arü'ngui (2021). Fonte: YouTube.

especialidades relativamente estanques com que a história do Ocidente se habituou a apreender o domínio artístico” (Araújo, 2006, p. 67).

ANARANDÁ KAIOWÁ

O videoclipe *Feminicídio*¹² (Kaiowá, 2023), da rapper mato-grossense, de nome artístico MC Anarandá, de imediato, explicitamente em seu título, propõe um enfrentamento à violência de gênero.¹³ Essa pauta – que, como veremos, será central no desenvolvimento dos versos da letra de sua canção – aparece conjugada com outros pressupostos tangenciados pela artista, quais sejam a reivindicação da ocupação de outros espaços públicos (para além da aldeia) e a denúncia do genocídio e da exploração dos seus parentes Guarani Kaiowá em situações de trabalho análogo à escravidão. Antes de nos debruçarmos sobre esses temas, vale salientar que Anarandá aprendeu a falar e a escrever em português aos 14 anos de idade. Entretanto, os obstáculos do segundo idioma não foram um empecilho para que a artista compusesse o seu *rap* majoritariamente em língua não materna. Logo, a fim de manter uma coerência com a escrita pela oralidade de Anarandá,

optamos por basear a transcrição da letra de sua composição de modo a preservar a performance vocal do videoclipe. Isso posto, buscaremos compreender, inicialmente, nesta produção artística, como e por que se entrecruzam o canto entoado e o recitativo na enunciação da letra da canção. Somado a esses componentes, as imagens presentes no plano visual da obra representariam um esforço semiótico à modelagem dos sentidos pretendidos pela artista em sua performance? Com o intuito de levantarmos essas questões, que atravessam o plano da expressão e do conteúdo do videoclipe de *Feminicídio*, vejamos, a seguir, uma organização para a íntegra da letra da canção:

Amor é uma rosa muito linda e tem espinho
É frase atraente que te encanta nos caminhos
É sempre, é desse jeito, um mundo colorido
Não tem como saber se é tudo iludido
São jóia, esmeralda, minha princesa, minha rainha
Te passo essa mensagem, não cai nessa ladainha
Conheço a história de quem se apaixonou
O homem mais bonito logo te abandonou
Muito das princesa não teve essa sorte
O homem mais amado se transformou em morte
Quebrando e torturando no silêncio sua amada
Mesmo no silêncio, é grito de madrugada



Figuras 2 e 3 - Frames do videoclipe de Anarandá Kaiowá interpretando *Feminicídio* (2023). Fonte: YouTube.

Quando eu partir, não chore; não pensa trazer as flores
Você não tem sentimento, seu mundo é um tormento
Quando eu partir, não chore; não pensa trazer as flores
Você não tem sentimento, seu mundo é um tormento

Hoje, mais um dia de tristeza lembrado
 Colega e amiga que partiu pra outro lado
 Deixando só lembrança, o sorriso encantado
 Que por feminicídio sua vida é apagada
 Já chega de tortura, de corpo perfurado
 Já chega de mulher com o rosto ensanguentado
 Já chega de mulher vivendo humilhado
 Já chega de mulher com o coração rasgado

Quando eu partir, não chore; não pensa trazer as flores
Você não tem sentimento, seu mundo é um tormento
Quando eu partir, não chore; não pensa trazer as flores
Você não tem sentimento, seu mundo é um tormento

É, a violência contra a mulher está cada dia mais severa. Não fique de braços cruzados vendo sua tia, sobrinha, irmã sendo espancada pelo marido ou namorado. Denuncie antes que seja tarde demais.

O Brasil é o quinto país do mundo com a maior taxa de assassinatos de mulheres. E esse tipo de crime tem nome: feminicídio.

amano ani ne rasê
yvoty ani reruse
nde nande mborayhui nde reko naiporãi
amano ani ne rase
yvoty ani reruse
nde nande mborayhui nde reko naiporãi
 (Kaiowá, 2023).

“Te passo essa mensagem, não cai nessa ladainha”. Antes de nos atermos a elucidar os aspectos formais da letra de Anarandá, vale uma especial reflexão acerca deste verso, categórico ao entendimento da principal problemática levantada no rap em questão: o feminicídio. Nessa passagem, vê-se a utilização da primeira pessoa do singular, bem como um investimento metalinguístico. Tais recursos, relevantes para se forjar uma comunicação mais direta da artista com a sua audiência, parecem ir ao encontro do raciocínio de sua ouvinte, trazido anteriormente, sobre o qual a cantora comunica, em seu texto verbal e musical, uma mensagem que se projeta do jeito que a gente precisa ouvir para saber o que deve fazer.

No referido excerto, é possível, pois, identificar uma Anarandá que se dirige essencialmente ao público feminino, aconselhando as mulheres para que evitem relacionamentos violentos, indubitavelmente a principal configuração na qual os crimes de feminicídio se consomem.

Um segundo verso, próximo à conclusão da canção, respalda a comunicabilidade trazida no anterior e se apresenta como uma possibilidade interpretativa de alerta, porém, agora, em uma perspectiva coletivizada: “Não pense duas vezes [e] denuncie antes que seja tarde demais”. Esta amostra, usada no imperativo verbal, dá sinais de propor uma responsabilidade compartilhada, a qual é inegociável; ou seja, se antes, de maneira mais individualizada, um determinado relacionamento abusivo não pôde ser evitado, agora é dever de todo e qualquer indivíduo denunciar os crimes de violência contra as mulheres presenciados. A relevância do verso é destacada por uma mudança de entoação da artista, que passa a utilizar o canto recitativo, pautado nas inflexões da fala, como em uma conversa com o(a) ouvinte. Percebemos, na performance registrada no vídeo mencionado, a sensibilidade da artista em dispor o texto não entoativo em prosa, diferentemente dos versos que se diferenciam em temas melódicos.

Quando, por exemplo, a compositora realiza um terceiro viés interpretativo na vocalização de sua obra – a julgar pelo único trecho reiterado ao longo da canção: “Quando eu partir, não chore; não pensa trazer as flores/ Você não tem sentimento, seu mundo é um tormento” –, pode-se inferir que, momentaneamente, Anarandá não posiciona o seu foco na renovação do texto, mas na formação de grupos de notas que delineiam temas melódicos, e que se fixam na memória do(a) ouvinte. Não à toa, a compositora reitera essa passagem, estabelecendo-a como um refrão, que retorna em outros dois momentos da performance. No fechamento da canção, o refrão é entoado em língua materna: “amano ani ne rasê/ yvoty ani reruse/ nde nande mborayhui nde reko naiporãi”,¹⁴ preservando a métrica anterior. Anarandá, dessa forma, nos mostra sua habilidade, em *Feminicídio*, para equacionar, por meio do processo de persuasão linguística conhecido como figurativização (Tatit, 1986; 2012), inerente ao *rap*, suas rimas e trecho de texto recitado. Já o insinuante refrão sugere um antídoto interno, que ancora, momentaneamente,

o interesse do(a) ouvinte no substrato melódico do trecho, renovando o seu interesse na estrofe que está por vir.

Acerca dos aspectos verbais de *Feminicídio*, Anarandá coleciona alguns elementos encontrados na natureza – haja vista as palavras “rosa”, “espinho”, “esmeralda” e “flores” –, e, com eles, cria figuras de linguagem, que começam “a dar corpo sutil aos conflitos sociais” (Wisnik, 1989, p. 34), tensionando a oposição entre a armadilha do laço amoroso que se desdobra na violência doméstica. Em seguida, vemos uma *rapper* imbuída em comunicar a temática do feminicídio de maneira direta, sem os recursos anteriores. Assim, elabora versos como “Quebrando e torturando no silêncio sua amada/ Mesmo no silêncio, é grito de madrugada”, e, aqui, suscita a sensação de impunidade que sofreu enquanto criança, quando sua voz não era ouvida. À vista disso, em entrevista a Thea Tavares, a artista argumenta: “Todas as madrugadas, a gente ouvia gritos. O marido batia na mulher e ninguém fazia nada, até que ela foi assassinada. As pessoas precisam ouvir essa mensagem e dar um basta à violência, onde quer que ela aconteça” (Kaiowá, 2021).

A artista promove, ademais, no plano linguístico e visual de seu videoclipe, discussões sobre território e identidade. Nessa perspectiva, as filmagens de *Feminicídio* intercalam sua presença em dois espaços distintos: o centro de Dourados (MS) e a aldeia Bororó, situada no mesmo município, onde reside. Relativamente ao feminicídio que testemunhou enquanto criança, a compositora narra que sua escolha por esses dois lugares se baseia, dentre outras motivações, no fato de que “a violência contra a mulher não acontece só na aldeia, mas também na cidade”. Quando questionada sobre a atitude artística de aclimatar a gravação das cenas no contraste oferecido pelos dois espaços, Anarandá, na já mencionada entrevista, indica que se trata de “mostrar que é nosso direito, como cidadãos do município, estar em todos os lugares, ocupar os espaços públicos e não ficarmos fechados ou restritos à aldeia” (Kaiowá, 2021).

O primeiro desses lugares ambientados no videoclipe situa a urbanização e o ritmo da indústria de bens de consumo, onde a autora aparece performando seu *rap* em calçadas de *outlets* como

os das marcas Mona Modas e Riachuelo. Já as filmagens na Reserva Indígena, à qual pertence a aldeia retratada, apresentam um território originário ameaçado pelas políticas das empresas transnacionais do agronegócio, que impera na região. Sinalizamos isso porque a problemática sugere uma outra via de interpretação à visualidade do objeto artístico da autora: a contaminação por agrotóxicos que poluem o ar e a água de sua população indígena, em vista das monoculturas de milho e soja que perfazem a roça predominante na região.

Desse modo, percebemos como oportuno propor uma inter-relação entre a ocupação dos territórios trazidos por MC Anarandá em sua performance, a qual nos convoca a uma densa reflexão acerca das inseguranças causadas, por um lado, pelo preconceito étnico-racial e pela falta de oportunidades nos centros urbanos, e, por outro, pelas ameaças e pelo êxodo forçado de seus parentes Guarani Kaiowá de seus territórios originários. Sobre essa primeira insegurança que levantamos, a trajetória de vida de Anarandá, em sua luta pela obtenção da formação acadêmica e, posteriormente, por outras formas de produção de conhecimento, lhe faz lembrar das dores do preconceito na faculdade.¹⁵ Relativamente à segunda, é fundamental que entendamos que a mudança e a permanência dos povos originários de e em suas terras são atravessadas, como mencionamos anteriormente, por processos de violação, de trabalho análogo à escravidão e de genocídio. Nessa direção, basta lembrarmos do documentário *À sombra de um delírio verde* (Baccaert *et al.*, 2013),¹⁶ que mostra como a expansão da monocultura de cana-de-açúcar representa um constante avanço sobre as terras dessa população, que é, precisamente, a de Anarandá, além de incidir de forma atroz sobre seus corpos explorados no trabalho de colheita da cana. A situação de violência contra sua etnia – a qual engloba cerca de 45 mil pessoas, sendo, assim, uma das maiores populações indígenas no Brasil, e que vive em um espaço que corresponde a menos de 1% de seu território original – é tão constante, que a incluiu em relatórios de organismos internacionais como uma das piores situações vividas por um povo indígena no mundo. Nas imagens abaixo, extraídas de seu videoclipe, é possível identificar como Anarandá joga luz sobre esses temas.

As reflexões sobre território e identidade, então, mostram-se sob diferentes camadas de sentido na obra da MC. Sua performance, tanto materialmente situada, quanto no ciberespaço, em adição a intercalar duas cenografias distintas e construir uma letra de música por meio da mistura linguística entre português e língua materna, fabrica outras duas abordagens. Primeiro, a artista exhibe pinturas corporais e outros adereços originários, entre eles o cocar com penas, além de acessórios que remetem a bens de consumo de produção industrial e de intenso apelo estético em circuitos urbanos, como os óculos escuros e o batom. Nos referimos, ademais, à síncrese gestual de Anarandá com a performance do *rap*, que pode ser verificada no movimento de suas mãos, por exemplo. Por meio das razões expostas aqui, vê-se que o *rap*, “modalidade de discurso da cultura pop urbana” é apreendido por Anarandá “para fazer falar a cosmologia kaiowá num fórum cosmopolítico que coloca em co-habitação o mundo dos brancos com os corpos e músicas desses jovens indígenas” (Oliveira, 2016, p. 202).¹⁸ Esse bojo de escolhas, compostas e postas em contato por Anarandá – tendo em vista as dinâmicas de opressão e de resistência cultural que a cercam –, em congruência com o raciocínio de Gloria Anzaldúa, parecem sugerir que a identidade é um processo de reinterpretação da história universalizante (Costa; Ávila, 2005, p. 699), e, Anarandá, pelos elementos abordados em sua canção, nos fornece uma instigante reflexão sobre isso.

À GUIA DE CONCLUSÃO

As atuações artísticas de Djuena Tikuna e de Anarandá Kaiowá vêm progressivamente ocupando mais espaços sonoros, performativos e interculturais no Brasil. Nesse prisma, suas presenças físicas e digitais, como vimos, pautam o encontro de ambas com suas audiências originárias e não originárias e realizam uma série de deslocamentos que corroboram a formação de “uma nova geração de indígenas que compõem seus próprios cantos” (Neto; Borges, 2019, p. 434). Quando falamos desses deslocamentos, manifestos em produções como as canções *Tetchi’arü’ngui* e *Feminicídio* e o álbum *Tchautchiüãne*, nos referimos a suas performances como movimentos de permanência das relações com suas ancestralidades, símbolos

culturais e lutas coletivas em defesa da retomada, preservação e regeneração de territórios físicos e simbólicos.

Mas queremos enfatizar, também, o quanto e como suas performances expressam suas preocupações interseccionais e interculturais, traduzidas nos modos comunicativos com que apreendem símbolos embebidos de múltiplos significados, como hinos, cocares e *samplers*. Assim, fazem pensar nos elementos e nas dinâmicas “dentro/fora” de seus espaços acústicos, nas disputas, imposições e negociações entre os modos de vida orgânico - confluyente, biointerativo e cosmológico - dos povos tradicionais - e sintético - predatório, colonialista e cosmo-fóbico - dos povos eurocentrados (Santos, 2023), que se processam tanto em espaços rurais quanto urbanos na sociedade brasileira e as fizeram ocupar lugares que são seus por direito, produzindo visibilização e escuta aos povos originários.

Logo, uma importante reflexão deixada por ambas as interlocutoras diz respeito à forma como enfrentam, através de suas performances sonoras, os obstáculos gerados, seja pelo preconceito étnico-racial, seja pela discriminação de gênero. A ocupação ou retomada por Djuena e Anarandá de espaços sonoros plurais revela seus posicionamentos nítidos e reiterados em prol da descolonização do saber em diferentes dimensões da vida social, denunciando que a “ferida colonial se coloca no centro da produção de conhecimento” e reivindicando seu “direito geopolítico e corpo-político de enunciação epistêmica” (Costa, 2014, p. 930).

REFERÊNCIAS

BACCAERT, An; NAVARRO, Cristiano; MU, Nicola. À SOMBRA de um delírio verde. YouTube, 10 de janeiro de 2013. 29min36s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c2_JXcD97D1>. Acesso em: 11 jun. 2025.

ARAÚJO, Samuel. Em busca da Inocência perdida? Oralidade, Tradição e Música no Novo Milênio. In: TUGNY, Rosângela; QUEIROZ, Ruben de (Org.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

COSTA, Claudia de Lima. Feminismos descoloniais

para além do humano. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 929-934, set./dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36754>>. Acesso em: 9 nov. 2024.

COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 691-703, set./dez., 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000300014>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

FELD, Steven. Uma doce cantiga de ninar para a ‘world music’. **DEBATES** - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Tradução e notas de José Alberto Salgado e Silva, n. 8, p. 9-38, 2014. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/3916>>. Acesso em: 21 out. 2024.

FILHO, Edson T. M. Não dá mais só para cantar. Entrevista com Djuena Tikuna. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 65, n. 2, p. 1-24, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/202283>>. Acesso em: 13 maio. 2024.

JERÔNIMO, Érika R.; SOCIO, Luama. Djuena Tikuna e Marcia Wayna Kambeba: duas vozes de mulheres no ciberespaço. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 84, p. 572-588, set./dez. 2022. Disponível em: <<https://www.revistaphilologus.org.br/index.php/rph/article/view/1341>>. Acesso em: 18 abr. 2024.

HAESBAERT, Rodrigo. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 48, p. 75-90, 16 jun. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/43100>>. Acesso em: 11 nov. 2024.

MC ANARANDÁ MC. Feminicídio. YouTube, 18 de abril de 2023. 3min33s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZPND6pIG4Zo>>. Acesso em: 20 abr. 2024.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. Desde os Índios Tabajaras ao YBY Festival de música indígena contemporânea: rompendo barreiras do

silenciamento. In: DOMÍNGUEZ, María Eugenia; MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Arte, som e etnografia**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021, p. 283-301.

NETO, Agenor Cavalcanti Vasconcelos; BORGES, Patrícia Vaz. TIKUNA, Djuena. Tchautchiüãne. Direção geral: Djuena Tikuna e Diego Janatã. Gravação: José Maria Medeiros (Estúdio 301). Manaus, 2017. 1 CD (57 min). Resenha. **Horizontes Antropológicos**, n. 53, p. 433-438, 2019. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/horizontes/3107>>. Acesso em: 15 nov. 2024.

OLIVEIRA, Luciana de. Bro MC's Rap Indígena: O pop e a constituição de fóruns cosmopolíticos na luta pela terra Guarani e Kaiowa. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 199-220, 2016. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/3790>. Acesso em: 13 nov. 2024.

PODCAST II: Anarandá- Guarani kaiowa. [Locução de]: Ana Gabriela. [S. l.]: Cultura Indígena no Instagram, 13 out. 2021. *Podcast*. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/1cOP7aEEe5H-tGDD8dbUEwS?si=69fed5bb3806479a>>. Acesso em: 15 abr. 2024.

PODCAST VI: Anarandá. [Locução de]: Coletivo Papo Reto. [S. l.]: Fora da Caixa, 14 mar. 2022. *Podcast*. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/1WXd8t37txg3O-Dak51yuOx?si=9134ba8fa7c64985>>. Acesso em: 14 abr. 2024.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.

SILVA, Sofia Robin Ávila da Silva. **"Com a flecha engatilhada"**: rap e textualidades indígenas descolonizando as aulas de literatura. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/188281?show=full>>. Acesso em: 21 out. 2024.

TATIT, Luiz. **A canção**: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2 ed., 1. reimp. São Paulo: Editora Edusp, 2012.

TAVARES, Thea. Thea Tavares: MC Anarandá, a jovem Guarani-Kaiowá que canta para denunciar a violência contra as mulheres e os povos indígenas; vídeo. Entrevista com Anarandá Kaiowá. **Viomundo**, 12 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.viomundo.com.br/voce-escreve/thea-tavares-mc-anaranda-a-jovem-guarani-kaiowa-que-canta-para-denunciar-a-violencia-contra-as-mulheres-e-os-povos-indigenas-video.html>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

TCHAUTCHIÜÑE. [Compositor e intérprete]: Djuena Tikuna. Manaus: Atrium Music, 2017. 1 CD (57 min).

TETCHI'ARÜ'NGUI. Intérprete: Djuena Tikuna e Eric Terena. Compositor: Djuena Tikuna. In: TORÜ wiyaegü. Intérprete: Djuena Tikuna e Eric Terena. Manaus: Estúdio 301, 2019. 1 álbum *online*, faixa 19.

TIKUNA Djuena: Tetchi'arü'ngu. [Carolina]: Gasparini Kaingang. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Eric Marky Terena. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xpehiugMGxU>>. Acesso em: 3 nov. 2024.

TITON, Jeff Todd. The nature of Ecomusicology. **Música e Cultura**: Revista da ABET, João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 8-18, dez. 2013. Disponível em: <<https://www.abet.mus.br/volume-8-2013/>>. Acesso em: 3 jul. 2024.

WISNIK, José Miguel Soares. **Som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Notas

1 Para uma história e etnografia da música popular indígena no Brasil, ver, entre outros, Montardo (2021).

2 O nome de registro de Djuena Tikuna é Denizia Araújo Peres.

3 O povo Ticuna habita uma região conhecida como Alto Rio Solimões, na tríplice fronteira entre o Brasil, a Colômbia e o Peru. Apenas no Brasil, conta com 55 mil pessoas, sendo, portanto, a mais numerosa etnia do país.

4 Seu nome de registro é Ana Lúcia Rossate.

5 No original: "*a more nuanced epistemology of nature and the environment*".

6 Vale ressaltar que, especialmente o canal "Cultura Indígena no Instagram", consiste em uma importante etnografia da cultura indígena no Instagram e suas possibilidades educativas, através do olhar dos entrevistados, que, assim como se sucede com Anarandá, são indígenas influenciadores da rede Instagram. O link para acesso aos episódios mencionados, que contam com a presença de MC Anarandá, são, respectivamente, os seguintes: a) Cultura Indígena no Instagram: <<https://open.spotify.com/episode/1cOP7aEE5HtGD-D8dbUEwS?si=9f04dac45b844151>>; b) Fora da Caixa: <<https://open.spotify.com/episode/1WXd8t37txg30-Dak51yuOx?si=d9db11cf5c1f418f>>.

7 Link para a performance de Djüena juntamente com a Orquestra Jovem e o Coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com músicos(as) da Orquestra Sinfônica Brasileira e com a regência do maestro Silvio Viegas, em 2016: <<https://www.youtube.com/watch?v=2v0CNf8cOE0>>. Link para a performance no Palácio do Planalto, em 2023: <<https://www.youtube.com/watch?v=e3ITGFserZl>>.

8 Link para um vídeo do canal *Amazônia Real*, que opera como *making of*, que intercala cenas da referida performance no Teatro Amazonas com falas de Djüena a respeito da concepção do espetáculo, de sua trajetória artística e da musicalidade do povo Tikuna, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4-RNVE007j0&t=3s>>.

9 No original: "*networks of human relationships rather than economic rationality, social capital rather than economic capital*".

10 Link para o videoclipe de Djüena Tikuna (2021), gravado em Carolina (MA), ao lado do instrumentista, comunicador e DJ Eric Marky Terena, parente do povo Terena (MS), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xpehiugMGxU>>.

11 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xpehiugMGxU>>.

12 O videoclipe da canção *Feminicídio* foi lançado por Anarandá em 2021 no *YouTube* e posteriormente reeditado em 2023, e está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZPND6pIG4Zo>>. No *Spotify*, a canção foi lançada em 2024. É possível acessá-la por meio do link a seguir: <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/7sWOnYHQIORCEXMRt58mAo?si=nsp9ijWBRIq-Gwszkw9nh9w>>. Esta canção projetou a MC Anarandá na cena artística, sendo produzida com financiamento da Lei Aldir Blanc e apoio de parceiros que, segundo Anarandá, lhe asseguraram toda liberdade criativa e poder de decisão (Anarandá entrevistada por Thea Tavares, 2021). Disponível em: <<https://www.viomundo.com.br/voce-escreve/thea-tavares-mc-anaranda-a-jovem-guarani-kaiowa-que-canta-para-denunciar-a-violencia-contra-as-mulheres-e-os-povos-indigenas-video>>.

html>.

13 "O videoclipe *Feminicídio* [...] traz uma música de sua autoria, inspirada em história real. Um crime que presenciou na aldeia natal, quando ainda era 'menor de idade' e que marcou muito sua determinação de não se calar diante da violência" (Anarandá entrevistada por Thea Tavares, 2021).

14 Trecho transcrito, mais especificamente, da letra que consta na descrição do videoclipe da canção, no canal de Anarandá, no *YouTube*.

15 Antes da própria maternidade, Anarandá assumiu, por meio de ação do Conselho Tutelar, a guarda de duas sobrinhas, vítimas de agressões praticadas pelo padrasto. Na época, ela já exercia as funções de professora e havia conquistado o sonho da casa própria com o salário que recebia. Era, assim, a única pessoa próxima às crianças capaz de tal responsabilidade. Em represália, a mãe das meninas e ex-cunhada ateou fogo na casa de Anarandá, tornando ainda mais desafiadores os obstáculos no caminho da MC. Esse fato mais as dores do preconceito na faculdade fizeram-na mergulhar em profunda depressão. Desse fundo do poço só emergiu pela determinação de traduzir em música toda aquela indignação. "A produção do videoclipe *Feminicídio* foi que me resgatou da depressão" (Entrevista a Thea Tavares, 2021).

16 Link para o documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c2_JXcD97DI>.

17 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZPND6pIG4Zo>>.

18 Importante lembrar que os Brô MC's (<<https://www.instagram.com/bromcsoficial/>>), formado por jovens Guarani e Kaiowá, foi o primeiro grupo de rap indígena constituído no Brasil, em 2009. Fazem uma participação especial no documentário *À sombra de um delírio verde* (Baccaert et al., 2013), mencionado neste artigo. Foram referenciais para muitos outros grupos de rap originários que surgiram depois, assim como muitas pesquisas analisam a sua atuação por diferentes perspectivas (por exemplo, Silva, 2017). O grupo participa do projeto "O futuro é ancestral" (2024) e apresentou-se em novembro de 2024 no Grammy Latino, em Miami, nos Estados Unidos.

SOBRE OS AUTORES

Rafael Mattos Petrucci da Silva é Bacharel em Música - Música Popular (2022) e Mestrando em Musicologia/Etnomusicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 2022, integrou o grupo de pesquisa intitulado “Cenas musicais do Rio Grande do Sul: etnografias entre músicos populares contemporâneos”, e em 2024 o Grupo de Estudos Musicais do PPGMUS/UFRGS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando como professor de piano desde 2019. E-mail: rafael.petrucci94@gmail.com

Marília Raquel Albornoz Stein é professora do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e atualmente coordena o Programa de Pós-Graduação em Música. É doutora em Música/Etnomusicologia pela UFRGS. Participa do Grupo de Estudos Musicais do PPGMUS/UFRGS em projetos de pesquisa e extensão na perspectiva da etnomusicologia colaborativa junto a grupos populares e comunidades tradicionais. Colabora na ação Saberes Indígenas na Escola - Núcleo UFRGS, que objetiva a formação continuada de professores Kaingang e Guarani, e na transdisciplina Encontro de Saberes/UFRGS, ministrada por mestres/as tradicionais e populares. E-mail: mariliastein@ufrgs.br

LUIZ MENDES E OS HINOS: NOTAS DE UMA (VOZ) POÉTICA DAIMISTA AMAZÔNICA

LUIZ MENDES AND THE HYMNS: NOTES FROM AN AMAZONIAN DAIMIST POETIC (VOICE)

Fernanda Cougo Mendonça
PPGLI - UFAC

Resumo

O presente artigo procura fazer soar notas da pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre. Adotando como referenciais teórico-metodológicos a História Oral, os Estudos Culturais, a Poética da Diversidade e a Poesia Oral, objetivou-se revisitar aspectos da cultura daimista amazônica conforme vivida, lembrada, narrada, cantada por Luiz Mendes, o orador do Mestre Irineu. O foco foi ajustado para o diálogo com as memórias, saberes e fazeres da voz poética/poética da voz do ancião, relacionados aos hinos daimistas. Foi possível constatar que tais hinos e narrativas se inserem em e trazem à tona experiências de êxtases místicos e cotidianas; se desdobrando em performances rituais coletivas os hinos constituem a base da escola oral daimista amazônica; doutrina musical das diásporas, expressão de uma poética da diversidade.

Palavras-chave:

Daime-Ayahuasca; hinos; poesia oral; culturas amazônicas; diásporas.

Abstract

This article seeks to sound notes from the research carried out in the Postgraduate Program in Letters: Language and Identity at the Federal University of Acre. Adopting Oral History, Cultural Studies, the Poetics of Diversity and Oral Poetry as theoretical and methodological references, the aim was to revisit aspects of Amazonian daimista culture as lived, remembered, narrated and sung by Luiz Mendes, Mestre Irineu's orator. The focus was adjusted to the dialog with the memories, knowledge and actions of the poetic/poetic voice of the elder, related to the Daimista hymns. It was possible to see that these hymns and narratives are part of and bring out experiences of mystical and everyday ecstasies; unfolding in collective ritual performances, the hymns form the basis of the Amazonian daimist oral school; musical doctrine of the diasporas, expression of a poetics of diversity.

Keywords:

Daime-Ayahuasca; hymns; oral poetry; amazonian cultures; diasporas.

NOTAS DE ABERTURA

O presente artigo faz soar algumas notas, alguns trechos revisitados da pesquisa de mestrado que realizei no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre (2016). Lá e aqui me dediquei a estabelecer um diálogo com a pessoa, as memórias, os contos, cantos e encantos de Luiz Mendes do Nascimento, um ancião nascido na Amazônia acreana, herdeiro de tradições orais, líder da comunidade daimista do Centro Eclético Flor do Lótus Iluminado (CEFLI), discípulo e contemporâneo de Irineu Serra, Mestre fundador da doutrina do Daime. No interior e a partir desse diálogo, dessa relação não hierarquizada, objetivei visitar aspectos da cultura daimista conforme vivida, lembrada, narrada, cantada, dramatizada por Luiz Mendes, o orador do Mestre Irineu.¹

Ancorada na metodologia da História Oral, tal como proposta por Portelli (1997; 2010); no toque fundamental dos Estudos Culturais, especialmente a partir de Hall (2003) e de suas proposições acerca das diásporas; na Poética da Diversidade, da Relação de Glissant (2005); e no vasto campo da performance da Poesia Oral tal como apresentado por Zumthor (1993; 2005; 2010) (entre outras autoras e autores), procurei, tanto em campo, quanto em minha apreciação escrita, escutar o narrador. Aproximei-me, assim, da pessoa de Luiz Mendes, das memórias gravadas em seu corpo vivo, da poética, sonoridade, musicalidade da voz que desse corpo emana (ou melhor, emanava, pois Luiz Mendes veio a falecer em 2019). Uma voz que ressoa no interior e a partir de uma comunidade daimista amazônica e que faz ecoar contares e cantares, saberes e fazeres, que penetram e emergem da ciência, poética, lógica xamânica (Cf. Narby, 2018; Cesarino, 2011); um tipo de conhecimento que se estabelece no/com o uso ritual da Ayahuasca (com seus muitos nomes e usos), aqui chamada Daime.

A Ayahuasca, ou Daime, é considerada uma planta mestra/professora habitada por um “dono”, ou uma “mãe” que transmite àqueles capazes de vê-la/ouvi-la, seus cantos, visões e ensinamentos. Seus nomes variam de acordo com os grupos étnicos das diversas regiões amazônicas,

sendo que a multiplicidade de nomes/línguas corresponde à multiplicidade de usos/culturas.

Apesar das especificidades de usos é possível traçar similaridades na constituição das linguagens, culturas e identidades das comunidades humanas que a utilizam (Cf. Luna, 2002).

UMA DOUTRINA MUSICAL AYAHUASQUEIRA AMAZÔNICA, HERDEIRA DAS DIÁSPORAS

De maneira bem sucinta, importa considerar que a doutrina do Daime é herdeira das diásporas, expressão viva de uma poética da diversidade: doutrina musical, cristã, que incorpora práticas de vegetelistas amazônicos e se constitui em torno de uma bebida ancestral de origem indígena. Doutrina que tem como Mestre fundador um homem negro, por nome Raimundo Irineu Serra. Homem da escola da oralidade, nascido no Maranhão no final do século XIX. Homem que se deslocou para a Amazônia acreana, assim como milhares de outros homens, para trabalhar na extração do látex. E no interior da floresta amazônica, na região fronteira entre Brasil, Peru e Bolívia, foi iniciado por peruanos (não se sabe se vegetelistas mestiços ou pajés indígenas) nos mistérios da Ayahuasca. Adentrando à ciência dessa bebida, estabeleceu contato com o ser que a habita, sua Professora, Clara, identificada por ele como a Rainha da Floresta, a Virgem da Conceição, Senhora da Lua: uma Deusa Universal. Irineu escutou suas palavras e dela recebeu os ensinamentos. Passou por uma dieta própria da iniciação de xamãs amazônicos, por um período de aprendizagem e se tornou um grande curador e professor, o “velho Juramidam”. No seio da Amazônia acreana recebeu e formou uma doutrina, a doutrina do Daime – nome que deu à Ayahuasca. Doutrina hoje cantada e bailada, vivida por milhares de pessoas, de distintas culturas, em diversas localidades do mundo.

Em contato com sua Professora, incorporando, renovando e transformando elementos de xamanismos indígenas e vegetalismo amazônicos, de catolicismos, cultos afro-brasileiros, esoterismo, espiritismo e hierarquias militares Irineu vai, pouco a pouco, se desenvolvendo e desenvolvendo sua doutrina. Das primeiras concentrações de cura, passando por chamados assobiados ou solfeados, Mestre Irineu recebe e canta o seu hinário *Cruzeiro* com 132 flores/hinos, suas diversões, a missa para os mortos; estabelece bailados, insere maracás e instrumentos de harmonia, fardas e hierarquias

em seu batalhão (Cf. Fróes, 1986; MacRae, 1992; Mendonça, 2016). E sua doutrina se torna uma ordenada e bela doutrina musical.

A Doutrina do Daime é constantemente aludida enquanto “musical”, tanto na literatura quanto nas falas dos seguidores do Daime, dado que seus saberes não são pregados e sim cantados. A música do Daime revela-se nos hinos “recebidos” do “astral”, inscrita em linguagem e musicalidade de um tempo, lugar e condições sócio-culturais de seus receptores. [...] suas melodias sintetizam vasto hibridismo de sonoridades, amazônicas e nordestinas, surgidas na Amazônia na primeira metade do século XX. Os hinários (conjuntos de hinos) formadores da religião revelam esse inter cruzamento característico, que confere singularidade identificadora a essa música. A partir de sua origem monódica, no decorrer de mais de 80 anos, essa música tem sido reatualizada a cada sessão ritual e seu corpo sonoro se adensou, passando a ser simultaneamente cantada, bailada e tocada (maracás e instrumentos musicais) em extensos rituais (Rabelo, 2013, p. 3).

Os hinos são mensagens percebidas/recebidas (primeiramente por Irineu e posteriormente por seus discípulos) em momentos de contato com realidades não-ordinárias vivenciadas sob a ação do Daime. Não podem, contudo, ser desvinculados da pessoa que os recebe, pessoa inserida em contextos históricos e socioculturais. Poemas cantados que, dentro de uma tradição oral, são primeiramente escutados/percebidos pelo receptor e posteriormente transmitidos por sua voz aos demais. Uma vez aprendidos são cantados por todos em uníssono dentro dos rituais daimistas. Acompanhados por instrumentos musicais e bailados característicos, se desdobram em performances rituais coletivas sendo *refuncionalizados*² a cada sessão. Extrapolam, pois, os contextos em que foram recebidos e com significados renovados fazem sentido para diversas pessoas de distintas localidades, culturas, tempos. Constituem a base fundamental do culto daimista no que diz respeito ao ritual, propriamente dito, à transmissão e preservação dos saberes e aos princípios éticos a serem praticados no dia-a-dia.

LUIZ MENDES E OS HINOS: NOTAS DA POÉTICA ORAL DAIMISTA AMAZÔNICA

Luiz Mendes, ancião conhecido como o orador do Mestre Irineu, também recebeu hinos, agrupados em seus dois hinários: *Centenário* com 132 hinos, e *Novo Horizonte* com 49. O orador era também um poeta, xamã, exímio contador de histórias e cantador de hinários (Mendonça, 2017). No que chamei de “Tom Maior” da minha dissertação registrei algumas de suas memórias, gravadas em entrevistas, às quais nomeei “contos” e também alguns de seus hinos, mencionados durante as narrativas, que chamei de “cantos”. É um pouquinho dessas memórias, desses saberes daimistas amazônicos de Luiz Mendes, especialmente aqui relacionados aos hinos, suas mensagens, formas de recepção, execução e transmissão, que compartilho neste artigo.

Os contos e cantos compartilhados a seguir foram gravados e transcritos durante a pesquisa realizada. Ao adotar a metodologia da História Oral de Portelli (2010), um compromisso ético foi assumido e, nesse sentido, tanto em campo quanto na apreciação escrita, procurei e procuro escutar o narrador e estabelecer com ele, em todas as etapas do processo, um efetivo diálogo.³ Considerando que um diálogo exige alternância de falantes, exige escutar o que o outro tem a dizer (Cf. Bakhtin, 1987, p. 279; Portelli, 2010, p. 21), proponho que escutemos (ainda que na escrita) notas, ecos da voz poética do ancião.

CONTO - O DOM DE RECEBER HINOS⁴

Estávamos eu, seu Luiz, dona Rizelda (esposa de Luiz), seu filho Luiz Brito e dois visitantes, na varanda de Luiz e Rizelda, aguardando a chegada de mais pessoas para fazermos uma oração. Seu Luiz estava contando sobre quando ele recebeu o primeiro hino do “Novo Horizonte”. Eu então perguntei:

Fernanda: *Sempre que o senhor recebe um hino, o senhor escuta ele? Como é?*

Luiz: *É, é. Tem, tem diversas formas... De, de se receber, né. Eu já recebi hino mirando, né. Mirando quer dizer, vendo! Já recebi hino sonhando, né. Aí, também, intuindo, né. Intuindo.*

Rizelda: *[bem baixinho] “intuindo e clareando”.*

*Eu andava viajando
Parei num santo salão
Concentrei-me no meu mestre
Passou-me uma lição*

*Só Deus sabe nós sentimos
A força da intuição
Intuindo e clareando
No alcance da visão*

*Que para estar junto ao poder
É preciso confiar
Ser solidário com os outros
E tudo pode acrescentar*

*No crescente eu já me vou
Balanceia, balanceia
Vou alcançando o santo brilho
Da louvada lua cheia*

*Lua cheia consagrada
Concentrou nesta passagem
Clareai nosso caminho
No percurso da viagem
(Hino nº16, "Novo Horizonte", Luiz Mendes).⁵*

Luiz Mendes: *Intuindo* você sabe como é que é, né?

F: *Explica aí, como é que é.*

Luiz Mendes: He, he, he, É aquilo que a gente num vê, nem pega, mas sente. Chama-se intuição. E, agora, o a, a as fórmulas, é que são diferentes. Tem hinos que chega pra você, assim, gra-cio-samente... Eu tenho uns, especiais, aí. Seria ingrato em dizer que num tenho. Mas, na maioria, tudo é sofrimento. Tudo é sofrimento. Num é muito de graça não. São registros, da, da trajetória! Né, da gente. Nem tudo são flores. [Pausa longa]

Tudo, de início, eu aceitei e acreditei, porque num tinha como num acreditar! Mas tinha uma coisinha que, eu num desacreditava totalmente, mas, tinha umas dúvidas assim. Era a coisa de receber hino. Hé, hé, hé, hé... Eu achava assim que, a pessoa adquiria por aí umas palavras... montava... tal, depois aí, uma musiquinha... eu acho que... é isso aí. Isso era o que eu imaginava que fosse. Aí rolou aí uns dias, uns anos. Demorei um pouco a receber hinos. Eu acho que sim.

Rizelda: Demorou nada, menino!

Luiz Mendes: Não? He, he, he...

Rizelda: Logo tu recebeu ...

Luiz Mendes: He, he, he a mulher lembra mais do que eu. Aí quando é um dia, eu, de rede atada, trabalho em casa. Aí tomei um copo de Daime, nesse tempo era de rotina... A gente podia tomar um copo de Daime. É... assim quisesse, n'era. Num é hoje que é limitado é regrado, né. Ele deixou uma regra. Mas nesse tempo a regra era, cheio. Copo cheio. As mulheres era um pouquinho a menos. Mas era naquela risca, que a gente chama $\frac{3}{4}$.

E aí num copo cheio desse Daime, aí eu saí, né. Saí uma viagem e lá vai, lá vai, lá vai, lá vai... Até que eu cheguei assim num... num patamar! Assim. Aí eu olhava, aquela imensidão assim... Aí quando eu vou olhando assim na minha frente e num era muito longe não, começou a nascer, uns alicerces. Assim, duma casa, né. E eu me abismei com aquilo e aquilo foi crescendo! E foi crescendo. E foi crescendo assim como, quatro colunas pra uma caixa d'água. E foi crescendo e foi, com um pouquinho já estava lá em cima [olha bem pro alto] aí foi armando, armando, armando, aí: era um trono! Era um trono. E eu fiquei abismado! Aí tinha uma janela. Tinha uma janela. De cá eu olhava [olha bem para o alto] e via aquela claridade dentro daquele trono que chega me incandava!

Aí nessa daí, nasceu um fiozinho. Vinha, vinha, vinha [faz o gesto como se o fio viesse "serpenteando"] vinha, vinha, vinha, vinha, vinha aí ligava aqui em mim [em cima do peito], aquele fio. Mas na proporção que aquele fio vinha, também vinham umas palavras... Vendo o fio, e as palavras, né. E aí foi montando, montando, montando, montando... E aí foi que eu fui entender, que o fio era a música. Em forma de fio, né. E as palavras, eu lia bem. Ainda mais que eu sei ler. Porque dentro dessa doutrina do Mestre, num... o, o cego também vê! Hé, hé, he, he, he. Ai eu, eu comecei a ler as palavras, e o, e o fio era, era a música, né. Aí quando aquilo ligou, aquilo tudo em mim, eu, já abri foi o bocão cantando, né. Hé, hé, hé, he, he, he. Aí... Foi lá em casa ou foi na casa da tua mãe?

Rizelda: Não. Foi lá em casa. Foi lá ainda naquela casa antiga do papai. Nós nem morava lá.

Luiz Mendes: E aí, rapaz, eu fiquei muito animado! Mas rapaz! E aí, e acreditando. "Agora eu acredito que a gente recebe hino mesmo, porque, ô coisa fantástica! Que é "O rei", né. "O rei me mandou". E é bem pequenininho. Aí, logo fui, corri lá no padrinho fui cantar pra ele:

_ Tá bom, Luiz. Tá bom.

"O rei me mandou, para eu cantar assim".

O Rei me mandou
Para eu cantar assim
Para eu bem aprender
E amar a mãe divina

(Hino nº 1, "O Centenário", Luiz Mendes).⁶

Aí logo, logo, passei por umas travessias aí muito difícil, aí lá vem o "Fé". Que é também bem pequenininho. Mas foi umas travessias assim, muito difícil. Não no tocante de saúde... Pa-passagem mesmo, da, da vida. Aí quando eu estava, nas amarelas, que também foi mirando. Também foi mirando que eu recebi o "Fé". E mirando e muito! Que eu estava pro "Vala-me Deus" já cambaleando, aí eu escutava. Dessa, dessa vez eu escutei, né. Uma voz, cantando, lá no alto! E era a voz duma mulher, né. Aí eu aqui, aí lá vem o "Fé... pra poder se trabalhar". Aí eu aprendi, ele é curtinho. Aprendi logo.

Fé, fé
Para poder se trabalhar
Com fé no pai eterno
E na Rainha do astral

(Hino nº 2, "O Centenário", Luiz Mendes).⁷

E aí sempre é assim. É uma escala, né. Mas, contudo, não, desmerece, nem diminui e nem desprestigia ninguém! Dentro dessa doutrina porque não tenha hino.

É de acordo com o dom, de, de cada um.

BREVE APRECIACÃO

Em uma conversa cotidiana, poucas pessoas na varanda de sua casa, impulsionado por minha pergunta seu Luiz conta um pouco sobre suas primeiras lições nessa escola da experiência. Para contextualizar o saber que vai transmitir, afirma que os hinos são registros de sua trajetória e foram recebidos/percebidos de diversas formas: mirando – vendo, ouvindo, sentindo – sonhando, intuindo etc. Constituindo sentidos junto com o narrador, dona Rizelda, que naquele momento era ouvinte e, portanto, interlocutora, traz à tona o hino *Eu andava viajando* que reafirma o lugar da intuição na constituição dos saberes de Luiz

Mendes e, consequentemente, da comunidade estabelecida ao seu redor. O narrador me interpela e explica então, com a descontração e simplicidade que lhe é inerente, o que é intuição: "He, he, he, É aquilo que a gente num vê, nem pega, mas sente. Chama-se intuição." Ao me inserir nessa forma de conhecimento intuitivo, recordo de Capra (2012), para quem:

O racional e o intuitivo são modos complementares de funcionamento da mente humana. O pensamento racional é linear, concentrado, analítico. Pertence ao domínio do intelecto, cuja função é discriminar, medir, classificar. Assim, o conhecimento racional tende a ser fragmentado. O conhecimento intuitivo, por outro lado, baseia-se numa experiência direta, não intelectual, da realidade, em decorrência de um estado ampliado de percepção consciente. Tende a ser sintetizador, holístico e não linear. Daí ser evidente que o conhecimento racional é suscetível de gerar atividade egocêntrica, ou yang, ao passo que a sabedoria intuitiva constitui a base da atividade ecológica, ou yin (Capra, 2012, p. 37).

Continuando a apreciar o hino *Eu andava viajando*, encontro expressões que vão ao encontro da proposição de Capra. Dentro de uma viagem xamânica, de uma experiência mística vivida em um "estado ampliado de percepção consciente", aqui proporcionado pelo Daime, Luiz Mendes concentra-se em seu Mestre, e na força da intuição, dentro do alcance de sua visão recebe uma lição: confiar e ser solidário, para poder acrescentar. E pelo que pude observar em campo, a solidariedade é uma característica do orador. O próprio ato de transmitir suas experiências, seus saberes por meio da palavra falada (ou cantada) é um processo colaborativo que só se dá com a relação, as presenças compartilhadas. Como coloca Benjamim (1994), o narrador, em seu *ofício manual* está sempre na presença daqueles que lhe ouvem. Constituindo sentidos dentro de uma linguagem poética, cantada, que penetra no âmago dos ouvintes, Luiz Mendes reatualiza e afirma seus saberes e fazeres holísticos, ecológicos.⁸

Após a contextualização introdutória, Luiz faz uma longa pausa. E do "silêncio matriarcal" (Zumthor, 2005, p. 63) sua voz emerge e traz à tona uma extraordinária narrativa a respeito da miração em que recebe o primeiro de seus quase duzentos hinos: *O Rei Me Mandou*. No desempenho de sua arte verbal cotidiana ele proporciona que os ouvintes "experimentem" sua experiência

lembrada/narrada. Meus sentidos são tocados, sensibilizados pelos ritmos, gestos, expressões, tons de sua performance. Como coloca Zumthor (2005, p. 63): “A voz jaz no silêncio; [...] Ora nesse silêncio ela amarra os laços com uma porção de realidades que escapam à nossa atenção despertada; ela assume os valores profundos que vão em seguida, em todas as suas atividades, dar cor àquilo que por seu intermédio, é dito ou cantado”.

Buscando nos arquivos de sua memória (ou em suas memórias sem arquivo) experiências vividas em tempos remotos, sua narrativa começa com uma afirmação positiva acerca da escola em que está “matriculado”, a saber, a doutrina do Daime: “Tudo, de início, eu aceitei e acreditei, porque num tinha como num acreditar!”⁹. Logo em seguida, ele coloca um contraponto ao ponderar que seu aprendizado acerca de receber hinos começa com uma dúvida: “Era a coisa de receber hino. Hé, hé, hé, hé... Eu achava assim que, a pessoa adquiria por aí umas palavras... montava... tal, depois aí, uma musiquinha... eu acho que... é isso aí. Isso era o que eu imaginava que fosse”. Até que certo dia, mediado pelo Daime, seu professor vegetal/espiritual, Luiz Mendes sai em uma viagem extática e vive uma experiência sensória em que caminha, vê, se abisma, ouve, lê, entende e canta. Em suas palavras: “ô coisa fantástica!”

Deparo-me com uma situação de inter-relação entre o som e a grafia, entre a oralidade e a escritura. No ápice da experiência, tal como a recorda e transmite o narrador, o neófito vê o que entendendo ser a linha melódica, o fio que sai do trono irradiante e vem em sua direção. Aos poucos vai entendendo que aquele fio é a música, que ele pode escutar. Ao mesmo tempo, acompanhando a linha melódica, ele vê algumas palavras escritas, que ele lê bem. E quando melodia e texto se ligam em seu peito ele já abre o “bocão” cantando. Destaco, por ora, que embora se trate de uma experiência do êxtase ela não se restringe à esfera do mental; antes é percebida/vivida a partir dos/nos sentidos do corpo. Experiência viva profundamente gravada em sua memória e que será repassada ao Mestre e, posteriormente, aos demais sendo continuamente reatualizada por meio de sua presença/voz: do canto ritual e do conto cotidiano. Experiência que não pode ser apreendida por uma lógica fundamentada em

bases epistemológicas do pensamento moderno ocidental.

Seguindo o fio condutor da história, Luiz Mendes contextualiza o recebimento do seu segundo hino *Fé*, relacionando-o à momentos difíceis de sua vida e estabelecendo, mais uma vez, conexões entre realidades cotidianas e extáticas. Novamente mirando “e mirando muito!” ele ouve um poema musical advindo de uma realidade não-ordinária que lhe traz benesses para superar as dificuldades de dentro da sessão e também do dia-a-dia. Ouve e grava em sua memória. E canta. Dessa vez é uma mulher quem canta e afirma que é preciso fé para poder trabalhar. Interessante notar que não se trata de uma “fé cega”, desprovida de entendimento. Ela está assentada na “escola experimental” (Mendonça; Nascimento, 2019, p. 145) da doutrina do Daime. Lembremos que o aprendizado de seu Luiz acerca de receber hinos tem início com a dúvida e que só depois da experiência vivida ele pode acreditar. A dúvida não é malvista. De acordo com o narrador, ela era inclusive estimulada pelo Mestre Irineu.

Noto que seu Luiz conclui sua resposta à minha pergunta com palavras que evidenciam uma atitude de humildade e respeito à diversidade, característica de sua personalidade. Após narrar suas primeiras (e incríveis) experiências no tocante ao recebimento de hinos (hinos que configuram um diálogo entre Luiz Mendes e entidades/realidades não ordinárias), ele afirma que “aí sempre é assim. É uma escala, né. Mas, contudo, não, desmerece, nem diminui e nem desprestigia ninguém! Dentro dessa doutrina porque não tenha hino. É de acordo com o dom, de, de cada um”.

Pois ousar afirmar que é justamente o seu dom, ou seus saberes, que o diferenciam dentro da irmandade daimista e o distinguem como um líder espiritual; o distinguem como o padrinho Luiz, o mestre conselheiro do CEFLI (para usar os termos nativos). Seguindo os exemplos de seu Mestre, Luiz Mendes vai trabalhando dentro da força do Daime e ampliando suas capacidades; aprendendo/constituindo seus saberes. Entre outros, destaco aqui os saberes xamânicos, por ele chamados de mediúnicos - de ver, ouvir, sentir, intuir, dialogar com realidades e entidades não ordinárias. Os saberes da oratória - da memória, da capacidade de articular suas experiências

extáticas e cotidianas em uma linguagem poética, constituindo sentidos para si e para a coletividade, e expressá-las em suas performances rituais e coloquiais, em seus cantos, contos, preleções, gestos, olhares... Os saberes musicais – que no caso se entrelaçam aos mediúnicos e aos da voz. Os dons do bem viver – da humildade, simplicidade e alegria, de pensamento/práticas ecológicas, de poéticas da relação. E, por isso, o dom de congregar muitas pessoas em torno de si. Cito Zumthor (1993):

Desde que exceda alguns instantes, a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. Eis por que o verbo poético exige o calor do contato; e os dons de sociabilidade, a afetividade que se espalha, o talento de fazer rir ou de emocionar e até um certo pitoresco pessoal foram [ou são] parte de uma arte e firmaram mais de uma reputação [...] (Zumthor, 1993, p. 222).

Passemos ao próximo conto.

CONTO - “QUEM É QUE VAI TOMAR CONTA DO HINÁRIO DO GERMANO?!”¹⁰

Luiz Mendes, em uma conversa, estava contando sobre alguns hinários que não ficaram para ninguém. Isto é, quando o dono do hinário morreu, ninguém sabia cantar aqueles hinos...

Luiz Mendes: Não sei debitar como, o porquê, mas tem, tem uma porção de hinários que apenas passou e não ficou. Ih, conheço são muitos. Quer dizer, o quê que se pode dizer? Sepultou-se com o dono, né?! É, porque não ficou... Sepultou-se com o dono. Eu acho isso assim, delicado, triste... Mas tem, tem uma porção de irmãos aí com hinário até grande, médio, mais curto e simplesmente, evaporou!

A gente foi que se preocupou inclusive até neste ponto de vista, nós andamos juntando uns, uns hinários assim de se ver a hora... o do Chico Ribeiro foi um. Ficou assim comprometido, né. Ninguém sabia e o compadre Zé era o que mais dava atenção, se lembrava, sei que aí ele, em parceria com o Saturnino, olha aí, o hinário do

Chico Ribeiro, mas quase... o do Germano também foi assim, por incrível que pareça, quando ele faleceu esse hinário não ficou pra ninguém não...

F: Ah, é?

Luiz Mendes: É, não ficou pra ninguém, não. Quem poderia, é... o, a que podia, realmente diretamente, até por direito, ficar com esse hinário era a viúva, a mulher dele, a Dona Preta, mas ela não tinha...

F: Que é a Dona Cecília, não?

Luiz Mendes: É a Dona Cecília, é ela mesmo. Ela foi mulher do, do Germano. Mas aí, coitadinha, ela sempre teve muita dificuldade de voz, até mesmo no hináriozinho dela, ela terminou até nos entregando, hoje a gente pratica o hinário da Dona Preta. São onze hinos, bonitos que só! A gente canta ele na Quinta-feira Maior, que é o hinário das mulheres. Pois bem, aí, ficou assim: a Percília sabia um, um, um tanto, o compadre Chico Granjeiro também sabia outro, a Maria Zacarias também sabia outro e ficou assim, né. Mas dizer assim, tem um responsável... E aí tava nessa, nessa, nessa condição. Foi quando me encostaram as esporas e aí eu tive que me responsabilizar.

F: Como assim, encostaram as esporas? Quem?

Luiz Mendes: He, he, he, he.

F: No astral ou na Terra mesmo?

Luiz Mendes: Era de toda maneira. Às vezes a gente num tá querendo aceitar uma coisa do astral mas peraí, rapaz. Bota, sujeito a lhe botar até numa cama, uma febrezinha que é pra conhecer, né? He, he, he, he, he. Eu também por dificuldade, quando começou a aparecer a proposta pra mim tomar conta do hinário do Germano, eu dizia logo, sem pensar duas vezes:

_ Não quero!

_ Num quer?

_ Num quero! Num quero porque, eu num tenho voz... Nunca cantei... E aí, sei lá! E mesmo, não, não, não, tem tantos outros aí...

E nessa eu comecei a, tirar o corpo de banda! Mas aí quando foi um dia eu fui, eu fui acochado. Acochado assim, na forma de se dizer, né. A disciplina é amor mas dói! E he, he, he. A disciplina é amor, mas dói. E aí eu me vi nessa, de... me responsabilizar. O

Padrinho, o Padrinho, eu cheguei a dizer pra ele, porque as propostas eram fora. Até que foi um dia eu fui e toquei pra ele, o assunto. Ele disse:

_ Você não quer? - Eu disse:

_ Não, senhor.

_ Mas por quê? - Eu digo:

_ Padrinho, é, assim eu...

Aí eu justificava porquê e tal, aí ele ia me contar história exemplária, de outros, chegavam na sessão não cantavam nada... Antônio Gomes foi um, porque não tinha voz... Se tinha não era melodiosa, muito trabalhoso. E aí, em resumo, tá o hinário do Antônio Gomes e ele só interferiu, ele dizia pra nós, só interferiu no hinário do Antônio Gomes, na Preleção (Hino nº 2, "O Amor Divino", Antônio Gomes) trazendo a música. Como de fato. Quando o Antônio Gomes cantou pra ele era uma música, até parecida com, não tem uma música aí popular, a "Mulher Rendeira"?! He, he. [cantando] "Olê, mulher rendeira"? Era assim! Aí o Padrinho disse pra ele:

_ Antônio, tá bom mas aí, eu vou pro roçado, de volta eu encosto e eu vou trazer a música desse hino, essa música não tá boa.

Enfim, aí quando ele voltou, aí é justamente essa, a atual! E, o único. O único, a única interferência. Aí é um exemplo! Ele contou esse exemplo pra mim eu achei aquilo tão bom assim como ele quisesse dizer ou dizendo ao mesmo tempo "você também chega lá"! Aí digo:

_ Mas aí, Padrinho...

Que isso eu cheguei num salão! Isso eu cheguei num salão onde tinha uma mulher... Não. Tava toda a irmandade, agora era, era, era em círculo. E eu cheguei e encontrei até o meu espaço, né, já tava reservado. Aí entrei e ficamos ali, na expectativa ver o que que podia acontecer... De repente aí surgiu uma mulher com uma varinha na mão, mas uma mulher muito séria! Muito bonita, mas muito séria! E aí ela saiu conferindo, um a um, perguntan... né, primeiro ela, ela, ela, ela, ela... gritou, até falou gritando mesmo, assim:

_ Quem é que vai tomar conta do hinário do Germano?!

O silêncio total, foi a resposta. Ela, de novo. Silêncio total. Três vezes! A resposta era silêncio total. Aí ela partiu para conferir, individualmente. Ela chegava olhava assim pra pessoa, assim olhava, olhava, olhava:

_ Você num dá... Você num dá. E você não dá. E você num dá.

E eu ia ficando por derradeiro, na conferência aí justamente eu fui o derradeiro. Que eu vinha, eu vinha é, é, torcendo que, que eu vinha vendo que nenhuma, nenhum tava dando que ela dizia, né? Aí eu, a minha esperança era aqui, o penúltimo. Eu digo, vai dar nesse aqui. Aí eu fico fora. Aí ela olhou, olhou:

_ Você num, num vai dar também.

Eu digo, "vala-me minha Nossa Senhora! E agora?" Aí ela postou-se assim na minha frente. Aí eu percebia, que se ela tinha olhado os outros, um a um, muito bem, eu notava que ela estava me olhando melhor ainda, por que até foi demorado. Porque ela me corrigia assim, do pé à cabeça, da cabeça aos pés... E me corrigiu e eu aqui "tomara que ela diga que eu num dô..." Ora, nada! [Risos] Aí ela foi e disse:

_ Você dá!

Páhhhh!! Rapaz chega eu senti aquele choque! Aí quando ela disse assim, "você dá", a miração parou assim, de uma vez, assim: Páh! Eu fiquei assim como nós tamo, tamo aqui. Mas aí com aquilo. Chega eu tava escutando, "você dá!" Aí eu comecei a ficar assim, meio com uma pulga atrás da orelha. Digo rapaz, isso vai terminar acontecendo, aquilo que eu num queria, mas numa dessa... Aí nessa noite eu dormi pouco... Isso foi um Daime que eu tinha tomado em casa, né. Dormi pouco que até sempre fui bom, graças a Deus, né, a coisa da dormida, sempre tive muita facilidade de dormir, mas nessa noite, eu, preocupado com aquela história, até que amanheceu o dia eu fui bater lá onde tava o Padrinho. Disse:

_ Ô Luiz, por aqui cedo?

_ É, Padrinho. Padrinho, vim lhe contar aqui um trabalho e, e eu quero que o senhor me diga.

Foi justamente neste dia ele ainda reforçou mais a história do Antônio Gomes.

_ *Aí, eu vi assim, assim, assim, assim e tô por aqui, Padrinho, ver o que que o senhor diz. - Ele disse:*

_ *É, rapaz, você vai aprender. Vai aprender. Os outros aprenderam, porque que você não aprende. - Eu digo:*

_ *Mas como? Que eu num tenho nem caderno?"*

Nesse tempo que caderno era raro! Era raro! Tinha aqueles cadernozinhos matriz, mas era guardadinho ali com tu... he, he, he, sob pena de, de, de ser preciso copiar. Eu copiei muitos hinários!

F: *Copiado a mão, né?*

Luiz Mendes: *Ah, na mão, a mão! Chega fazia calo, aqui. Aí ele disse:*

_ *Você passa na Dona Preta, aí você diz pra ela que eu mandei dizer, que ela lhe empreste a caderneta do hinário do Germano. - Digo:*

_ *Sim, senhor!*

Ela morava assim, perto, daí mesmo eu parti, cheguei lá, falei pra ela, ela disse:

_ *Ô, seu Luiz, com prazer! - Aí trouxe um caderninho véio. Me entregou, eu digo:*

_ *Amanhã eu venho devolver. - Ela disse:*

_ *Nada, rapaz! Num tem esse vexame todo não. - Eu digo:*

_ *Não, mas, eu venho devolver sua caderneta amanhã.*

Aí já voltei, aí fiquei esperando a noite chegar. A noite chegou, aí eu tomei lá um pouco de Daime, acendi uma lamparina à querosene botei uma mesinha, um caderno, um despertador, aí olhei, quando eu botei a, a ponta da caneta pra começar eu olhei pro relógio. Era sete e meia. Aí, pã, pã, pã, pã, pã, pã, pã, pã... Hoje eu tenho uma preguiça danada mas nesse tempo eu tinha disposição. Ho, ho, ho, he, he, he. Tam, tam, tam, tam, tam, tam, quando eu terminei... e duma sentada! Eu não parei não! Né. Foi duma sentada, né, quando eu terminei. Agora isso assim eu escrevendo com muita cautela, com muito jeito, pra num errar, conferindo, terminava eu conferia, se estava pra lá ou pra cá, o que que faltava, às vezes um pingo num i, com critério, né.

Quando eu terminei que eu olhei pro despertador era onze e meia! Uma jornada, não foi? He, he, he. Aí eu digo, ôpa, terminei de copiar,

Aí é que eu fui corrigindo assim o pensamento assim, tava todo gravado. Se fosse preciso eu recitar, assim, eu recitava ele inteiramente. Não cantar, porque as músicas foram me dar trabalho, né, mas pra decorar o conteúdo, quando eu terminei de copiar, tava tudo decorado. Aí eu comecei a me assombrar! [Fala rindo] He, he, he, he. Eu vou aprender mesmo porque, uma coisa dessa eu lá julgava?! Aí foi me dar trabalho as músicas, aí eu buscava com Percília, buscava com Chico Granjeiro e aí, já assim quando eu adquiri, um tanto da prática, aí eu tomava Daime em casa, pra cantar o hinário do Germano. Só num era sozinho porque eu tinha um cunhado, por nome José, ele era tantanzinho, foi aquele, era um rapaz de vinte e um anos mas como uma criança. Na nossa família, pelo menos da parte da mulher, da minha parte também já surgiu, mas da parte dela tem muito casos, né. Mas olha, coragem e disposição pra tomar Daime era só o tanto que o José, bastava dizer:

_ *Zé, vamos tomar um Daime?*

Mas ele não dizia nunca que não! Eu digo... Isso era sempre nas quartas ou nos sábados.

_ *Zé, vamos tomar um Daime e cantar o hinário do Germano?*

_ *Ah, vamos sim, vamos!*

Ora, na hora ele estava disposto. Aí eu, um copo de Daime cheio, pra lá, pra ele, e depois eu enchia outro pra mim, cheinho, lavando. Até porque era de rotina, né, nesse tempo. Isso aí mesmo, não tinha essa história não de, já chega! Pros homens era lavando em cima, e he, he, he, he. As mulheres era um pouquinho menos, mas pouquinho mesmo que era ali naquela risca, a gente chama três quartos... Aí, eu me sentava numa cabeceira ele sentava na outra, a mulher estava cuidando dos meninos, que nesse tempo já era menino pra chuchu, aí quase não tinha tempo pra... Aí era eu e o José, aí nós abríamos o Germano... Rapaz... poxa... quando era lá pra umas tantas, que o trabalho juntava mesmo, ensinava, eu escutava até voz de mulher! Pra mim já estava muita gente cantando, não era só nós dois não! Eu apurava o ouvido escutava mulher

cantando! Num tinha, mulher cantando, mas escutava mulher cantando né. He, he, he, he.

F: *Aí o senhor aprendeu a cantar?*

Luiz Mendes: *Aí eu aprendi, a cantar. Aí já fui pra sala já, como puxante. Sem caderno, né, sem caderno. Essa história de caderno, eu não sei se veio tanto ajudar... [faz um gesto com a cabeça como que diz que não] mas veio sim. Mas aí tem um outro lado que... e he, he, neste tempo nego tinha que aprender mesmo, porque num tinha liberdade, até porque não existia caderno. Se você não se interessasse pra ter um, não tinha como tantos hoje, a gente vai ali numa gráfica, quando chega, com mil! Há, há, há, há, há, há, há!*

Aí, era liberado o caderno, isso de ordem, né, não tem essa história de “a não”, num era, não era permitido. Só... o puxante. E olhe lá! Porque os puxantes que eu conheci num utilizava caderno. A minha sogra era uma que nem sabia ler sabia e ela puxava o Cruzeiro, na ponta da língua! Enfim, aí, me deu uns trabalho assim determinados pontos... Tem que encaixar né? Tem os encaixeinhos. O Saturnino ele é, he, he, he, habilitado nisso, dá os encaixeinhos todinhos. É aqueles, nesses encaixeinhos eu fiquei às vezes, foi tempo e num achava, mas hoje não. Aí eu... num tô nem mais puxando ele por, por... porque não há necessidade. O Saturnino puxa e muito bem! Ele tem disposição! Eu fico... de camarote! Há, há, há, há!

F: *Isso aí então o senhor ainda num tinha hinos, nessa época?*

Luiz Mendes: *Não, já. Eu já tinha com, isso também era uma coisa que eu argumentava, de num querer o hinário do Germano, porque eu já tinha começado receber hinos. Mas uns dois ou três, mas aí eu fui recebendo paralelo. Aí justamente, neste tempo, por exemplo, eu fosse cantar o hinário do Germano, e já tivesse hino, primeiro eu cantava os meus, pra depois entrar, num sei se tem um limite, mas eu limitei. Eu limitei porque até o hino número quinze eu fazia assim, eu cantava primeiro o meu, e depois abria com o Germano. Mas aí eu fui vendo já o volume, maior, aí deixei. Deixei. Mas era assim, era, era, decreto, inclusive...*

F: *Isso foi quando, o senhor lembra? Mais ou menos quando?*

Luiz Mendes: *O tempo? He, he. Sei lá, agora... é isso*

aí pelos... os três anos, uns três anos seguintes, assim, de quando a gente ingressa, a gente, tá com toda aquela euforia! Isso foi eu ingressei em sessenta e dois, isso foi em sessenta e cinco... é...

Porque ouvir esse hinário dele eu só cheguei a ouvir, eu só tinha ouvido duas vezes, puxado inclusive por ele. Agora eu admirava, aquele neguinho. A disposição que ele tinha. Ele cantava sentado, com o pezinho em cima de uma caixinha de sabão, que aquela perna dele era uma enfermidade só. Mas aí ele rodava aquele maracá dele, eu achava bonito! Mas nem nunca conversei com ele, apenas, apenas é, prometi, terminou o trabalho eu fiquei, ele veio cantou, noite de São João! Porque ele só vinha os trabalhos oficiais, né, tinha uma distanciazinha da onde ele morava e ao mesmo tempo, muito incômodo, muleta... Às vezes carregar ele em cadeira, aquela coisa toda, né. Aí ele só vinha nos trabalhos grandes. Aí ele veio que eu vi, noite de Reis! Foi noite de Reis. Aí ele veio noite de São João! Aí ele ficou de retornar Nossa Senhora da Conceição mas ele não veio mais. Mas ele ainda fez o São João. Morreu em julho, foi logo, logo, depois deste festejo. Aí foi nesse dia que eu apenas disse assim, amanheceu o dia, aí, ele era conversador! Onde ele tava formava aquele rodão! Ouvir ele conversar, né. Ele conversava bonito! E eu ficava de parte escutando... aí fui indo, fui indo, fui me chegando até que cheguei pra perto dele, eu digo:

_ Seu Germano, qualquer um dia desse eu vou lá na sua casa, pro senhor conversar comigo. Eu queria ouvir uma conversa do senhor. Na sua casa eu tô achando melhor.

Ele olhou assim pra mim...

_ Vá! Vá! Eu quase num tenho o que conversar não. Mas vá que a gente conversa.

[Risos] Acaba eu nem fui, he, he, he. Acabou que eu nem fui. Então eu tinha pouca instrução assim, da origem. Mas aí foi assim, né, facilitado, tudo... e eu tomava Daime pra desenvolver.

Tinha, tinha vez que eu tomava Daime, como diz assim o hino do, do, do... é do Valdete: “sem saber pra onde ia”. Há, há, há, há, há! Aí quando o poder encostava, eu aprendi com o compadre Chico, o compadre Chico disse:

_ Olha, companheiro, o segredo, da gente segurar um trabalho, é quando ele lhe procura, você se

entregue, e diga assim: “come, onça, pode comer!”

Aí é trabalho! Há, há, há, há, há! Aí eu chegava nesse determinado ponto e: “Meu Pai! Só Vós mesmo!” Mas aí, isso cantando o hinário dele! Mas aí tinha determinado trecho assim da, do, do, do meu do meu trabalho, principalmente naquela hora assim que eu tava esmorece, não esmorece, eu mirando que ele se encostava assim perto de mim, e tinha um sacolão aqui dum lado, aí ele me agarrava e me jogava dentro daquela sacola e seguia viagem, eu dentro da sacola! Há, há, há, há !!!!! [Gargalhada! E risos em geral] Aconteceu! Eu andei, andei em sacola do finado Germano. É companheiro, ele é especial, né. É um ser que... pode chamar! Pode chamar que você, nunca tá sozinha, não. Companheiro.

ALGUMAS APRECIÇÕES

Embora o conto seja extenso e possa ser abordado sob muitos aspectos, direciono o olhar para alguns pontos específicos. Seu Luiz começa a conversa levantando uma questão interessante: a importância da transmissão/aprendizagem dos hinários dentro da doutrina do Daime. O narrador afirma com tristeza que “tem uma porção de hinários que apenas passou e não ficou. Ih, conheço são muitos. Quer dizer, o quê que se pode dizer? Sepultou-se com o dono”. E outros tantos foram “resgatados” por esforço da irmandade. Conforme já foi registrado aqui, os hinos, como mensagens poético-espirituais cantadas, constituem o cerne da memória viva da “tradição daimista” que é também viva. Quando se perde um hinário, portanto, parte da paisagem cultural, do imaginário coletivo que compõe a doutrina, deixa de existir.

Vale ressaltar que na doutrina do Daime os hinos fazem parte do que Zumthor chama de “gêneros de poesia oral que exigem uma estrita memorização do texto e proscrevem toda variação” assim como “cantos de dança polinésios, poemas genealógicos de Ruanda, rituais ameríndios [...]”. Todos parecem ligados a uma concepção particular de saber e de transmissão. Trata-se aqui, portanto, de ‘movência zero’, significativa como tal” (Zumthor, 2010, p. 285). No caso dos hinos daimistas essa “movência zero” é valorizada também na melodia.¹² Na escola da oralidade de Raimundo Irineu Serra, na época narrada por Luiz Mendes, a transmissão/aprendizado dos ensinamentos (no caso

dos hinos com suas letras e melodias) se dava de boca a ouvido, de coração a coração. O corpo devia ser, e era, o suporte do saber e da memória. As cantoras, cantores e os músicos aprendiam as melodias, tons, ritmos dos hinos sem suportes exteriores e o conteúdo, embora pudesse passar pela escrita/leitura, devia ser cantado de cor na sessão, onde não era permitido o uso de cópias escritas. Daí a importância dos zeladores: aquelas pessoas responsáveis por cultivar/gravar na memória, no “tabernáculo do coração” (Zumthor, 1993, p. 83) determinado hinário e executá-lo com perfeição. Para que, quando ocorresse da pessoa que recebeu as mensagens/melodias morrer, sua obra, tida como um bem da/para a coletividade, não morresse também.

Exemplificando sua afirmação a respeito dos hinários que se perderam, Luiz conta que o hinário do Germano, foi um daqueles que “por incrível que pareça, não ficou para ninguém” e, assim, quase se perdeu. Para contextualizar o leitor necessário se faz um breve parêntese: Germano, de acordo com diversos relatos de Luiz Mendes e outros contemporâneos, foi o primeiro discípulo do Mestre Irineu. Integrou a irmandade daimista até o seu falecimento e, ao longo desse período de aproximadamente trinta e cinco anos, recebeu um belíssimo hinário, tanto no que diz respeito às mensagens quanto às melodias dos 52 hinos que o compõe. Hinário que no tempo do Mestre era executado sempre que se cantava o *Cruzeiro* e é hoje cantado e apreciado por irmandades daimistas do mundo inteiro, enriquecendo a paisagem cultural de seus integrantes. Daí a admiração expressa na frase de Luiz: “por incrível que pareça não ficou para ninguém”. E daí também o valor do homem-memória¹³ que se tornou seu zelador.

Cabe ressaltar que, a princípio, seu Luiz se negou a assumir tal função, argumentando inclusive que não tinha voz. Essa afirmação me chamou a atenção. Como assim? O dono dessa voz poética que venho escutando diz que não tem voz? Pois ele afirma que não sabia cantar. Interessante notar que, mais ou menos nesse ponto da história seu Luiz passa, sem nenhuma dificuldade da memória/narrativa de um diálogo cotidiano com o Mestre, para uma memória/narrativa de sua miração, retornando, logo em seguida para aquele diálogo coloquial. Interessante destacar também que a

própria miração está relacionada à sua vivência histórico-social. Realidades/narrativas coloquiais e sobrenaturais intercambiam. Pois bem, diante da miração e da afirmação daquela senhora “você dá!” e em seguida a afirmação do Mestre “você vai aprender”, percebendo que não teria outra opção senão assumir o encargo de zelador, seu Luiz indaga: “Mas como? Que eu num tenho nem caderno?” (A indagação me lembra que, mesmo dentro de uma cultura da oralidade, estou diante de um homem que conhecia e utilizava as letras). O fato é que Luiz consegue emprestado com a viúva do finado Germano um caderno do hinário em questão. Na mesma noite, de acordo com a memória narrada, toma um pouco de Daime, acende uma lamparina e começa, em um ofício artesanal, a copiar o hinário à mão. E quando termina, quatro horas depois, se espanta: “Se fosse preciso eu recitar, assim, eu recitava ele inteiramente. Não cantar, porque as músicas foram me dar trabalho, né, mas pra decorar o conteúdo, quando eu terminei de copiar, tava tudo decorado. Aí eu comecei a me assombrar!”.

Destaco a presença do Daime no ato de transcrição/memorização dos hinos e a impressionante capacidade de memória do futuro zelador. Capacidade de memória que me remete aos intérpretes “medievais/ocidentais” descritos por Zumthor (1993) e ao mesmo tempo aos homens do conhecimento, tradicionalistas, mestres da palavra em Áfricas negras narradas por Hampaté Bâ (2003). E ainda, aos vegetalistas amazônicos citados por MacRae (1992, p. 31) e aos cantadores de nordestes mencionados por Antonacci (2014, p. 35-67). E me coloca diante de *rastros/resíduos* (Glissant, 2005) de diversas tradições orais que se entrecruzam em Nordeste e Amazônia e da interculturalidade fazem emergir estéticas diaspóricas.

Dando sequência aos seus estudos, o jovem Luiz vai à procura de irmãos mais antigos que apresentam desenvoltura na sessão, para aprender, de boca a ouvido, as músicas (melodias) dos hinos do Germano. Ele recorda também, com saudosismo expresso em sua voz e semblante, que teve a oportunidade de apreciar o Germano puxando seu hinário na sessão de Daime em apenas duas ocasiões, já idoso, sem bailar, mas cantando e tocando seu maracá com disposição (ocasiões em que apreciou também sua oratória e capacidade

de congregar pessoas em torno de si). De acordo com a narrativa, contudo, embora o neófito tenha buscado e tido a oportunidade de realizar esses estudos “preliminares”, a prática do canto e da “puxada” (que inclui não só o conhecimento e memorização das letras e melodias dos hinos, mas também a capacidade rítmica na voz e no maracá e ainda a capacidade para executar a performance ritual dentro do forte estado de consciência/sentidos ocasionado pela ingestão do Daime) ele desenvolveu mesmo foi com o auxílio de seu professor vegetal/espiritual e demais companheiros e companheiras “invisíveis”, que naqueles trabalhos se apresentavam. Inclusive o próprio Germano que na miração (diz gargalhando o narrador) carregava o Luiz aprendiz em seu sacolão! E, assim, no auge da força que se manifestava, o trabalho mesmo lhe ensinou a cantar: “Aí eu aprendi, a cantar. Aí já fui pra sala já, como puxante. Sem caderno, né, sem caderno”.

Aqui o narrador destaca o tema que considero central no conto e que abrange: origem e transmissão dos saberes e as questões de memória, oralidade e escritura. O Daime é o professor/mediador. É ele que possibilita a Luiz Mendes o encontro com aquela senhora que busca e encontra a pessoa que “vai tomar conta do hinário do Germano”, encorajando o futuro zelador. É o Daime, também, que oferece a situação de aprendizagem, onde o principiante adquire/amplia seus conhecimentos musicais, suas capacidades de memória, voz e performance ritual. Novamente seu Luiz localiza seus saberes no interior da doutrina de Irineu e, conseqüentemente, de uma epistemologia da Ayahuasca (Albuquerque, 2011, p. 73) onde são diluídas as fronteiras entre natureza e cultura, entre espírito e matéria.

Ainda no processo de aprendizagem, mesmo tendo executado a cópia escrita dos referidos hinos, e muitos outros mais, seu Luiz destaca que foi executar o hinário oficialmente no salão de trabalhos do Mestre, “sem caderno”. Até porque naquela época não era permitido o uso de cópias escritas, salvo para o “puxante”. Mas dos “puxantes” que Luiz conheceu (seus exemplos) nenhum utilizava o caderno, portanto, não seria ele o primeiro. Seu Luiz me coloca diante de uma tradição oral e seus valores. Embora pudessem passar pela escrita, não sem o esforço artesanal da cópia manuscrita, os ensinamentos (hinos com

suas letras e melodias) deviam ser gravados na memória, incorporados. Cantados durante os rituais, sem o auxílio de suportes gráficos exteriores ao corpo.

Relacionando suas memórias com o presente, constituindo sentido para suas experiências e ao mesmo tempo tecendo conselhos a partir delas, o orador questiona a “facilidade” atual das impressões gráficas e a inserção do uso dessas cópias impressas no ritual (prática advinda da expansão geográfica/social da doutrina e da incorporação de costumes/mentalidades de culturas outras ao ritual daimista). Embora o uso de nenhuma cópia escrita fosse (seja) bem-vindo durante a sessão, chama a atenção a diferenciação colocada pelo narrador acerca do manuscrito e do impresso. Luiz Mendes percebe que o esforço, o capricho, empenhados na cópia manual, aproximam o aprendiz de seu objeto de estudo e facilitam a memorização. Enquanto as cópias impressas de hinários, que podem ser compradas, inclusive aos milhares, e seu uso generalizado, oferecem o perigo de afrouxamento da relação do aluno com o conteúdo a ser aprendido. De acordo com Zumthor (1993, p. 99), as “culturas de manuscrito” “permanecem globalmente tátil-orais, e a escrita exerce aí muito menos efeito do que em nosso mundo. [...]o manuscrito [é situado] na continuidade do oral, só intervindo a ruptura - progressivamente com a imprensa”.

No conto em questão, a comunidade local (da/na Amazônia acreana) é ainda composta, em sua maioria, por pessoas que cultivam a terra em sistema de mutirão, para dela tirar o seu sustento; pessoas dentre as quais muitas não conhecem as letras (Cf. Mendonça, Nascimento, 2019 p. 55 e 127). Estou diante de uma cultura da oralidade, uma cultura artesanal, onde a memória está ancorada no corpo. Uma cultura que mesmo já perpassada pela escrita ainda não sofreu as mutações profundas ocasionadas pela predominância do modelo escritural da modernidade ocidental (Zumthor, 1993, p. 27-30). A memória viva é valorizada e a autoridade das palavras, dos saberes, passa pelo corpo, passa pela voz. Contudo, há que se ponderar que, como coloca o próprio Zumthor:

a fixação pela e na escritura de uma tradição

oral não põe necessariamente fim a esta, nem a marginaliza de uma vez. Uma simbiose pode instaurar-se, ao menos certa harmonia: o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo modo, faz-se referência à autoridade de uma voz (Zumthor, 1993, p. 154).

Vale destacar que, atualmente, no contexto da doutrina do Daime, existem muitas gravações em áudio dos hinários, de forma que a transmissão dos hinos, em muitos casos, é mediatizada. Também já é possível encontrar, em escala ínfima, as partituras de alguns hinários. Contudo, prevalece entre os músicos o aprendizado “de ouvido”. Mais ainda entre as cantoras e cantores, mesmo com o suporte dado pelo uso generalizado de cópias impressas. Na comunidade do CEFLI, embora seja permitido o uso dos cadernos durante a sessão, é possível notar ainda uma valorização da memorização dos hinos. Nota-se também o zelo pelo aprendizado minucioso das melodias, “de ouvido”, ou seja, sem o suporte de partituras.

Seu Luiz levanta a questão se a facilidade das cópias impressas trouxe benefícios ou não. E, para respondê-la, seu gesto corporal diz que não, mas sua voz diz que sim. O narrador não se fecha de todo à reprodução gráfica e ao uso dos cadernos, mas pondera quanto ao perigo que eles oferecem. Ele aponta que há aí uma tensão. Uma tensão que não necessariamente é oposição ou anulação mútua. Nas transformações do processo de aprendizado/registro dos hinos daimistas ocorre, como no caso da literatura de cordel característica de Nordeste, por exemplo, uma coexistência ativa entre oralidade e escritura. De acordo com o linguista Houaiss, citado por Antonacci, entre literatura oral e literatura de cordel de Nordeste há um “convívio perdurante” no sentido que “essa [a literatura de cordel] se baseia na primeira, mas nem por isso a primeira, oral deixa de subsistir, já que o cordel desde sempre aspira ser ‘ouvido’, constituindo a forma impressa um meio de expansão da oralidade” (Houaiss apud Antonacci, 2014, p. 66.). Assim também entendo ocorrer com relação aos hinos daimistas. Uma imbricação oral/escrito que, embora modificada no transcorrer de tempos e espaços, existe desde os primórdios da doutrina, como conta o narrador.

Tenho argumentado, fundamentada nas memórias e narrativas de Luiz Mendes, e na interpretação

que delas faço, que a doutrina do Daime somente pode ser apreendida enquanto experiência dinâmica, vivida pelas pessoas. Pessoas que se transformam ao longo de suas vidas, que compartilham vivências (entre si e com seres não humanos); que são agentes ativos na contínua produção/transformação de si mesmos e de suas culturas. É dentro dessa premissa que a doutrina do Daime, embora apresente seus ritos e mitos, seu cerne, constitui uma tradição viva. Se as pessoas se transformam a partir de suas experiências e contatos; e se a doutrina se expande para outros territórios geográficos/culturais e as irmandades daimistas passam a ser compostas por pessoas de culturas outras, que não apenas aquela da comunidade primeira, então, posto está que a doutrina se transforma. Mas na circularidade de culturas, em uma “perspectiva de contato” que “põe em relevo a questão de como os sujeitos são constituídos nas e pelas suas relações uns com os outros” (Pratt, 1999, p. 32) não só a doutrina e as comunidades nativas incorporam práticas culturais distintas (como o uso de cadernos impressos), mas também elas ocasionam a transformação daquelas pessoas/culturas. Outras que entram em contato com timbres, tons, ritmos; experiências, memórias, imaginários; práticas e saberes de oralidades daimistas nativas, amazônicas. Estabelece-se, portanto, uma relação, uma poética da Diversidade que, vale lembrar, “não é uma poética do magma, do indiferenciado, do neutro. Para que haja relação é preciso que haja duas ou várias identidades ou entidades donas de si e que aceitem transformar-se ou permutar com o outro” (Glissant, 2005, p. 45).

ALGUMAS NOTAS PARA FINALIZAR

No decorrer da pesquisa, bem como nos fragmentos dela que aqui compartilho, mergulhei na voz poética e na arte das palavras praticada por Luiz Mendes. E me deparei com relações entre (e questões sobre) linguagens, culturas e identidades; musicalidades, oralidades e escrituras; corpo, voz, memória. Importa destacar que os cantos, contos e preleções de Luiz Mendes estão diretamente relacionados com suas experiências e memórias vivas, dinâmicas, que têm como único suporte o seu corpo. Corpo que realiza suas performances.

E cada performance é uma “obra de arte única, na operação da voz” (Zumthor, 1993, p. 240). Uma obra viva que só existe naquele aqui/agora, na presença de intérprete e interlocutores, onde “o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências” (Zumthor, 2010, p. 13). Obra viva que não pode ser desvinculada de seu contexto (no caso, a doutrina do Daime, mais especificamente a irmandade do CEFLI, amigos e simpatizantes) e da função que ali exerce. Obra que abrange, além de palavras, risos, gestos, sons, expressões, tons, ritmos, texturas e etc. Nela tudo acrescenta significado ao texto. Nas palavras de Antonacci:

Em poéticas e políticas orais o corpo fala, não só porque a voz emana do corpo, que emite sons, ritmos, sinais, pulsações, mas porque a memória oral faz do corpo seu suporte. Torna-se possível dizer que o corpo se constitui em texto, por onde transitam experiências e narrativas encarnadas, com práticas corporais mentalizadas e imersas na subjetividade e história de corpos comunitários (Antonacci, 2014, p. 62).

Ciente da impossibilidade de trazer aqui a totalidade/vivacidade das performances, e ouvindo o alerta do poeta ao assinalar que “poesia não é para entender” (Barros, 1990, p. 212). não pretendo explicar os hinos e narrativas que serão contemplados. Até porque, de acordo com Zumthor (2010, p. 40), “o texto poético oral, na medida em que engaja um corpo pela voz que o leva, rejeita, mais que o texto escrito, qualquer análise. Essa o dissociaria de sua função social e do lugar que ela lhe confere na comunidade real”. Assim, procuro aqui traduzir para a escrita os sentidos que os cantos e contos despertaram (ou despertam). Traduzir minhas impressões como ouvinte (mas também como transcritora e leitora) diante das experiências vividas/memórias encarnadas de Luiz Mendes, por ele narradas, cantadas, dramatizadas (e no “Tom maior” escritas, pelo menos em parte). Sempre lembrando que a obra viva, a performance, aberta às *refuncionalizações* de acordo com os ouvintes e as circunstâncias em que é simultaneamente pronunciada e percebida exige uma “interpretação nômade” (Zumthor, 2010, p. 292). Quanto mais a poesia oral musical/ritual e/ou narrativa/cotidiana da Ayahuasca ou,

especificamente aqui, daimista. De acordo com Octavio Paz:

Cada poesia é uma leitura da realidade,
e toda leitura de um poema é uma
tradução que transforma a poesia do
poeta na poesia do leitor
(Paz apud Larrosa, 2014, p. 63).

Ressalto, mais uma vez, que os hinos, poemas espirituais/musicais, representam experiências de êxtases místicos e também cotidianas, inseparáveis da pessoa que as vivencia e de seus contextos (físicos, espirituais, sociais, históricos, políticos e culturais). Experiências que se desdobram em entendimentos/conhecimentos acerca de si e do universo. Cantados, tocados, bailados, vividos ritualmente pela irmandade, sob o efeito do Daime, os hinos compõem performances rituais coletivas que constituem a escola da oralidade daimista amazônica. Corpos de mulheres e homens, crianças, jovens e anciões em movimento; coral de vozes que se elevam em uníssono, harmonizadas com os solos e acordes de violões (e algumas vezes de guitarras, bandolins, flautas, acordeões e etc.); na pulsação rítmica marcada pelos maracás; percepções ampliadas pelo professor vegetal; simultânea transmissão e recepção das mensagens poéticas/sagradas/musicais, continuamente *refuncionalizadas*; ininterrupta atualização e afirmação dos saberes/fazeres daimistas amazônicos; das culturas e identidades de seus praticantes; culturas e identidades inseridas em/expressões de estéticas das diásporas (Hall, 2003), poéticas da diversidade, da relação (Glissant, 2005).

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Maria Bethânia. **Epistemologia e saberes da Ayahuasca**. Belém: EDUEPA, 2011.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: Educ, 2014.

BARROS, Manoel. **Gramática expositiva do chão: poesia quase toda**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BAKHTIN, Michail. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas, v. 1. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. 30. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

CESARINO, Pedro. **Oniska: poética do xamanismo na Amazônia**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FRÓES, Vera. **História do Povo Juramidam: introdução à cultura do Santo Daime**. 2. ed. Manaus: SUFRAMA, 1986.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **Dá diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Palas Athena, 2003.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LE GOFF, Jaques. **História e memória**. Campinas: EDUNICAMP, 2013.

LUNA, Luis Eduardo. Xamanismo amazônico, ayahuasca, antropomorfismo e mundo natural. In: LABATE, B C; ARAÚJO, W S. (Org.). **O uso ritual da Ayahuasca**. 2. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2002, p. 181-200.

MACRAE, Edward. **Guiado pela Lua: Xamanismo e uso ritual da Ayahuasca no culto do Santo Daime**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

MENDONÇA, Fernanda Cougo NASCIMENTO, Luiz Mendes. **O Orador do Mestre Raimundo Irineu Serra: Diálogos, Memórias e Artes Verbais**. Rio Branco: NEPAN, 2019.

MENDONÇA, Fernanda Cougo. **Memórias e**

artes verbais de Luiz Mendes do Nascimento, o orador do Mestre Irineu. Dissertação (Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade), Centro de Educação, Letras e Artes, Universidade Federal do Acre. Rio Branco, 2016. Disponível em: <https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3609602>. Acesso em: 31 jan. 2025.

MENDONÇA, Fernanda Cougo. Luiz Mendes. In: **Uwa'kürü** - Dicionário Analítico. Rio Branco: NEPAN, 2017, v. 2, p. 179-197. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/1YE4bcODOT2168XLavvEXje3G-JT6b8vV/view>>. Acesso em 31 jan. 2025.

NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica**. O DNA e a origem do saber. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

PRATT, Mary. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru: EDUSC, 1999

PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de história oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

RABELO, Kátia. **Daime Música**: Identidades, transformações e eficácia na música da Doutrina do Daime. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-9RUHVR>>. Acesso em: 25 jan. 2025.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: A "literatura" medieval. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Notas

1 A pesquisa se desdobrou em livro, publicado em coautoria com o ancião (Mendonça; Nascimento, 2019).

2 Termo de Zumthor (2005, p. 85) para referir-se à contínua renovação da função de poesias orais a cada performance executada.

3 Evitando uma hierarquização de saberes (onde normalmente prevalece a voz/letra da pessoa pesquisadora sobre a da narradora) e considerando que conteúdo e forma não estão dissociados, no texto escrito opto por manter as falas transcritas sem recuo e com o mesmo tamanho da fonte do texto geral utilizando, aqui, apenas o itálico. Vale lembrar que o livro já referido, fruto da dissertação, foi publicado em coautoria com Luiz Mendes pois suas narrativas constituem o cerne da pesquisa. Nesse sentido ele é também coautor deste artigo, mesmo que *in memoriam*. São escolhas (técnicas, cognitivas e políticas) para a constituição do documento oral (Portelli, 2010).

4 A história aqui transcrita foi gravada em entrevista realizada na Comunidade Fortaleza, Capixaba- Acre em 02 de junho de 2015, durante minha pesquisa de mestrado já mencionada.

5 Link [Para escutar](https://nossairmandade.com/hymn/2945/EuAndavaViajando): <<https://nossairmandade.com/hymn/2945/EuAndavaViajando>>.

6 Link [Para escutar](https://nossairmandade.com/hymn/3030/OReiMeMandou): <<https://nossairmandade.com/hymn/3030/OReiMeMandou>>.

7 Link [Para escutar](https://nossairmandade.com/hymn/3031/F%C3%A9): <<https://nossairmandade.com/hymn/3031/F%C3%A9>>.

8 Os conceitos de holístico e ecológico são empregados por Capra para destacar formas de ser/estar, ou uma visão de mundo que vai além do paradigma estabelecido pela modernidade ocidental, para além das dicotomias e reducionismos cartesianos. Uma visão de mundo que pode ser embasada pela física quântica: "teoria que considera o mundo em função da inter-relação e interdependência de todos os fenômenos" (Capra, 2012, p.41) que nos aproxima da Poética da Diversidade de Glissant (2005), e das culturas diaspóricas afirmadas por Hall (2003).

9 Retomo aqui neste parágrafo, entre aspas, breves expressões da fala de Luiz Mendes na entrevista/conto transcrita anteriormente neste artigo.

10 Essa história aqui transcrita também foi gravada em entrevista realizada durante minha pesquisa de mestrado já referida, na Comunidade Fortaleza, Capixaba- Acre, em 07 de março de 2015.

11 O termo "caderno" entre os daimistas acreanos corresponde à cópia escrita dos hinários, que antes da expansão da doutrina eram feitas somente à mão.

12 Muito embora ao longo dos anos e da expansão geográfica da doutrina as melodias dos hinos tenham inevitavelmente sofrido algumas alterações. Rabelo, em sua dissertação, se aprofunda de maneira elucidativa nas questões musicais relativas à doutrina do Daime. (Cf. Rabelo, 2013).

13 Termo usado por Le Goff (2013, p. 429) para se referir aos especialistas da memória em sociedades sem escrita.

SOBRE A AUTORA

Fernanda Cougo Mendonça é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre, onde também seu Mestrado, na Linha de Pesquisa *Culturas, Narrativas e Identidades Amazônicas*. Licenciada em Artes, Pedagogia e Letras. Artista e pesquisadora da descolonização que, no interior e a partir da poética e da política da diáspora, da diversidade, da relação, escuta memórias, tece e conta histórias. Brincante e educadora responsável pela Companhia Casmerim: Ação Cultural para o Bem Viver. Membro da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC. Áreas de interesse: Memórias, Linguagens e Identidades, Histórias de vida, Artes do Verbo e da Voz, Estudos Culturais, Poéticas da Diversidade, da Relação, Estéticas das Diásporas, Poesia-Literatura Oral, Arte de contar histórias, Performances, Narração, Artes e Educação, De(s)colonização, Culturas e Literaturas Populares, Brasileiras, Amazônicas, Artes visionárias, Encantos, Daime, Ayahuasca. E-mail: cougo.fer@gmail.com

GUERRA-PEIXE E O LONG-PLAY 'O CANTO DA AMAZÔNIA' (1969): TRANSCRIÇÕES E PEÇAS ORIGINAIS

GUERRA-PEIXE AND THE LONG-PLAY 'THE SONGS OF THE AMAZON' (1969): TRANSCRIPTIONS AND ORIGINAL WORKS

Clayton Vetromilla
UNIRIO

Resumo

Este estudo apresenta uma análise descritiva de *O Canto da Amazônia*, long-play gravado pela soprano Maria Lúcia Godoy no ano de 1969. A análise se detém principalmente em aspectos historiográficos, sendo o disco apresentado em seu contexto de produção e recepção. Constatase que o objetivo de homenagear a Amazônia e a cidade de Manaus está explícito na seleção de compositores e na variedade do repertório, apresentado de maneira a inserir-se no panorama da música nacional. Ao final, identifica-se um paralelo entre três composições camerísticas de César Guerra-Peixe, especialmente idealizadas para atender às demandas do projeto, e a escrita violonística do compositor em obras imediatamente posteriores.

Palavras-chave:

O Canto da Amazônia; César Guerra-Peixe; violão.

Abstract

This study presents a descriptive analysis of O Canto da Amazônia ('The Songs of the Amazon'), a long play recorded by soprano Maria Lúcia Godoy in 1969. The analysis focuses mainly on historiographical aspects, with the album presented in its production and reception context. It appears that the objective of paying homage to the Amazon and the city of Manaus is explicit in the selection of composers and the variety of the repertoire, which is presented in a way that fits into the panorama of Brazilian national music. In the end, a parallel is identified between three chamber compositions by César Guerra-Peixe specially designed to meet the demands of the project and the composer's acoustic guitar writing in immediately subsequent works.

Keywords:

O Canto da Amazônia ('The Songs of the Amazon'); César Guerra-Peixe; Acoustic guitar.

INTRODUÇÃO

...minhas músicas enganam muito aos olhos.
Guerra-Peixe, s/d.

O long-play *O Canto da Amazônia* (MIS 016) foi produzido no ano de 1969 em comemoração aos trezentos anos da cidade de Manaus. No texto de contracapa do disco, Elson José Bentes Farias situa a gravação como “um canto de amor à Amazônia, na expressão de seus artistas, poetas e músicos”, trazendo repertório selecionado pela soprano Maria Lúcia Godoy (1924-2025) e transcrições especialmente elaboradas pelo compositor César Guerra-Peixe (1914-1993), destacando-se a participação de Daudeth de Azevedo (Neco, 1932-2009) ao violão. Conforme Farias,

O maestro Guerra-Peixe cuidou das transcrições das músicas e acompanhou pessoalmente os ensaios e a gravação com a habitual competência, escolhendo, ainda, os excelentes músicos que colaboraram para a realização desta obra de arte, tendo à frente o violonista NECO (maiúsculas originais) (Farias, 1969, texto da contracapa do disco *O Canto da Amazônia*).

O poeta Elson Farias – que na ocasião ocupava o cargo de diretor-superintendente da Fundação Cultural do Amazonas¹ – manifesta no mesmo texto seus agradecimentos ao Governador do Estado, Danilo Duarte de Matos Areosa, e o Secretário de Educação e Cultura, Antônio Vinícius Raposo da Câmara, assim como ao Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro, na figura de Ricardo Cravo Albin, responsável pela realização do projeto.² Também são nomeadas outras duas personalidades da cultura amazonense: Luiz Maximino de Miranda Corrêa Neto e Leandro Tocantins. O texto se encerra com a seguinte mensagem: “Eis a obra. Queremos oferecê-la aos nossos irmãos da Amazônia e aos de todo o país que hoje se voltam para ela, região mística e contraditória, grande demais, bela e cativante” (Faria, 1969, texto da contracapa do disco *O Canto da Amazônia*).

O presente artigo se insere em uma pesquisa cujo objetivo é a transcrição auditiva e a edição prática de um corpus formado por quinze fonogramas

gravados em *O Canto da Amazônia*, com vistas a ampliar as bases para um estudo contemporâneo sobre o violão como meio expressivo na obra composicional de Guerra-Peixe. Do ponto de vista metodológico, primeiramente, detém-se em aspectos historiográficos, para situar o long-play em seu contexto original de produção e recepção, conforme informações colhidas na imprensa diária amazonense e carioca da época. Para tal, foi acessada documentação primária no acervo da Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital) e no Museu da Imagem e do Som (Centro de Pesquisa, Memória e Documentação Ricardo Cravo Albin) em modo presencial.

Dados obtidos em bibliografia secundária são utilizados para a descrição do repertório e fundamentar aspectos a serem observados no processo de descrição auditiva e edição do corpus. Finalmente, esboça-se uma possível conexão entre três composições originais de Guerra-Peixe, que foram especialmente idealizadas para atender às demandas estéticas de *O Canto da Amazônia* e cinco peças para violão solo (quatro *Prelúdios* e a *Sonata*) escritas por ele imediatamente após a conclusão do disco.

SOBRE O LONG-PLAY ‘O CANTO DA AMAZÔNIA’

Em agosto de 1969, o *Jornal do Commercio*, de Manaus, publicou o seguinte informe: “Maria Lúcia Godoy, consagrada soprano brasileira, gravará mesmo um LP com canções amazônicas, numa iniciativa da Fundação Cultural [do Amazonas] a propósito do tricentenário de Manaus” (Ligeirinhas, 1969, p. 8). Dois meses mais tarde, foi o jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, que noticiou a produção, pelo MIS, de uma gravação da referida soprano com o intuito de marcar as comemorações do terceiro centenário de Manaus. O trabalho “foi encomendado pela Fundação Cultural da Amazônia [sic] (do Amazonas) que pagou... NCr\$ 10 mil cruzeiros [novos] para os custos da produção”. Como encerramento, são citadas as palavras do dirigente da instituição carioca, Ricardo Cravo Albin: “a importância do LP está em ser a primeira vez que se gravam lendas amazônicas. Cada uma das quatorze faixas que compõem o disco está sendo gravada até quinze vezes para se alcançar um bom nível técnico”



A cantora Maria Lúcia Godoy foi cantar em Manaus. Na foto, ao lado do Sr. Ricardo Cravo Alvim, Diretor do MIS

Figura1- Maria Lúcia Godoy ao lado de Ricardo Cravo Alvim: embarque com destino a Manaus, partindo do Rio de Janeiro.
Fonte: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 out. 1969. Música/Seção 2, p. 3.

(300 anos, 1969, p. 7).

Ao término do mês de outubro do mesmo ano, o *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, informou a viagem da cantora Maria Lúcia Godoy com destino a Manaus para fins do lançamento do long-play *O Canto da Amazônia*. O evento, a ser realizado no dia 31 daquele mês, no Teatro Amazonas, faria parte das festividades de encerramento do tricentenário da capital amazonense, cujo data de fundação é comemorada a 24 de outubro. Antes do embarque, Godoy explicou ao repórter que o disco fora gravado nos Estúdios do MIS “há três semanas e contém, em suas dezesseis faixas, trechos de temas e lendas amazônicas dos autores Waldemar Henrique, Arnaldo Rebello, Villa-Lobos e outros autores brasileiros, incluindo poemas de Vinícius de Moraes e uma canção de Guerra-Peixe, especialmente escrita para este disco”. Ainda conforme a matéria (Figura 1), a soprano declarou:

o disco foi inteiramente gravado com mistura de língua indígena com um pouco de Latim, que os padres costumavam ensinar aos índios, surgindo daí uma nova temática da música folclórica para a qual eu me volto. [Acredita-se, portanto,] que, não podendo ser considerado, fundamentalmente, de música erudita, e sim de nível popular folclórico, torna [o disco *O Canto da Amazônia*] uma gravação mais acessível ao gosto do público (Maria, 1969, p. 3).

Em dezembro, a cronista Eneida de Villas Boas Costa de Moraes (Eneida) registrou que o MIS havia lançado o disco *O Canto da Amazônia*, no qual, pela voz de Maria Lúcia Godoy, “passam lendas e canções que fazem parte do embalar dos amazônicos” (1969, p. 3). Nascida em Belém do Pará, Eneida sentiu-se à vontade para afirmar categoricamente:

A maioria das músicas é paraense (que me perdoem os amazonenses) daquele querido Waldemar Henrique que encheu este país com a beleza de suas composições [...]. Mas não há só amazônicos, há composições de outros Estados, tudo isso maravilhosamente orquestrado por Guerra-Peixe (Eneida, 1969, p. 3).

Poucos dias depois, o compositor e crítico musical Renzo Massarani (1898-1975) informou que, no disco, a soprano interpreta um “grupo de melodias amazônicas (ou filo-amazônicas) transcritas por Guerra-Peixe”. Para o crítico, nem todas as dezesseis obras gravadas possuem o “mesmo conteúdo musical”, mas tornam-se “particularmente bonitas e interessantes na segunda face do LP com o grupo genuíno e espontâneo de Waldemar Henrique; e que encontraram na cantora [Maria Lúcia Godoy]

uma intérprete inteligente e idealmente expressiva" (Massarani, 1969, p. 2). Notícias sobre o lançamento do disco vieram a figurar também no noticiário manauara.

O *Jornal do Commercio* noticiou que a FCA recebeu mil exemplares de discos long-play contendo "dezesseis músicas nitidamente amazônicas", que estariam à disposição nas livrarias e discotecas da cidade a partir de 22 de dezembro (Long-play, 1969 p. 8). Na data marcada para o lançamento oficial do disco (dia 25 de dezembro, no Auditório Alberto Rangel, Cineclube da FCA), o mesmo jornal reiterou o convite aos leitores, destacando que *O Canto da Amazônia* "reúne, seguramente, as mais belas páginas da alma amazônica, através de seus mais altos compositores" (FC lança disco..., 1969, p. 8).

Em 18 de fevereiro de 1970, o periódico em tela noticiou que dias antes (em 10 de fevereiro) o diretor-superintendente da FCA (Elson Farias) havia recebido o material de divulgação da assim-denominada "Tarde de cultura do Amazonas", evento a ser realizado em 12 de março, nas dependências do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob o patrocínio do Governo amazonense. Na ocasião, além da entrega da *Medalha Cidade de Manaus* a personalidades destacadas da cultura amazonense, entre elas, os compositores Cláudio Santoro e Arnaldo Rebello e a soprano Bianca Bouças, anunciou-se o lançamento de *O Canto da Amazônia* (Fundação, 1970, p. 8).

Distribuído pela gravadora Discos Copacabana, o LP recebeu uma apreciação elogiosa em crítica assinada por L. P. Braconnot (1970, p. 9). Para o autor, neste lançamento, "uma das melhores cantoras brasileiras" interpreta de maneira "convincente" as mais belas páginas da música folclórica do Amazonas, destacando-se o repertório "muito bem selecionado". Poucos dias mais tarde, o *Jornal do Commercio* publicou na capa de sua edição dominical o calendário da quarta edição do "Festival da Cultura", que inclui na programação, em 21 de abril de 1970, às 17 horas, no Salão de Leitura da Biblioteca do Estado do Amazonas, o "Lançamento do disco *O Canto da Amazônia*, na interpretação de Maria Lúcia Godoy" (Governo, 1970, p. 1).

Conforme as informações aqui reunidas, constata-se que em agosto de 1969, a FCA formalizou uma parceria com o MIS para fins de produzir um disco com a soprano Maria Lúcia Godoy interpretando "canções amazônicas". O trabalho recebeu um aporte financeiro por parte da FCA e o apoio da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara (posteriormente, Rio de Janeiro). As gravações foram realizadas nos Estúdios do MIS, Rio de Janeiro, em meados de outubro de 1969. O lançamento do disco ocorreu em 31 de outubro de 1969, durante o encerramento das festividades do tricentenário na cidade de Manaus (Teatro Amazonas); e em dia 18 de fevereiro de 1970, na cidade do Rio de Janeiro (Museu de Arte Moderna).

As críticas contemporâneas ao lançamento do disco são unânimes em elogiar a atuação da cantora ("uma intérprete inteligente e idealmente expressiva"), bem como a qualidade do repertório ("maravilhosamente orquestrado"). Contudo, conforme mencionou Eneida, a noção de "canto da Amazônia" manifesta-se de modos diferentes no que diz respeito aos compositores representados. Observe-se, por exemplo, a prevalência do compositor paraense Waldemar Henrique (Belém, 1905-1995), que escreveu sete das canções gravadas (44% do total de fonogramas), sobre os manauaras Cláudio Santoro, Pedro Amorim e Arnaldo Rebello, com um total de cinco peças (30% do total de fonogramas).

A presença de outros dois compositores justificou-se pelo fato de terem eles explorado manifestações musicais originárias da região amazônica: o carioca Heitor Villa-Lobos escreveu a "ambientação" para Cantos Çairé, enquanto o fortalezense Aloysio de Alencar Pinto, a "harmonização" para dois acalantos recolhidos na região amazônica (19% do total de fonogramas). A utilização do termo "filo-amazônico" (Massarani, 1969, p. 2) parece ter sido dirigida ao vocalize Mãe D'água, de César Guerra-Peixe, enquanto a generalização "mais belas páginas da música folclórica do Amazonas", se é especialmente inclusiva em relação aos trabalhos de Villa-Lobos e Aloysio de Alencar, parece demasiada em relação à coleção de canções de Santoro e Moraes (Tabela 1).

Coleção	Título da peça	Ano	Gênero ou Fonte	Música
Acalantos do Folclore Brasileiro	Cabocla Bonita		Acalanto recolhido por Mário de Andrade na Amazônia	Anônimo
	Murucututu		Acalanto recolhido e harmonizado por Aloysio de Alencar Pinto	
Cantos de Çairé	Cantos de Çairé nº 1		Canto indígena recolhido por Roquette Pinto	
	Cantos de Çairé nº 2			
	Toada Baré	1956	Toada amazônica	Rebello
	Mãe d'água	1969	Canto vocalizado	Guerra-Peixe
Canções de Amor	Acalanto da Rosa	1958	Canção	Santoro
	Pregão da Saudade	1958	Canção	
Três canções populares	Luar do Meu Bem	1960	Canção	
Três canções e uma toada	Menina dos Olhos Verdes		Canção	Amorim
Lendas Amazônicas	Foi Boto, Sinhá!	1932	Toada amazônica	Henrique
	Cobra-Grande	1934	Canção amazônica	
	Tamba-Tajá	1934	Canção amazônica	
	Matintaperêra	1933	Canção amazônica	
	Curupira	1936	Canção	
	Uirapuru	1934	Canção amazônica	
	Manha-Nungára	1935	Canção	

Tabela 1 - Obras gravadas no LP *O Canto da Amazônia*, segundo a coleção a que pertencem, o título, o ano da composição, o gênero ou fonte e autoria da música.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Anos mais tarde as interpretações de Godoy e as transcrições de Guerra-Peixe para as canções de Waldemar Henrique vieram a ser comentadas no decorrer da premiada monografia sobre o compositor escrita por Claver Filho (1978, p. 95-96). Da cantora, o pesquisador comenta as gravações de *Foi Boto, Sinhá!* ("fidelidade à partitura"), *Cobra Grande* ("altera para monótono o ritmo que o autor teve cuidado em detalhar no trecho 'vento grita alto no meio da mata'"), *Tamba-Tajá* ("uma das melhores versões"), *Matintaperêra* ("tem notas estranhas quando diz 'eu prometi'"), *Uirapuru* ("com muita graça, diz bem 'que caboclo tentador' e 'unzinho assim', além de resolver bem o final 'ora deixa ele para lá'"), *Curupira* ("boa dosagem vocal") e *Manha-Nungára* ("seu ponto máximo"). Quanto aos "arranjos" (sic) do compositor, foram destacados *Cobra Grande* ("dos melhores"), *Tamba-Tajá* ("gostoso arranjo para acompanhamento de violão e clarineta"), *Matintaperêra* ("num belo trabalho sobre arranjo também de Guerra-Peixe para acompanhamento de flauta e violão") e *Manha-Nungára* ("onde o arranjo de

Guerra-Peixe contribui para um resultado de impressionante beleza"). Adiante, apresenta-se uma amostra dos resultados obtidos durante o trabalho de transcrição auditiva do corpus em tela, utilizando-se a ferramenta Musescore.

SOBRE AS TRANSCRIÇÕES DE 'O CANTO DA AMAZÔNIA'

O grupo instrumental que acompanha a soprano Maria Lúcia Godoy em *O Canto da Amazônia* é formado por Bridget Moura Castro, ao clarinete; Odete Ernst Dias, à flauta; e Peter Dauelsberg, ao violoncelo, além do acima mencionado Neco, ao violão. É possível que o próprio Guerra-Peixe tenha arregimentado não somente Castro, Dias e Dauelsberg, instrumentistas com larga experiência no campo da música erudita, mas também Azevedo, com o qual o compositor possuía laços profissionais desde, pelo menos, 1968. De fato, o violonista ocupa um espaço preponderante, participando de quinze das dezesseis faixas do disco (Tabela 2).

Título	Música / Letra	Instrumentação	Transcrição
Cabocla Bonita	Anônimo	canto e piano	flauta e violão
Murucututu		canto e piano	flauta e violão
Canto de Çairé nº 2		coro feminino a três vozes	flauta e clarinete
Canto de Çairé nº 1		coro feminino a duas vozes	violoncelo
Toada Baré	Rebello	canto e piano	flauta e violão
Mãe d'Água	Guerra-Peixe	canto e violão	violão
Acalanto da Rosa	Santoro / Moraes	canto e piano	violão
Pregão da Saudade		canto e piano	clarinete e violão
Luar do Meu Bem		canto e piano	violão
Menina dos Olhos Verdes	Amorim / Tufic	canto e piano	violoncelo e violão
Foi Boto, Sinhá!	Henrique / Tavernard	canto e piano	violão
Matintaperêra		canto e piano	flauta e violão
Cobra-Grande	Henrique	canto e piano	clarinete e violão
Tamba-Tajá		canto e piano	clarinete e violão
Curupira		canto e piano	violão

Tabela 2 - Listagem das obras gravadas em *O Canto da Amazônia*. Inclui autoria da música e do texto, instrumentação original das fontes utilizadas e dos instrumentos para os quais Guerra-Peixe transcreveu o acompanhamento, além de Mãe d'Água, original do compositor.

Fonte: Elaborada pelo autor.

É provável que, ao elaborar as partituras para *O Canto da Amazônia*, Guerra-Peixe tenha adotado um procedimento similar àquele que veio a ser por ele utilizado em 1987. À época, o compositor foi convocado a transcrever “para quinteto de sopros, piano e coro infantil” quatorze das canções populares infantis presentes no *Guia Prático*, de Villa-Lobos. Ao examinar o autógrafo do trabalho de Guerra-Peixe, Pâmella Malaquias constatou que o compositor utilizou a seguinte método: uma cópia do impresso com a partitura de Villa-Lobos foi fixada nas primeiras pautas de uma partitura; logo abaixo, foram abertas cinco pautas, uma para cada instrumento do quinteto (Malaquias, 2021, p. 8) (Figura 2).

Na ocasião, Ronaldo Miranda afirmou que os “arranjos” de Guerra-Peixe para o disco Villa-Lobos - seleção do Guia Prático foram “fielmente calcados no original pianístico” do autor de Bachianas brasileiras (Miranda, 1997, p. 3). Anos mais tarde, Bia Paes Leme concluiu que o termo mais apropriado para designar o trabalho executado por Guerra-Peixe é, de fato, “transcrição musical”. Conforme a pesquisadora, “seja para reiterar as relações já existentes, seja

para criar novos pontos de articulação”, Guerra-Peixe, preservando os originais de Villa-Lobos, ateu-se principalmente a destacar elementos da partitura, mediante a utilização da palheta sonora de um quinteto de madeiras (Leme, 2000, p. 105). De tal ponto de vista, o presente estudo considera que as “transcrições” de Guerra-Peixe para *O Canto da Amazônia* são coerentes com o respeito do compositor aos originais, que foram por ele retrabalhados de maneira muito mais a realçar do que reconfigurar ou expandir estruturas e sonoridades.

Por exemplo, a única gravação em que não há a participação de Neco ao violão é aquela que contém dois dos três *Cantos de Çairé* (lado A, faixa 7), “Do folclore amazônico / Anônimo / ambientados por H. Villa-Lobos” (Villa-Lobos, 1951, p. 37-38). São eles o de nº 1, original para coro feminino a duas vozes, e o de nº 2, original para coro feminino a três vozes. Ambos foram transcritos por Guerra-Peixe para, respectivamente, duo (voz e violoncelo) e trio (voz, flauta e clarinete) (Figura 3).

Cabe destacar que não só a scordatura do violão, mas também as tonalidades utilizadas,



Figura 2 - Manuscrito fac-símile de Guerra-Peixe.
Fonte: Malaquias (2021, p. 11).

foram cuidadosamente pensadas de maneira a permitir as melhores possibilidades harmônicas e técnicas do instrumento, além, evidentemente, das capacidades vocais da solista. Das quatorze transcrições de Guerra-Peixe que incluem o violão, em metade delas o instrumento está afinado em Lá4 = 440Hz. Quanto às tonalidades, somente em quatro peças foi possível estabelecer uma identidade entre as tonalidades da fonte (partitura), da gravação e da transcrição da mesma aqui elaborada de maneira a atender prioritariamente à prática violonística (Tabela 3). Em *O Canto da Amazônia*, cinco canções tiveram o acompanhamento original para piano, transcrito para violão. São elas: *Acalanto da Rosa*, *Luar de Meu Bem*, *Foi Boto Sinhá*, *Uirapuru* e *Curupira* (Figura 5).

Duas gravações trazem a participação de um trio formado por voz, flauta e violão: os temas folclóricos *Murucututu* e *Cabocla Bonita*. Na primeira, Arnaldo Rebello faz alusão a “um som específico da paisagem sonora amazônica”, qual seja, o canto do uirapuru (Kienen, 2014, p. 75-77). Na segunda, Waldemar Henrique remete aos sons emitidos por uma espécie rara de pássaro

noctívago, o tapera, tapiera (Santos, 2017, p. 86-92) (Figura 6). *Pregão da Saudade*, *Cobra Grande* e *Tamba-Tajá* foram transcritos para trio (voz, clarinete e violão) assim como o foram *Menina dos Olhos Verdes* e *Manhã-Nungára* (para voz, violoncelo e violão) (Figura 7).

SOBRE O VIOLÃO EM GUERRA-PEIXE

Estar envolvido com a realização de *O Canto da Amazônia* provocou em Guerra-Peixe o interesse de compor algo que se adequasse aos objetivos estéticos do projeto. Certamente, sua tentativa mais bem acabada foi *Mãe d'água*, peça que veio a ser, de fato, registrada pela voz de Maria Lúcia Godoy. O autógrafo da partitura, “original: canto vocalizado e violão”, datado de “Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1969”, contém uma transcrição da partitura “para violoncelo e violão” na qual “O violoncelo substitui o canto”. O documento inclui duas observações:

Na cópia para o [violonista] Walteir Branco [(1929-2018)], acrescentar violão nos dois últimos compassos [(Figura 8)].

Andantino

Voz

Piano

Flauta

Clarinete em Bb

Figura 3 - Cantos de Çairé nº 2: voz, piano original, incluindo transcrição auditiva das partes da flauta e do violão.
Fonte: Elaborada pelo autor.

♩ = 90

Voz

Piano

Violão acústico

Dor-meaes - trê - la no céu Dor-mea ro - saem seu jar-

Figura 4 - Acalanto da Rosa, compassos 1-3: voz e piano, originais, incluindo transcrição auditiva da parte do violão.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Local	Título	tom da fonte	tom da gravação	tom da transcrição	Diapasão
A3	Pregão da Saudade, Canções de Amor (2a série), n. 2	Si menor			A4: 440
A4	Menina Dos Olhos Verdes [n.1 das Três canções e uma toada]	Lá maior	Mi maior	Mi maior	
A5	Toada baré	Sol menor	Mi menor	Mi menor	
B3	Tamba-Tajá (canção amazônica), Lenda Amazônica, n. 3	Láb maior	Lá maior	Lá maior	
B7	Manha-Nungára (canção), Lenda Amazônica, n. 7	Sol maior			
B2	Cobra-Grande: canção amazônica, Lenda Amazônica, n. 2	Ré menor			A4: 440; 6ªD
B4	Matintaperêra: canção amazônica, Lenda Amazônica, n. 4	Ré menor			
B8	Murucututu, acalanto tapuia da região amazônica	Sib menor	Láb menor	Lá menor	A4b: 415
B9	Cablocá Bonita, toada: recolhi na região amazônica	Sol maior	Solb menor	Sol maior	
A1	Acalanto da Rosa, Canções de Amor (1a série), n. 2	Fá	Ré b	Ré	A4b: 415; 6ªD
A2	Luar do Meu Bem, Três Canções Populares, n. 1	Mib mixolídio	Ré b mixolídio	Ré mixolídio	
B1	Foi Bôto, Sinhá! (Toada amazônica), Lenda Amazônica, n. 1	Ré menor	Réb menor	Ré menor	
B6	Curupira: canção, Lenda Amazônica, n. 6	Mib maior	Sib maior	Dó maior	G4: 392
B5	Uirapuru, Lenda Amazônica, n. 5	Ré menor	Dó menor	Ré menor	G4: 392; 6ªD

Tabela 3 - Listagem das obras gravadas em O Canto da Amazônia. Inclui indicação do fonograma, título da peça, tonalidade original, tonalidade em que a música foi gravada e tonalidade da transcrição.

Fonte: Elaborada pelo autor.

14

Fl.

Vo.

Uira-pu-ru es-tá can-tan - do na fron-te do mu-tu - ty

Pno

Viol.

Figura 5 - Exemplo musical contendo *Toada Baré*, compassos 14-17 (Rebello, 1969): voz e piano, originais, incluindo transcrição auditiva da parte da flauta e do violão.
Fonte: Elaborada pelo autor.

5

Vo.

Tam-ba-ta-já me faz fe-liz, que me u-a-mor me quei-ra bem...

Pno

Cl. em Bb

Viol.

Figura 6 - Exemplo musical contendo *Tamba-Tajá*, compassos 5-8: voz e piano, originais, incluindo transcrição auditiva da parte do clarinete e do violão.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Duas maracas delicadas ou pequeno chocalho ou ainda reco-reco de metal (delicadamente executado) poderá fazer o seguinte toque, da letra C (primeiro tempo) até a letra D sétimo compasso [(leia-se compassos 26 a 45)] parando aqui no primeiro tempo" (Guerra-Peixe, 1969a).

O documento não especifica qual seria o referido "toque", contudo, é possível perceber na gravação em tela, que há um instrumento de percussão, executado provavelmente pelas mãos da própria cantora, realizando uma célula rítmica que emula a mesma fórmula indicada para o violonista. Os pesquisadores Damaceno e Piedade (2020), por sua vez, abordam relações intertextuais entre a peça de Guerra-Peixe e um fragmento do poema sinfônico de Edino Krieger (1928-2022), *Canticum naturale*, de 1972.

Os referidos estudiosos identificaram traços de um mesmo recurso composicional para fins de "representação sonora das águas", em *Mãe d'água* e *Canticum naturale*: o contraste entre as noções de "estatismo" e "dinamismo" melódico. No caso da primeira, cujo acompanhamento é executado ao violão, a percepção de "estaticidade" decorre do uso de "notas pedal", obtidas ao pinçar com os dedos da mão direita as cordas do instrumento, sem que seja necessário pressioná-las com os dedos da mão esquerda. Ao contrário, a noção de "dinamismo" decorre da continuidade melódica entre as notas obtidas pelo violonista ao pinçar as cordas do instrumento previamente pressionadas

pelos dedos da mão esquerda (Figura 9).

Em outras duas peças escritas no mês anterior, o compositor considerou a multiplicidade de aspectos da paisagem e do homem do Amazonas (o caboclo, os pássaros, os lagos, os rios, o verde) presentes na poesia de Elson Farias. O autógrafo da primeira delas, *Nesta manhã*, inclui a observação "Cântico II / original para canto e violão / Poesia de Elson Farias", e foi datado de "Rio [de Janeiro], 27-28 de agosto de 1969" (Guerra-Peixe, 1969c) (Figura 10).

O texto pertence ao livro *Estações da várzea* (1963), contendo poemas divididos em oito seções: O silêncio das folhas, Figuras, Colóquio, Figuras da chuva, Figuras do Rio, Cânticos I, Cânticos II e Três Romances para meu Tio Luís. Localizados na sétima seção (Cânticos II), os versos do poema são:

- 1
Nesta manhã és um vaso
vago,
Inteira como a água,
Simples e sóbria, azul.
Tua fala quero-a fina,
molhada aberta como um corpo de folhas.
- 2
Nesta manhã és livre,
virás como queiras,
de vestes ou nua,
dançando ou estática
estátua de névoa.



Figura 7 - Autógrafo de *Mãe d'água*, para violoncelo e violão (compassos 62-63).

Fonte: Guerra-Peixe (1969a).



Figura 8 - Figuração rítmica e material harmônico do violão em Mãe d'água de Guerra-Peixe.
Fonte: Damaceno-Piedade (2020, p. 103).

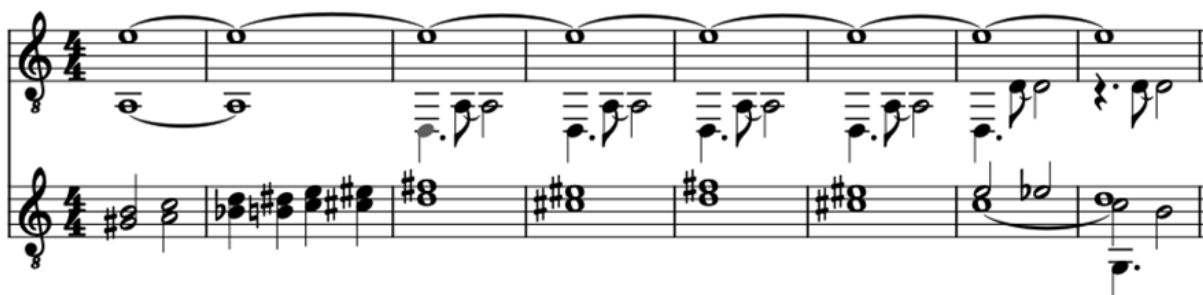


Figura 9 - Material harmônico de *Nesta Manhã* (compassos 1-8). Na pauta superior, as cordas soltas; na pauta inferior, as notas obtidas pela pressão dos dedos da mão esquerda.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Virás como o vinho
dos frutos silvestres,
sonora e travosa,
terrestre.

3

Nesta manhã de retalho
com navalhas de água,
verá teu nome
no verso
quem o ler,
tua forma exata perene,
extrema terra alegria
de viver.

4

Nesta manhã te procuro
nos cravos e avenças.
És folhas ou flor,
ave
pedra
silêncio. (Farias, 1966, p. 56-57).

O autógrafo de *Resta, Sim, É Remover*, "original para canto e violão / Poesia de Elson Farias", foi datado de "Rio [de Janeiro], 31 de agosto de 1969" e inclui a seguinte observação: "Consultar o autor dos versos sobre o título a ser dado a (sic) música. Dizer que se trata de uma canção no estilo *Modinha*" (Guerra-Peixe, 1969b). Lourenço Júnior (2019) teceu comentários analíticos (p. 35-39) e idiomáticos (p. 62-63) sobre a peça. Ao tratar do encadeamento harmônico que acompanha o canto, o referido pesquisador descreveu um procedimento similar ao que foi identificado por Damasceno e Piedade (2020), ou seja, a parte instrumental do acompanhamento se notabiliza por apresentar "ostinatos e notas pedais", que resultam do uso de "arpejos escritos para os quais a mão do violonista permanece fixa". O caso específico da seção B (compassos 18 a 24) é apresentado da seguinte maneira (Figura 11):

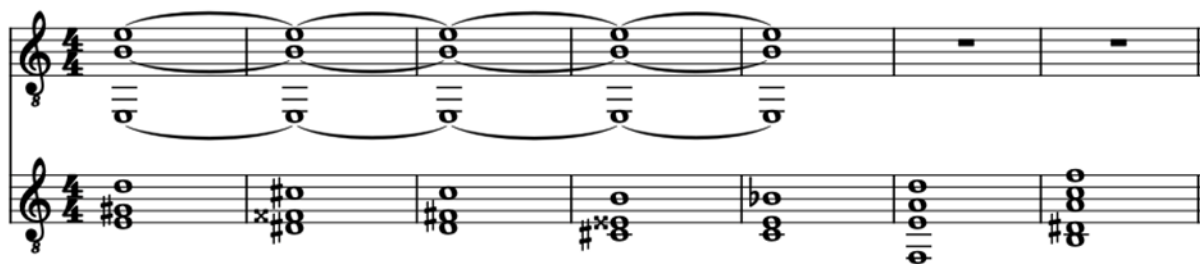


Figura 10 - Material harmônico de *Resta, Sim, É Remover* (compassos 18-24). Na pauta superior, as cordas soltas; na pauta inferior, as notas obtidas pela pressão dos dedos da mão esquerda.
Fonte: Elaborada pelo autor, baseado em Lourenço Júnior (2019).

Temos, na segunda parte, um ostinato de acordes arpejados com movimento cromático descendente e notas pedais. Tais notas são as notas mi (primeira e sexta corda solta) e a nota si (segunda corda solta). O primeiro acorde que surge é de Mi maior com sétima e segue-se cromaticamente descendente até chegar no acorde de Mi menor com sétima e décima terceira menor. Neste final a voz intercala entre um trecho quase recitativo e um melismático, a cada dois compassos a figuração se repete um tom abaixo, finalizando com uma linha melódica descendente, e uma condução cadencial para nota de repouso (Lourenço Júnior, 2019, p. 36).

O texto da canção *Resta, Sim, É Remover* pertence ao livro *Dez canções primitivas*, que reúne poemas conforme os motivos temáticos: 1. o corpo de chuva e de espera; 2. um bloco sobre outro bloco; 3. sereno verde do dia; 4. meninos brincando nágua; 5. e as leis em uso já mortas; 6. antes do café o sono; 7. no lugar do verbo um peixe; 8. alguns vinhos sem estirpe; 9. basta a palavra correta; 10. da sua mão o bom capim. Localizados no segundo fragmento da quinta seção, os versos do poema são:

Resta, sim, é remover
as cinzas do teu olhar,
de modo a inflamar a chama
da tua dor interior.

Limparás o campo claro
do teu corpo, largo mar,
tudo terá aos teus olhos
um sabor puro de ver.

Estarás assim mais nova
que a água recém-rachada
como háslea de lenha verde
que acabou de ser cortada (Farias, 1969, p. 21).

Na crítica do livro, Luiz Correia (1978, p. 5) destaca entre as *Dez canções primitivas* o espaço ocupado pelo lirismo sentimental, “canto de amor ingênuo”, do poema “Resta, sim, é remover / as cinzas do teu olhar”, avaliação que foi percebida também por Guerra-Peixe anos antes (1969), que mantida pelo menos até uma década mais tarde, quando a canção foi gravada. Para o compositor, na contracapa do LP *O Canto simples de Maria da Glória*, afirma que o referido “trecho poético” de Elson Farias “é uma versão atual da velha modinha” (Guerra-Peixe, 1979).

Em tal contexto, considera-se que, de alguma maneira, Guerra-Peixe buscou objetivar musicalmente metáforas literárias a respeito da noção de água em movimento, utilizando-se não somente do apoio da poesia de Elson Farias, mas também do imaginário em torno da versão amazônica da lenda de Mãe d’água (Iara). O traço comum entre as obras em tela reside no material harmônico empregado e na maneira como ele é obtido. Na parte do acompanhamento ao violão, cabe ao violonista dedilhar acordes formados majoritariamente pela combinação entre (a) notas obtidas ao se tanger com os dedos da mão direita as cordas “soltas” do instrumento (nomeadamente Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi) e (b) notas obtidas depois que os dedos da mão esquerda (nomeadamente, 1, 2, 3 e 4) pressionam uma ou mais das referidas cordas sobre o braço do instrumento.

A mesma estratégia é observável em obras imediatamente posteriores para violão solo, como na *Sonata* datada de 20 de outubro de 1969 (Guerra-Peixe, 1984), ou seja, pouco mais de um mês após a conclusão de *Mãe d’água* (Figura 12); e

no *Prelúdio nº 1*, cuja data de composição é 18 de dezembro de 1969 (Guerra-Peixe, 1973). Ao analisá-lo, Aluísio Coelho Barros (2007) chama atenção para o fato de Guerra-Peixe ter se utilizado de dois pentagramas, ambos na clave de Sol, para anotar a partitura: “Uma para as *cordas soltas* [(superior)] e outra para as *cordas presas* [(inferior)]” (grifo original; Barros, 2007, p. 3) (Figura 13). Quanto ao contraste entre os motivos presentes nas seções A e B, observa Afonso que, além das mudanças de andamento, de plano dinâmico e de fórmula de compasso, a melodia da segunda seção (B) é apresentada em terça paralelas.

Datado de 20 de fevereiro de 1970, o *Prelúdio nº 2* possui como subtítulo “Isocronia (em forma de estudo)”, designação que, conforme Vetromilla (2010, p. 21), sugerem “a existência de um fluxo sonoro decorrente do ataque ininterrupto dos dedos da mão direita”, à maneira de “prelúdios atemáticos” ou “estudos de fórmula fixa”, nos quais acordes sucessivos, sem propósito melódico, passam a exercer uma função de acompanhamento (Figura 14). Ao confrontar os *Prelúdios nº 3* e *nº 4*, datados respectivamente de 09 e 13 de abril de

1970, observa-se que o primeiro deles, entre os compassos 31 e 40, foi anotado por Guerra-Peixe com o uso de duas pautas (Figura 15) enquanto o segundo, mesmo não o sendo, possui latente o contraste plano sonoro estático (das “cordas soltas”) versus plano sonoro dinâmico/melódico, resultante da maneira de proceder em relação às “cordas presas” (Figura 16).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo apresentado uma análise de *O Canto da Amazônia*, passando por aspectos historiográficos e descrição do repertório, pode-se dizer que o disco se destinava a o público regional, mas também a um público externo, potencialmente curioso em conhecer a cultura musical amazonense. Para evocar a riqueza e a diversidade cultural do Estado, a seleção do repertório privilegiou obras de compositores da região e/ou peças que evocassem aspectos de suas manifestações tradicionais indígenas ou caboclas. O viés acadêmico adotado motivou juízos lacônicos, por outro lado, os registros

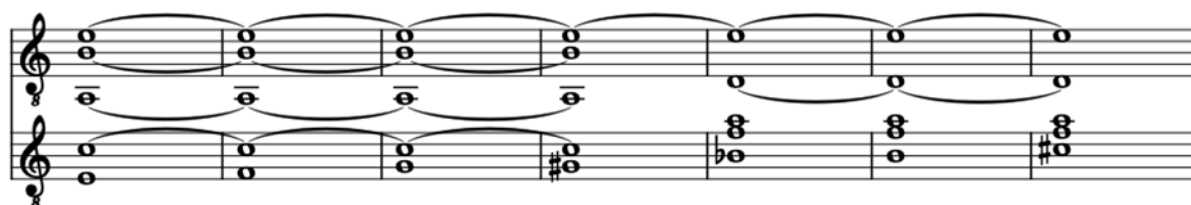


Figura 11 - Material harmônico da *Sonata* (I movimento, compassos 61-67) (Guerra-Peixe, 1984). Na pauta superior, as cordas soltas; na pauta inferior, as notas obtidas pela pressão dos dedos da mão esquerda. Fonte: Elaborada pelo autor.

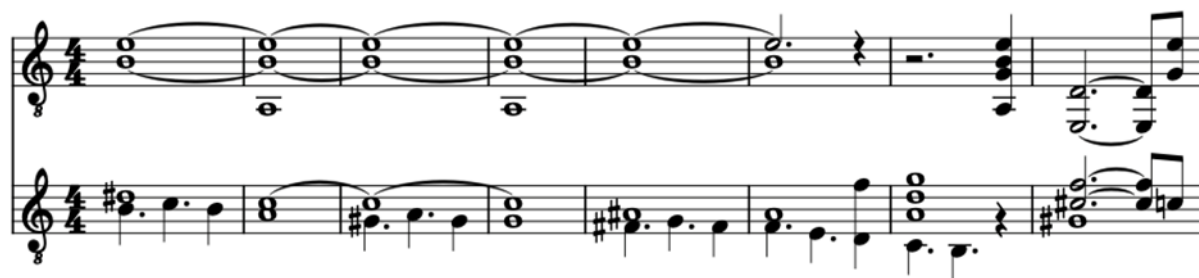


Figura 12 - Material harmônico do *Prelúdio nº 1: lua cheia*, compassos 1-10 (Guerra-Peixe, 1973). Na pauta superior, as cordas soltas; na pauta inferior, as notas obtidas pela pressão dos dedos da mão esquerda. Fonte: Elaborada pelo autor, baseado em Barros (2007).

que ficaram se constituem num importante documento para se conhecer a estética da época, tanto no que diz respeito ao gosto musical como também à performance do canto e do violão,

particularmente.

Até então, a obra de Guerra-Peixe para violão se constituía de uma *Suíte* (antes, *Três peças*),



Figura 13 - Material harmônico do *Prelúdio nº 2: isocronia* (em forma de estudo, compassos 1-13 (Guerra-Peixe, 1973). No pentagrama superior, das "cordas soltas" e, no inferior, das "cordas dedilhadas".
Fonte: Elaborada pelo autor, baseado em Vetromilla (2010).

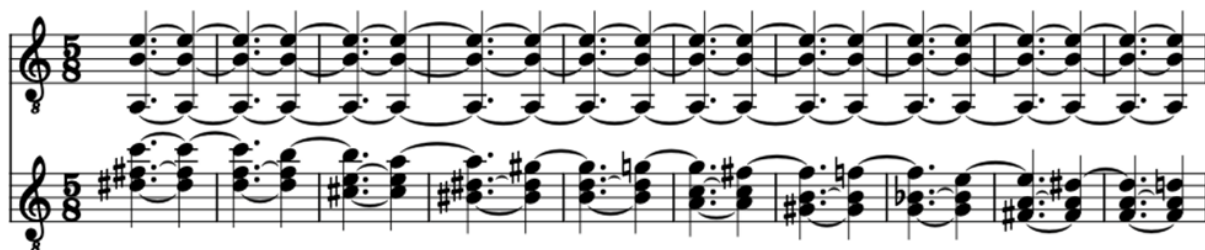


Figura 14 - Material harmônico do *Prelúdio nº 4: dança negra*, compassos 3-11 e 3-25 (Guerra-Peixe, 1973). No pentagrama superior, das "cordas soltas" e, no inferior, das "cordas dedilhadas".
Fonte: Elaborado pelo autor.



Figura 15 - Material harmônico do *Prelúdio nº 4: o canto do mar*, compassos 31-40 (Guerra-Peixe, 1973). No pentagrama superior, das "cordas soltas" e, no inferior, das "cordas dedilhadas".
Fonte: Elaborada pelo autor.

datada de 6 de maio de 1946 e o *Ponteados: toque de viola dos violeiros nordestinos*, “para viola ou violão”, partitura escrita vinte anos mais tarde (1966). Ou seja, o envolvimento no projeto *O Canto da Amazônia* e o contato estreito com Daudeth Azevedo (Neco) podem ser considerados como um divisor de águas. O processo de transcrição das obras do piano para o violão, somados à prática instrumental de Neco, contribuiu de maneira significativa no que diz respeito ao desenvolvimento de uma linguagem própria e coerente com o idiomatismo do instrumento por parte de Guerra-Peixe.

Em um bilhete avulso, grampeado a outros papéis encontrados na Sala Mozart Araújo da Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Guerra-Peixe dirigiu-se ao musicólogo e violonista José Mozart de Araújo (1904-1988) da seguinte maneira: “Peça ao Heitor [Alimonda?] para ler a *Sonata* [(para piano?)], a fim de que você a ouça, pois, minhas músicas enganam muito aos olhos. / [rubrica de Guerra-Peixe, s/l, s/d]”. Neste trabalho apontaram-se conexões entre a escrita violonística nos duos *Mãe d’água*; *Nesta Manhã* e *Resta, Sim, É Remover*, e obras posteriores de Guerra-Peixe “para violão” solo (*Sonata* e *Prelúdios nº 1* a nº 4). Por outro lado, mais que identificar, ou “ver”, similaridades entre o estatismo e o dinamismo que se evidencia no manejo do “material harmônico” do repertório, seria necessário compreender tais procedimentos como metáforas do sinistro, do misterioso, dos lagos, dos rios ou das cores amazônicas.

REFERÊNCIAS

300 ANOS de Manaus em disco do MIS. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 8 out. 1969. Caderno 1, p. 7. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=300%20ANOS%20de%20Manaus%20em%20disco%20do%20MIS&pagfis=104502>. Acesso em: 20 out. 2024.

BARROS, Aluísio Coelho. César Guerra-Peixe: Prelúdio nº 1 (lua cheia). SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 1., 2007, Curitiba, PR. **Anais [...]** Curitiba, 2007. p. 1-13. Disponível em:

<<https://embap.curitiba1.unespar.edu.br/menu-pesquisa/publicacoes/3aluisio.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2024.

BRACONNOT, L. P. Homenagem à Amazônia. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 8 abr. 1970. Música, p. 9. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_03&pasta=ano%20197&pesq=Homenagem%20%C3%A0%20Amaz%C3%B4nia&pagfis=1005>. Acesso em: 28 nov. 2024.

CLAVER FILHO, José. **Waldemar Henrique: o canto da Amazônia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

CORREIA, Julio. Dez canções primitivas. **Jornal do Commercio**. Manaus, 8 out. 1978. Diversos/ Terceiro Caderno, p. 5. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20197&pesq=Dez%20canc%C3%A7%C3%B5es%20primitivas&pagfis=169296>. Acesso em: 28 out. 2024.

CULTURA amazonense tem Fundação para seu desenvolvimento. **Jornal do Commercio**. Manaus, 02 nov. 1967. p. 1. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 out. 2024.

DAMACENO, Julio Cesar; PIEDADE, Acácio. Um vocalise nordestino na Amazônia: considerações sobre a Mãe d’água em Canticum Naturale, de Edino Krieger. **Revista de Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 1, p. 79-111, 2 ago. 2020. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.47146/rbm.v33i1.33828>>. Acesso em: 27 jan. 2025.

ENEIDA. O Canto da Amazônia. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 dez. 1969. Encontro Matinal/Seção 2, p. 3. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=O%20Canto%20da%20Amaz%C3%B4nia&pagfis=88331>. Acesso em: 22 out. 2024.

FARIAS, Edson. **Dez canções primitivas**. Manaus: Do Autor, 1969.

FARIAS, Edson. **Ciclo das águas**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

FARIAS, Edson. [Apresentação]. Contracapa do **LP O Canto da Amazônia** (MIS - 016). Intérprete: Maria Lúcia Godoy. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1969. 1 disco de vinil (37 min).

FC lança disco do “Canto da Amazônia”. *Jornal do Commercio*, Manaus, 25 dez. 1969. p. 8. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20196&pesq=FC%20lan%C3%A7a%20disco%20do%20O%2E%80%9CCanto%20Amaz%C3%B4nia%2E%80%9D&pagfis=89475>. Acesso em: 28 out. 2024.

FUNDAÇÃO vai promover no MAM Tarde de Cultura do Amazonas. *Jornal do Commercio*. Manaus, 18 fev. 1970. p. 8. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20197&pesq=FUNDA%C3%87%C3%83O%20vai%20promover%20no%20MAM%20Tarde%20de%20Cultura%20do%20Amazonas&pagfis=90003>. Acesso em: 28 out. 2024.

GOVERNO do Estado do Amazonas. *Jornal do Commercio*. Manaus, 19 abr. 1970. p. 1. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20197&pesq=%20Lan%C3%A7amento%20do%20disco%20O%20Canto%20da%20Amaz%C3%B4nia%20na%20interpreta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Maria%20L%C3%BAcia%20Godoy%20&pagfis=90272h> Acesso em: 28 nov. 2024.

GUERRA-PEIXE, César. **Sonata**. Violão. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1984. 1 partitura

GUERRA-PEIXE, César. [Apresentação]. Contracapa do LP O Canto Simples de Maria da Glória. Intérprete: Maria da Glória Capanema. Rio de Janeiro: RGE-Fermata, 1979. 1 disco de vinil (38 min)

GUERRA-PEIXE, César. **Prelúdios**. Violão. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão (únicos distribuidores: Fermata do Brasil), 1973. 5 partituras

GUERRA-PEIXE, César. **Mãe d’água**. Canto e Violão / Violoncelo e Violão. Rio de Janeiro: Autógrafo, 1969. 2 partituras

GUERRA-PEIXE, César. **Nesta Manhã**. Canto e Violão. Rio de Janeiro: Autógrafo, 1969. 3 partituras

GUERRA-PEIXE, César. **Resta, sim, é remover**. Canto e Violão. Rio de Janeiro: Autógrafo, 1969. 3 partituras.

KIENEN, João Gustavo. **Paisagens Sonoras Amazônicas na Obra de Arnaldo Rebello**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014. Disponível em: <<https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/5264>>. Acesso em: 29 jan. 2025.

LEME, Beatriz Campello Paes. **Guerra-Peixe e as 14 Canções do Guia Prático de Villa-Lobos**: reflexões acerca da prática da transcrição. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<https://sophia-web.unirio.br/>>. Acesso em: 20 out. 2024.

LIGEIRINHAS. *Jornal do Commercio*. Manaus, 7 ago. 1969. De frente-de perfil, p. 8. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20196&pesq=%20Maria%20L%C3%BAcia%20Godoy%20&pagfis=88727>. Acesso em: 20 out. 2024.

LONG-PLAY de Maria Lucia Godoy contém o canto da Amazônia. *Jornal do Commercio*. Manaus, 22 dez. 1969 p. 8. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20196&pesq=%20Maria%20L%C3%BAcia%20Godoy%20&pagfis=89435>. Acesso em: 28 out. 2024.

LOURENÇO Jr., Lorival. **O violonismo e a canção de câmara brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/items/94fbc39b-ce9f-44cb-a364-3f0f0b4d2d4a>>. Acesso em: 20 out. 2024.

MALAQUIAS, Pâmella Alves. **14 peças do Guia Prático de Heitor Villa-Lobos transcritas por César Guerra-Peixe**: para quinteto de sopros, piano e coro infantil. TCC (Mestrado em Música),

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <<https://promus.musica.ufrj.br/wp-content/uploads/2022/07/prod-art-Pamella-A.-Malaquias.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2024.

MARIA Lúcia Godoy em Manaus. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 30 out. 1969. Música/ Seção 2, p. 3. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 out. 2024.

MASSARANI, Renzo. Os novos discos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18 dez. 1969. Música/ Caderno B, p. 2. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22MUSEU%20da%20Imagem%20e%20do%20Som%20lança%20primeiros%20discos%20e%20inaugura%20cinema%20e%20estúdio%22&pagfis=146343>. Acesso em: 22 out. 2024.

MESQUITA, Cláudia. **Um museu para a Guanabara**: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.

MIRANDA, Ronaldo. O folclore revitalizado (1987) [Apresentação]. Encarte do CD Seleção do Guia Prático: Villa-Lobos para crianças. Rio de Janeiro: Funarte / Atracção Fonográfica / Instituto Itaú Cultural, 1997. 1 compact disc (35 min)

MUSEU da Imagem e do Som lança primeiros discos e inaugura cinema e estúdio. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29 jan. 1966, Primeiro Caderno, p. 10. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22MUSEU%20da%20Imagem%20e%20do%20Som%20lança%20primeiros%20discos%20e%20inaugura%20cinema%20e%20estúdio%22&pagfis=79889>. Acesso em: 22 out. 2024.

O CANTO da Amazônia. Intérprete: Maria Lúcia Godoy. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1969. 1 disco de vinil (37 min)

REBELLO, A. **Toada Baré**. Canto e Piano. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1962. 1 partitura

SANTOS, Anderson dos Reis dos. **Transcrições das Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique para canto e violão**: uma abordagem prática e teórica. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Mestrado em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/AAGS-AVLPBK>>. Acesso em: 29 jan. 2025.

SILVA, Regina de Souza e. **O Museu da Imagem e do Som: um exemplo de ação estratégica** [Monografia]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1994.

VETROMILLA, Clayton. Guerra-Peixe: da trilha sonora do filme o Diabo mora no sangue ao Prelúdio nº.2 para violão. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.21, p.19-24, 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pm/a/ZQKRptNd34X3BG5CMzxCnWg/?lang=pt>>. Acesso em: 29 jan. 2025.

Notas

1 A Fundação Cultural do Amazonas (FCA) foi instalada em maio de 1967 pela Lei nº 661, trazendo como objetivos “executar as atividades de difusão cultural da Secretaria da Educação e Cultura, manter e criar bibliotecas, museus, teatros e outras organizações culturais; zelar pelo patrimônio histórico e artístico do Estado; estimular a criação artística e demais manifestações culturais do novo (sic); e executar a política cultural do Estado aprovada pelo Conselho Estadual de Cultura” (Cultura, 1967, p. 1).

2 Inaugurado em 3 de setembro de 1965, como parte das comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, o Museu da Imagem e do Som (MIS) teve como primeiro diretor o jornalista e pesquisador Ricardo Cravo Albin. Sobre a gênese e diversos aspectos da instituição, ver Mesquita (2009).

3 A gravação foi realizada por Paulo Lavrador (responsável técnico do estúdio Museu da Imagem e do Som) e Sérgio P. Junqueira (montagem).

4 O estúdio de gravações do MIS foi apresentado como “um dos mais modernos do país”. Os primeiros discos, lançados em 28 de janeiro de 1966, foram Noel Rosa e a sua ‘Turma da Vila’ (LP MIS 001) e Carmen Miranda: a pequena notável (LP MIS 002) (Museu, 1966, p. 10). O selo MIS é considerado um precursor do conceito de “disco independente no Brasil”, notabilizando-se por firmar “convênios com gravadoras, que cediam seus artistas ou reproduziam eventos promovidos pelo museu, ou ainda, relançavam peças integrantes do seu acervo” (Silva, 1994, p. 16).

5 O cantor lírico Pedro Santiago de Amorim (Manaus, 1905-Rio de Janeiro, 1984) foi membro da Comissão Amazonense de Folclore e, assim como outros

intelectuais e artistas de sua geração, pertenceu ao Clube da Madrugada. Nos anos de 1950, atuou no Coral João Gomes Júnior, regido por Nivaldo Santiago (1929-2021); e, na década seguinte, participou da Escola de Ópera do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Consta que escreveu a ópera O grito de Ajuricaba, apresentada na Universidade Livre do Caldeira, em 25 de janeiro de 1975. Amorim se notabiliza como compositor de canções com temática amazonense.

6 O livro Estações da várzea foi publicado anos mais tarde no volume Ciclo das águas, que reúne poesia inédita (Sábado e Pequeno romanceiro do rio Amazonas) e a produção pregressa do poeta (Barro verde, Estações da várzea e Três episódios do rio).

SOBRE O AUTOR

Clayton Vetromilla é Professor no Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em Música pelo PPGM da Unirio, com estágio na Universidade de Aveiro, Portugal (bolsa Capes - PDEE). Possui mestrado em Música pela UFRJ e bacharelado em Violão pela UFMG, tendo estudado também com Edelson Gloeden. Desenvolve os projetos de pesquisa *Guerra-Peixe e o violão: música de câmara* e *Ensino do violão: iniciação à técnica e ao repertório brasileiro*. Fez a estreia de várias obras do compositor Rufo Herrera, com o qual realizou diversas tournées e gravou o CD 'Toccata del Alba'. Entre seus trabalhos artísticos mais destacados estão a série de recitais "Música". E-mail: cvetromilla@gmail.com

CLAIMED FROM THE DEPTHS OF THE RIVER CURUÁ: WOODEN TRUMPETS IN AMAZONIA AND APPROACHES TO REVITALIZATION BASED ON AN ARCHAEOLOGICAL FIND

*RESGATADO DO FUNDO DO RIO CURUÁ:
TROMPETES DE MADEIRA NA AMAZÔNIA E ABORDAGENS DE REVITALIZAÇÃO A PARTIR
DE UM ENCONTRO ARQUEOLÓGICO*

Yannick Wey
BFH

José Edilson Curuaia de Araújo
UFPA

Resumo

This article examines the discovery and potential revival of a previously undocumented side-blown, palmwood-made trumpet found in the Curuá River, in the Middle Xingu region, currently housed in the archaeological collection of the Museu Paraense Emílio Goeldi. The article outlines a methodology for the instrument's analysis, which includes non-invasive documentation, a literature review, and plans for a reconstruction. It also considers the challenges and possibilities of reintroducing the trumpet into contemporary indigenous music, contributing to the current movement of musical revitalization. The organological properties of the instrument are considered regarding their implications for its sound and potential music-making.

Palavras-chave:

Trumpet; organology; music archaeology; Amazonia; Curuaia.

Abstract

Este artigo examina a descoberta e a potencial revitalização de um trompete de sopro lateral, fabricado em madeira de palmeira, anteriormente não documentado, encontrado no rio Curuá, na região do Médio Xingu, atualmente no acervo arqueológico do Museu Paraense Emílio Goeldi. O artigo apresenta uma metodologia para a análise do instrumento, que inclui documentação não invasiva, revisão bibliográfica e planos de reconstrução. Considera também os desafios e as possibilidades de reintrodução do trompete na música indígena contemporânea, contribuindo para o atual movimento de revitalização musical. As propriedades organológicas do instrumento são consideradas em relação às suas implicações para o seu som e potencial musical.

Keywords:

Trompete; organologia; arqueologia musical; Amazônia; Curuaia.

INTRODUCTION

This article focuses on the archaeological find of a trumpet from the Curuá River in the Middle Xingu region preserved in the archaeological collection of the Museu Paraense Emílio Goeldi in Belém (see Figure 1). Focusing on this previously unidentified and unstudied instrument, this article outlines implications and approaches for the revitalization of an archaeologically documented trumpet and its music, including a review of the side-blown trumpet as part of the musical traditions in the Amazonian region. In addition, we explore the question of the musicality of these instruments and their potential for the current movement towards reconstructions and reinterpretations of indigenous musical practices. This approach is new insofar as the organology and the musical practice of wooden, side-blown trumpets in the region have not been studied so far. The objective is not to construct a full historical account, as the available data is too limited, but to create a body of knowledge by integrating various sources and practical insights, which will support the revival of the music. Additionally, these previously unexamined artifacts offer a chance to contribute to the study of trumpet organology in Amazonia, building on the work of previous researchers. We then elaborate plans for the recreation and revitalization of the instrument and its discontinued musical existence.

The catalogue of the archaeological collection in the Museu Paraense Emílio Goeldi mentions a “trombeta” from the river Curuá with the description “A long, conical instrument, built from the junction of two sides of wood, divided into four parts” (Barros *et al.*, 2021, p. 59). This object attracted our attention for several reasons. One obvious and informative feature of the instrument, clearly visible in the initial catalogue photos, is a square-shaped opening with rounded corners in the tube. The opening is clearly crafted and suggests the embouchure of a side-blown trumpet (Hornbostel and Sachs, 1914, p. 589, N° 243.122). The instrument was found on the Curuá River, in proximity to the territory of the Curuaia. We propose a plan for comprehensive research on this instrument, leading to its reconstruction and the revitalization of its music.

Musical instruments, as material objects, are deeply tied to the social context from which they emerge. Their material properties allow them to endure or adapt to shifts in their surroundings. Some instruments maintain their original form and function over centuries, even as their cultural symbolism, societal role, and stylistic uses evolve. Meanwhile, others change in response to new technologies and shifting social dynamics (Alperson, 2008; Dawe, 2003; Wey, 2023). Some disappear for long periods, only to

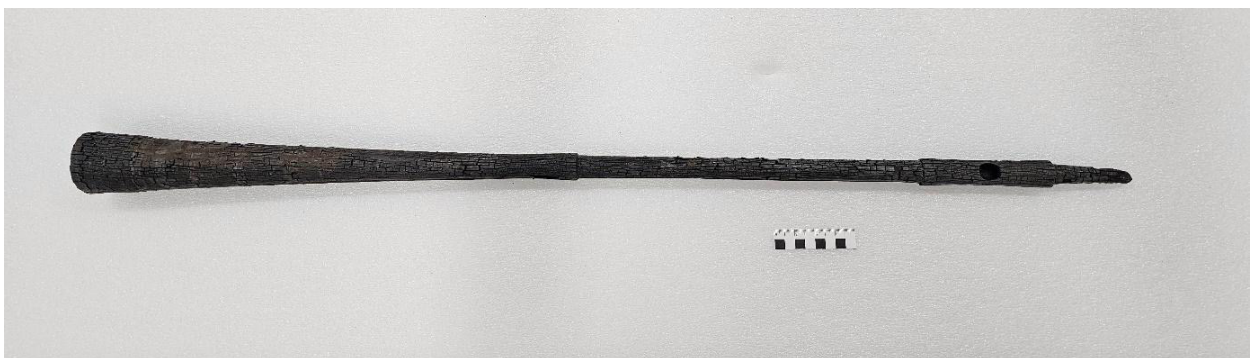


Figure 1 - Trumpet in the archaeological collection of the Museu Paraense Emílio Goeldi, Sign. 1958. Photo by the authors, 2024.

Source: Museu Paraense Emílio Goeldi.

be rediscovered and revived for study or artistic expression. These transformations reveal a complex interplay between the instrument as a physical object and its perception. This includes tensions between the sacred and the profane, and between heritage and innovation. Experimentally reconstructing and testing the properties of instruments from historical sources and the sonorous characteristics of archaeological musical instruments (Both, 2008, p. 8) has been the subject of lively research in recent years (Fang, 2023; Rodà *et al.* 2021; Serafin and De Götzen, 2009; Bellia, 2019). An in-depth approach to studying artifacts, even with limited source information, was already applied in the 1950s during studies and debates on the Annan lithophones (Schaeffner, 1951; Husmann, 1952; Kuttner, 1953). In those studies, the tonal properties of the presumed musical instruments were measured to reconstruct a tonal system, leading to debates on what can be derived from the study of material musical artifacts. A music archaeological study by Barros (2023) sets a precedent for the replication of musical instruments in the state of Pará. It examined several aerophones from the archive of the Museu Paraense Emílio Goeldi, selecting pieces in good condition with one to three holes, along with sets of globular flutes. Ongoing research examines additional objects in the museum archive that have not been studied before.

MOTIVATION AND METHODOLOGY

In ethnomusicology, there is increasing momentum around the practices of returning, transferring, or sharing sound recordings with the communities from which they originated. The discourse is shifting from the preservation of objects to the creative process of revitalization. It is suggested that recordings should be resocialized by curators and archivists, regardless of whether they will be transferred back to the Indigenous collective or kept as entities entangled within a museum or archive (Lewy; Brabec, 2023). Museum archives were often created to preserve music that was either lost, like archaeological artifacts, or endangered and expected to disappear, as with ethnographic collections. These efforts aimed

to safeguard cultural heritage at risk of being lost. Not too long ago, the musical traditions of Amazonia were regarded by anthropologists as disappearing remnants; “to speak about the future of Amazonian music is, in a way, something new”, Beaudet (2011, p. 85) opened a lecture on the topic of the future of music. Today, the situation is different. Not only have fears of indigenous musical traditions disappearing proved unfounded, but there is also renewed interest in reviving music, dance, and rituals that had fallen out of practice. Resources for reviving music include surviving sound recordings, images, and artifacts, often preserved in museums. When music is passed down through generations, even a single generation’s hiatus can interrupt the tradition and result in the loss of knowledge. Our method of analysis includes an organological study and description of the instrument, along with measurements and photography. Due to the instrument’s fragility, direct handling or experimentation was avoided. We are conducting a literature review to explore the instrument’s potential origins. We plan to reconstruct the instrument in the future, using original or alternative materials with the help of local artisans.

At this stage, we are assessing the requirements for reviving the musical object. This is a complex endeavor, particularly as the instrument points to an unknown musical past and offers few immediate clues. When confronted with the object, we are prompted to consider its relevance today and the implications of its recovery. We compare the instrument with organologically related indigenous instruments preserved in other collections, considering that they may offer valuable insights even though their time and place are not identical. A contextualization helps us better understand the object of study but has clear limitations: space and time between the objects are not delineated and there are different sound ontologies among different indigenous groups. The possible function of this undated archaeological object can be partly inferred through ethnographic research and travel accounts, though these must be interpreted within their historical context and differentiated from direct observations.¹

'SIMPLE' AND 'COMPLEX' TRUMPETS IN AMAZONIA

We review existing documentation on wooden trumpets in the Amazon region as a foundation for further research. Most evidence on side-blown wooden trumpets stems from early 20th-century ethnomusicologists. The decline of this musical tradition during the 20th century likely explains the absence of side-blown trumpets in more recent studies. Anthropologists have thoroughly investigated the ritual significance of other aerophones, such as *flautas sagradas* - a term primarily used for clarinets - along with flutes and trumpets, from an organological perspective. Following anthropological studies, much of the research has emphasized the importance of music, often in relation to other art forms, cosmology, shamanism, and philosophy (Bastos, 2021)¹.

The origin of wooden trumpets in Amazonia is disputed. The presence of side-blown trumpets in both Africa and South America has led to speculation about whether cultural transfer occurred. However, this hypothesis is challenged by the existence of divergent types of side-blown aerophones, particularly in the Xingu region (Nordenskjöld, 1920, p. 123). We must also keep in mind that migration hypotheses to explain the origin of musical instruments were once popular in research. These theories were later discarded in favor of a polygenetic explanation, which suggests that similar musical instruments were invented independently in different cultural contexts (Ammann; Kammermann; Wey, 2023, p. 25).

Useful organological information is also found in catalogues and surveys². Izikowitz (1935) used the terms 'simple' and 'complex' to describe instruments made from one material or composed of at least two different materials. Bertolin (2022) revisits the distinction between 'simple' and 'complex' trumpets, made of either one or more parts. According to Izikowitz's definitions, 'the former consist of only one single tube, straight or bent, while the latter have a funnel-shaped bell which is not part of the tube itself but is fastened on to it' (Izikowitz, 1935, p. 216). This distinction is important to consider, as the use of multiple parts reflects the intention

to generate different sounds and effects. For example, combining a bamboo cane and an ox horn creates a unique mix of morphological, technical, and aesthetic variations (Salles, 2011, p. 3). Extending the cane by combining two similar materials (horns or wood) or two different materials, as in the previous example, produces a deeper tone. In this case, the wooden trumpet appears to be made from a single material. Related instruments, made from bamboo or bamboo combined with animal horns, are found among the Karajá in Tocantins (Salles, 2011) and the Canela in Maranhão (Camêu, 1979, first documented by Kissenberth in 1911). The larger construction of the trumpet enhances both its visual impact and musical possibilities. The visual and material aspects are crucial. The impression of a long blowpipe is visually striking and likely explains the sideways construction. Holding the instrument sideways makes it much easier to support its weight than projecting it forward (Montagu, 2003, p. 2). More importantly, the design allows for deeper tones, greater sonority, and the ability to overblow the instrument to produce at least two different pitches.

TERMINOLOGY AND SEARCH FOR AN ADEQUATE NAME

How should we properly name the trumpet? The Hornbostel-Sachs classification 243.122 - 'side-blown trumpet' - is useful for contextualizing the instrument in relation to other specimens from the same region and exploring possible connections. We should keep in mind that colonialism introduced confusion in the terminology of indigenous wind instruments due to the adaptation of names from Latin languages. These mixed designations obscure the connection to the mode of playing, and the instruments should be reclassified according to indigenous language and systematics. Therefore, we must be cautious in interpreting instrument names in the literature. For example, in some cases, 'flautas' refers to instruments where sound is produced by vibrating lips (trumpets) or a vibrating reed (clarinets). In this discussion, the term 'trumpet' is appropriate for instruments played by the player's vibrating lips

(labrosone).

In 1921, Emilie Snethlage reported on her research trip along the Curuá River, including a brief section on musical instruments. She recounts: "Musical instruments were never used at the dances I attended, though this does not exclude their use on certain occasions. The larger flutes I collected seem to be used mainly for signaling boats near Malokas; the Indians themselves called them *businas* [...]" (Snethlage, 1921, p. 412, emphasis added). Although Snethlage refers to flutes, the description of signaling boats could also suggest the use of horns or trumpets. In general, the distinction between flutes and trumpets is not consistent and may vary by context. The term 'busina' is a loanword used for various forms of trumpets and trombones in French (also spelled 'busine,' 'buysine,' 'buzine'). The word derives from the Latin *bucina*, meaning a long trumpet. This suggests that the term was likely adapted during the colonial period, in the 17th or 18th century, when *busina* was in use. This description provides valuable insight into the use of the instrument at that time.

Posthumously, the dictionary of Curuaia vocabulary that Emilie Snethlage collected was published by her nephew and godson, Heinrich Snethlage (1897-1939). In this dictionary, we find a potential solution to the nomenclature question: The word "pam" that signifies "large wooden trumpet" (German: *Große Holztrompete*). Snethlage noted that the vowel 'a' sound "almost like an e" (Snethlage, 1932, p. 73). The German designation as a 'large wooden trumpet' aptly describes the size and material of the River Curuá trumpet, leading us to tentatively adopt the term 'pam' for the object of our current study. However, we plan to further investigate the musical terms in Snethlage's dictionary, particularly in collaboration with community members³ and through documenting historical instruments, to refine and update the musical terminology. The complementary term "kúlabari" in the dictionary signifies a "large boat trumpet" (*Große Bootstrompete*) (Snethlage, 1932, p. 73). Could this be the previously mentioned 'buzina' in another language? Or is there a distinction between the trumpets that were sounded in the village upon arrival of the boat (*buzina*) and the 'large boat

trumpet' *kúlabari* that was placed on the boat? Although these questions remain unanswered, the distinctions suggest that trumpets played an active role in Curuaia musical practice, with a variety of trumpets, each having distinct names and functions, in use at the turn of the 20th century. Curt Nimuendajú (1930, p. 325) confirms the meaning of "pam". He transcribes the word "pēm", to be pronounced as the German 'ä', which corresponds to [] in the International Phonetic Alphabet. He translates "pēm" to the German colloquially as a large "tooter" (*grosse Tute*), which is consistent with the more precise terminology used by Snethlage. In addition, Nimuendajú (*ibid.*) mentions the instrument name "pēm a", which designates a trumpet with a gourd bell part.⁴

ENCOUNTER OF A WOODEN SIDE-BLOWN TRUMPET 'PAM': HISTORY AND PLACE

The trumpet was located in the River Curuá, a tributary of the Iriri River in Pará state, northern Brazil. The river flows through the Tapajós-Xingu forests ecoregion and is one of the sources of the Xingu River. The catalogue mentions 'a place known as Maloca / Serra do Norberto,' and the coordinates are registered in the database. Figures 2 and 3 show the geography of the discovery site. The site is near Aldeia Curuaia, an area where subsistence fishing and hunting are prominent. The river in this region sees significant boat traffic, reflecting its importance for local transportation and subsistence.

The story of its discovery varies: it was either found and recovered by a fisherman, discovered during mining activity, or possibly both. It was later donated to the Museu Paraense Emílio Goeldi by the Souza and Silva family⁵. The instrument's discovery location is shown in Figures 2 and 3. Historically, the Curuaia as well as the Xipaya also lived south of the location, in the Aldeia Baú (Xipai; Xipai, 2024). The music of the Curuaia is still scarcely documented. However, ongoing research and the establishment of an archive by Edilson Curuaia aim to safeguard this musical tradition (Curuaia, 2024). The instrument may have multiple potential origins, and due to the passage of time, it may no longer be possible to attribute it to a specific ethnicity. If it was

transported along the river, its location could be the result of trade or travel between regions.

The site of discovery is indicated as being at a depth of three to four meters. The instrument was likely covered in mud, which explains its relatively good state of preservation. The age cannot be determined from the object, as the construction and processing of the wood prevent the use of dendrochronological methods. The instrument is very fragile due to the drying process after being submerged in water and mud for a long time. It arrived wrapped in a dried-out blanket, and an attempt was made to maintain

80% humidity, but without success. The wood had retracted, and the instrument, originally dark brown, had no graphics or engravings.⁶

The instrument was found alongside a polished stone axe that probably dates to the same historical period. The wood was identified by technologists at the Museu Goeldi as Paxiúba⁸, the 'walking palm' (*Socratea exorrhiza*, see Figure 4) is a species of palm, native to the Amazon rainforest. It is of unusual interest due to the shape of its trunk and roots, which give it a curious appearance and have sparked many theories regarding their function (Vilhena; Lins;

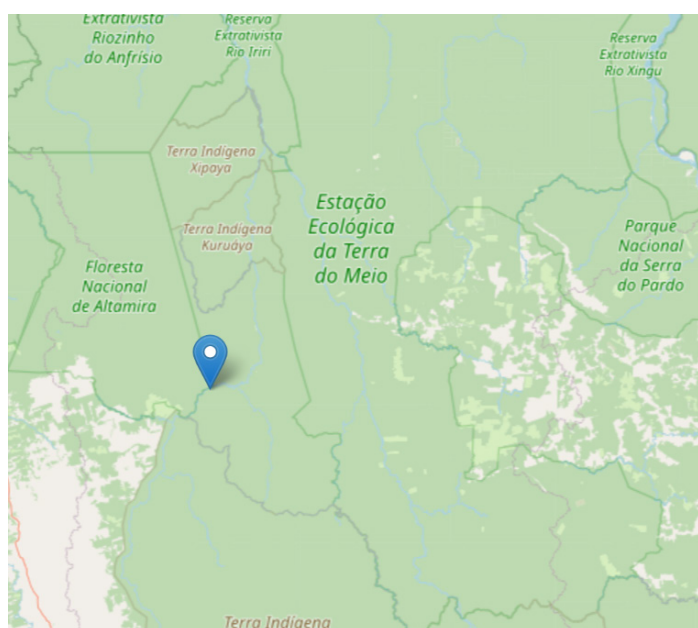


Figure 2 - Location of the place in the Curuá River, south of today's Curuaia territory. OpenStreetMap, 2024. Latitude: -6.342833; longitude: -54.684083.⁷
Source: Museu Paraense Emílio Goeldi.

Figure 3 - Detailed view of the place where the trumpet was recovered next to a small river island. OpenStreetMap, 2024. Latitude: -6.342833; longitude: -54.684083.
Source: Museu Paraense Emílio Goeldi.

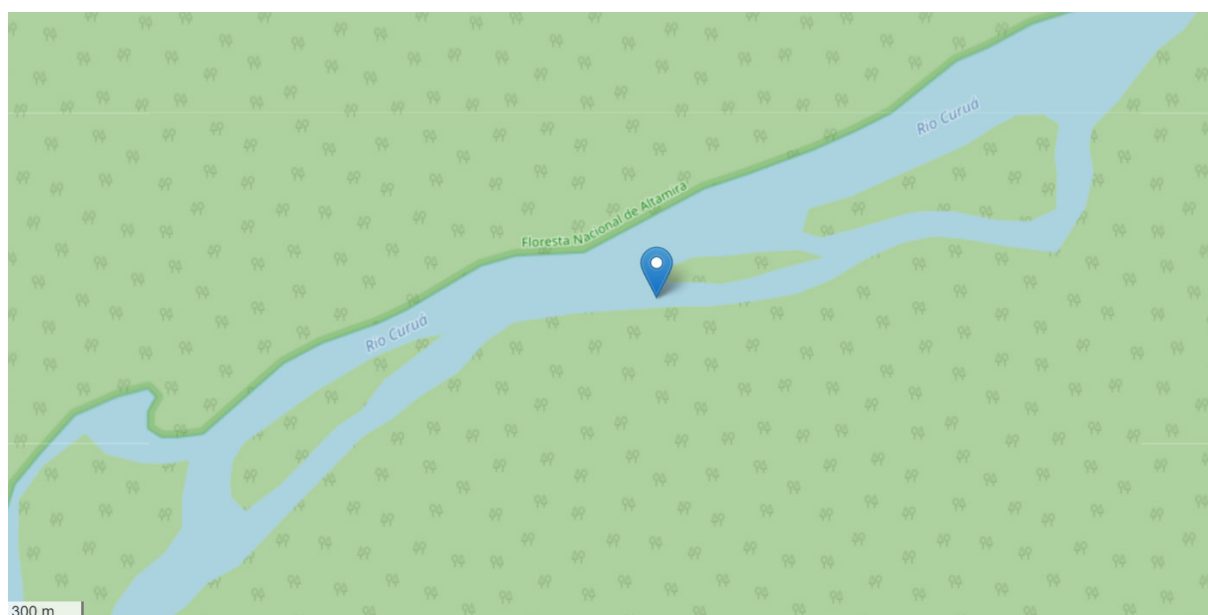




Figure 4 - *Iriartea exorrhiza* ('walking palm', 'Paxiúba'), lithograph printed. Source: Seemann (1856, p. 134).

Luna 1984). Its crown is light, with feathery, pinnate leaves about 2 meters long. The tree is prevalent in the middle Xingu region, but also widespread throughout Amazonia (Balick, 1985, p. 11). The palm is known as a source for instrument building in indigenous communities. It is also the material for cylindric, end-blown trumpets in the Upper Rio Negro (Lollo; Picchia, 2021, p. 7). To date, no comparable instrument made of the same wood from this region has been identified. The aforementioned instruments made of bamboo and either gourds or animal horns are comparatively well preserved and documented, though a more in-depth study would be desirable, but side-blown trumpets like

this one, made of palm wood, have not yet been investigated.

DOCUMENTATION AND MEASUREMENTS

Figure 5 shows the instrument in its entirety, with an overall length of 104 cm. Although originally crafted from a single piece of palmwood cut lengthwise into two halves, the instrument can be divided into three distinct sections: the conical bell, measuring 50.5 cm; the narrower middle section, 34 cm in length; the mouthpiece near the orifice, 12.5 cm; and the small end, 8 cm. The small end narrows toward the tip but is broken; we assume it was originally closed,

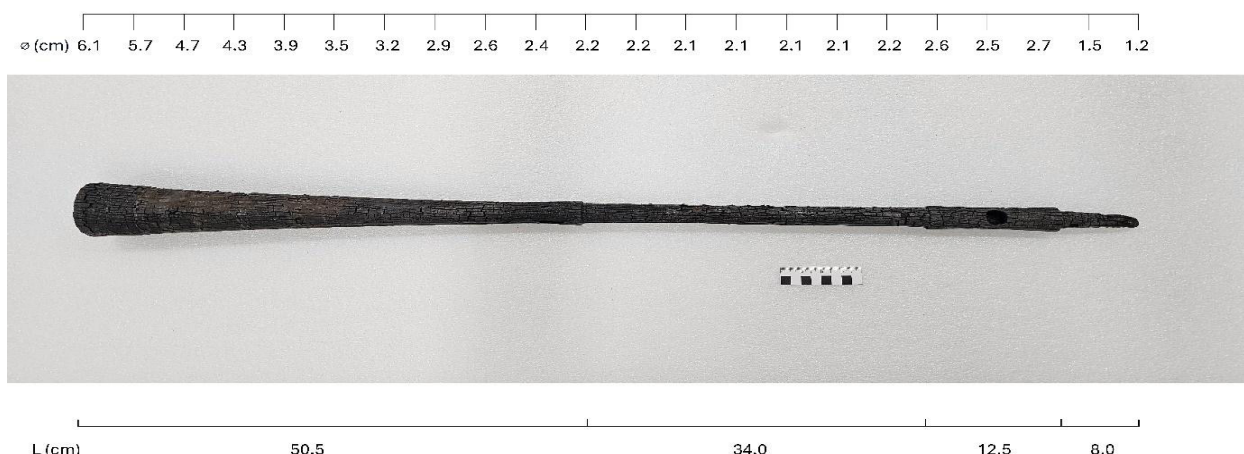


Figure 5 - Trumpet sign. 1958 in the archive of the Museu Paraense Emílio Goeldi. Above: Measurements of the diameter, in steps of 5cm from the bell. Below: Measurements of the lengths of the different sections. Photo by the authors, 2024.

Source: Museu Paraense Emílio Goeldi.

though a thin-walled fragment now leaves a small opening in the artifact. The diameter of the instrument narrows from the wider bell to the tube in the conical bell section, then remains relatively steady throughout the tube up to the area around the integrated mouthpiece (orifice), where the tube thickens.

Special attention must be given to the orifice designed for playing, as it plays a crucial role in how the player interacts with the instrument and influences the sound it produces. In Figure 6, the orifice is shown in detail, including the wall thickness. We observe that the area around the orifice—referred to here as the mouthpiece—is thicker than the tube on either side, suggesting that the maker may have intentionally reinforced this section for durability. The wall in this area is relatively thick, measuring 6 millimeters, surrounding an air column approximately 15 millimeters in diameter.

CONTEXTUALIZATION WITH OTHER SIDE-BLOWN WOODEN TRUMPETS

Because it is made of wood rather than bamboo or animal horn, it stands out among the other trumpets in the collection. This raised the hypothesis that the instrument may have been brought by a European traveler. The Xingu River was traveled by Jesuits in the 17th and 18th centuries, and in the mid-18th century, the priest Roque Hundertpfund founded a mission, establishing contact with the Xipaya, Juruna, and Curuaia (Magalhães; Magalhães 2012, p. 20). However, this theory is refuted by the sideways orifice intended for playing, as side-blown trumpets are not known in European traditions (Montagu, 2014, p. 34).⁹ Furthermore, the material has been identified as native plant species.

Cross-comparisons with similar instruments from other ethnic groups, for which sound and



Figure 6 - Left: Detail of the orifice with measurements. Right: Bell with measurements of the inner diameter and the wall thickness. Photo by the authors, 2024.
 Source: Museu Paraense Emílio Goeldi.

	Measurements of the orifice	
Location on the mouthpiece	Bell side: 54mm	Small end: 53mm
Diameter	Horizontal: 19mm	Vertical: 15mm
Wall thickness:	5mm	

Table 1: Measurements of the orifice.

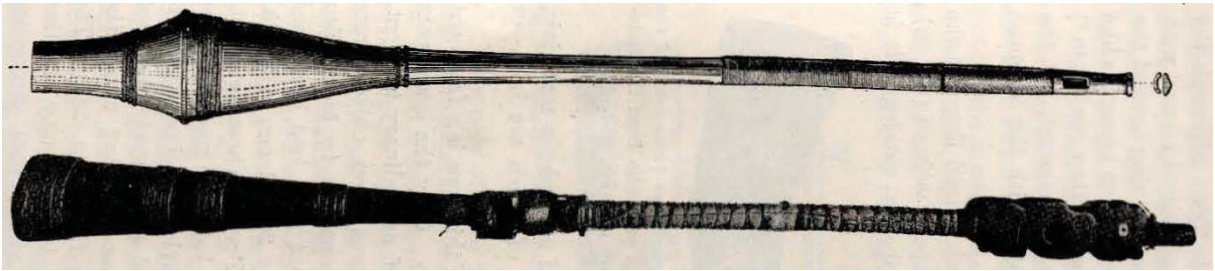


Figure 7. Wooden trumpets made of two halves.
 Source: Izikowitz, 1935, p. 220.

video recordings are available, allow us to infer certain aspects of the instruments' use and performance practices. Unfortunately, no sound recording accompanies Snethlage's description of river navigation signals, but the description itself provides valuable insight into the potential use of the instruments preserved here (Snethlage, 1921). Without historical recordings, it is more challenging to understand the playing style and sound; possible sources are literary reports (Wey, 2024, p. 5).

The process of contextualization starts with the search for similar artifacts. Those would likely be conserved in museums. Although some certainly remain in private ownership, such artifacts are much more difficult to discover, as there may be no trace of their existence outside the owner's household. The comprehensive database MIMO (Musical Instruments in Museums Online)¹⁰ offers a comprehensive section of side-blown trumpets, of which however none bear similarities with the object at hand. This speaks to the originality of the design. The closest in terms of form and mode of playing, which features a sideways orifice near the narrow end, was located in Karl Gustav Izikowitz's survey of South American instruments, which although almost a century old still is valued in current research as one of the reliable sources. Izikowitz (1935, p. 220) shows artifacts that are somewhat comparable and explains the method behind their construction: "The Indians at the River Amazonas have, however, solved this problem in an excellent way. They make their large and often very well-constructed trumpets out of two longitudinal wooden halves. The joints are covered with wax or a resin-like mixture and strengthened with a swathing of switches, bark leaves, etc. [...]. These trumpets may reach the considerable length of up to two meters" (Izikowitz, 1935, p. 220). The two trumpets that Izikowitz uses as examples are shown in Figure 7. Both are what he later refers to as 'complex' instruments.

The trumpets shown in Figure 7 are wrapped and decorated with textiles. Such decoration is missing from the specimen recovered from the riverbed, as these materials have decomposed. However, it is plausible that it was also decorated with ornaments. A cord or string was probably

also used to hold the two halves together securely and tightly. The ornaments are not clearly visible in the photos. The upper of the two specimens in Figure 7 was taken from the *Handbook to the Ethnographical Collections of the British Museum* (1925, p. 287), where we find no further information. The instrument shown below is more similar to the one in the Museu Paraense Emílio Goeldi. The specimen in the lower part of Figure 7 is held in the National Museum in Copenhagen and remains there today, still in excellent condition. This is even more astonishing given that this object is around four hundred years old. Before 1710, the trumpet was transferred to the Royal Kunstkammer from the collection of the Dutch doctor Paludanus in Enkhuizen, where it already existed in 1617 (Yde, 1957, p. 212). The manuscript of Paludanus contains a description which mixes legends told at the time with material details: "six kinds of trumpets [...] the third one is of black wood and used by the Amazon women who go to war, in it is a devil, it is probably 4 shoes long" (Dam-Mikkelsen; Lundbæk, 1980, p. 20). Although we do not know the age of the River Curuá object, it is notable that similar instruments have existed over such a long period. A key similarity lies in the construction of the wooden bell, where the method of hollowing out two halves of a conical wooden shape has been used as well. Both instruments share this feature, but the Copenhagen example clearly consists of two composite parts. It is decorated with intricate carvings, both at the end where the blowing hole is located and at the junction between the cylindrical tube and the bell. The shape, combining cylindrical and conical sections, is common to both instruments.

MODE OF PLAYING AND MUSICALITY OF THE TRUMPETS

We must also be careful not to interpret the sources too rigidly when using organological terminology, as the different categories of aerophones (single reed, double reed, and labrosones) are often mixed up due to their use in comparable contexts and the fact that they are often interchanged with each other. Identification becomes important when we want

to understand the playing mode and sound of an instrument that is no longer practiced in order to ultimately reconstruct it and resocialize it among the musical traditions. The connection between player and object (instrument) is central to this, and the mode of sound production is the gateway between the two. In the case before us, the instrument was made to sound by the player's vibrating lips. For this purpose, the maker created a rounded, quasi-square orifice near the narrow end of the tube. The air, which is pushed into the tube by the vibrating lips, causes the air to vibrate.

The musical study of trumpets lacking finger holes, keys, or valves has received limited scholarly attention. Those only peripherally familiar with the instruments often dismiss them as producing "just one note." However, this misses the point. While this is true for inexperienced players, masters are able to play three to four notes. Additionally, melodic performance is not the main expression of the trumpet. More important are the quality of the sonic timbre, which carries over a far distance. Also important are various playing techniques such as articulation, bending of notes, and dynamics (louder and softer playing).

It is true that only one or at most two to four different high notes can be produced on relatively short natural trumpets.¹¹ The instrument, therefore, does not fall into the category of aerophones that play on scales and are often mentioned together, such as clarinets and flutes. The sonority of the object is closely linked to the process of producing the sound, which is why we need to consider its characteristics in some detail. The ability to produce more than one pitch class depends on the player's ability to overblow the instrument. To do this, the player's lips must vibrate at a frequency several times that of the fundamental tone. Since it takes more effort and practice to produce faster vibrations, the upper range is limited—a fact that brass instrument players are familiar with. One motivation for a longer trumpet construction is, therefore, to be able to produce more notes. With an instrument one meter long, you can assume at least two pitches. Nevertheless, these are not primarily to be understood as melody instruments. Wooden trumpets, as they are examined here, therefore

occupy a place that is not clearly defined in music research, and are not assigned to either melody or rhythm instruments. These conditions may explain the absence of research into the music of natural trumpets in the region. We argue that the melodic properties of the music may, in this case, be secondary. The players may reach a sophisticated level of skill in playing different articulations, incorporating melodic elements by bending tones and making creative use of the differing timbre and various playing techniques. These are worth documenting further to support the learning and safeguarding of the practical knowledge of the musicians, who are often playing the horns in the context of agricultural work with animals.

The effect of trumpet sounds has been pointed out by anthropologists in relation to rituals. It is important to bear in mind that the concepts of sound and music in the Amazonian context are part of complex inter- and transdisciplinary thought systems, generally inseparable from dance, music, ritual, and spirituality (Barros, 2023, p. 97). Different aerophones are combined in rituals, for example in groups of trumpets and flutes (Piedade, 2004, p. 8), where a "complex of sacred flute" (*ibid.*) is composed of flutes as well as trumpets. Wind instruments are linked to practices of blowing, such as blowing smoke, and to breathing (Hill; Chaumeil, 2011, p. 20-21), which raises questions of agency and subjectivity in the relationships between humans and objects (Lolli; Picchia, 2021, p. 18). Izikowitz (1935) describes the use of bamboo (known as *taboca* or *taquara*) in simple trumpets among the Canela, Kamayurá, Parintintin, and Tucuna, the latter two with a side opening for blowing. In addition, there are many references to the use of this material in the Swedish researcher's collection when dealing with the class of complex trumpets, so classified because they are made up of two parts, a tube and a resonator, where the tube in most cases is made of *taboca* (Bertolin, 2022, p. 20).

While the most common and widespread use of wooden trumpets involves a single instrument used for signaling, communication, or celebration, there are also examples of multipart performances. Trumpets of varying lengths can expand the musical possibilities, allowing for

multipart compositions. In such ensembles, each player produces a distinct pitch, and possibly an octave through overblowing, which combine to create rhythmic and melodic patterns with endless potential combinations. The five-part music analyzed by Piedade (1999, p. 103) offers an illustrative example of multipart performance based on the *hocket* technique. This collaborative form of music-making involves interlocking intervals played by individual musicians. The *hocket* technique creates a complex interplay of pitch and rhythm, with the performers closely attuned and synchronized with one another. The transcription provided by Piedade (1999, p. 103) demonstrates the phenomenon that the two notes of an instrument do not have to sound exactly an octave apart but may represent a wider or narrower interval. This is due to the construction of the instruments, which does not aim to produce an exact harmonic series.

CONCLUSIONS AND FUTURE DIRECTIONS TOWARDS A MUSICAL RECREATION

Further study of existing indigenous music for similar instruments is clearly needed, both for contextualization and as a source of inspiration for future use. The approach to playing these instruments is as much an artistic endeavor as it is a scientific one. Ultimately, it remains an artistic and personal decision for contemporary players how closely they wish to connect their performance with historical sources, the playing of elders, or instruction from teachers. At this point, it is not possible to identify the ethnic origin of the trumpet. The location of the encounter is south of the territory of the Curuaia, who are known to use trumpets. However, since it was found in the depths of a river, it could just as easily have been left there by a traveler. Routes on the rivers were used for trade, and traders may have brought musical instruments. In situations such as those described by Snethlage (1921), the trumpet was used to sound the arrival of a boat in a foreign village. Such uses may explain why it had sunk into the river. We showed that the linguistic study of the terminology is an important approach to understand the variation between musical instruments and their use. This merits further investigation with members of the

community. As of today, some sources indicate that there are no fluent speakers of the Curuaia language, but there are rememberers. In the urban context, the language is no longer used. But since the Curuaia live in various villages and territories, there could still be speakers in the older generation who retain knowledge of specialized vocabulary, including many musical terms.

The study of musical instruments whose tradition has been discontinued requires a discussion of the form of knowledge they entail. Various forms of musical artifacts, such as instruments, recordings, or notations, can store some of the knowledge, but many aspects cannot be stored in sound or writing. Musical notation, for example, records melodies and rhythms, along with lyrics, but provides little information about the mode of playing or singing or the timbre. Sound recordings can do this, but the context and intentions are lost. With artifacts such as musical instruments, the question of what knowledge is transported and stored by them is a very complicated one. Without additional sound recordings, they are not carriers of sound, but originators. In addition to the function, ecological components play a significant role regarding the materiality of the construction; the raw materials used in the instrument are part of the musical culture. They are accompanied by the question of the influence of ecological changes and the sustainability of production, environmental concerns, and the identification of suitable building materials, a topic that has recently been taken up by research (Hachmeyer, 2024).

Forthcoming work by the authors will address the measures to follow ethical protocols when resocializing a historical and intermittently lost instrument, in conjunction with the methods chosen for the recreation of the object. Both will form a parallel development of ethical protocols and technical protocols for the archiving and use of archived musical objects in indigenous contexts. The Curuaia and the Xipaya established the Kirinapã Association, which represents the Curuaia who live in the city of Altamira and in the villages (Curuaia, 2024). As part of the ongoing research, the plans for the reconstruction are discussed with representatives of the

association. To our knowledge, no equivalent musical instruments are currently being made in the region of its provenance. Therefore, recreating this instrument cannot rely solely on the expertise of an expert artisan but must combine traditional knowledge with precise measurements and photographic documentation. This raises again the question of the motivation behind reconstructing the sunken trumpet and the potential new music that can be played on it. Scholars have argued that music emerged as a means of communicating emotions (see, for example, Lawson, 2014). The transformation of an inner state, spiritual sensation, or feeling into audible expression drives the invention of increasingly diverse sounds. This is a fundamental reason for the invention and development of musical instruments: they make their creators capable of communicating previously unheard sounding messages.

ACKNOWLEDGEMENTS

The following colleagues contributed to the present work through facilitation, expertise and advice: Líliam Barros and Evelyn Tainá Silva (Universidade Federal do Pará); Hein van der Voort, Raimundo dos Santos, and Leonardo Machado Lopes (Museu Paraense Emílio Goeldi); Matthias Lewy (Lucerne School of Music); Mille Gabriel (National Museum Copenhagen); Adrian von Steiger (Bern University of the Arts). The work is supported by the projects *Resocialization of Sound* (Lucerne School of Music HSLU, SNF Grant Nr. 220198) and *Música e Sociedade na Pan-Amazônia* (Universidade Federal do Pará UFPA).

REFERENCES

- ALPERSON, Philip. The Instrumentality of Music. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 66, n. 1, p. 37-51, 2008. Available at: <<https://www.jstor.org/stable/pdf/40206304.pdf>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.
- AMMANN, Raymond; KAMMERMANN, Andrea; WEY, Yannick. **Alpine Vibes: The Musical Connection between the Alphorn and Yodeling - Fact or Ideology?** Zurich: Chronos, 2023. Available at: <<https://www.chronos-verlag.ch/node/28647>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.
- ARAÚJO, Giuseppe Augusto. **Aerofones pré-históricos no Brasil: Um estudo arqueo-musicológico.** Dissertação (Mestrado em Música-Musicologia). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Available at: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36843>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.
- BALICK, Michael J. The indigenous palm flora of 'Las Gaviotas' Colombia, including observations on local names and uses. **Botanical Museum Leaflets**, Cambridge MA: Harvard University, v. 30, n. 3, p. 10-27, 1985. Available at: <<https://www.jstor.org/stable/pdf/41762865.pdf>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.
- BARCELOS, Aristoteles. A flauta-jaguar e outros aerofones wauja: uma contribuição xingwana ao instrumentarium zoologica Amazonia. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas** 16, 3, e20200127, 2021. Available at: <<https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2020-0127>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.
- BARROS, Líliam. Sonoridades antigas dos povos Tapajônico e Marajoara: uma aproximação entre arqueo-musicologia e etnomusicologia nas coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Nacional e Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. **Revista do museum de arqueologia e etnologia**, 41, p. 95-109, 2023. Available at: <<https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.2023.211198>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.
- BARROS, Líliam; GOMES, Lohana; GOMES, Jonas; VENTURIERI, Leonardo Vieira. **Arqueologia Musical Amazônica: Catálogo de Instrumentos Tapajônicos e Marajoaras Pré-**

Cabralinos do Museu Paraense Emílio Goeldi / Museu Nacional. Belém: UFPA, 2021. Available at: <<https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1029>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Sobre as flautas sagradas xinguanas ea antropologização do mundo. **Revista de Antropologia**, v. 64, n. 2, p. 1-16, 2021. Available at: <<https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2021.186653>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

BEAUDET, Jean-Michel. Futures of our music. **Musik-Kontexte: Festschrift für Hanns-Werner Heister. Münster: Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat**, p. 85-95, 2011. Available at: <<https://hal.parisnanterre.fr/hal-02001639v1>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

BELLIA, Angela. Towards a new approach in the study of ancient Greek music: Virtual reconstruction of an ancient musical instrument. **Digital Scholarship in the Humanities**, v. 34, n. 2, p. 233-243, 2019. Available at: <<https://doi.org/10.1093/llc/fqy043>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

BERTOLIN, Gabriel Garcêz. **De sopros e tubos: instrumentos de vento nas terras baixas da América do Sul**. Doctoral Dissertation (Social Anthropology), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Available at: <<https://doi.org/10.11606/T.8.2022.tde-14072023-115849>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

BOTH, Adje. Music Archaeology: Some Methodological and Theoretical Considerations. **Yearbook for Traditional Music**, v. 41, p. 1-11, 2008. Available at: <<https://doi.org/10.1017/S0740155800004100>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

BRITISH MUSEUM. **Handbook to the Ethnographical Collections**. London: Trustees of the British Museum, 1925. Available at: <<https://archive.org/details/handbooktoethnog00brit>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

CAMÊU, Helza. **Instrumentos musicais dos indígenas brasileiros, catálogo da exposição**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1979. Available at: <<http://www.etnolinguistica.org/>

biblio:cameu-1979-instrumentos>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

CURUAIA, Edilson. **Pontos relevantes sobre os cantos/danças Curuaia**. Médio Xingu-Pará, Amazônia. XI Jornada da Etnomusicologia. Belém do Pará: UFPA, 2024.

DAM-MIKKELSEN, Bente; LUNDBÆK, Torben. 1980. **Etnografiske genstande i Det kongelige danske Kunstkammer 1650-1800 / Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer 1650-1800**. Copenhagen: Nationalmuseet, 1980.

DAWE, Kevin. 2003. **The Cultural Study of Musical Instruments**. In: CLAYTON, Martin, HERBERT, Trevor, and MIDDLETON, Richard: A Critical Introduction. Routledge, 2003, p. 274-283.

FANG, Jianjun. **Experimental Restoration and Reconstruction in Music Archaeology**. *Journal of Music Archaeology* 1, pp. 9-21, 2023. Available at: <<https://doi.org/10.1553/JMA-001-01>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

HACHMEYER, Sebastian. The omitted variable: musical bamboos, environmental sustainability, and the ecological implications of an intangible cultural heritage in the Bolivian Andes. **International Journal of Heritage Studies**, p. 1-14, 2024. Available at <<https://doi.org/10.1080/13527258.2024.2406001>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

HILL, Jonathan David and CHAUMEIL, Jean-Pierre. **Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011. Available at: <<https://libgen.is/book/index.php?md5=2214160738CEC38AFC66F7238945B726>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

HORNBOSTEL, Erich Moritz von and SACHS, Curt. **Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch**. *Zeitschrift für Ethnologie*, v. 46, p. 553-590, 1914. Available at: <<https://www2.oberlin.edu/faculty/rknight/Organology/H-S-1914-German.pdf>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

HUSMANN, Heinrich. Das neuentdeckte Steinzeitlithophon. **Die Musikforschung**, v. 5, n. 1, p. 47-49, 1952. Available at: <[Artigos do dossiê 107](https://www.js-</p></div><div data-bbox=)

tor.org/stable/23804778>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

IZIKOWITZ, Karl Gustav. **Musical and other Sound Instruments of the South American Indians. A Comparative Ethnographical Study.** Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1935. Available at: <<http://www.etnolinguistica.org/biblio:izikowitz-1935-instruments>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

KUTTNER, Fritz. Nochmals: die Steinzeit-Lithophone von Annam. **Die Musikforschung**, v. 6, n. 1, p. 1-8, 1953. Available at: <<https://www.jstor.org/stable/41115125>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

LAWSON, Francesca. Is Music an Adaptation or a Technology? Ethnomusicological Perspectives from the Analysis of Chinese Shuochang. **Ethnomusicology Forum**, v. 23, n. 1, p. 3-26, 2014. Available at: <<https://www.jstor.org/stable/43297413>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

LEWY, Matthias, and BRABEC, Bernd. **Resocializing recordings: Collaborative archiving and curating of sound as an agent of knowledge transfer.** The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology 28, 3, pp. 193-205, 2022. Available at: <<https://doi.org/10.1111/jlca.12679>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

LOLLI, Pedro, and DEL PICCHIA, Paulo Menotti. **Os trompetes dos guaribas: do modo de existência artefactual da pessoa no alto rio Negro.** Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, 16, e20200065, 2021.

MAGALHÃES, Antonio Carlos, and Sonia MAGALHÃEL, Barbosa. **Um canto fúnebre em Altamira: Os povos indígenas e alguns dos primeiros efeitos da barragem de Belo Monte.** Desenvolvimento, reconhecimento de direitos e conflitos territoriais, p. 18-44, 2012.

MIMO CONSORTIUM. 2011. **Revision of the Hornbostel-Sachs classification of Musical Instruments.** Available at: <<http://www.mimo-international.com/documents/hornbostel%20sachs.pdf>>. Accessed on: 9 Oct. 2024.

MONTAGNANI, Tommaso. Corps sonores. instruments et maîtres dans la pratique musicale des Kuikuro du Haut-Xingu. **Revista de Antropologia**, v. 59, n. 1, p. 201-223, 2016.

MONTAGU, Jeremy. **Organology Again: This Time, Ethno-Organology.** Historic Brass Society Journal 15, pp. 1-5, 2003. Available at: <https://historicbrass.org/edocman/hbj-2003/HBSJ_2003_JL01_001_Montagu.pdf>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

MONTAGU, Jeremy. **The Divorce of Organology from Ethnomusicology,** 2007. Available at: <<https://jeremymontagu.co.uk/The%20Divorce%20of%20Organology%20from%20Ethnomusicology.pdf>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

MONTAGU, Jeremy. **Horns and Trumpets of the World.** Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.

MOURA, Pedro Paulo da C., and ZANNONI, Claudio. **A música dos povos indígenas do Maranhão.** Cadernos de Pesquisa, São Luís, 7, 3, p. 28-36, 2010.

NIMUENDAJÚ, Curt. Zur Sprache der Kuruáya-Indianer. **Journal de la Société des Américanistes**, v. 22, n. 2, p. 317-345, 1930. Available at: <<https://doi.org/10.3406/jsa.1930.1074>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

NORDENSKJÖLD, Erland. **The changes in the material culture of two Indian tribes under the influence of new surroundings.** Comparative Ethnographical Studies, 2. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1920.

PIECADE, Acácio Tadeu de C. **Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: sobre gênero e música do Jurupari.** Horizontes Antropológicos, 5, 11, pp. 93-118, 1999. Available at: <<https://doi.org/10.1590/S0104-71831999000200005>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

RODÀ, Antonio, Giovanni De Poli, Sergio Canazza, Zezhou Sun, and Emily Whiting. 3D Virtual Reconstruction and Sound Simulation of Old Musical Instruments. **Archeologia e Calcolatori**, v. 32, p. 367-82, 2021. Available at: <<https://doi.org/10.19282/ac.32.1.2021.XX>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

SALLES, Pedro Paulo. **Adjuronà: percursos simbólicos da trompa Karajá.** Revista dos Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Ethnomusicologia-ABET, p. 563-575, 2011.

SARKASSIAN, Margaret. **Lip-Vibrated Instruments of the Ancient and Non-Western World**. In *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, edited by Trevor Herbert and John Wallace, 5-18. Cambridge Companions to Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Available at: <<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521563437.003>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

SCHAEFFNER, André. Une importante découverte archéologique: le lithophone de Ndut Lieng Krak (Vietnam). **Source**: *Revue de Musicologie*, v. 33, n. 97/98, p. 1-19, 1951. Available at : <<https://www.jstor.org/stable/926752>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

SEEMANN, Berthold. **Popular history of the Palms and their allies**. London: Lovell Reeve, 1856. Available at: <<https://www.biodiversitylibrary.org/item/101636>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

SERAFIN, Stefania, and DE GÖTZEN, Amalia. An Enactive Approach to the Preservation of Musical Instruments Reconstructing Russolo's Intonarumori. **Journal of New Music Research**, v. 38, p. 231-39, 2009. Available at: <<https://doi.org/10.1080/09298210903161013>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

SNETHLAGE, Emilie. Die Indianerstämme am mittleren Xingú. Im besonderen die Chipaya und Curuaya. **Zeitschrift für Ethnologie**, v. 52, n. 4/5, p. 395-427, 1921. Available at: <<http://www.etnolinguistica.org/biblio:snethlage-1921-indianerstamme>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

SNETHLAGE, Emilie. Chipaya- und Curuaia-Wörter. *Anthropos*. **Revue Internationale d'Ethnologie et de Linguistique**, v. 27, p. 65-93, 1932. Available at: <<http://www.etnolinguistica.org/biblio:snethlage-1932-chipaya>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

SOCIETY FOR AMERICAN ARCHAEOLOGY. **What is Archaeology?** Available at: <<https://www.saa.org/about-archaeology/what-is-archaeology>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

VILHENA, Raimunda Conceição de; LINS, Alba; LUNA, Marçal de Souza. Estudo anatômico, morfológico e o crescimento das raízes adventícias de *Iriartea exorrhiza* Mart. (Palmae),

"Paxiúba." **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Botânica**, v. 1, n. 1/2, p. 87-109, 1984.

WEY, Yannick. **Observing the Cultural Development of the Hammered Dulcimer in the Alpine Region through its Crafting, Materials, and Secrets**. *Saryn*, v. 11, n. 4, p. 17-33, 2023. Available at: <<https://doi.org/10.59850/SARYN.4.11.2023.34>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

WEY, Yannick. 2024. How Did 19th-Century Alphorns Sound? A Reconstruction Based on Written Accounts of Its Musical Timbre, **Arts**, v. 13, n. 146, p. 1-12. Available at: <<https://doi.org/10.3390/arts13050146>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

XIPAI, Yăkyxixi, and XIPAI, Wajă. Ayumă Xipai, parteira de um povo. **Sumaúma**, April 22, 2024. Available at: <<https://sumauma.com/ayuma-xipai-parteira-de-um-povo/>>. Accessed on: 24 Oct. 2024.

YDE, Jens. **Sjældne udskårne sager fra indianerne i Brasilien**. in: *Danmarks Nationalmuseum*, Copenhagen, pp. 112-13, 1957.

Notas

1 While musical instruments may retain their shapes over long periods, they were likely reinterpreted and placed in new contexts, potentially serving different or even contrasting functions and meanings (Both, 2008, p. 6).

2 Bertolin (2022) provides a comprehensive survey of the state of research on aerophones in lowland South America which does not mention the Curuaia trumpets or other wind instruments of the Curuaia or geographically neighboring ethnicities. The extensive overview of side-blown horns by Montagu (2014) does not cover the side-blown instruments in Northern Brazil.

3 To our knowledge, there are today no fluent speakers of the Curuaia language, but some fragments remain in memory.

4 Nimuendajú uses here the word Schallcuia, a composite of the German Schall (Sound) and the Portuguese cuia, in this context a vessel made from gourd.

5 Information on a card enclosed with the object, held in the archaeological archive of the Museu Paraense Emílio Goeldi.

6 Personal communication by Raimundo dos Santos in the archaeological archive of the Museu Paraense Emílio Goeldi, 17.10.2024.

7 Geodata with kind permission by the Museu Paraense Emílio Goeldi.

8 The analysis was done on a small piece of wood that fell off the artifact.

9 The only side-blown traditional trumpet in Europe is the midwinterhoorn in the Netherlands, which bears no further resemblance to the object at hand (Montagu, 1975).

10 Available at: <<https://mimo-international.com/>>. Accessed on: 8 Oct. 2024.

11 We use the designation 'natural trumpet' in the sense that musicians who play the instruments are familiar with: labrosones without mechanics to alter the sound (such as holes, keys, valves).

ABOUT THE AUTHORS

Yannick Wey is a musicologist at the Interpretation Institute of Bern University of the Arts. He completed his doctorate at Leopold-Franzens-University in Innsbruck and worked as a research associate at the Lucerne University of Applied Sciences and Arts. His research covers topics related to intangible cultural heritage, as well as digitalization and sustainability in education and culture. E-mail: yannick.vey@hkb.bfh.ch

Jose Edilson Curuaia de Araujo is an indigene of the Curuaia ethnic group. He lives in Para, Brazil. He studies music at the Federal University of Para and does research at the Laboratório de Etnomusicologia. His work focuses on the Curuaia ethnic group. He explores their way of life, gastronomy, and economic activity. He also studies traditional music, painting, and ancient Curuaia artifacts. At events, he gives talks about his life experiences. He sings in the Curuaia language and does choreographs with the maraca instrument. E-mail: curuaia22@gmail.com

SOBRE OS AUTORES

Yannick Wey é musicólogo no Instituto de Interpretação da Universidade das Artes de Berna. Concluiu o seu doutoramento na Leopold-Franzens-University em Innsbruck e trabalhou como investigador associado na Universidade de Ciências Aplicadas e Artes de Lucerna. A sua investigação abrange temas relacionados com o património cultural imaterial, bem como a digitalização e a sustentabilidade na educação e na cultura. E-mail: yannick.vey@hkb.bfh.ch

José Edilson Curuaia de Araújo é um indígena da etnia Curuaia. Vive no Pará, Brasil. Estuda música na Universidade Federal do Pará e faz pesquisa no Laboratório de Etnomusicologia. O seu trabalho centra-se na etnia Curuaia. Explora o seu modo de vida, a sua gastronomia e a sua atividade económica. Também estuda música tradicional, pintura e artefatos antigos Curuaia. Em eventos, faz palestras sobre suas experiências de vida. Canta na língua curuaia e faz coreografias com o instrumento maracá. E-mail: curuaia22@gmail.com

A MÚSICA NA BELLE ÉPOQUE DECADENTE: REFLEXÕES SOBRE O GOSTO MUSICAL NA OBRA DE COMPOSITORES PARAENSES DE 1912 A 1940

MUSIC IN THE DECLINING BELLE ÉPOQUE: REFLECTIONS ON MUSICAL PREFERENCE IN THE OEUVRE OF COMPOSERS FROM PARÁ, 1912–1940

Aline da Silva Pedrosa
PROFMUS-UFPA
Dione Colares de Souza
UFPA e UEPA

Resumo

Este texto trata de um estudo sobre composições musicais produzidas durante o período de decadência da *Belle Époque* em Belém do Pará entre 1912 e 1940. Buscou-se identificar os estilos, gêneros e gostos musicais evidenciados nas composições editadas e publicadas nesse período, bem como foi analisada a relação dessas obras com contextos históricos, sociais e políticos. Trata-se de pesquisa documental realizada no acervo de partituras editadas da *Coleção Vicente Salles*, pertencente ao Museu da Universidade Federal do Pará. Foram analisadas 118 partituras de 46 compositores paraenses, sendo selecionadas 65 obras de 36 compositores. Como resultado, identificou-se uma diversidade de casas editoras em Belém e uma preferência por gêneros musicais populares, refletindo as preferências culturais e o gosto musical da época.

Palavras-chave:

Belle Époque; compositores paraenses; gosto musical; partituras.

Abstract

This text discusses a study on musical compositions produced during the decline of the Belle Époque in Belém of Pará between 1912 and 1940. The aim was to identify the styles, genres, and musical tastes evident in the compositions edited and published during this period, as well as to analyze the relationship of these works with historical, social, and political contexts. This is a documentary research conducted on the collection of edited sheet music from the Vicente Salles Collection, belonging to the Museum of the Federal University of Pará. A total of 118 scores by 46 Pará composers were analyzed, with 65 works selected from 36 composers. As a result, a diversity of publishing houses in Belém was identified, along with a preference for popular musical genres, reflecting the cultural preferences and musical tastes of the time.

Keywords:

Belle Époque; composers from Pará; musical taste; musical scores.

PATRIMÔNIO MUSICAL NO CIRCUITO DA BELÉM DE 1912 A 1940

Este estudo¹ busca olhar os contornos do processo de produção musical em Belém do Pará entre os anos de 1912 e 1940, a partir de partituras editadas e publicadas que circularam na cidade no período de decadência da *Belle Époque*². Assim, a música e o processo de edição de partituras constituem a confirmação de um patrimônio cultural criado pelos artistas e compositores locais que vivenciaram e legitimaram essa época com as suas composições. Tais composições podem ser abordadas a partir do conceito de “capital cultural” de Bourdieu (2007), que em sua obra *A Distinção* aborda questões relacionadas aos valores culturais e hábitos sociais que legitimam o campo artístico.

Desse modo, ao analisar partituras editadas, evidenciam-se gostos e preferências musicais de compositores paraenses que remetem a modelos pré-concebidos por uma determinada tradição da sociedade. Em Belém, na primeira metade do século XX, reverberavam as influências populares e eruditas difundidas no período de ascensão da economia da borracha. Essa economia impulsionou tanto a fusão de influências culturais europeias, quanto as transformações sociais e políticas que ainda ecoam mesmo após o seu declínio.

As partituras selecionadas, provenientes da *Coleção Vicente Salles*, oferecem um valioso registro documental e revelam a vanguarda cultural paraense da época. Esse conjunto de fontes musicográficas contribui para uma janela de apreciação do que foi a decadência da *Belle Époque* musical, no que tange às práticas musicais e à formação de gostos culturais na região. Salles (2016) afirma que, nesse período, “foi quando se sentiu a capacidade dos músicos e artistas locais de reproduzirem aqui que eles e outros, vindos de fora, atraídos pela existência de bom mercado de trabalho, haviam feito em melhores condições, com o dinheiro da borracha” (Salles, 2016, p. 19). Corroborando com essa ideia, Vieira (2012), em seu estudo sobre as partituras encontradas na *Coleção Vicente Salles*, percebe “...essas partituras como documentos de uma história musical local situada em um “passado”,

que pode ajudar entender a história musical do “presente” e construir caminhos para as superações necessárias” (Vieira, 2012, p. 144).

A proposta de análise das partituras editadas e publicadas favorece ao leitor o lugar de apreciador dos hábitos, linguagens, modos e ideias de consumo da época. Desta maneira, foram analisadas 118 partituras de 46 compositores paraenses - sendo, posteriormente, selecionadas 65 obras de 36 compositores - publicadas por uma diversidade de casas editoras em Belém. Portanto, a análise das fontes documentais coletadas para esta pesquisa favorece a construção de um arcabouço teórico que entrelaça história e cultura, bem como permite melhor compreensão do capital cultural que se construiu por meio do gosto e consumo musical na sociedade local.

Para análise dos gostos musicais e influências culturais manifestadas entre os anos de 1912 e 1940, considerando-o como período de transições entre o apogeu da *Belle Époque* e sua decadência, recorreu-se ao “Catálogo do Projeto Recuperação e Difusão do Acervo Musical da Coleção Vicente Salles”, da Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará (UFPA), criado em 2008. Apenas a seção de partituras editadas foi analisada, desconsiderando-se as fontes documentais manuscritas, para identificar os estilos e gêneros musicais que predominaram naquele período.

A pesquisa documental se baseou em uma abordagem qualitativa, utilizando como fonte a *Coleção Vicente Salles*, além de estudos de teóricos com base em Bourdieu (2007), Sarges (2002), Salles (1969; 1980; 2007; 2012; 2016), Vieira (2001; 2012), entre outros autores que exploram a história cultural do Pará. Tais estudos contribuíram para a contextualização e análises sobre a influência do declínio econômico nas práticas musicais, destacando como os gêneros e estilos preferidos pelos compositores refletiam as mudanças sociais e políticas da época.

Portanto, buscou-se favorecer um olhar ampliado sobre os modos de vida, preferências artísticas e ideias estéticas que moldaram a produção musical e que revela a complexa relação entre cultura e sociedade nesse contexto histórico. Ao abordar esses documentos, a pesquisa procura

ser um contributo para compreensão referente às transições culturais e hábitos sociais que refletem o consumo musical em Belém durante o período de decadência da *Belle Époque*.

O presente artigo foi estruturado em três partes. A primeira parte aborda a Belém musical do século XX, fazendo referência ao urbanismo que forjou o desenvolvimento de práticas musicais para uma elite intelectual, a importação cultural de matriz europeia e os processos de decadência observados no período em que Belém deixou de ser a capital da borracha. A segunda parte discute sobre as produções musicais em Belém, com foco nas partituras publicadas entre 1912 e 1940, selecionadas a partir da *Coleção Vicente Salles*. Por fim, na terceira parte, elaborou-se reflexões sobre o gosto musical a partir dessas publicações musicais.

A BELÉM MUSICAL DO INÍCIO DO SÉCULO XX: DA CONSTRUÇÃO À DECADÊNCIA DA BELLE ÉPOQUE

No final do século XIX e início do XX, Belém do Pará e outras cidades brasileiras passaram por transformações influenciadas pela cultura europeia, especialmente a francesa. Sarges (2002) afirma que “a formação dessa nova elite intelectual, posteriormente, além de contribuir para o aumento dos profissionais liberais, concorreu também para a introdução de novos hábitos de vida” (p. 82). Este processo consolidou-se em Belém, a partir da dinâmica cultural favorecida na cidade, destacando-se pelo acentuado crescimento econômico promovido pela indústria da borracha e pela facilidade de importação decorrente do acesso portuário aberto às influências internacionais.

O período da *Belle Époque* proporcionou uma remodelação urbana e cultural na cidade, “a paisagem de Belém fora modificada, sendo aquele momento um verdadeiro paradigma na urbanização de uma das mais importantes cidades da Amazônia” (Barros; Serra, 2018, p. 210). Vieira e Souza (2013) consideram que essa transformação na paisagem de Belém:

[...] incluía desde a arquitetura urbana aos trajes e hábitos sociais dos cidadãos, neste último caso, incluía-se a frequência ao teatro e depois também ao cinema, não era de se esperar que a população local realizasse, percebesse e correspondesse tal como se fazia na Europa, face às diferenças entre os contextos de produção e “re”produção, que aqui escapa à mera repetição, mesmo que se considere ser então desejada (Vieira; Souza, 2013, p. 212).

Ainda que a cidade manifestasse os esplendores de uma vida social luxuosa, Sarges (2002, p. 19) aponta que este cenário de ostentação para as elites, escondia as precárias condições vividas pela maior parte da população, com limitações quanto ao acesso referente aos benefícios trazidos por esse desenvolvimento. A autora afirma que:

A formação dessa nova elite intelectual, posteriormente além de contribuir para o aumento de profissionais liberais, concorreu também para a introdução de novos hábitos de vida. Os donos de seringais, na maioria, moravam na cidade, atraídos pelo conforto que esta lhes oferecia, experimentando os prazeres da *Belle Époque*, sem, contudo, distanciarem-se de seus barracões (Sarges, 2002, p. 82).

Observava-se, neste período, um momento de grandes investimentos industriais e urbanos, base para a ostentação de poucos, configurava uma vida luxuosa sob altos custos em relação à vida cultural. Claramente contrastando com a realidade periférica, de vida social mais simples.

Parte do excedente que se originou da economia gomífera foi investido no setor público na área do urbano, com o calçamento das ruas da cidade com paralelepípedos de granito importados de Portugal, com a construção de prédios como o do Arquivo e Biblioteca Pública, Teatro da Paz, além de outros, e a própria expansão da *urbe* com a ocupação das terras altas pelas famílias ricas, favorecendo a criação de novos bairros como Batista Campos, Marco, Nazaré, Umarizal, onde a elite pode construir suas confortáveis casas, bem distantes do abafado bairro comercial (Sarges, 2002, p. 52).

Esses investimentos realizados pelos “barões da borraca”³ trouxeram edificações de projetos arquitetônicos grandiosos, como o Theatro da Paz, o primeiro erguido com recursos públicos desde as primeiras tratativas em 1820 para edificação de um de um teatro provincial (Souza, 2010, p. 100).

O período da *Belle Époque* marcou Belém como a “capital da borracha”, por um cenário urbano que pode ser apreciado até os dias de hoje. Dessa forma, a cultura, importada da Europa, ainda pode ser acessada na própria paisagem da cidade, contemplando-se os investimentos realizados pelas instituições governamentais nesse passado marcante da economia. Nesse contexto, o Theatro da Paz se revela como espaço de transmissão de práticas musicais da época, frequentado para a apreciação de concertos executados por artistas e músicos de outros países, bem como construções residenciais que foram “inspiradas no *Art Nouveau*, com azulejos de Portugal, colunas de mármore de Carrara e móveis de ebanistas franceses” (Sarges, 2002, p. 82).

Segundo os estudos de Salles (1980) e Vieira e Souza (2013), nesse período, o ensino de artes musicais constituía-se através da música erudita europeia e culminou com a inauguração Theatro da Paz, em 1878, como espaço de difusão dessa música. Bem como a criação do primeiro conservatório local, em 1895, como espaço de preservação da música erudita europeia por meio do ensino.

As práticas musicais eram relacionadas a um contexto erudito, importado e pouco regionalizado, marcando um momento cultural mais ligado ao ambiente Europeu do que ao que emergia na região. O intuito era dar retorno a cidade de Belém e contribuir para o movimento musical da cidade, com as práticas de músicos e professores de música.

De acordo com os estudos de Vieira (2001) e Maia (2010), na mesma proporção que chegavam músicos estrangeiros na cidade, havia investimento do governo para que músicos da terra se qualificassem no exterior, para que acessassem a cultura europeia e trouxessem de volta o que aprendiam.

Nesse cenário de fortalecimento da erudição na cidade de Belém, ligado aos investimentos da borracha, houve a criação de “sociedades musicais e as casas editoras, litografias e tipografias” (Vieira; Souza, 2013, p. 209). Estudava-se piano clássico e canto, sendo relevante citar a importância da formação dos músicos através do Instituto Estadual Carlos Gomes, atuante desde o final do século XIX, então denominado Conservatório de Música, ligado à Academia de Artes.

Além disso, surgiram novos espaços que passaram a gerir a continuidade de encontros dessa sociedade que emergia, como os cafés e o Cinema Olímpia, inaugurado em 1912 (Sarges, 2002, p. 52). Segundo Veriano (2012, p. 27), no Cine Olímpia “ficavam ‘duas orquestras’ ou conjunto musical: uma que recepcionava os frequentadores entretendo quem chegasse; e outra debaixo da tela, acompanhando a ação dos filmes mudos”. O advento do cinema marca o período de declínio da ópera e o período de decadência da *Belle Époque*.

Durante a *Belle Époque* duas presenças importantes devem ser destacadas: a dos trabalhadores, envolvidos na construção das obras do centro da cidade, com os incentivos do governo e a das mulheres, abastadas ou não. Além da urbanização do centro, Sarges (2002, p. 24) destaca que “[...] as estradas de ferro internacionalizaram não somente o capital, mas a fome, a miséria, as epidemias e a própria morte”.

Quanto às mulheres da sociedade burguesa, foram atribuídos os lugares de guardiãs dos lares, colocando-as como disciplinadoras e modeladoras de hábitos que eram “importados”, a fim de preservar a continuidade da ostentação. Assim, Colares de Souza (2020) observa que:

Os modos sociais voltados para o incremento cultural do cultivo de gêneros e estilos musicais da época promoveram a criação de práticas sociais que circunscreviam as práticas femininas nos espaços público e privado. Nesse sentido, visibilizar a presença da mulher e sua condição no cotidiano doméstico (privado), bem como no político (público), por meio das representações de práticas e comportamentos observados nas fontes documentais coletadas em fotos, folhetos,

anúncios na imprensa local e relatos orais das entrevistadas expressam a herança da cultura burguesa no que se refere à educação feminina (Colares de Souza, 2020, p. 58).

Mulheres e crianças de classes pobres trabalhavam na produção industrial, no artesanato, na cozinha. Essas mulheres, eram marginalizadas e o acesso à vida social era somente pelos serviços prestados, pois “eram vítimas de maiores preconceitos de uma sociedade que menosprezava o trabalho doméstico e qualquer forma de organização voltada para a economia de subsistência” (Sarges, 2002, p.30). Corroborando com essas ideias, Bourdieu (2007) pontua que as regras de condutas entre sexo e classes confirma o que ocorria nesta época:

A ritualização das práticas e depoimentos, que pode ir até a estereotipização, e, em parte, um efeito da aplicação rigorosa do princípio de conformidade: um homem de idade madura que está visitando alguém deve aceitar uma bebida, do mesmo modo que uma mulher da mesma idade que usasse um vestido curto demais seria severamente, até mesmo, cruelmente, censurada (por meio de piadas, de brincadeiras pelas costas, etc.) (Bourdieu, 2007, p. 357).

Para estes homens e mulheres, a *Belle Époque* diferenciava-se pela linguagem, vestuário e acesso à educação. Os filhos de famílias de classes altas eram enviados para estudar na Europa, diferente do que ocorria com as classes menos abastadas. Os esplendores serviam para ofuscar a visão de uma realidade mais profunda. Nesse sentido, Coelho (2016) afirma que naquela época:

Também sobressaía o ideal da cidade planejada, limpa e higiênica, o encobrimento da pobreza e da mendicância, a sociabilidade mundana. Mesmo com a presença da mendicância, como na Paris de Baudelaire, os sujeitos sociais da belle époque investirão no sentido de reservar os centros da vida urbana e mundana para si (Coelho, 2016, p. 145).

Havia, portanto, diferenças nas aquisições de uma cultura que se apresentava à sociedade

da época. O capital cultural, no conceito levantado por Bourdieu (2007), era o europeu. Tanto o período da *Belle Époque* quanto o seu processo de decadência proporcionaram um enriquecimento cultural relativo às práticas de criação. Os investimentos realizados com o objetivo de trazer uma cultura europeia promoveram o acesso, mesmo indiretamente, às diversas classes sociais.

O final da *Belle Époque* em Belém foi marcado, principalmente, pela queda da economia, desencadeada por um processo de desvalorização da borracha natural. “Belém deixou de ser a capital da borracha; e apesar disto, o urbano configurado ao longo dos séculos permaneceu em novas condições e com outras características” (Sarges, 2002, p. 52-53).

Foi necessária uma nova abertura quanto à natureza de produções. Nas artes restaram os lamentos e os dissabores desse momento que deram vazão a um novo desenvolvimento literário e artístico, uma vez que “o governo da época já não se empenhava em prestar favores aos empresários do teatro lírico” (Salles, 2012, p. 49). Assim, emergia uma nostalgia sobre os novos modos de expressões. Na transição entre a vivência da *Era de Ouro* e o que viria em seguida. As artes, de modo geral, foram marcadas pelo diálogo entre os mundos europeu e brasileiro.

A decadência da *Belle Époque* suscitou novos modos de expandir os circuitos musicais. Os músicos paraenses buscaram se agrupar a fim de evitarem a dissolução da produção paraense. A prática da música potencializou os modos de reinvenção e proporcionou, de forma colaborativa, maneiras de consumação de um gosto bem aceito pelo público. Variadas classes artísticas se uniram a fim de preservar a cultura trazida com uma nova aparência. Sem os mesmos investimentos, os músicos passaram de um público disposto a contemplar as grandes óperas para os que optavam pela música mais aproximada da realidade local.

Mudou-se o cenário urbano para todos os que eram favorecidos pela borracha, em Belém do Pará. Importante mencionar tal mudança impactou todo o país, pois mesmo que existissem características específicas sobre as causas da suspensão da vinda das companhias

estrangeiras para o Brasil, pode-se entender que o contexto ia além da realidade interna, contida nas regiões do país. “Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial a situação do investimento e da produção local mudou, uma vez que diminuiu a circulação das companhias estrangeiras pelo país e pela cidade. [...]” (Moraes; Fonseca, 2012, p. 120).

Com base na instabilidade sofrida pelo país, o número de músicos populares aumentou na cidade de Belém e, conseqüentemente, também as parcerias entre os artistas das várias naturezas. Pôde-se observar que artistas músicos que receberam formação erudita, saíram da cidade, e os que permaneceram continuaram a produzir seja com suas performances ou através de suas composições.

AS COMPOSIÇÕES MUSICAIS EM BELÉM NO PERÍODO DA BELLE ÉPOQUE DECADENTE

As partituras musicais estudadas neste trabalho fazem parte da realidade histórica e social do período de 1912 a 1940 e circulavam na cidade de Belém do Pará. Tais fontes foram selecionadas a partir do catálogo de partituras editadas pelo *Projeto Recuperação e Difusão do Acervo Musical da Coleção Vicente Salles* da Biblioteca do Museu da UFPA, compostas por compositores paraenses que compunham o circuito da indústria cultural da época.

A *Coleção Vicente Salles* é considerada o mais importante acervo sobre o estudo da música, do folclore, do negro na Amazônia, do lúdico e da cênica paraense. Essa coleção foi a fonte norteadora para que esta pesquisa prosseguisse. Na coleção, constam partituras, discos, LPs, CDs, fitas de rolos magneto fônicas, fitas cassete e VHS. São cinco estações disponíveis ao público interessado e está localizada no Museu da Universidade Federal do Pará. Ainda, importante destacar que na coleção, adquirida pela UFPA em 1993, encontram-se verdadeiras relíquias, além de reunir mais de um século de composições, sejam editadas ou manuscritas, nacionais ou internacionais.

Foram verificadas 118 partituras editadas de 46 compositores da época da decadência da

Belle Époque em Belém (1912-1940). O período de recorte desta pesquisa foi escolhido a partir da definição de Salles (2016), que estabeleceu esse período como sendo o de decadência. A partir de critérios adotados para as partituras levantadas, foram selecionadas 65 obras de 36 compositores.

Nas partituras encontradas, nem todas as referências descritas estavam com as mesmas informações contidas no catálogo de partituras editadas pelo *Projeto Recuperação e Difusão do Acervo Musical da Coleção Vicente Salles*. Algumas estavam sem a capa, outras partituras estavam em manuscrito ou em cópias de transcrições manuscritas de partituras editadas pelo próprio Vicente Salles, sob a forma de micro edições, e não fizeram parte dos critérios de inclusão desta pesquisa, pois este estudo concentrou-se somente em partituras editadas e publicadas.

A pesquisa junto à Biblioteca depositária da *Coleção Vicente Salles* atendeu satisfatoriamente a expectativa de qualidade e quantidade da documentação solicitada, pois, com o auxílio da tecnologia, o acesso foi facilitado e a equipe esteve sempre à disposição do usuário, foi possível realizar uma leitura nítida das partituras impressas. Importou para esta pesquisa o acesso às informações do contexto referente ao período de produção dos compositores, conforme foi mencionado anteriormente.

As partituras pesquisadas seguiram um curso no campo sociológico e histórico. A partir de uma perspectiva histórica se tem a preservação do valor dos documentos arquivados, como diz Le Goff (1990, p. 10): “[...] desde a Antiguidade, a ciência histórica, reunindo documentos escritos e fazendo deles testemunhos, superou o limite do meio século ou do século abrangido pelos historiadores que dele foram testemunhas oculares e auriculares [...]”.

Assim, o processo de escolha e pesquisa de partituras editadas e publicadas no período da decadência da *Belle Époque* tornou possível uma melhor compreensão sobre o gosto musical produzido e apreciado, bem como as influências sobre os gêneros musicais encontrados a partir do contexto que cercava o período de publicação

ANO	PARTITURAS	COMPOSITORES
1912	<i>Olympia</i> - Cinema	Clemente Ferreira Junior
1913	<i>Liga de socorro mútuos</i>	Rosa De Jesus Monteiro Dos Santos
1914	S. João	Theophilo Dolor Monteiro Magalhães
	Polichinello	Djalma Pantaleão
	Garoto	Raffaello Segré
1915	Hymno [sic] do Tricentenário da Fundação de Belém	José Domingues Brandão
	É impossível [sic]...	Clemente Ferreira Junior
1916	Club Mozart	José Candido Da Gama Malcher
	Hymno [sic] do Paysandú Sport Club	Manoel Luiz De. Paiva
	Canção Sportiva [sic] Militar Sport Club	Arthur Napoleão Soares
1917	Hymno [sic] à Bandeira Nacional	José Domingues Brandão
	Reveil do Pritemps	A. Scassola
1918	Hymno [sic] da Escola "Carlos Gomes"	Antonia Rocha Castro
	Argos	Theophilo Dolor Monteiro Magalhães
	Hymno [sic] do Instituto Lauro Sodré	Cincinato Ferreira Souza
1919	Hymno [sic] Rio Grandense do Norte	José Domingues Brandão
	Ninguém se iluda [sic]	Cincinato Ferreira Souza
1920	Belemzinho [sic]	Belemzinho Junior
	Amor de cysnes [sic]	Clemente Ferreira Junior
	Majestic Palace. Op. 30	Theophilo Dolor Monteiro Magalhães
	Eh! Qua...	Cyrillo Silva [Antonio Cyrillo Da Silva]
1921	A Semana	Olindina Cardoso
	Uma Prece	Julia Das Neves Carvalho
	Cruzador "Bahia"	Theophilo Dolor Monteiro Magalhães
	Primeira Inspiração	Gentil Puget
	Procura, meu bem, procura	Cyrillo Silva [Antonio Cyrillo Da Silva]
1922	Bella Yára	Alípio [Alípio Cezar Pinto Da Silva] Cezar
	Palace Theatre	Waldemar Bastos Godinho
1923	Chá de gramofone	Raimundo Pinto de Almeida
	Cinco a um!	Olindina Cardoso
	Hymno no do Centenário [sic] Paraense	Theophilo Dolor Monteiro Magalhães
1924	Namorados	Raimundo Pinto de Almeida
	Pinga... mas não vinga	Raimundo Pinto de Almeida
	Jazz-mania	Waldemar Magalhães Lima
	Palhaço	Waldemar Magalhães Lima
	Segredinho	Renée Novaes
1925	Saudades de minha terra	Zilda Lacroix Matta Bacellar
	Salvação	Theophilo Dolor Monteiro Magalhães
	Redempção	Theophilo Dolor Monteiro Magalhães
	As Claras	Theophilo Dolor Monteiro Magalhães
1926	Quando a mulher quer...	Raimundo Pinto de Almeida
	O meu Balão	Jorge Chaves Camacho
	Belém Musical. Op. 275	Theophilo Dolor Monteiro Magalhães
	La Doma	Pedro Polito
1927	Hymno [sic] do Empregado do Comercio [sic]	José Domingues Brandão
	Aliança [sic] liberal	Theophilo Dolor Monteiro Magalhães
	Soffrer [sic]! Trabalhar! Vencer!	Theophilo Dolor Monteiro Magalhães
	Chôro [sic] Sertanejo	Isaías Oliveira Da Paz
1928	Saudades d'Iwaldo	Zita Bentes (Maria De Campos)
1930	Miss Pará	Pequenino [Washington De Oliveira Costa]
	Preludio. Op.16	Camerino Salles
	Se mamãe deixá	Cyrillo Silva [Antonio Cyrillo Da Silva]
1933	Sassariqueira	Pequenino [Washington De Oliveira Costa]
	Redempção	João B Dos Santos
1934	Hymno Magalhães Barata	Gentil Puget
1935	Virgem de Nazareth	Theophilo Dolor Monteiro Magalhães
	No duro	Ildefonso Norat
1936	Feliz com o teu amor [sic]	Theobaldo Fernando Scerni
1937	Prelúdio e Fuga (Ré menor)	Paulino Chaves [Paulino Lins De Vasconcelos Chaves]
1938	Papae [sic] já me contou...	Theophilo Dolor Monteiro Magalhães
1939	Ai! Que dor [sic] no coração	Raymundo Satyro De Mello; Manoel Moreira
1940	Madame Satan	Raymundo Satyro De Mello; Manoel Moreira
	Leonor	Chiquinho; Alvarenga Salles
	Romance de uma caveira	Chiquinho Salles; Alvarenga; Ranchinho
	Melhorou muito...	Chiquinho Salles; Alvarenga; Ranchinho

Quadro 1 - Partituras selecionadas do acervo de partituras editadas da Coleção Vicente Salles. Fonte: Elaborado pelas autoras, 2019.

das partituras.

A análise das partituras, a partir de seus compositores, tem a importância de enfatizar suas vivências na cidade de Belém, no período definido. Foram verificados o gênero, o ano e as observações que constam nas edições, sendo importante destacar que - nos estudos já realizados por Vieira (2012) no mesmo acervo - tais partituras têm “permitido flagrar rotinas musicais que correspondem apenas a algumas das práticas de alguns grupos sociais da cidade, nas primeiras décadas do século XX. [...]” (Vieira, 2012, p. 156).

Percebeu-se a grande influência erudita no conjunto documental selecionado, sendo identificadas quarenta (40) composições para piano, vinte e quatro (24) para canto e piano e

uma (1) composição para violino e piano.

REFLEXÕES SOBRE O GOSTO MUSICAL A PARTIR DAS PUBLICAÇÕES DE 1912 A 1940

Considerando as observações levantadas anteriormente e a análise do conjunto documental, pôde-se identificar as influências absorvidas pelos compositores paraenses que tiveram suas composições publicadas entre 1912 e 1940. Neste processo de análise, as partituras encontradas colocarão o leitor em lugar de apreciador dos hábitos, linguagens e modos que propagam a ideia de um consumo associado às questões que emergiram no período abordado.

No período da decadência da *Belle Époque*,

Gêneros	Quantidades
Valsa (lentas, sentimental e fúnebre)	15
Hymno	9
Marchas	7
Samba (samba, samba canção, samba regional e samba carnavalesco)	7
Tango (Tango, Tango Milongo, Polka-Tango, Tanguinho)	7
Fox-Trot	4
Schottisch	3
Marchinhas de Carnaval	2
Fox-shimmy	1
One-step	1
Polka	1
Ragtime ⁴	1
Preludio e Fuga	1
Gran-rancheira	1
Canção	1
Prelúdio	1
Maxixe	1
Cançoneta infantil	1
Baixa qualidade de imagem	1

Tabela 1 - Gêneros Musicais de Obras Editadas que circularam em Belém entre 1912 e 1940.
Fonte: Elaborado pelas autoras, 2019.

um fator imprescindível para que ocorressem as edições e publicações das partituras foi a existência de casas editoras da época. De acordo com Salles (2007; 2016), sobre as casas editoras, o processo de impressão antecede a impressão local, e o processo de edição, impressão e publicação das primeiras partituras na cidade ocorreu por volta de 1870, com Carlos Wiegandt.

Nesse processo de formação de casas editoras, pode-se destacar as principais da época: Empório Musical, Livraria Bittencourt, Editora Guajarina, Belém Musical, Editora Magione, Campassi e Camin, Livraria Globo e Gráfica do Comércio. Quanto às demais editoras que foram identificadas, percebeu-se que as publicações se referem a revistas ou fascículos como: *A semana*, *Caraboo* e *O Ensino*. Algumas foram produzidas em outro estado.

É importante mencionar que entre as partituras selecionadas, algumas se encontravam sem dados sobre a editoração. Dessa forma, foi necessário cruzar os dados com a obra *Música e Músicos do Pará* (Salles, 2007; 2016), verificando as biografias de seus autores, quando constavam nessas informações as datas de publicação, bem como os dados da presença dos compositores na cidade em Belém. A pesquisa sobre a biografia dos compositores também foi importante para que se confirmasse a presença e atuação deles na cidade no período destacado.

Foi possível perceber que os gêneros musicais eram bastante diversificados, com um maior número voltado para o estilo popular, como: valsas e variações do estilo (lentas, sentimental e fúnebre); marchas e marchinhas de carnaval; sambas e variações (samba canção, samba regional e samba carnavalesco); fox-shimmy; fox-trot; tango (polka-tango e milongo); polka; hinos; entre diversos gêneros.

É possível observar que a escolha preferida entre os compositores foi a valsa. Fato que confirma a influência erudita na formação dos compositores, pois apesar de ser considerado um gênero musical de origem popular europeia, considera-se um gênero que pode variar de simples a rebuscadas composições em sua estrutura musical. Também pôde-se perceber que foi uma época com marcas governamentais evidentes, valorizando figuras políticas e

militares. Nesse sentido, identificou-se nove hinos e sete marchas entre as composições analisadas.

Quanto às composições com gêneros mais populares, observou-se que havia uma forte diversidade como samba (sete partituras) e tango (sete partituras), além de gêneros como: fox-trot, fox-shimmy, schottisch, one-step, polka, ragtime, prelúdio, prelúdio e fuga, gran-rancheira, canção, maxixe, cançoneta infantil, e uma sem identificação devido à baixa qualidade da imagem na edição.

Para uma melhor percepção sobre o entorno sociocultural e o processo de produção das partituras, foram destacadas e consideradas as partituras que, além das composições, incluem propagandas locais sobre os serviços e entretenimentos da época. Entre as partituras selecionadas, encontramos seis compositoras e 30 compositores com partituras editadas e publicadas. A valsa foi o gênero que mais apareceu entre as composições bem como o piano é o instrumento predominante, muito provavelmente pelo estudo pianístico formal de homens e mulheres daquela época.

A maior produção de partituras editadas e publicadas foi realizada por homens, sendo que do total das partituras selecionadas, 58 foram publicadas por 30 compositores homens (com 24 composições para canto e piano, 33 somente para piano e uma para violino e piano) e sete composições publicadas por seis compositoras mulheres (com seis composições para piano e uma para canto e piano).

Os gêneros que foram identificados entre as composições dos homens foram: doze valsas, oito hinos, sete marchas, cinco sambas, quatro tangos, quatro fox-trot, três Schottisch, duas marchinhas, um maxixe, uma cançoneta infantil, uma canção, um samba-canção, um tango-choro, uma polca-tango, um tango, um fox, uma gran-rancheira, um prelúdio e um prelúdio e Fuga, um one-step e uma partitura na qual não foi possível identificar o gênero devido a qualidade baixa da imagem.

Entre as composições das mulheres, os gêneros identificados foram: duas valsas lentas, uma valsa, uma polca, um hino, um ragtime e

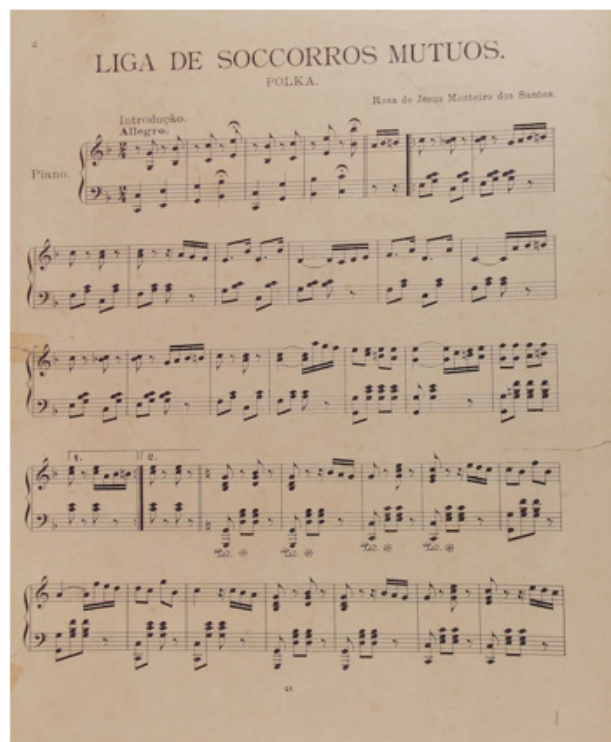
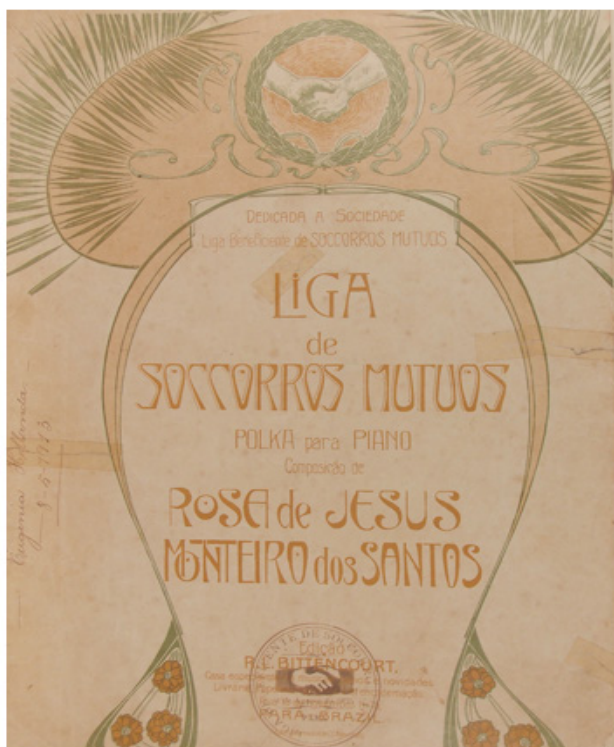


Figura 1 - Imagem da Capa e excerto da polca para piano *Liga de Socorro Mútuos*, de Rosa de Jesus Monteiro dos Santos, 1913.

Fonte: Acervo de partituras editadas da *Coleção Vicente Salles*.

um samba. Contudo, ao observar o ano das publicações, não se pode dizer que a valsa é o gênero de preferência, pois em um recorte de tempo considerável, de 1912 a 1940, as edições foram relativamente esparsas. Então, têm-se outros estilos como a polka, hino, ragtime samba publicados durante esse período. Neste período, ainda podemos identificar a influência política do país sobre os comportamentos sociais e os reflexos nesse ramo composicional, pois o número de marchas e hinos encontrados foram consideráveis. Em Belém, no Pará, os títulos de composições como, por exemplo, as dos compositores Theophilo Magalhães, José Domingues Brandão, Gentil Puget, entre outros, também levam a identificar a conjuntura que o país passava. Como exemplo, temos: *Aliança liberal*, *Hymno Magalhães Barata* e *Hymno do Instituto Lauro Sodré*, entre outras marchas.

Neste processo de análise, foi possível associar a temática do título da composição às propagandas do comércio local. Em uma burleta, isto é, uma comédia, no texto de Indio Corrêa e na música

do compositor Raimundo Pinto de Almeida foi possível observar uma propaganda sobre uma bebida regional, o “Guaraná Amazonia”, cuja propaganda impressa na edição da partitura diz: “Quando a mulher quer..., diz o Anastacio, e com muita razão, não há outro remédio a não ser fazer a sua vontade, acompanhando-a a tomar o saboroso GUARANÁ AMAZONIA”. Nas entrelinhas dessa inscrição, observada nesta edição, intui-se que esta propaganda se direciona para os homens, que concentravam o poder de compra dessa época. O consumidor da partitura era chamado, através destes anúncios, ao interesse de usos que o atualizassem em sua vida social como roupas e acessórios que compunham o traje para estar bem vestido.

Composições de partituras publicadas que se voltavam para a religiosidade, como as composições de Paulino Chaves, Theóphilo de Magalhães e Julia Neves Carvalho, ilustravam em suas capas elementos voltados a sua temática. A figura seguinte refere-se à capa da partitura da música “Virgem da Nazareth” de Theophilo de



Figura 2 - Capa e partitura da valsa para piano Virgem de Nazareth, de Theophilo de Magalhães
Fonte: Acervo de partituras da Coleção Vicente Salles.

Magalhães.

Desta feita, importante mencionar que as partituras pesquisadas possuem grande valor, frente ao processo de construção da história da música no Pará. Os diversos olhares funcionam como um mosaico e proporcionam interpretações ou releituras sobre o aspecto subjetivo e coletivo desse conjunto documental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização desta pesquisa buscou destacar aspectos relacionados aos períodos de prosperidade e decadência da *Belle Époque* em Belém, no que tange à produção musical observada por meio da circulação de partituras entre os anos de 1912 e 1940. Do ponto de vista da musicologia, favorecendo uma abordagem interpretativa, foi possível adentrar mais sensivelmente aos aspectos históricos e sociológicos. Assim, a partir das ideias iniciais e do anseio em trabalhar acerca de questões relativas aos aspectos históricos da música no

Pará, emergiu o desejo de compreender quais os efeitos dos processos de desenvolvimento e declínio econômico do período ao qual esta pesquisa se empenhou a estudar, no gosto musical de compositores paraenses, a partir da investigação das produções composicionais analisadas.

Para isso, foi fundamental descrever os processos do período da decadência da *Belle Époque* em Belém do Pará compreendidos entre 1912 e 1940, buscando relacioná-los aos contrastes da riqueza econômica produzida durante a virada para o século XX, para então perceber a predominância de gêneros e estilos eleitos pelas mulheres e homens paraenses, quanto às suas composições publicadas em partituras editadas no período de recorte da pesquisa. Destarte, formou-se um processo de construção de conhecimento de maneira desafiadora diante da grande importância do período histórico e de inúmeros acontecimentos que percorreram o período que impactam nas formas de consumo e produção musical local. A

riqueza de informações que emergiu dos dados observados nas obras estruturou a base para o desenvolvimento do presente estudo, que iluminou um conjunto de partituras de gêneros musicais de cunho popular que circulavam em Belém.

Sobre o processo deste levantamento pode-se dizer que o valor da história e suas influências – fatos que atravessam gerações e marcam a sociedade, e não somente acontecimentos corriqueiros, mas transições importantes que levam a uma mudança condicionada pelo sistema de disposições e hábitos culturais – despertou um olhar mais atento para a realidade local que compunha as questões sociais e políticas do entorno dessas composições.

A realidade da decadência da *Belle Époque* em Belém, proporcionou um olhar para as potencialidades da cidade, sem excluir a realidade ambivalente do progresso e da urbanização, principalmente nas regiões centrais da cidade, onde as aglomerações mais aconteciam. No café, no bar, no teatro ou no cinema, a sociedade paraense artística vivenciou, sem lacunas, suas expectativas de forma nostálgicas ou progressistas. A música, bem como a poesia e outras formas de arte, sempre podia ser encontrada e apreciada de variadas formas, adequando-se ao contexto em que era inserida. Os investimentos governamentais realizados contribuíram para um desenvolvimento do circuito da música entre as artes, configurando um modelo quanto ao perfil dos profissionais que foram formados no período da *Belle Époque* e posterior decadência.

A respeito das produções musicais na *Belle Époque* decadente, também foi importante verificar a mobilização das casas editoriais existentes, não somente em Belém, mas em todo o país, sendo possível perceber que uma editora complementava outra. Enquanto uma responsabilizava-se pelas impressões, outras pela editoração e publicação, em um tempo em que ainda existiam limites técnicos para esses processos. Os gêneros e os gostos dos compositores da época da decadência, definida entre o período de 1912 a 1940, demonstram o quanto Belém possuía marcante formação erudita, com cunho popular bastante

evidenciado. Desta feita, despertou-se um olhar mais atento para o contexto histórico e político que a cidade vivenciava. Esses foram, portanto, processos importantes que não devem ser descartados para a compreensão das produções destacadas nesta pesquisa.

Enfim, os registros históricos em forma de partituras permitiram acessar um período histórico de transição de riquezas e ostentações para uma arte de influência modernista. Outras obras consideradas perdidas nas catalogações de Vicente Salles (2010; 2016), bem como outras manuscritas, embora prescindíveis nesta pesquisa, não perdem seu valor histórico, proporcionando ideias para que outros trabalhos sobre as obras musicais de compositores paraenses sejam suscitados.

REFERÊNCIAS

BACELLAR, Carlos. Fontes Documentais: uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

BARROS, Magaly Caldas; SERRA, Hugo Hage. A Belém da Belle Époque e os Roteiros Geo-Turísticos como Instrumentos de Educação Patrimonial. **Formação (Online)**, Presidente Prudente/SP, v. 25, n. 44, p. 209-239, 2018. Disponível em <<https://revista.fct.unesp.br/index.php/formacao/article/view/5163>>. Acesso em: 9 jan. 2020.

BARROS, Líliam; VIEIRA, Lia Braga. À Guisa de Introdução: a trajetória do projeto “Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes”. In: BARROS, Líliam; VIEIRA, Lia Braga. (Org.). **Instituto Estadual Carlos Gomes: 120 anos de história**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CHAVES, Celma. Belém e os sentidos da modernidade na Amazônia. **Revista Amazônia Moderna**, Palmas, v. 1, n. 1, p. 26-43, 2017. Disponível em <<https://sistemas.uft.edu.br/>

periodicos/index.php/amazoniamoderna/article/view/4591/12006>. Acesso em: 9 jan. 2020.

COELHO, Geraldo Mártires. Na Belém da Belle Époque da Borracha (1890-1910): dirigindo os olhares. v. 2 n. 5, 2016. In: **Revista Observatório**, Palmas, v. 2, n. 5, p. 32-56, 2016. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/2891/9353>>. Acesso em: 9 jan. 2020.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. De Pinceis e Letras: Os Manifestos Literários e Visuais no Modernismo Amazônico na Década de 1920. **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v. 9, n. 2, p. 130-155, 2016. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/575/pdf>>. Acesso em: 9 jan. 2020.

GODOY, Patrícia. THEODORO BRAGA E A OBRA DE NACIONALIZAÇÃO DA ARTE BRASILEIRA. In: GERALDO, Sheila Cabo; DA COSTA, Luiz Cláudio (Org.). **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** [Recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012, p. 1479-1491. Disponível em <<https://anpap.org.br/anais/2012/html/simposio8.html>>. Acesso em: 9 jan. 2020.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1990.

MAIA, Gilda Helena. O Cenário Musical Paraense da primeira metade do século XX: O Rouxinol Paraense e sua rede de relações. **ICTUS - Periódico do PPGMUS-UFBA**, Salvador, v. 11, n. 1, p. 29-40, 2010. Disponível em <<https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34351>>. Acesso em: 9 jan. 2020.

MORAES, José Geraldo Vinci de; FONSECA, Denise Sella. A Música em Cena na Belle Époque Paulistana. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)**, São Paulo, n. 54, p. 107-138, 2012. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/rieb/article/view/49115>>. Acesso em: 9 jan. 2020.

SALLES, Vicente. Quatro séculos de música no Pará. **Revista Brasileira de Cultura**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 13-35, 1969.

SALLES, Vicente. **A Música e o Tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura. 1980.

SALLES, Vicente. No Declínio da Ópera Chegou o Cinema no Pará. In: VERIANO, Pedro; **ÁLVARES, Maria Luiza** Miranda (Org.). **Cinema Olympia** - 100 anos da história social de Belém. Belém: GEPEM. 2012.

SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2. ed. Corrigida e ampliada. Belém: Secult; Seduc; AMU-PA, 2007.

SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 3. ed. rev. e aum. Belém: Secult; Seduc; AMU-PA, 2016.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2002.

SOUZA, Dione Colares de. **A presença da mulher na música do Pará: o texto na canção de autoria feminina, da Belle Époque até a primeira metade do século XX**. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/15518>>. Acesso em: 4 abr. 2025.

SOUZA, Roseane Silveira de. Teatro da Paz: histórias invisíveis em Belém do Grão-Pará. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 18, n. 2, p. 93-121, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000200003&lng=pt&lng=pt>. Acesso em: 9 jan. 2020.

VERIANO, Pedro Direito. Olympia - Imagens de Épocas. In: VERIANO, Pedro; **ÁLVARES, Maria Luiza** Miranda (Org.). **Cinema Olympia** - 100 anos da história social de Belém. Belém: GEPEM. 2012.

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

VIEIRA, Lia Braga. Nas rotinas do cotidiano: educação musical em Belém do Pará na primeira metade do século XX. **Revista da Abem**, Londrina, v. 20, n. 29, p. 143-158, 2012. Disponível em: <<https://revistaabem.abem.mus>>.

br/revistaabem/article/view/97>. Acesso em: 4 abr. 2025.

VIEIRA, Lia; SOUZA, Jusamara. Música em Belém do Pará: um estudo sobre fontes escritas. In: VIEIRA, Lia Braga; ROBATTO, Lucas; TOURINHO, Cristina (Org.). **Trânsito entre fronteiras na música**. 1ed. Belém: Editora PPGARTES/ICA/UFPA, 2013.

Notas

1 Este estudo é um recorte de fontes investigadas para uma pesquisa iniciada na graduação, com desdobramentos no mestrado, em andamento, no âmbito do Programa de Pós-graduação Profissional em Música da Escola de Música da UFPA.

2 O período de 1912 a 1940 é representativo da decadência da *Belle Époque* em Belém, de acordo com Vicente Salles, na obra *Música e Músicos do Pará* (2016).

3 Sarges (2002) denomina de “novos ricos” os políticos burocratas que eram os seringalistas (barões e coronéis da borracha, comerciantes e financistas, bem como profissionais liberais com formações europeias que exigiam a modernização da cidade.

4 Na publicação original o termo “Ragtime” está grafado “Rang-time”.

SOBRE AS AUTORAS

Aline da Silva Pedrosa é graduada em Psicologia pela Universidade da Amazônia (2002), e em Licenciatura em Música pela Universidade do Estado do Pará (2020). Tem Mestrado em Gerontologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006) e cursa o Mestrado Profissional em Música pela Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Tem formação em Neuropsicologia pelo Hospital Israelita Albert Einstein e Musicoterapia pelo Instituto Estadual Carlos Gomes. Psicologia Clínica e de Grupos, atuando principalmente nos seguintes temas de música, envelhecimento, longevidade, velhice, reabilitação, neuropsicologia e gerontologia. E-mail: alinespedrosa@gmail.com

Dione Colares de Souza é Doutora em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Mestre em Música- performance vocal pela University of Missouri-Columbia (EUA). Cantora Lírica, com experiência em ópera e em música de câmara, com foco na música brasileira de concerto. Respondeu pela direção do Theatro da Paz em Belém de 2007 a 2010 e pela direção artística do Festival de Ópera durante o mesmo período e também em 2024. Atualmente desenvolve pesquisa sobre mulheres compositoras, intérpretes e educadoras no Pará, coordena o projeto MUSA - Mulheres na Música da Amazônia, é colíder do GEMMA- Grupo de Pesquisa em Educação Musical, Memória e Arte na Amazônia certificado pela CAPES/ UEPA, além de ocupar cadeira docente na Escola de Música da Universidade Federal do Pará e na Universidade do Estado do Pará e seus respectivos programas de mestrado em música. E-mail: dionecolares.ufpa@gmail.com

A PESQUISA NA FORMAÇÃO DOCENTE EM MÚSICA: UMA ANÁLISE TEMÁTICA DOS TCCS DA LICENCIATURA EM MÚSICA

TITLE OF THE PAPER IN ENGLISH:

*RESEARCH IN MUSIC TEACHER EDUCATION: A THEMATIC ANALYSIS OF
UNDERGRADUATE THESIS PROJECTS IN MUSIC EDUCATION*

Gabriela Santos Damasceno
PPGMUS-UNESPAR

José Ruy Henderson Filho
UEPA

Resumo

O artigo apresenta uma pesquisa sobre as áreas de concentração, temáticas e linhas de pesquisa dos Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs) da Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará - UEPA, Campus I - Belém, produzidos entre 2017 e 2022. O objetivo da pesquisa foi identificar as temáticas abordadas, verificar o alinhamento com as linhas de pesquisa do curso e organizá-las de acordo com essas diretrizes. A pesquisa, de abordagem quanti-qualitativa e documental, utilizou o acervo virtual de TCCs organizado pelo Grupo de Estudo e Pesquisa em Música (GEPEM/UEPA) e aplicou a análise de conteúdo, segundo Gomes (2015) e Bardin (1977). Os resultados mostram que a maioria dos trabalhos se concentra na Educação Musical. O estudo pode servir de referência para futuros alunos, auxiliando-os a conhecer as pesquisas já realizadas, identificar lacunas e orientar novas investigações.

Palavras-chave:

Trabalho de Conclusão de Curso; Licenciatura em Música; formação inicial do professor de música.

Abstract

The article presents research on the areas of concentration, themes, and research lines of the final papers from the Music Education Bachelor's program at University of the State of Pará - UEPA, Campus I - Belém, produced between 2017 and 2022. The objective of the research was to identify the themes addressed, verify alignment with the program's research lines, and organize them accordingly. The research, using a quantitative-qualitative and documental approach, utilized the TCC collection from Grupo de Estudo e Pesquisa em Música (GEPEM/UEPA) and applied content analysis based on Gomes (2015) and Bardin (1977). The results show that most works focus on Music Education. The study can serve as a reference for future students, helping them understand the research already conducted, identify gaps, and guide new investigations.

Keywords:

Final course work; Music degree; initial training for music teachers.

INTRODUÇÃO

A pesquisa acadêmica na educação superior tem um papel de grande relevância pois, de acordo com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB 9394/1996), dentre os objetivos do ensino superior, está: “(...) incentivar o trabalho de pesquisa e investigação científica, visando o desenvolvimento da ciência e da tecnologia e da criação e difusão da cultura, e, desse modo, desenvolver o entendimento do homem e do meio em que vive”. A formação inicial do professor é o período basilar de construção do conhecimento pedagógico e científico, com a finalidade não apenas de profissionalizar, mas de dar suporte a uma ação docente completa, envolvendo tanto o fazer pedagógico em sala de aula como o ato de pesquisar. A pesquisa na formação do educador musical colabora para a aproximação da teoria e da prática (Mota, 2003, p. 15), observando os mais diversos cenários em que a educação musical está inserida, desbravando-os e garantindo que a formação não acabe com a entrega da certificação, mas que ela permaneça, garantindo continuação no ato da pesquisa (Mota, 2003, p. 15).

Na universidade o futuro educador musical tem a possibilidade de realizar estudos em disciplinas voltadas para o desenvolvimento da pesquisa, bem como tem contato com grupos de pesquisa existentes no curso, iniciando, assim, sua vida como pesquisador. É nessa etapa que o discente tem a oportunidade de refletir, organizar ideias, investigar situações, criticar por meio de leituras e experiências dos processos de ensino e aprendizagem musical, ou qualquer outro assunto que lhe gere questionamentos e inquietações. A partir dessas inquietações, começa a construção do projeto de pesquisa, das questões que irão resultar no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) que é exigido ao final da graduação.

O TCC é um componente da atividade curricular dos cursos de graduação, sendo construído ao longo de todo o curso de licenciatura, colaborando para uma construção de conhecimento. Além disso, é um trabalho científico considerado como o primeiro contato do estudante com o ato de pesquisar. No período de sua escrita, o aluno é acompanhado por um orientador que o auxilia

e direciona na construção da sua pesquisa. O objetivo deste trabalho é vincular e fortalecer o processo de formação do aluno por meio da construção do conhecimento científico da área estudada (Severino, 2015, p. 202).

No TCC o aluno apresenta as suas questões de pesquisa e as respostas a essas questões obtidas durante a investigação. De acordo com Projeto Político Pedagógico (PPP) 2016 do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA), o TCC é a culminância de uma trajetória de pesquisa que inicia nos primeiros semestres e termina ao final do curso (UEPA, 2016, p. 87-88). Dessa forma, queremos destacar que os TCCs do curso de Licenciatura em Música da UEPA serão o objeto de estudo desta pesquisa.

O interesse por esta pesquisa surgiu a partir do envolvimento com a monitoria da disciplina Pesquisa em Música, observando as aulas e as dificuldades dos alunos em compreender melhor as áreas e temáticas possíveis na pesquisa em música, assim como diante de questionamentos dos próprios alunos na disciplina, como: o que já foi pesquisado/escrito até agora no curso? Onde encontro tais pesquisas? Quais questões já foram respondidas e quais não foram?

Como membros do Grupo de Estudo e Pesquisa em Música (GEPEM), pudemos participar de discussões sobre a dificuldade dos alunos em encontrar materiais de pesquisa, reconhecer as áreas de pesquisa, ter acesso ao que tem sido pesquisado, entre outras questões que culminaram numa proposta de criação do repositório de TCCs do curso de Licenciatura em Música da UEPA, trabalho esse realizado por dois alunos do grupo de pesquisa e por um orientador. A criação do repositório encontra-se em andamento e a presente pesquisa visa contribuir nesse sentido.

A partir da criação do repositório a produção acadêmica poderá ser compartilhada com os alunos do curso em anos seguintes, servindo de base para conhecerem o que vem sendo pesquisado, quais as temáticas, quais os objetivos daquelas pesquisas, o que ainda não foi pesquisado. Além disso, as referências bibliográficas usadas nos TCCs servem como auxílio às pesquisas dos alunos que ainda

vivenciam esse processo, ampliando seus conhecimentos acerca do que vem sendo produzido no curso que está inserido. Portanto, esta pesquisa propõe investigar as áreas de concentração, temáticas e as linhas de pesquisa em que estão contidos os TCCs do curso de Licenciatura em Música da UEPA, produzidos entre os anos de 2017-2022 do Campus I - Belém.

Este trabalho está dividido em três partes: a primeira parte apresenta a revisão de literatura que traz pesquisas relacionadas aos TCCs em diferentes instituições, tratando sobre a pesquisa na formação docente em música; a segunda parte aborda a metodologia utilizada neste trabalho; a terceira parte apresenta a análise dos TCCs por área de concentração da música, seguido das temáticas e das linhas de pesquisa de cada um. Por fim, concluímos o trabalho fazendo considerações a respeito dos resultados obtidos por esta pesquisa.

REVISÃO DE LITERATURA

Durante a revisão de literatura realizada, foi possível perceber uma baixa produção acadêmica sobre a temática de pesquisas na graduação em música. Em levantamento realizado nos anais dos congressos e encontros da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), foi encontrado apenas um artigo relacionado ao panorama das temáticas de TCC no campo da Música (Diniz; Souza; Broilo, 2021). O texto apresenta autores que trouxeram conceitos relacionados à formação do professor de música, que estão sendo utilizados nesta pesquisa, assim como uma explicação quantitativa de sua pesquisa, que colaborou para a construção da metodologia da presente pesquisa. Partindo da leitura do referido trabalho, foi feita uma análise das suas referências bibliográficas, na qual foi encontrado o trabalho de Tavares *et al.* (2020), na mesma linha de pesquisa, contudo esse artigo é de outra área, a Educação Física. O trabalho colaborou para a construção da parte metodológica, expondo seus dados percentuais, utilizando tabelas e colaborando com outros trabalhos encontrados em sua referência bibliográfica.

Em levantamento realizado nos anais da II

Jornada de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (UFPA), encontramos o trabalho de Chada e D'Albuquerque (2015), que se refere às práticas musicais no Pará e envolve uma pesquisa nos TCCs do Curso de Licenciatura em Música da UFPA, no qual investigaram quais práticas musicais haviam sido descritas até aquele momento. Essa pesquisa compartilhou sua análise e breves resultados, e a sua estrutura serviu-nos de base para compreender e aplicar elementos da metodologia na presente pesquisa.

Continuando a revisão da literatura sobre o tema, foi encontrado o trabalho de Gomes (2018), na área de Educação Física, que facilita a compreensão da estrutura de seu problema de pesquisa bem delimitado, com um corte temporal e, assim como este trabalho, realiza análise dos temas dos TCCs. A parte estrutural da pesquisa de Gomes (2018) colaborou para a estruturação do restante desta pesquisa. Como resultado da revisão da literatura, foi encontrada uma pesquisa na área da Biblioteconomia (Gonçalves Filho; Noronha, 2004), que nos auxiliou principalmente no que tange à definição sobre o TCC, a produção acadêmica no âmbito universitário e até mesmo leis referentes aos objetivos dos cursos de graduação, que aqui também são utilizados. Por último, citamos o trabalho da área de Pedagogia, de Faustino *et al.* (2019), que se assemelham à estrutura da presente pesquisa.

Todos os trabalhos aqui apresentados partilham o mesmo objeto de pesquisa, que são os TCCs de suas áreas específicas e cada um trabalhou com a análise de seus Projetos Políticos Pedagógicos (PPPs) que auxiliam na compreensão curricular e dos resultados de pesquisa dentro dos cursos. A análise feita nos trabalhos de TCC partia da análise dos PPPs, mesmo tipo de análise que foi utilizada nesta pesquisa e foi auxiliada pela leitura dos trabalhos encontrados no decorrer da revisão da literatura. A revisão feita na literatura mostrou que os TCCs são o objeto de estudo de todos os artigos expostos nos parágrafos anteriores, reforçando a ideia de que a pesquisa na formação inicial de professores é de suma importância. Este trabalho de pesquisa tem como foco os TCCs, no caso do Curso de Licenciatura em Música da UEPA. A revisão da literatura mostrou de que forma

podemos colaborar disponibilizando o material para abranger o conhecimento sobre os temas pesquisados, que é um dos propósitos desta pesquisa.

O foco da presente pesquisa são os TCCs que foram disponibilizados pelos coordenadores de TCC dos campi Belém/Vigia e Santarém e posteriormente organizados pelo GEPEM. Desses TCCs, alguns foram coletados por meio de um e-mail criado especificamente para o recebimento dos mesmos e outros foram enviados diretamente ao coordenador do grupo de pesquisa, com a finalidade de criarmos um repositório das pesquisas e usá-lo neste projeto. A facilitação do acesso ao material de pesquisa produzido na graduação por meio da criação do repositório pelo GEPEM ajuda a fortalecer a iniciação científica já na graduação, indo ao encontro do que diz Gamboa (2003 apud Hayashi *et al.* 2008), não sendo necessário aprender a pesquisar no mestrado ou doutorado, mas estabelecendo bases sólidas já na fase inicial. Para Leite e Costa (2006, p. 213) gerir esse conhecimento dentro das universidades, identificar um problema, fazer a coleta do material, armazenar, organizar e compartilhar, fazem parte tanto do livre acesso ao conhecimento científico como de sua gestão dentro da universidade.

A partir do momento em que esse processo é executado, podemos observar uma etapa descrita por Leite (2006, p. 212) que é o compartilhamento, o acesso livre ao material desenvolvido, que é feito a partir da iniciativa de grupos de pesquisa, professores pesquisadores que se organizam e juntamente com os alunos da graduação geram mais acesso aos materiais de pesquisa por meio de repositórios institucionais. Portanto, concordando com a fala do autor, observamos que o acesso às pesquisas feitas na graduação serve para a construção de conhecimentos e surgimento de novas pesquisas.

PESQUISA NA FORMAÇÃO DOCENTE EM MÚSICA

A relevância da pesquisa na formação inicial do docente em música é destacada por Souza (2003,

p. 8), que afirma: “(...) a pesquisa é um elemento fundamental para uma reflexão teórico-prática, contribuindo para o desenvolvimento da observação de situações pedagógicas, preparação e estruturação da coerência da fala e para o hábito de registrar práticas”. Portanto, a pesquisa na formação docente contribui para que a ação do professor seja mais interessada no aluno e em suas experiências musicais dentro de sala de aula, contribuindo para o desenvolvimento do pensamento crítico que interfere na pedagogia do professor.

O professor que se dedica à pesquisa transforma a sua prática em sala de aula, de forma que o seu aluno seja levado a observar, a questionar por meio de atividades elaboradas pelo professor com a finalidade de construir naquele aluno a capacidade de criar questões que o levarão a exercitar a prática da pesquisa (Becker, 2007). É importante ressaltar que o professor deve ser o indivíduo que conhece a necessidade do seu aluno e adapta-se a ela, não tomando para si a ideia de detentor de todo conhecimento, mas que seu aluno traz sua bagagem intelectual, o professor torna-se, por isso, um pesquisador em amplo sentido (Freire, 1995 apud Becker, 2007, p. 9).

A pesquisa na graduação pode estar presente na iniciação científica, nas disciplinas curriculares do curso, e ainda, quando os professores envolvidos com pesquisa estimulam os alunos a envolverem-se naturalmente com o ato de pesquisar, expondo-os a materiais como artigos, projetos de pesquisa, dissertações, surgindo a partir desse contato, suas próprias indagações, dúvidas, questionamentos, críticas e consequentemente novas pesquisas (Souza, 2003). Como já mencionado, nesta pesquisa, as fontes de dados foram os TCCs do Curso de Licenciatura em Música da UEPA, que foram organizados pelo Grupo de Estudo e Pesquisa em Música - GEPEM, partindo da ação de alunos da graduação, incentivados por um professor-pesquisador que provocou questionamentos relacionados à pesquisa em música dentro do curso, surgindo a ideia da criação de um repositório. Nessa ação, que integra professor-pesquisador e seus alunos, é possível observar o que Becker (2007) afirma:

O professor-pesquisador traz uma característica que o diferencia dos demais colegas. Ele transforma sua docência em atividade intelectual cuja empiria (aquilo que ele observa) é fornecida por sua atividade de ensino, pela atividade de aprendizagem dos alunos, pela sua própria aprendizagem (Becker, 2007, p. 15-16).

O autor confirma que a pesquisa dentro da docência diferencia esses professores dos demais. Portanto, o exemplo apresentado no parágrafo acima apresenta e confirma que a ação de um professor-pesquisador que incentiva seus acadêmicos à pesquisa, permite que o conhecimento construído em conjunto ao longo da formação passe a ser fruto de toda a sua trajetória dentro do grupo de pesquisa. A ação transformadora que o professor-pesquisador promoveu refletiu no surgimento desta pesquisa que poderá favorecer toda a comunidade acadêmica.

METODOLOGIA

Com a finalidade de identificar e analisar o que vem sendo produzido no curso de licenciatura em música da UEPA, foi realizada uma pesquisa documental que, de acordo com Penna (2015), busca documentos que ainda não receberam análise científica e o corpus da análise, a fonte documental, é o material a ser analisado pelo pesquisador. A base de dados desta pesquisa foram os TCCs que estão disponíveis em um acervo virtual, que se encontra em processo de organização pelo Grupo de Estudo e Pesquisa em Música - GEPEM da UEPA. A abordagem da pesquisa foi quanti-qualitativa que utiliza a análise tanto quantitativa, que se baseia na estatística, numérica, quanto a análise qualitativa, para compreender a contextualização, e confrontar os dados obtidos.

Por se tratar de uma pesquisa documental, foi realizado um levantamento dos TCCs do curso entre os anos de 2017 e 2022, no acervo virtual organizado pelo GEPEM/UEPA. Coletado o material, foi realizado inicialmente o seu enquadramento de acordo com as áreas de concentração da música, posteriormente a identificação de suas temáticas e por último

seu agrupamento conforme as linhas de pesquisa do curso. Segundo Romeu Gomes (2015, p. 91): "A análise temática consiste em descobrir os núcleos de sentido que compõem uma comunicação cuja presença ou frequência signifique alguma coisa para o objetivo analítico visado". De acordo com Laurence Bardin (1977) a análise deve ser feita, com o fim de ser válida:

[...] As regras devem ser: -homogêneas: poder-se-ia dizer que «não se misturam alhos com bugalhos»; - exaustivas: esgotar a totalidade do «texto»; - exclusivas: um mesmo elemento do conteúdo, não pode ser classificado aleatoriamente em duas categorias diferentes; -objectivas: codificadores diferentes, devem chegar a resultados iguais; - adequadas ou pertinentes: isto é, adaptadas ao conteúdo e ao objectivo (Bardin, 1977, p. 36).

Portanto, a partir da análise temática, será feita uma verificação das áreas de concentração, das temáticas e das linhas de pesquisa apresentadas nos TCCs do curso. Os TCCs dos anos de 2017-2022 do Campus I - Belém foram escolhidos, porém existem os TCCs dos campos de Vigia e Santarém que são objeto de outra pesquisa.

ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Os dados para esta pesquisa foram obtidos a partir dos TCCs coletados pelo GEPEM/UEPA, com vistas à organização de acervo virtual das pesquisas realizadas no âmbito da Licenciatura em Música da UEPA. Para sua análise foram utilizados os Projetos Políticos Pedagógicos (PPPs) dos anos de 2002 e 2016, pois esses regiam o curso e direcionaram todo o comportamento da pesquisa ao longo do seu tempo de vigência. O PPP auxiliou trazendo as descrições das linhas de pesquisa, das exigências para cada TCC, as disciplinas que estão voltadas para a pesquisa e como o curso está direcionado às suas pesquisas.

Na análise dos PPPs de 2002 e 2016¹ notamos uma pequena diferença no que diz respeito ao avanço da pesquisa no Curso de Licenciatura em Música da UEPA. De acordo com o PPP 2016, constatou-se que ao longo de mais de 25 anos

de existência do curso, houve uma expansão no tripé universitário, composto por ensino, pesquisa e extensão. E no que tange à pesquisa, o PPP de 2016 enfatiza que o envolvimento dos docentes, a infraestrutura necessária e o programa de incentivo acadêmico com bolsas, favoreceu esse avanço na pesquisa. Houve ainda a criação de dois grupos de pesquisa: o Grupo de Estudo e Pesquisa em Música - GEPEM (2002) e o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia - GEMAM (2010).²

Notamos, portanto, um avanço significativo no incentivo à pesquisa, tendo em vista a criação de grupos de pesquisa que até os dias de hoje colaboram para o avanço de pesquisas dentro do curso de música. E como exemplo da continuação dos esforços para o avanço de pesquisas dentro do curso, destacamos este trabalho que é fruto de questionamentos trazidos no âmbito do GEPEM e de seu trabalho de organização de um acervo virtual de TCCs que está sendo usado como fonte de dados neste trabalho.

Outro ponto importante a ser destacado é o perfil profissional do educador musical que é descrito em ambos PPPs. Neles observamos que a pesquisa é apontada como uma conexão entre a música, sua prática pedagógica e seu fazer musical. Como cita o PPP de 2016: “A pesquisa inserida no perfil profissional do educador musical deve ser o elo de ligação entre a música e a pedagogia, entre a teoria e a prática musical, entre o texto e contexto musical e educacional” (UEPA, 2016, p. 23). A pesquisa é colaboradora com a formação docente pois desperta um olhar atento, crítico, inovador, dinâmico, fazendo com que a música seja contextualizada dentro de suas diversas realidades. Portanto, esse é o perfil do profissional que a instituição propõe, sendo ele completo, tanto na prática pedagógica como na pesquisa. Outro aspecto importante a ser mencionado, é a presença das disciplinas de pesquisa dentro da grade curricular. No PPP de 2002, havia disciplinas voltadas para pesquisa, sendo elas: Pesquisa em Música e Trabalho de Conclusão de Curso I e II. Já no PPP de 2016 nota-se um aumento no número de disciplinas voltadas para pesquisa, sendo elas: Pesquisa em Música I, II e III, e Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) I e II.

Há um novo PPP de 2022 que modifica o espaço da pesquisa dentro do curso. Ele acrescenta disciplinas como: Laboratório de Pesquisa I, II e III. As demais disciplinas como: Metodologia Científica, Pesquisa em Música I, II e III e TCC I e II, permanecem dentro da grade curricular do curso. Com isso, percebemos que a pesquisa ganhou mais espaço dentro do curso, com disciplinas voltadas para a imersão do aluno na prática da pesquisa. Contudo, o PPP de 2022 não está sendo utilizado como base para a análise desta pesquisa, pois ele passou a vigorar apenas a partir de 2023, sendo que os trabalhos aqui analisados foram produzidos na vigência dos PPPs de 2002 e 2016. Ao longo dos anos, portanto, a pesquisa foi ganhando espaço e mostrando a importância de um docente que saiba olhar sua realidade, dialogar com problemáticas e ver soluções, de modo a colaborar cada vez mais com os contextos em que a música se insere.

AS ÁREAS E TEMÁTICAS DAS PESQUISAS NOS TCCS DO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Como observamos acima, com base na análise de seus PPPs, o curso de Licenciatura em Música da UEPA teve um considerável aumento do espaço destinado à pesquisa, colaborando para o crescimento do próprio curso.

O trabalho de Conclusão de Curso corresponde à culminância de uma trajetória de pesquisa discente que se iniciará no terceiro semestre letivo com a disciplina Metodologia do Trabalho Científico. Nos três semestres seguintes, o Curso de Licenciatura em Música ofertará três módulos semestrais obrigatórios da disciplina Pesquisa em Música, já voltados à feitura dos Projetos de TCC dos discentes. (...) Vislumbra-se, deste modo, oferecer aos futuros professores de música uma formação em pesquisa que lhes permita o máximo de excelência acadêmica neste nível de formação (UEPA, 2016, p. 87).

No decorrer da leitura e análise dos PPPs (2002 e 2016), foi constatado que nas pesquisas referentes aos anos de 2017 a 2019 os TCCs deveriam estar atrelados a uma das linhas de

pesquisa que são descritas nos documentos, pois o PPP de 2002 sugere que: “O aluno escolherá um tema relacionado às linhas de pesquisa do Curso” (UEPA, 2002, p. 40). Sugestão essa que já não encontramos no PPP de 2016.

A partir de 2017, os TCCs começaram a ser entregues em meio digital. Os coordenadores de TCC criaram um endereço eletrônico para que fossem recebidos todos os trabalhos, por isso conseguimos entrar em contato com esses coordenadores e coletar todas as pesquisas feitas pelos concluintes desse período para análise. Os trabalhos dos anos de 2017-2018 foram adquiridos pelo professor coordenador do GEPEM/UEPA, que entrou em contato diretamente com os coordenadores de TCC para ter acesso ao endereço eletrônico onde estavam depositados os TCCs. É importante salientar que no ano de 2021 há uma quantidade menor de trabalhos, porque nesse ano, em que não houve turma de concluintes devido ao atraso causado pela pandemia da COVID-19, foi possibilitado aos alunos que não conseguiram colar grau com suas respectivas turmas em anos anteriores, que pudessem defender seus TCCs e, conseqüentemente, colar grau.

Foram examinados TCCs no período de 2017-2022

do Campus I - Belém. A maioria desses trabalhos são voltados para a área de concentração em Educação Musical, seguidos das áreas de Etnomusicologia, Musicologia e Práticas interpretativas, com a ausência de pesquisas na área da Composição. Para obtermos essas informações, fizemos a leitura dos resumos de cada TCC, destacando em cada um palavras, frases e expressões que se enquadram em uma das cinco áreas de concentração da música, levando em consideração as características de cada área.

Na Figura 1, podemos observar que nos anos de 2017 há uma quantidade de 14 TCCs e em 2018 há uma quantidade de 21 TCCs. O gráfico nos fornece a informação de que em 2017 há uma considerável quantidade de trabalhos na área de Educação Musical, seguido da área de Etnomusicologia 14,3% (2) e Práticas Interpretativas com 14,3% (2), em Musicologia apenas 7,1% (1). Portanto, cerca de 64,3% (9) dos trabalhos são na área de Educação Musical. Em 2018, com um total de 21 trabalhos, o maior número está concentrado na área de Educação Musical, com 66,7% (14), seguido da área de Musicologia com 19% (4), aparecendo na área de Etnomusicologia 9,5% (2) de trabalhos e em

Áreas de concentração

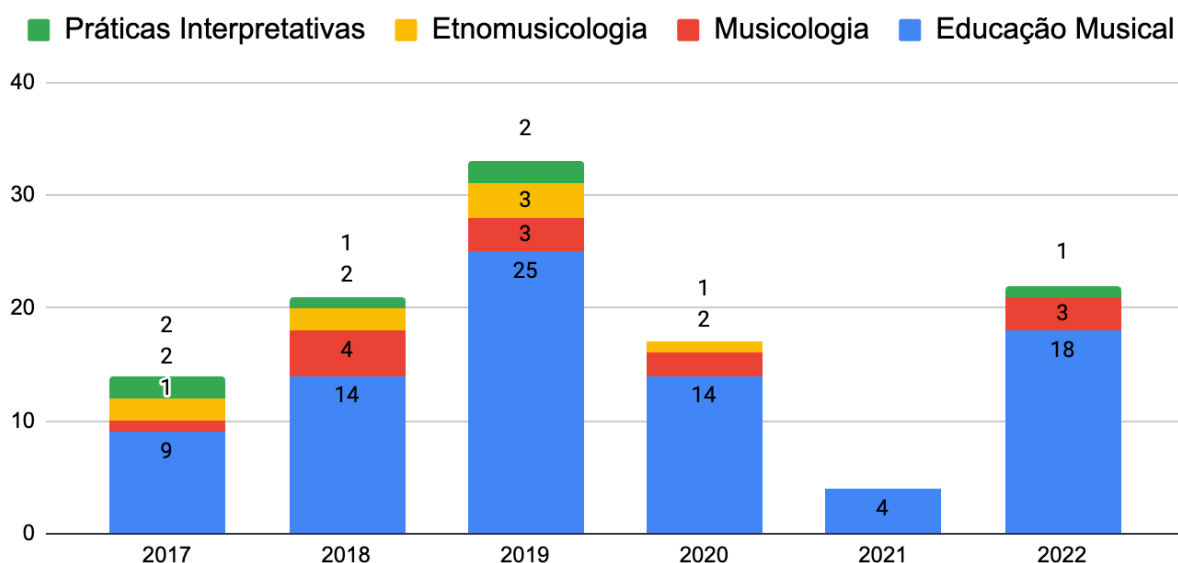


Figura 1 - Gráfico de TCCs por área de concentração musical.
Fonte: Elaboração própria.

Práticas Interpretativas apenas 4,8% (1). Por isso, podemos concluir que dos trabalhos, mais da metade está totalmente concentrada na área de Educação Musical.

Nos anos consecutivos, o gráfico nos aponta mais uma vez que a área de Educação Musical está com uma quantidade maior de concentração de trabalhos. No ano de 2019, foram coletados 33 TCCs. Destes, cerca de 75,8% (25) dos trabalhos estão concentrados na área de Educação Musical, mais da metade dos TCCs estão focados nessa área. Em contraste, temos apenas 9,1% (3) na área de Musicologia, 9,1% (3) na área de Etnomusicologia e 6% (2) na área de Práticas Interpretativas. O gráfico (Figura 1) aponta que no ano de 2020 o maior número de TCCs está dentro da área de Educação Musical, sendo que do total de 17 trabalhos coletados 82,4% (14) está concentrado nessa área. Seguindo, vemos que a Musicologia é a segunda maior área com concentração de trabalhos, tendo 11,8% (2) e a Etnomusicologia apenas 5,8% (1 trabalho) de um total de 17 trabalhos.

Analizamos a partir do Gráfico 1 que o ano de 2021 registrou-se uma redução em sua quantidade de TCCs, uma vez que este período foi marcado por uma pandemia global, resultando na interrupção generalizada de atividades devido à propagação da Covid-19. Isso resultou no fechamento de instituições universitárias e em uma significativa evasão de estudantes. Durante esse ano, coletamos 4 TCCs, observando que a área que registrou a maior quantidade de trabalhos foi a Educação Musical, representando 100% (4 trabalhos) do total de TCCs concentrados nessa área específica.

Partindo para análise do ano de 2022 percebemos primeiramente um aumento na quantidade de trabalhos em comparação com o ano anterior (2021). Do total de 22 TCCs observamos que 81,8% (18) deles estão na área de Educação Musical, seguido da área de Musicologia com 13,6% (3) e por fim Práticas Interpretativas com apenas 4,6% (1) dos trabalhos. É válido observar que nesse ano não tivemos a presença da área de Etnomusicologia, que apareceu em outros anos.

Assim, podemos inferir, a partir da análise realizada, que as áreas com maior concentração

de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs), em ordem decrescente, são Educação Musical, Etnomusicologia, Musicologia e Práticas Interpretativas. Isso se evidencia pelo fato de que dos 111 TCCs examinados, 75,7% (84) estão centralizados na área de Educação Musical. Por sua vez, Musicologia concentra 11,5% (13) dos trabalhos, Etnomusicologia com 7,2% (8) e Práticas Interpretativas contribuem com 5,6% (6), enquanto a área de Composição não apresenta trabalhos.

Após a identificação das áreas de concentração, os TCCs foram analisados para identificar suas temáticas. No gráfico 2, apresentamos uma análise partindo dos temas de cada TCC. Essas temáticas foram definidas com base nos Grupos de Trabalhos (GTs) da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), contudo, a maior parte das temáticas apresentadas neste gráfico partem dos GTs da ABEM, com algumas adaptações, tendo em vista um melhor enquadramento ao contexto investigado. Durante a análise, observamos que algumas temáticas baseadas nos GTs eram similares e abordavam assuntos próximos. Diante disso, decidimos optar apenas pelo tema mais abrangente e por temas que melhor enquadram-se na realidade dos TCCs do curso. Adicionalmente, desenvolvemos temáticas específicas para os trabalhos que não se enquadraram em nenhuma categoria predefinida.

Os procedimentos para a análise dessas temáticas foram os mesmos utilizados na análise anterior. Partindo da leitura dos resumos de cada TCC foram destacados palavras, frases, expressões, títulos de cada trabalho que se encaixam dentro das características de cada categoria. É importante salientar que houve a necessidade de criação de uma categoria intitulada “Música e Luteria”, por haver um trabalho que não se encaixou em nenhuma das outras categorias.

O gráfico (Figura 2) nos mostra que dentro nos 111 trabalhos, em que foram identificadas 22 temáticas, algumas se repetem mais do que outras, como o exemplo das categorias Educação Musical em Espaços Alternativos de

Temáticas por ano

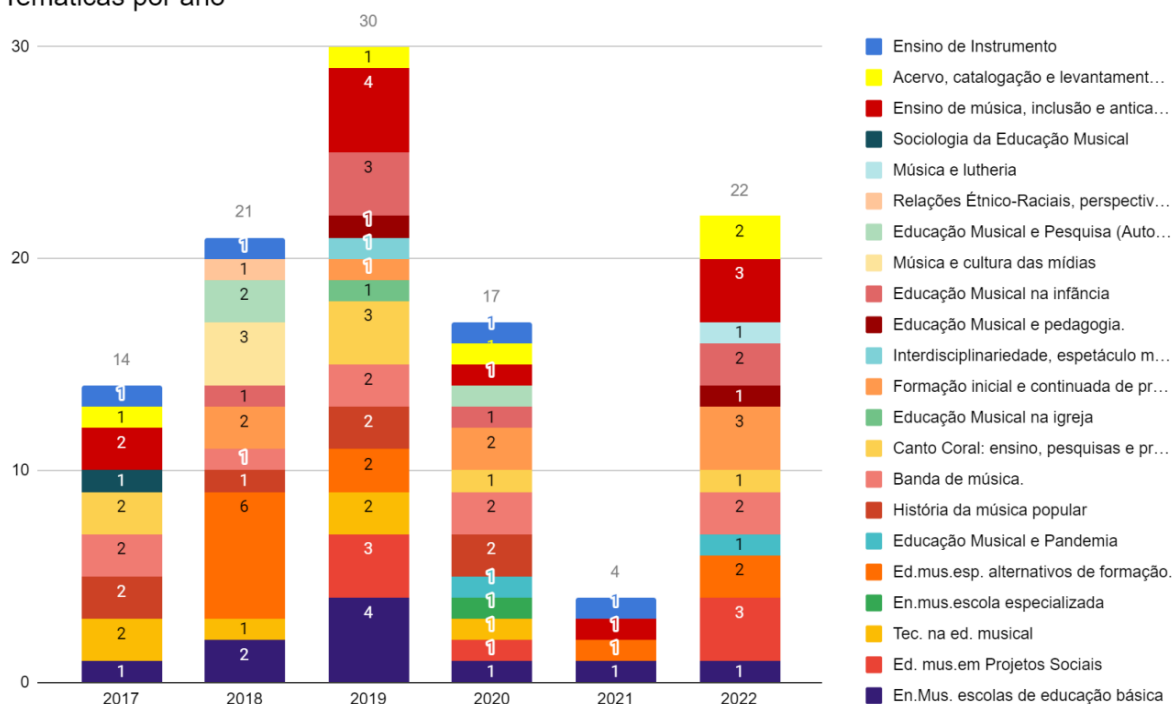


Figura 2 - Gráfico Quantidade de TCCs por tema.
Fonte: Elaboração própria.

Formação com 10,8% (12) do total de trabalhos com esta temática, e a categoria Ensino de música inclusão e anticapacitismo com 10,8% (12) de trabalhos voltados a essa temática.

Em análise do gráfico (Figura 2), podemos concluir que no ano de 2017 as categorias que contém uma quantidade maior de TCCs são as categorias: Tecnologias na Educação Musical; História da música popular; Banda de música; Canto Coral: ensino, pesquisas e práticas em diferentes concepções e contextos; e Ensino de música, inclusão e anticapacitismo com 14,3% (2) cada uma. Já as categorias: Sociologia da Educação Musical; Acervo, catalogação e levantamento bibliográfico; Ensino de instrumento com 7,1% (1) do total de trabalhos cada. A categoria Ensino de música nas escolas de educação básica conta com 7,2% (1) do total de trabalhos.

No ano de 2018, observamos que a categoria Educação Musical em espaços alternativos de formação contém 30% (6) do valor total de trabalhos, sendo a que concentra mais TCCs. A

temática Música e Cultura das mídias aparece com 15,7% (3) dos trabalhos. Seguindo, as temáticas: Ensino de Música nas Escolas de Educação Básica; Formação inicial e continuada de professores de música; e Educação Musical e Pesquisa (Auto)Bibliográfica aparecem com 9,5% (2) cada. Outras categorias que surgiram, porém em menor quantidade foram: História da Música Popular; Banda de Música; Educação musical na infância; Relações Étnico-Raciais, perspectivas afrodiaspóricas e decolonialidade em Educação Musical; Ensino de Instrumento; e Tecnologias na Educação Musical, contendo 4,3% (1) dos trabalhos concentrados em cada categoria.

Do mesmo modo, no ano de 2019, observamos que as categorias: Ensino de música nas escolas de educação básica; e Ensino de música, inclusão e anticapacitismo são as categorias que correspondem respectivamente a 15,2% (5) e 12,1% (4) dos TCCs com essas temáticas. Logo após, as categorias: Educação Musical em projetos sociais; Canto Coral: ensino,

pesquisas e práticas em diferentes concepções e contextos; Educação Musical na infância; Educação Musical em espaços alternativos de formação contabilizam 9,1% (3) cada um dos temas de TCCs.

No ano de 2019, apreciamos as temáticas: Tecnologias na Educação Musical; História da música popular; e Banda de música que contabilizam cada uma 6,1% (2) das categorias temáticas de TCCs. E por fim, observamos trabalhos concentrados nas temáticas: Educação Musical na igreja; Formação inicial e continuada de professores de música; Interdisciplinaridade e espetáculo musical; Educação Musical e pedagogia; Acervo, catalogação e levantamento bibliográfico; e Educação Musical e pesquisa (auto)bibliográfica cada uma das categorias temáticas possui 3% (1) dos trabalhos de TCC.

Em seguida, foi analisado o ano de 2020 que apresentou as seguintes categorias temáticas: História da Música popular; Banda de Música; e Formação inicial e continuada de professores de música com 11,8% (2) dos TCCs cada. Além disso, verificamos as categorias: Tecnologias na Educação Musical; Educação Musical em projetos sociais; Educação Musical em espaços alternativos de formação; Ensino de música nas escolas de educação básica; Educação Musical e pandemia; Canto Coral: ensino, pesquisas e práticas em diferentes concepções e contextos; Educação Musical na infância; Acervo, catalogação e levantamento bibliográfico apresentando 5,9% (1) cada; e Ensino de música, inclusão e anticapacitismo; Educação Musical e pesquisa (Auto)Bibliográfica; Ensino de instrumento apresentando cada uma dessas categorias de trabalho 5,8% (1) do quantitativo de TCCs.

Em 2021, devido à pandemia global de Covid-19, as atividades acadêmicas nas universidades foram interrompidas, conforme previamente mencionado. Nesse período, apenas quatro alunos concluíram seus estudos, não sendo possível a participação nas defesas de TCC convencionais, ocorrendo de maneira virtual. As categorias identificadas neste ano incluem: Educação Musical em Espaços Alternativos de Formação; Ensino de Música nas Escolas de Educação Básica; Ensino de Música, Inclusão e

Anticapacitismo; e Ensino de Instrumento. Cada uma dessas temáticas representa 25% (1) do total de trabalhos, com um projeto de TCC em cada categoria.

Ao observarmos o ano de 2022, percebemos um aumento na quantidade de trabalhos, pois já não estávamos em período pandêmico. O gráfico (Figura 2) nos mostra 22 trabalhos de TCC ao todo e estes estão nas seguintes categorias temáticas: Ensino de música, inclusão e anticapacitismo; Formação inicial e continuada de professores de música; e Educação Musical em projetos sociais, cada uma das categorias contém 13,6% (3) dos trabalhos totais. Já as categorias: Educação Musical em Espaços Alternativos de Formação; Banda de música; Educação Musical na infância; e Acervo, catalogação e levantamento bibliográfico contabilizam 9,1% (2) do total de trabalhos cada. Por fim as categorias: Canto Coral: ensino, pesquisas e práticas em diferentes concepções e contextos; Ensino de música nas escolas de educação básica apresentaram 4,5% (1) cada e Educação Musical e pandemia; Educação Musical e pedagogia; e Música e Luteria, pertencem a cada uma delas 4,6% (1) dos temas de TCCs.

Portanto, podemos afirmar mediante a análise que existem temáticas com maior ocorrência e são elas: Educação Musical em Espaços Alternativos de Formação 10,8% (12); Ensino de música, inclusão e anticapacitismo 10,8% (12); Ensino de Música nas escolas de Educação básica 9% (10); Banda de Música 8,1% (9); Formação Inicial e Continuada de Professores de Música 7,2% (8). As temáticas: Educação Musical em Projetos Sociais; História da Música Popular; Canto Coral: ensino, pesquisas e práticas em diferentes concepções e contextos; e Educação Musical na infância apresentaram 6,3% (7) cada um; Tecnologias na Educação Musical 5,4% (6); e Acervo, catalogação e levantamento bibliográfico com 4,5% (5). As demais temáticas ocorreram em menor quantidade em relação às citadas anteriormente neste parágrafo e foram: Ensino de instrumento; Educação Musical e pesquisa (Auto) biográfica com 3,6% (4) cada; seguido por Música e cultura das mídias com 2,7% (3); Educação Musical e pandemia; Educação Musical e pedagogia; Ensino de Música em escola especializada; e Sociologia na

Educação Musical apresentaram cada uma 2% (2) e Música e Luteria 1,1% (1).

RELAÇÃO DAS TEMÁTICAS COM AS LINHAS DE PESQUISA DO CURSO

Considerando as análises registradas acima, podemos observar que os TCCs estão centrados nas áreas de Educação Musical, Etnomusicologia, Musicologia e Práticas Interpretativas. Buscando uma análise mais específica, investigamos os PPPs (2002 e 2016) do curso para identificar suas linhas de pesquisa. Encontramos cinco: 1 - Formação do Professor de Música; 2 - Tecnologias na Educação Musical; 3 - Aspectos da Educação Musical no Pará; 4 - Abordagens Metodológicas de Ensino Musical; 5 - Abordagem Sociocultural da Educação Musical.

Cada uma das linhas de pesquisa possui uma descrição das suas características, o que cada uma abrange. Entre o PPP de 2002 e o PPP de 2016 podemos constatar que não houve alteração nas linhas de pesquisa. Não houve exclusões, acréscimos ou reformulações nas descrições das linhas de pesquisa, que permanecem as mesmas. Para a análise dos TCCs por linha de pesquisa foram estabelecidos procedimentos e estes foram: 1 - Leitura do resumo do trabalho; 2 - Identificação dos problemas, objetivos e justificativas que explicam o trabalho; 3 - Relação das linhas de pesquisa com o conteúdo dos trabalhos; 4 - Destaque às palavras ou frases que estão contidas nas linhas de pesquisa e no resumo do trabalho.

A partir da leitura de cada resumo, foram destacados o problema, os objetivos, a metodologia, que explicam do que se trata o trabalho. Após essa leitura, partimos para a leitura da descrição de cada linha de pesquisa para saber do que se trata cada uma. Em seguida, as palavras e frases do resumo e da linha de pesquisa foram comparados para a identificação de qual linha mais se encaixaria em cada trabalho. Partindo desses critérios, os trabalhos foram enquadrados em uma linha de pesquisa.

Durante essa análise, deparamo-nos com uma dificuldade relacionada à linha de pesquisa

Abordagem Sociocultural da Educação Musical, uma vez que esta se revelou vaga e pouco clara em sua definição. Outro desafio identificado durante a análise refere-se à terminologia associada aos processos denominados “informais da música”, que pode gerar confusão ao ser comparada com a terminologia utilizada na linha Aspectos da Educação Musical no Pará, que emprega o termo “Educação não oficial”. Sem uma explicação clara sobre a distinção entre esses termos, há o risco de classificação equivocada dos TCCs. A falta de padronização dos resumos dos TCC dificultou no momento em que as análises estavam sendo feitas. Alguns textos não apresentam com clareza seus objetivos, problemas, justificativas ou a razão do trabalho, tornando difícil a análise, precisando em alguns casos ler o trabalho na íntegra para saber do que trata o TCC.

No decorrer da análise dos anos considerados (2017-2022), observou-se que no ano de 2017 a linha de pesquisa que apresenta a maior concentração de TCCs é: Abordagens Metodológicas de Ensino Musical, abrangendo aproximadamente 35,7% (5) do total de trabalhos. Outra linha que demonstra significativa concentração é: Aspectos Socioculturais da Educação Musical, contribuindo com cerca de 21,4% (3) dos TCCs. Por sua vez, as linhas A Formação do Professor de Música; Tecnologias na Educação Musical; e Aspectos da Educação Musical no Pará, concentram cada uma aproximadamente 14,3% (2) dos TCCs, como podemos observar no gráfico abaixo. O gráfico abaixo mostra a quantidade de TCCs por linha de pesquisa de acordo com os anos de cada um:

Em 2018, o gráfico 3 nos mostra que a linha Abordagens Metodológicas de Ensino Musical concentra 28,5% (6) dos trabalhos. A linha Tecnologias na Educação Musical junta cerca de 23,8% (5) de TCCs, seguido da linha Aspectos da Educação Musical no Pará com 19% (4) e da linha Abordagens Socioculturais da Educação Musical com 14,4% (3). As linhas que apresentaram menor percentual foram: A Formação do Professor de Música com 9,5% (2) e trabalhos sem linha de pesquisa sendo 4,8% (1).

Ao analisar o gráfico 3, no ano de 2019, verificamos que a maior quantidade de trabalhos

Quantidade de trabalho por linha de pesquisa

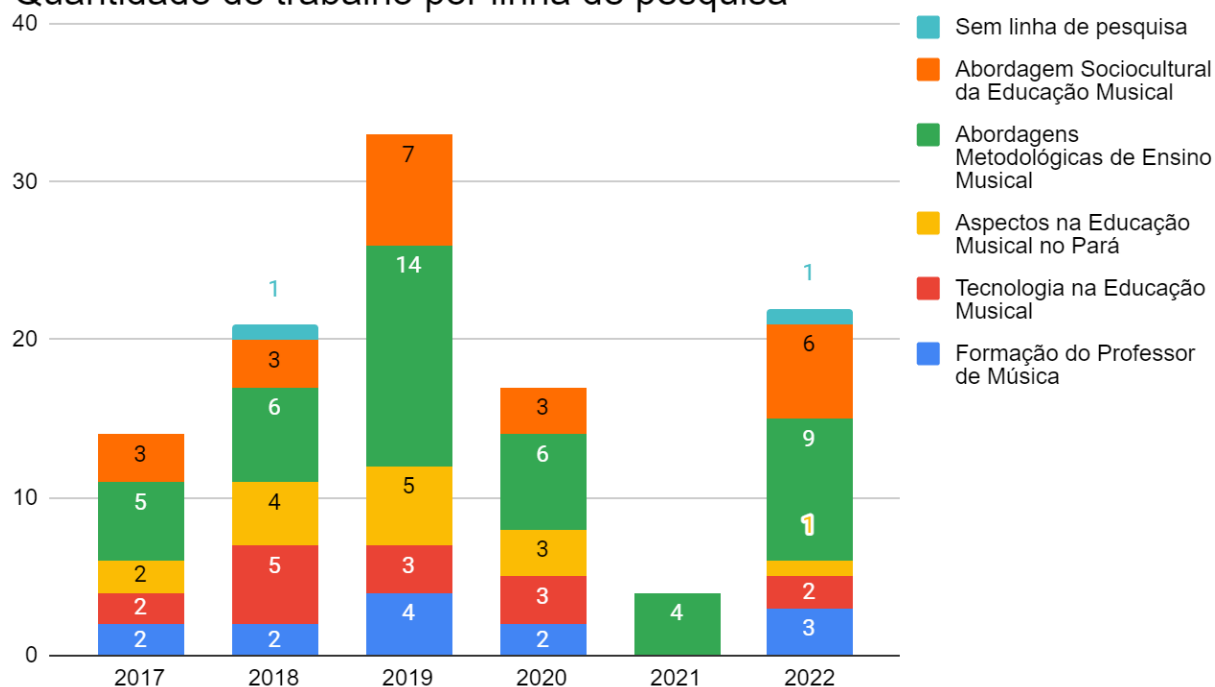


Figura 3 - Gráfico Quantidade de TCCs por linha de pesquisa.
Fonte: Elaboração própria

está na linha de Abordagens Metodológicas de Ensino Musical, pois do total de 33 TCCs a linha concentra 42,4% (14) dos trabalhos. Outras linhas com uma considerável quantidade de trabalhos são: Abordagens Socioculturais da Educação Musical com 21,2% (7); Aspectos da Educação Musical no Pará com 15,2% (5); e A Formação do Professor de Música com 12,1% (4). A linha com menor quantitativo de trabalhos é Tecnologias na Educação Musical com apenas 9,1% (3).

Logo em seguida, foi analisado o ano de 2020 que apresentou 17 trabalhos e destes o maior número está na linha de pesquisa Abordagens Metodológicas de Ensino Musical com 35,3% (6). As linhas Abordagens Socioculturais da Educação Musical; Aspectos da Educação Musical no Pará; e Tecnologias na Educação Musical contaram com 17,6% (3) da quantidade total de trabalhos cada uma. E a que apresentou menor quantidade foi a linha Formação do Professor de Música com 11,9% (2). No ano de 2021, o gráfico 3 nos apresenta de um total de 4

trabalhos, 100% deles são voltados para a linha Abordagens Metodológicas de Ensino Musical. É importante ressaltar que esse ano apenas 4 alunos defenderam seus TCCs.

Por fim, no ano de 2022, tivemos 22 trabalhos coletados e destes trabalhos cerca de 40,9% (9) estão concentrados na área de Abordagens Metodológicas de Ensino Musical. Outras linhas de pesquisa com grande número de trabalhos são: Abordagens Socioculturais da Educação Musical com 27,3% (6) e Formação do Professor de Música com 13,6% (3). As linhas com menor quantidade foram: Tecnologias na Educação Musical com 9,2% (2) e Aspectos da Educação Musical no Pará com 4,5% (1). Houve apenas 4,5% (1 trabalho) sem linha de pesquisa.

Diante da compreensão proporcionada pela análise anteriormente exposta, inferimos que as linhas de pesquisa mais prevalentes são as relacionadas às Abordagens Metodológicas de Ensino Musical e Abordagens Socioculturais da Educação Musical. Observa-se que as demais

linhas apresentaram uma quantidade inferior de trabalhos a elas vinculados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objetivou-se no presente artigo organizar um panorama das pesquisas de conclusão de curso de Licenciatura em Música da UEPA, tendo em vista a análise das áreas de concentração, suas temáticas e suas linhas de pesquisa. Foi feita a leitura dos resumos de 111 TCCs com o fim de catalogá-los em cada área, tema e linha de pesquisa, assim como observar as maiores ocorrências em cada parte da análise.

Ao longo da investigação de cada TCC, constatou-se que a área de maior concentração é a Educação Musical, seguida pela área de Práticas Interpretativas, Etnomusicologia e Musicologia. No que tange às temáticas abordadas em cada trabalho, observa-se uma repetição de temas, com destaque para: Educação Musical em Espaços Alternativos de Formação; Ensino de música, inclusão e anticapacitismo; Ensino de Música na escolas de Educação básica; Banda de Música; Formação Inicial e Continuada de Professores de Música; Educação Musical em Projetos Sociais, História da Música Popular; Canto Coral: ensino, pesquisas e práticas em diferentes concepções e contextos; Educação Musical na infância; Tecnologias na Educação Musical; Acervo, catalogação e levantamento bibliográfico; Ensino de instrumento; Educação Musical e pesquisa (Auto) biográfica; seguido por Música e cultura das mídias; Educação Musical e pandemia; Educação Musical e pedagogia; Ensino de Música em escola especializada e Sociologia na Educação Musical.

Assim, inferimos que, devido à orientação predominante do curso em direção à Educação Musical, tanto em seu currículo quanto em sua identidade institucional, e no perfil de seus professores, a maioria das pesquisas concentra-se, naturalmente, na área de Educação Musical e seus desdobramentos. Isso inclui contextos que abrangem desde o ensino básico até espaços alternativos e o ensino superior. A análise segmentada por linhas de pesquisa revelou discrepâncias na incidência de TCCs, tendo maior ocorrência as linhas Abordagens

Metodológicas de Ensino Musical e Abordagens Socioculturais da Educação Musical, com uma maior concentração de trabalhos, com as demais linhas apresentando uma quantidade menor de trabalhos em relação a essas duas.

As linhas de pesquisa foram encontradas mediante leitura do PPP (2002 e 2016) do curso de Licenciatura em Música da UEPA e, no decorrer da análise, percebemos algumas inconsistências no que diz respeito às características da linha Abordagens Socioculturais da Educação Musical, pois é em extremo abrangente e pouco explicativa. Em face dessa problemática, ressaltamos a dificuldade em classificar alguns trabalhos nessa linha de pesquisa. Além disso, é preciso destacar que não houve revisão, acréscimos ou subtração no conteúdo dessas linhas de pesquisa dentro do recorte de 2002 a 2016. Sendo assim, é sugestionado por meio desta pesquisa que haja uma revisão no conteúdo de cada linha de pesquisa. Ao longo da análise dos TCCs, observamos uma ausência de uniformidade na atribuição de datas, principalmente na data de entrega final do trabalho, que dificulta a organização e análise sistemática do conteúdo dessas produções. Por isso, entende-se que seja importante a padronização nas datas de entrega dos TCCs para que a organização dos trabalhos das turmas seguintes seja feita com facilidade.

Portanto, constatamos que os resultados obtidos por esta pesquisa têm o potencial de contribuir para a expansão do conhecimento no âmbito do curso de Licenciatura em Música. Ao compreendermos o que está sendo pesquisado, facilitamos o acesso aos TCCs, permitindo que a comunidade acadêmica, por meio dessas investigações, amplie sua compreensão sobre as produções no interior do curso. Além disso, proporciona a utilização, como referencial, das pesquisas realizadas anteriormente, enriquecendo assim a base de conhecimento da comunidade acadêmica.

REFERÊNCIAS

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Ed 70, 1977.

BECKER, Fernando; MARQUES, Tania Beatriz Iwaszko. **Ser professor é ser pesquisador**. Porto Alegre: Mediação, 2007.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 24 dez. 1996. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm>. Acesso em: 02 jun. 2023.

D'ALBUQUERQUE, André Wilkes Louzada; CHADA, Sonia; Práticas Musicais no Pará: trabalhos de conclusão de curso em Licenciatura em Música da UFPA. **Anais II Jornada de Etnomusicologia**. Belém: Biblioteca PPGARTES, 2015, p. 176-183. Disponível em: <<https://livroaberto.ufpa.br/server/api/core/bitstreams/f7ead49f-5946-4ea6-a487-8cd5f0764ad7/content>>. Acesso em: 19 de jun. 2023.

DINIZ, Lélia Negrini; SOUZA, Clarice Franco de; BROILO, Juliana Schwingel. Trabalhos de Conclusão de Curso: Um estudo sobre a produção dos acadêmicos do Curso de Música Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas/UFPEL. **Anais XXV Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical**, online, 2021, p. 1-10. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/1035/public/1035-3887-1-PB.pdf>. Acesso em: 21 de jun. 2023.

FAUSTINO, Rodrigo Alexandre Cavalarini; SILVA, Rosiclea Rodrigues; IVASHITA, Simone Burioli. A Produção Discente e o Panorama Temático dos Trabalhos de Conclusão de Curso de Pedagogia da UEL (2008-2016). **Revista de Ensino, Educação e Ciências Humanas**, Londrina, v. 20, n. 3, p. 312-318, 2019. Disponível em: <<https://revistaensinoeducacao.pgsscogna.com.br/ensino/article/view/6982>>. Acesso em: 25 abr. 2023.

GOMES, Jéssica Thaianne Silva. **Análise dos temas abordados nos TCCs do curso de Educação Física na Universidade Federal do Pará campus Castanhal**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música), Universidade Federal do Pará, Belém: UFPA, 2018.

GOMES, Romeu. Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa. In: MINAYO, Maria

Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. (Org). **Pesquisa Social: Teoria, Métodos e Criatividade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

GONÇALVES FILHO, Antonio Marcos; NORONHA, Daisy Pires. Panorama temático de trabalhos de conclusão de Curso de Biblioteconomia. **Transinformação**, Campinas, v. 16, n. 1, p. 1-12, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.puc-campinas.edu.br/transinfo/article/view/6368>>. Acesso em: 14 jun. 2025.

HAYASHI, Maria; FERREIRA, Amarílio; BITAR, Marisa; MASSAO, Carlos; SILVA, Marcia. História da Educação Brasileira: a produção científica na biblioteca eletrônica. **Revisão & Síntese • Educ. Soc.**, Campinas, v. 29, n. 102, p. 181-211, 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/es/a/h4ZVWXBXnZfSRNGpBzjT4fG/>>. Acesso em: 26 abr. 2023.

LEITE, Fernando César Lima. **Gestão do conhecimento científico no contexto acadêmico**: proposta de um modelo conceitual. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação), Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Ciência da Informação e Documentação, Departamento de Ciência da Informação e Documentação, Universidade de Brasília: Brasília, 2006.

LEITE, Fernando César Lima; COSTA, Sely. Repositórios institucionais como ferramentas de gestão do conhecimento científico no ambiente acadêmico. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 11, p. 206-219, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/pci/article/view/23746>>. Acesso em: 17 ago. 2023.

MOTA, Graça. Pesquisa e formação em educação musical. **Revista da ABEM**, Natal, v. 11, n. 8, 2003. Disponível em: <<https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/409>>. Acesso em: 3 ago. 2023.

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

UEPA. **PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO do Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado**

do Pará. Belém, 2002. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1hU_9ESHB2j4w7XNqDsb1vLbyJw_4b-34edit?usp=sharing&oid=112704484095474589658&rtpof=true&sd=true>. Acesso em: 28 mai. 2023.

UEPA. **PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO do Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará.** Belém, 2016. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1SPAkk0H2nTQOAK7o1qH-ulLORfk5OwFX/view?usp=drivesdk>>. Acesso em: 28 mai. 2023.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** São Paulo: Cortez, 2015.

SOUZA, Jusamara, Pesquisa e formação em Educação musical. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, p. 7-10, 2003. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed8/revista8_artigo1.pdf>. Acesso em: 23 de jun. 2023.

TAVARES, Francisco José Pereira; TEIXEIRA, Cárin Gomes; AFONSO, Mariângela da Rosa; RIBEIRO, José Antônio Bicca; RIGO, Luis Carlos. Mapeamento dos trabalhos de conclusão de curso de licenciatura em educação física na UFPEL. **Humanidades & Inovação**, Palmas, v. 7, n. 8, p. 270-281, 2020. Disponível em: <<https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/2343>>. Acesso em: 25 abr. 2023.

Notas

1 Para esta pesquisa utilizamos os PPPs de 2002 e 2016, porém há em vigência o PPP 2022 que é válido apenas para as turmas que entraram a partir de 2023. Portanto, os TCCs aqui analisados são referentes às turmas que cursaram sob a vigência dos PPPs de 2002 e 2016.

2 Posteriormente ao PPP de 2016, foram criados outros grupos de pesquisa: o grupo Educação Musical, Políticas, Decolonialidades e Resistência (EMPODERA), criado em 2020 e o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Musical, Memória e Arte na Amazônia (GEMMA), criado em 2023.

SOBRE OS AUTORES

Gabriela Santos Damasceno é mestranda em Música na linha Música e Processos Criativos pela Universidade do Estado do Paraná (UNESPAR). Licenciada em Música pela Universidade do Estado do Pará - UEPA, formada no curso Técnico de Música habilitação em Violão Clássico pelo Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG). É membro do Grupo de Estudo e Pesquisa em música (GEPEM/UEPA) e do Grupo de Estudos em Performance Musical: Práticas e Processos (UNESPAR). Atuou no ensino de 2016 a 2023 como professora de Violão Clássico no Ministério de Música Exultai, sediado no Seminário Batista Regular do Norte-SEBREN. Realizou o curso de filosofia Suzuki em 2020, Guitarra 1 Suzuki em 2021 e Guitarra 2 Suzuki y Estratégias de la Enseñanza 2023, sendo uma capacitação de professores. Foi membro da Orquestra de Violões do Instituto Estadual Carlos Gomes de 2016 a 2023. Email: gabriela.guitarrasuzuki@gmail.com

José Ruy Henderson Filho é Doutor em Música (área de concentração: Educação Musical) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007), mestre em Ciências da Computação pela Universidade Federal de Santa Catarina (2002), especialista em Informática na Educação (1998) e licenciado em Música (1995) pela Universidade do Estado do Pará. Professor Adjunto da Universidade do Estado do Pará. Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Música - GEPEM. Atuou como Coordenador institucional do PIBID/UEPA de 2011 a 2016 e Coordenador do Núcleo de Educação à Distância da UEPA. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Educação Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: formação de professores, educação online e música e tecnologia. E-mail: ruyh@uepa.br

SEgreDO Milenar

ANCIENT SECRET

KWÁSAWA KUXÍMAWÁRA

Deise Maria Henrique Rodrigues
PPGEEI-UEPA

Resumo

Apresento composição autoral com temática referente à tradição histórica dos povos indígenas do Alto Rio Negro e que foi apresentada ao evento FESTRIBAL, na cidade de São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas. A letra e a música são de minha autoria.

Palavras-chave:

Música indígena; história; cultura indígena.

Abstract

I am presenting an authorial composition on the theme of the historical tradition of the indigenous peoples of the Upper Rio Negro, which was presented at the FESTRIBAL event in the city of São Gabriel da Cachoeira, in the state of Amazonas. The lyrics and music are my own.

Keywords:

Indigenous music; history; indigenous culture.

DADOS GERAIS

Composição, Letra, Melodia e Interpretação:
Deise Maria Henrique Rodrigues

Eu sou Deise Maria Henrique Rodrigues do Povo Baré, moro no Município de São Gabriel da Cachoeira, Terra Indígena Alto Rio Negro. O Município de São Gabriel da Cachoeira é considerado o mais indígena do Brasil, possui 23 etnias e 18 línguas indígenas faladas, está localizada na tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Venezuela. Foi o primeiro Município no Brasil a cooficializar as línguas indígenas Nheengatu, Tukano e Baniwa e por ser tão fortemente vivida as nossas práticas linguísticas maternas.

Obviamente, com suas práticas culturais bem presentes no cotidiano do povo gabrielense, foi quando surgiu o que é considerado o ápice da prática cultural em nossa cidade, o que chamamos de FESTRIBAL, uma manifestação cultural de todas as etnias do Rio Negro. Estou contando um pouco desse acontecimento tão importante para os gabrielenses porque foi o que me inspirou a compor a música *SEgreto Milenar*, que considero minha obra-prima, uma inspiração de Tupã.

O ritmo obedece a passos das danças tradicionais dos rituais ancestrais, onde os pés obedecem a pisada fortemente ritmada. Sou uma pessoa que vivo cotidianamente a minha ancestralidade, isso me ilumina, me protege, me inspira para qualquer atividade que eu faça. Quando compus a música *SEgreto Milenar*, me inspirei exatamente na minha bela cidade São Gabriel da Cachoeira, conhecida como a cidade Morena, por existir uma cordilheira de belas montanhas onde suas formas juntas, uma à outra, mostram uma mulher deitada como se estivesse dormindo, e ficam exatamente na margem esquerda do Rio Curicuriari, afluente do Rio Negro.

A música foi composta no período de escolha da música para o FESTRIBAL,¹ essa escolha é feita através de um concurso de música regional e tradicional seguindo critérios específicos. E isso acontece todos os anos, um mês que antecede esse grande evento tribal. Então, a natureza em si é minha inspiração constante. Também me vem à memória os tempos em que os colonizadores chegaram ao Rio Negro, quando houve toda questão da retirada do ouro (minério) e a proibição das nossas culturas e tradições entre eles as nossas línguas indígenas.

Em se tratando das tradições, culturas e línguas, eu sou completamente apaixonada pela minha cultura indígena por isso tenho facilidade de compor sobre o mundo mítico dos povos originários. Para esta publicação, apresento uma versão da música tocada ao som de piano, maraca e voz, com minha própria interpretação. Logo, a versão original era apenas ao som de violão e voz. Assim, foi o dia tão importante no qual Tupã me inspirou a compor a minha obra prima do dia 17 de setembro de 2017.

REFERÊNCIA

LIMA, Nair Santos. A Festa das Tribos: perspectivas folkcomunicativas em um cenário de resistência. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, [S. l.], v. 18, n. 41, p. 110-134, 2020. Disponível em: <<https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/19231>>. Acesso em: 14 jun. 2025.

Notas

1 FESTRIBAL é um evento turístico que ocorre no município de São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas, ao longo de três noites e com a apresentação de grupos artísticos locais. O FESTRIBAL tem como centro das atrações a disputa entre as Agremiações Tukano e Uaupés, que realizam espetáculos baseados na cosmologia indígena da região, reencenando mitos, músicas e ritos.

SOBRE A AUTORA

Deise Maria Henrique Rodrigues, falante da língua indígena nheengatu, é indígena do povo Baré, residente no município de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, atua como professora de Diversidade e Práticas Culturais, trabalhando a visão cosmológica, linguagens, tradições e costumes ancestrais na Escola Municipal Indígena Lilian Ambrósio de Souza, além de compositora e cantora. Participou do grupo Marupiará como back vocal e cantora em 2010. Foi compositora premiada com a canção *SEgreto Milenar* no Festrival de 2015, no município de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas. É ativa na valorização e preservação da cultura tradicional do seu povo. Atualmente, é Mestranda no Curso de Mestrado Profissional Educação Escolar Indígena da Universidade do Estado do Pará. E-mail: deisemariahenrique@gmail.com

Segredo Milenar

Deise Henrique Rodrigues

arr. Marcos Cohen

Voz

Maracas

Piano

V.

Mar.

Pno.

V.

Mar.

Pno.

Bm G F# Bm F#

Bm

A G

Já che-gou_o Fes - tri - bal, o can - to da flo -

res - ta!___ A - go - ra soem os tam - bo - res___ no ri - t-mo_e ri - tu -

© Marcos Cohen 2024

Segredo Milenar

7

V. al! A ma - ni - fes - ta - ção cul - tu - ral é o se -

Mar. A A[°]

Pno.

9

V. gre-do do po-vo mi - le-nar, as his - tó - rias e mi - tos con-ta - dos por nos-sos an - ces -

Mar. Bm G

Pno.

11

V. trais! Fes - tri - bal eu can - to, Fes - tri - bal eu dan -

Mar. F# Bm A

Pno.

The musical score is written for three parts: Vocal (V.), Maracas (Mar.), and Piano (Pno.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (7, 9, and 11). The lyrics are in Portuguese and describe a cultural festival. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The maracas part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal part has lyrics that are split across the measures.

Segredo Milenar

14

V.  - ço, ri-tu - al da na-ção rio-ne-gri - na! Fes-tri-bal eu can -

Mar.  Bm G F#7 Bm

Pno. 

17

V.  - to, Fes-tri-bal eu dan - ço, ri-tu - al da na-ção rio-ne-gri -

Mar.  A Bm G F#7

Pno. 

20

V.  na! O can-to da ci - da - de é a Be-la A-dor - me-

Mar.  Bm

Pno. 

Segredo Milenar

23

V.  ci - da, e - la faz par - te da his - tó - ria da ci - da - de cen - te -

Mar.  A G

Pno. 

25

V.  ná - ria, há be - le - za, pu - re - za e ma - gi - a, é a mo -

Mar.  A A^o

Pno. 

27

V.  re - na mais be - la do di - a, que re - pou - sa na mar - gem do Ri - o Cu - ri - cu - ria -

Mar.  Bm G

Pno. 

Segredo Milenar

29

V.  ri! Fes- tri- bal eu can - to, Fes- tri- bal eu dan -

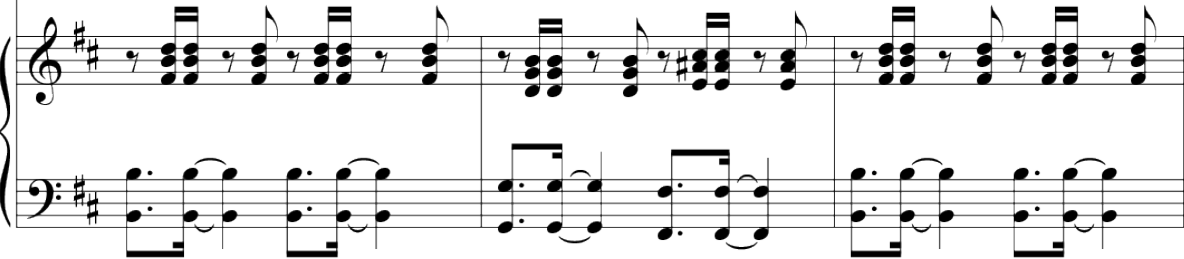
Mar.  F# Bm A

Pno. 

32

V.  - ço, ri- tu - al da ____ na- ção ____ rio- ne- gri - na! ____ Fes- tri- bal eu can -

Mar.  Bm G F#7 Bm

Pno. 

35

V.  - to, Fes- tri- bal eu dan - ço, ri- tu - al da ____ na- ção ____ rio- ne- gri -

Mar.  A Bm G F#7

Pno. 

Segredo Milenar

38

V. 

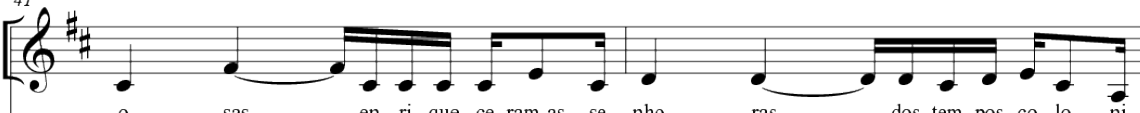
na! As ri-que-zas mi-ne-rai-s, as pe-dras pre-ci-

Mar. 

Bm

Pno. 

41

V. 

o - sas, en-ri-que-ce-ram, se-nho-ras dos tem-pos co-lo-ni-

Mar. 

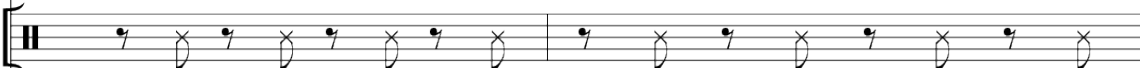
A G

Pno. 

43

V. 

ais. - - O a-ma-re-lo do ou-ro que bri-lha é-o con-

Mar. 

A A#°

Pno. 

Segredo Milenar

45

V.

Mar.

Bm G

Pno.

47

V.

Mar.

F# Bm

Pno.

49

V.

Mar.

A Bm

Pno.

Segredo Milenar

51

V.

Mar.

Pno.

53

V.

Mar.

Pno.

55

V.

Mar.

Pno.

OLHOS DE IGARAPÉ

IGARAPÉS EYES

Líliam Cohen
UFPA

Resumo

Apresento obra composicional para piano solo, acompanhada com poesia e imagens, com a temática ambiental e maternal, assentada na minha experiência enquanto sujeito oriundo do contexto chave da obra: a localidade km 21 da estrada Castanhal-Terra-Alta, Pará, onde reside minha família materna. A obra para piano solo é, também, composta por imagens do igarapé do 21, captadas pelo fotógrafo Breno Barros e por uma poesia de minha autoria dedicada à minha filha.

Palavras-chave:

Piano; igarapé; meio ambiente.

Abstract

This project presents an original composition for solo piano, accompanied by poetry and visual imagery, exploring environmental and maternal themes. Rooted in my personal experience as a native of the principal setting of the work (the Km 21 community along the Castanhal - Terra Alta road in Pará, Brazil, where my maternal family resides), the composition seeks to evoke a deep connection between place, memory, and emotion. The piece is further enriched by photographs of the Km 21 igarapé (a very small type of river from the Amazon region), captured by photographer Breno Barros, and by an original poem authored by myself and dedicated to my daughter.

Keywords:

Piano; igarapé; environment

Esta obra foi criada com o meu materno, baseada na minha história de vida e na minha relação com o igarapé da localidade de onde se origina a minha família materna, denominado Km21. O título se refere ao olho d'água que borbulha próximo ao leito do igarapé e se refere, também, à cor verde das águas do igarapé do 21 e dos olhos de minha filha. Trata-se de uma composição para piano solo organizada em forma ABA e que inclui uma poesia e um álbum fotográfico. A música inicia com um arpejo ascendente, cuja formulação pretende reverberar o grito de grandes símios comuns em igarapés escuros, com mata fechada. A parte A, com temática fluida de arpejos na mão esquerda e melodia em terças na mão direita remete ao burburinho das águas do igarapé. O tema b, secundário, mantém a mestra atmosfera tranquila e transparente de águas verdes que correm para o igapó, coberto de guarimãs.¹ Acima, quase não é possível observar o céu azul, muitas árvores formam um telhado verde. Todo esse ambiente garante uma água cristalina, verde e absolutamente gelada. O caminho que leva ao igarapé é descendente. Os arpejos traçam esse caminho e conduzem as mãos a essa atmosfera única que fica marcada para sempre no corpo e na alma de quem a vive.

A parte B, porém, é festiva. Sugere eventos de alegria, pulos de galhos, crianças brincando, mergulhando nas águas frias, tomando o banho da tarde. O tema b secundário oferece uma apoteose desse clima festivo. Uma alegria após o dia inteiro andando no mato, crianças suadas e sujas de areia, rosto sujo de manga, roupas pretas de tanto se esfregar na areia brincando. Pulos de alegria e grandes mergulhos são o clímax desse dia festivo, que pode ser o dia cotidiano das crianças que vivem no ambiente rural, ou das crianças ribeirinhas amazônidas.

A parte A se repete, com uma codeta que rememora todos esses acontecimentos.

Entre cada ato, o grito do Guariba relembra o tempo de sua existência, décadas atrás, agora ceifada pela brutal mudança no cenário da flora e da fauna de vários igarapés da Amazônia paraense.

Essa música ilustra minha infância, mas os temas foram criados no meu materno, ao longo do período de amamentação de minha filha, quando

ela começou a andar, a falar e a cantar. Desde bebezinha, ela conhece esse igarapé e conhece a transparência das águas, os peixes, o lodo, o caminho descendente, mas não conhece o grito do Guariba e nem o telhado de folhas. O mundo mudou, mas ela aproveita o que ainda resta de natureza no 21. Os sentidos corporificados constituem saberes localizados (Haraway, 1995) advindos da experiência particular com o mundo do igarapé e que ora emergem como reflexões sonoras sobre o tempo passado e o tempo presente experimentado nesse pequeno bioma.

Fiz um poema vinculado a esta composição:

Olhos de Igarapé

A minha filha
Tem olhos de igarapé
Do 21!

De seus dedos
Saem todos os sons,
Todas as cores,
Alegram o universo.

Seus pés
Bailam no ar
Conduzem o arco-íris.

A minha filha
Tem olhos de igarapé
Do 21!

As fotografias cedidas pelo meu irmão Breno Barros e minha mãe Benedita Barros foram tiradas no igarapé do 21, tendo minhas primas como modelos nas profundezas das águas geladas do igarapé de baixo. Todas as fotografias possuem autorizações e compõem o acervo pessoal da família da autora. Nossa relação com a terra e as águas é muito profunda e faz parte de nossa identidade cultural. Minha música, então, é um reflexo das águas do igarapé do 21.

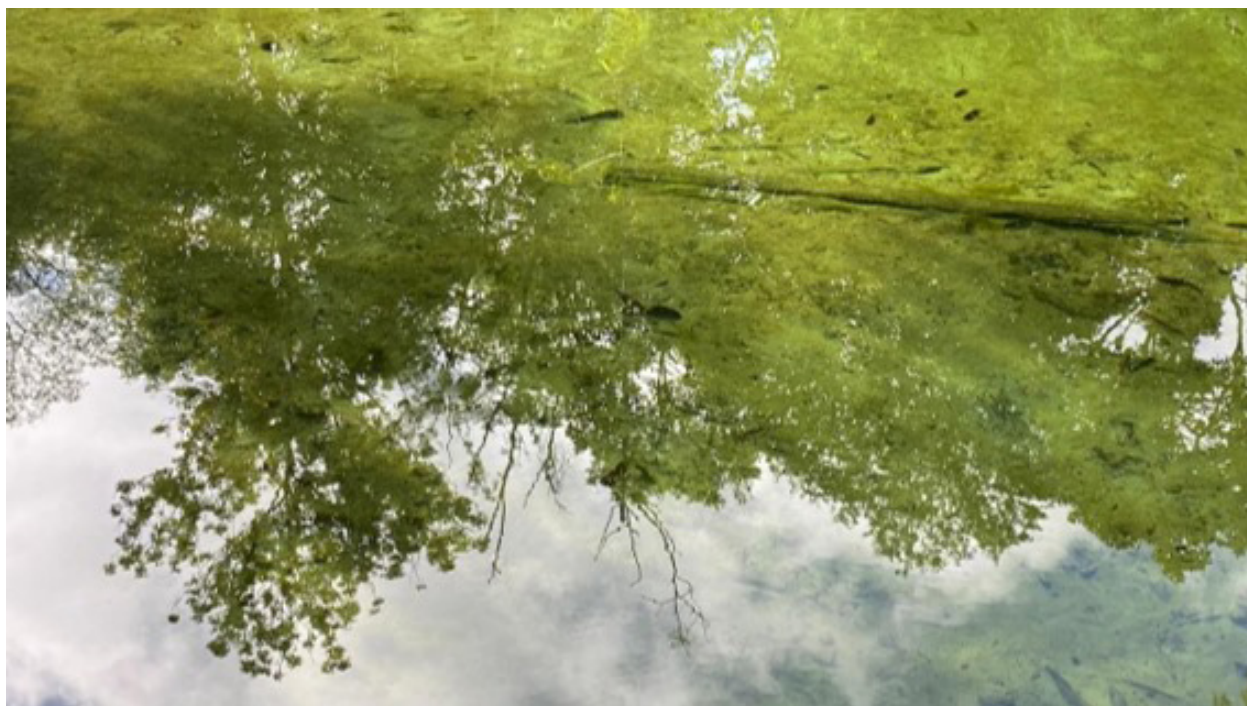


Figura 1 - Imagem. Fotografia de Benedita Barros.



Figura 2 - Danylla Cássia nadando. Fotografia de Breno Barros.



Figura 3 - Danyla Cássia.
Fotografia de Breno
Barros.

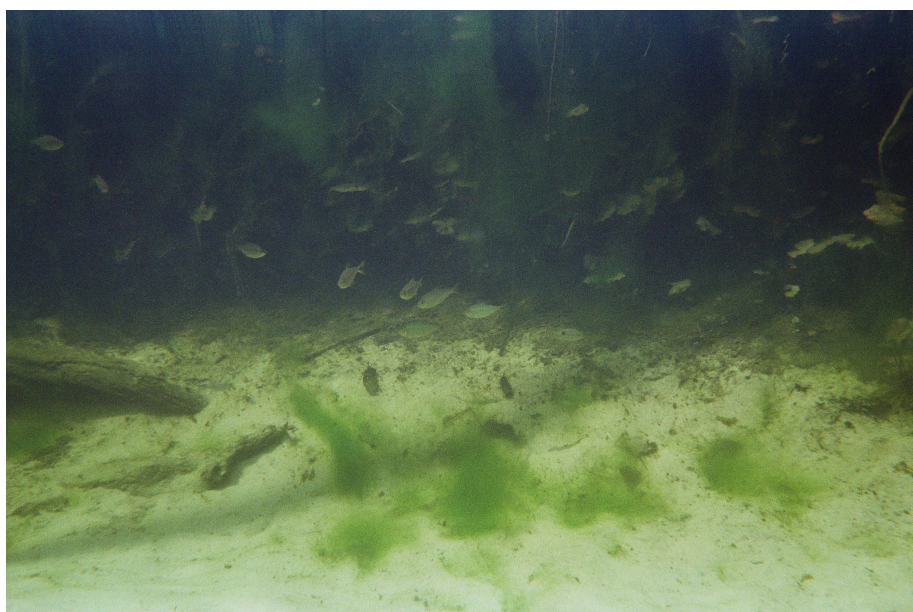


Figura 4 - Imagem I.
Fotografia de Breno
Barros.



Figura 5 - Rayssa Dias.
Fotografia de Breno Barros.



Figura 6 - Rayssa Dias nadando.
Fotografia de Breno Barros.

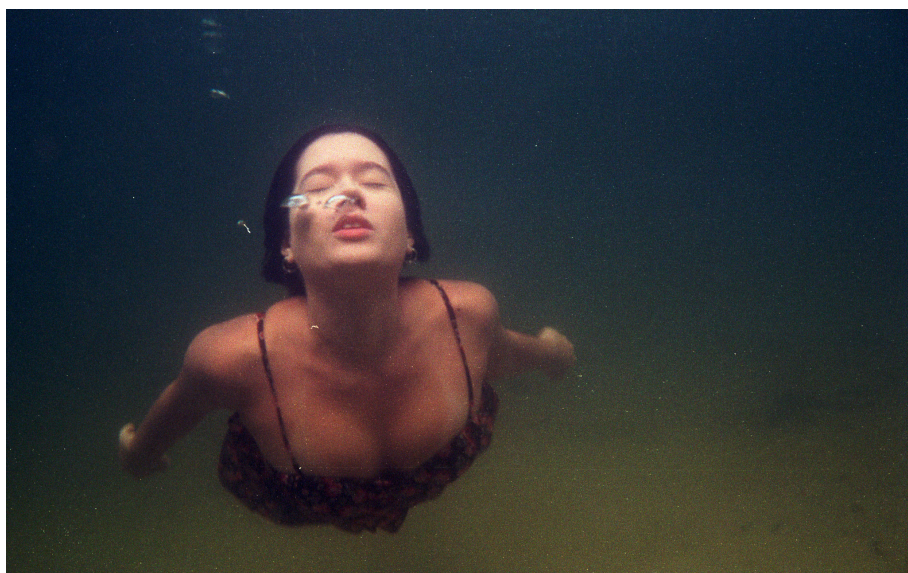


Figura 7 - Imagem de Rayssa Dias.
Fotografia de Breno Barros.

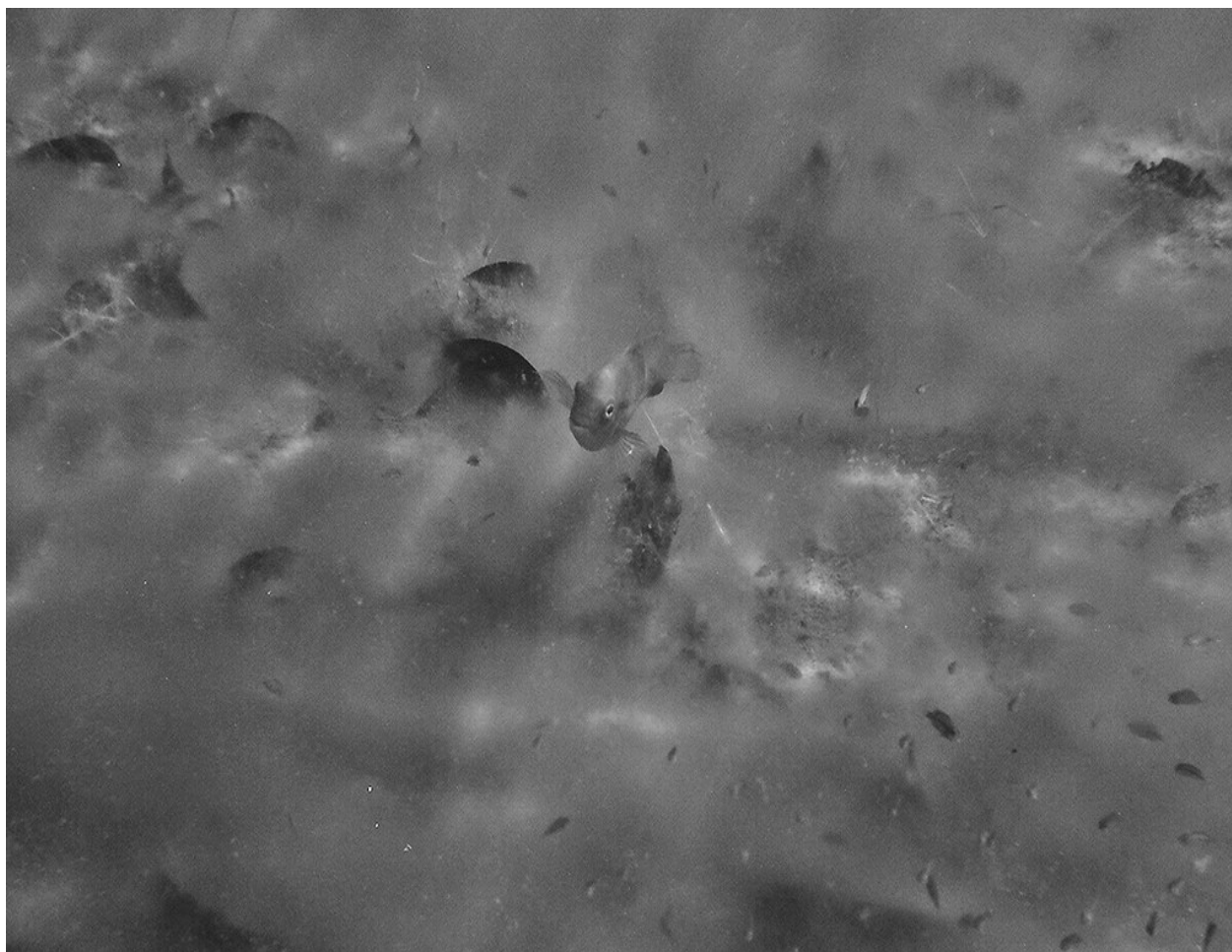


Figura 8 Imagem II. Fotografia de Breno Barros

REFERÊNCIAS

HARAWAY, Donna. SABERES LOCALIZADOS: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773/1828>>. Acesso em: 31 mar. 2025.

Notas

1 d"O arumã (ou guarimã) é utilizado pelos povos indígenas amazônicos, a partir do Maranhão, onde a planta (que tem várias espécies) cresce em regiões semi-alagadas" (Cestaria de Arumã). Disponível em: <<https://artebaniwa.org.br/aruma1.html>>. Acesso em: 14 jun. 2025. na cosmologia indígena da região, reencenando mitos, músicas e ritos.

SOBRE A AUTORA

Líliam Cohen é pianista e etnomusicóloga, Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), do Programa de Pós-Graduação em Música, na modalidade de Mestrado Profissional (PROFMUS), e da Faculdade de Música do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Lidera o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA)/CNPq e coordena o Laboratório de Etnomusicologia da UFPA-LABETNO. É pesquisadora PQ 2 do CNPq. E-mail: liliambarroscohen@gmail.com

Olhos de Igarapé

para Tereza Cohen

Tranquilo, ♩ = 108 Lílíam Barros

Piano

f

lento e accel.

mf

Pno.

3

Pno.

5

Pno.

7

© Lílíam Barros 2024

Olhos de Igarapé

Pno.

10

Pno.

p

12

Pno.

pp

14

Pno.

17

Olhos de Igarapé

20

Pno.

mf

Measures 20-22: The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a continuous eighth-note pattern. A large slur covers measures 20-22.

23

Pno.

Measures 23-24: The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a continuous eighth-note pattern. A large slur covers measures 23-24.

25

Pno.

rall.

Measures 25-27: The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a continuous eighth-note pattern. A large slur covers measures 25-27.

28

Pno.

f

lento e accel.

$\text{♩} = 86$

Measures 28-30: The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a continuous eighth-note pattern. A large slur covers measures 28-30.

Olhos de Igarapé

31 $\text{♩} = 66$ $\text{♩} = 86$

Pno.

34 $\text{♩} = 66$

Pno.

37 *lento e accel.* Alegre, $\text{♩} = 56$

Pno.

41

Pno.

UMA HISTORIOGRAFIA PARA AS DANÇAS BRASILEIRAS: POSSIBILIDADES

A HISTORIOGRAPHY FOR BRAZILIAN DANCES: POSSIBILITIES

Arnaldo Leite de Alvarenga
UFMG

Resumo

Este ensaio busca lançar um olhar sobre alguns percursos construídos, não necessariamente, como uma historiografia nos moldes tradicionais e suficientemente ampla, mas esforços de registro e preservação sobre uma memória, para além daquela registrada nos corpos dos executantes que dão vida ao fazer dança em nosso país. Constata-se a utilização de diferentes processos metodológicos a partir da formação diversa dos pesquisadores e pesquisadoras responsáveis, entrelaçando-se diferentes áreas de conhecimento: Artes Cênicas, Educação, Comunicação e Semiótica, Antropologia, Sociologia, Educação Física, Vídeo e História. Assim, tento construir meu olhar sobre essa produção e como a mesma tem se relacionado com o campo da Arte/Educação.

Palavras-chave:

Historiografia; dança; arte; educação.

Abstract

This essay seeks to take a look at some of the paths that have been constructed, not necessarily as a historiography in the traditional and sufficiently broad mold, but as efforts to record and preserve a memory beyond that recorded in the bodies of the performers who give life to dance in our country. We note the use of different methodological processes based on the diverse training of the researchers responsible, intertwining different areas of knowledge: Performing Arts, Education, Communication and Semiotics, Anthropology, Sociology, Physical Education, Video and History. Thus, I attempt to construct my view of this production and how it has related to the field of Art/Education.

Keywords:

Historiography; dance; art; education.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.

Walter Benjamin (1994).

INTRODUÇÃO

Pensar e efetivar uma historiografia para a dança brasileira é, antes de tudo, dispor-se a encampar uma vasta geografia territorial composta por uma imensa variedade de formas de expressão que reúne culturas e tradições muito diferentes entre si, problema este que ainda está longe de encontrar uma solução satisfatória dentro do quadro geral dos pesquisadores e pesquisadoras que se dedicam, efetivamente, a pensar e tentar construir esta história. Ampliando a perspectiva desta possível historiografia é importante que se consiga discernir os entendimentos do que se chama de Arte entre essas muitas expressões dançadas, bem como estas se integram em processos formativos e educacionais que contribuem para as bases das diferentes culturas envolvidas na criação e desenvolvimento dessas danças.

O presente ensaio busca apresentar o olhar do autor sobre alguns percursos construídos, não necessariamente como uma historiografia nos moldes tradicionais e suficientemente ampla, mas esforços de registro e preservação sobre uma memória, para além daquela registrada nos corpos dos executantes que dão vida ao fazer dança em nosso país, trazendo uma forma de produção de conhecimento para o campo em questão. Diga-se, de antemão, que, em sua maioria, esses pesquisadores e pesquisadoras não são necessariamente historiadores de formação, mas seus engajamentos vêm contribuindo, há alguns anos, para uma possível organização desse imenso quebra-cabeça.

Oriundos de distintas áreas de conhecimento - Artes Cênicas, Educação, Comunicação e Semiótica, Antropologia, Sociologia, Educação Física, Vídeo e História - com metodologias e perspectivas diferenciadas, tais investigações tem promovido uma compreensão mais dilatada dos caminhos que, aos poucos, podem ser considerados como as muitas histórias

possíveis, bem como os muitos sentidos que tais produções permitem para a estruturação de um campo, uma historiografia para as muitas danças brasileiras. Por fim, com todos esses entrelaçamentos tento construir meu olhar sobre essa produção e como a mesma tem se relacionado com o campo da Arte/Educação, principalmente, por intermédio das minhas atividades junto ao Curso de Graduação em Dança/Licenciatura EBA/UFMG, as que realizei no programa (stricto sensu), Prof-Artes - Mestrado Profissional em Arte, voltado para professores da Educação Básica e no PPGArtes - Programa de Pós-Graduação em Arte da EBA - Escola de Belas Artes da UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais.

UMA NECESSÁRIA VISÃO GERAL

Desde os tempos de sua colonização por povos europeus, são muitas as narrativas sobre o Brasil com referências à presença da dança nas culturas ameríndias;¹ estas aos poucos mesclam-se com tradições portuguesas² e àquelas matrizes introduzidas pelos povos africanos,³ que aqui chegaram trazidos pelo comércio escravocrata. Destaco em relação aos povos africanos que, em seus atos de sobrevivência e resistência na colônia, buscavam recompor elementos de sua cultura natal sob formas diversas, como nas danças, cantos, rituais religiosos todos eles geradores de novas práticas culturais em solo brasileiro, sendo que o caráter interativo e abrangente destas favorecerá a miscigenação que encontramos em nossas bases culturais.

Em outra vertente temos as danças de salão;⁴ ou danças a dois, como são atualmente chamadas, fruto direto da fusão cultural entre negros e brancos. Embora muitas delas tendo vindo de países europeus, Estados Unidos, Cuba entre outros, acabaram sendo incorporadas e popularizadas em terras brasileiras, ganhando características e estilos próprios, sendo hoje desenvolvidas tanto por professores especializados no seu ensino, como por bailarinos e coreógrafos que as levam para os palcos como uma forma de expressão artística.

A dança, sob a forma do Balé, marca sua presença no Brasil, desde o século XVIII, levado

nas Casas de Ópera, que possibilitavam a vinda de companhias líricas oriundas do continente europeu. A essas sempre se associavam bailarinos, para as cenas de dança. A vinda da família real portuguesa para o Brasil, no início do século XIX, estimula a frequência de estrelas do balé em nossas terras – destaca-se a figura de Louis Lacombe,⁵ mestre de dança, que aqui chegou em 1811 com a função de ensinar à nobreza e à Família Real as danças de salão da época, bem como a encenação de pequenos quadros de dança para as montagens do teatro lírico –, atuando em produções do repertório internacional, vistas pelo público na cidade do Rio de Janeiro como os grandes clássicos da época: *Giselle*, *La Sylphide* e *Paquita*, dentre outros.

No século XX, a I e II Guerras Mundiais, e também a Revolução Russa de 1917, promoverão uma verdadeira diáspora de artistas –, entre eles bailarinos e professores de dança –, por vários países do mundo. Desse modo, muitas cidades brasileiras receberão esses artistas que aqui fixarão residência definitiva, contribuindo para a formação de nossos primeiros profissionais, seus grupos e companhias. A inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909, irá ampliar a atuação desses artistas da dança, então formados pela primeira escola de danças ligada a um teatro oficial no Brasil, a “Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro” (1927/1932), com o intuito de se criar um corpo estável de balé. Nas três décadas seguintes (30, 40 e 50), será formada a primeira geração de bailarinos brasileiros que disseminarão, em distintas temporalidades, a dança clássica, em diferentes estilos, por vários estados brasileiros.⁶

Com o gradativo desenvolvimento e disseminação do balé em nosso país pela abertura de novas escolas, foi realizado entre os dias 5 e 10 de setembro de 1962, o *I Encontro de Escolas de Dança do Brasil*,⁷ em Curitiba, dentro das comemorações do Cinquentenário da Universidade do Paraná, numa iniciativa do, então, secretário geral do Conselho Nacional de Cultura, Paschoal Carlos Magno. Estiveram presentes 25 escolas de sete estados brasileiros: Bahia, Guanabara, Minas Gerais, Pernambuco,

Rio Grande do Sul, São Paulo, bem como o estado anfitrião, o Paraná. No ano seguinte, 1963, um segundo encontro se realizaria na recém-inaugurada Brasília, a nova capital do país. Tais eventos deram visibilidade nacional a todo um trabalho que, há muito, vinha sendo realizado e que agora, em conjunto, ganhava espaço em toda a imprensa do país apoiada por instituições federais e estaduais.

Nos dias de hoje, embora a técnica clássica ainda seja a base sobre a qual se mantêm a maioria dos bailarinos de muitas companhias sustentadas pelo poder público, somente o Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro assim se define, ou seja, como uma companhia de balé clássico. Porém, cada vez mais correntes diversas das Danças Modernas vêm sendo agregadas a esse quadro geral nas vertentes americana e alemã desse estilo, com novos caminhos sendo ensinados aos bailarinos brasileiros.

A partir de meados dos anos 1960⁸ a presença de professores estrangeiros trazidos ao país por particulares ou mesmo por festivais de arte, como o *Festival de Inverno de Ouro Preto* – criado pela Universidade Federal de Minas Gerais –, e as Oficinas de Dança Contemporânea, promovidas pela Universidade Federal da Bahia, permitiram o contato dos bailarinos brasileiros com outras técnicas de dança. Assim como a vinda de companhias estrangeiras aqui aportadas por grandes empreendimentos culturais, como o *Carlton Dance Festival* nos anos 80 – embora mais raras e restritas às capitais: Rio, São Paulo e Belo Horizonte –, e as viagens de estudo, ou para a realização de audições, empreendidas por alguns artistas, possibilitaram a aproximação com muitas outras formas de expressão dançada que passam a alterar progressivamente não só perfil de formação da nova geração de bailarinos, mas também geram um novo tipo de público interessado nessas criações. Nesse percurso começam a se formar pequenos grupos e companhias que integram, às vezes, dois, três elementos e, em alguns casos, apenas um solista. A produção desses artistas emergentes caracteriza-se por variadas investigações nas quais se fazem presentes temas que, muitas vezes, vêm fundamentados em conceitos científicos e na filosofia contemporânea.

Tornam-se cada vez mais comuns os debates sobre espetáculos de dança, procedimentos de criação, dramaturgias para dança, entre outras coisas, onde a presença de acadêmicos e intelectuais busca estabelecer o diálogo entre arte e ciência, dança e novas tecnologias, ora apontando caminhos, ora questionando valores sobre os quais se assentam as produções.

O uso do conceito de intérprete-criador em dança procura por vezes substituir os termos bailarino/dançarino, levando a discussões que procuram recolocar o lugar do artista de dança diante daquilo que cria/executa, retirando-o do lugar de objeto executante para o de sujeito criador, em que pese o fato de que tal ideia, mesmo que não formulada teoricamente, certamente não nos garante sua inexistência nos séculos passados. Desse modo, caracteriza-se cada vez mais um tipo de produção/criação na dança brasileira que passa a ser reconhecida como Dança Contemporânea, lugar de multifacetadas presenças nas quais se mesclam elementos de diversificadas linguagens e estéticas, desde o clássico até as Danças de Rua, da Performance à Dança Teatro e à chamada Nova Dança. Apontando, pois, para caminhos diversificados ora confluentes, ora antagônicos, o quadro geral da dança contemporânea brasileira atual é, no mínimo, uma constante transformação.

ENSINO DE ARTE/DANÇA NA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA

No Artigo 206 da Constituição Federal de 1988 (Brasil, 2016, p. 123), que versa sobre a educação, lê-se:

O ensino será ministrado com base nos seguintes princípios: [...] II - liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar o pensamento, a arte e o saber; [...] O dever do Estado com a educação será efetivado mediante a garantia de: [...] V - acesso aos níveis mais elevados do ensino, da pesquisa e da criação artística, segundo a capacidade de cada um; [...].

Desse modo, a liberdade de ensinar/aprender arte é um dos princípios para a educação em todo o nosso país, além do que, cabe ao Estado a responsabilidade de garantir que todos os estudantes dos níveis mais elevados

do ensino tenham acesso à criação artística. Embora presente no documento maior da nossa constituição vigente a partir de 1988, a dança, como disciplina, se insere na formação superior, pela primeira vez em 1939, em disciplina criada por Helenita Sá Earp⁹ no Curso Superior de Educação Física na Escola Nacional de Educação Física, da Universidade do Brasil. Como uma formação específica, o primeiro curso superior em Dança do Brasil foi criado, em 1956, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), junto das Escolas de Arte que incluíam ainda a Música e o Teatro. Em seu pioneirismo, a UFBA foi também a primeira universidade brasileira a abrigar um Programa de Pós-Graduação em Dança no país.¹⁰ Atualmente temos, aproximadamente, um total de 31 cursos de Licenciatura em Dança (intitulados cursos de formação de professor de dança), sendo que 24 deles são oferecidos em instituições públicas (20 federais e 4 estaduais), e 7 em instituições privadas (sendo 4 universidades e 3 faculdades). Já os cursos de bacharelado são 12, sendo 7 em universidades federais, 3 em universidades estaduais e apenas 1 em universidade privada.¹¹

No âmbito da Educação Básica, chamo a atenção para o fato de que em 1996 foi promulgada a atual Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - LDB - Lei nº 9394/1996, que, no parágrafo 2 de seu artigo 26, estabelece o ensino de Arte como “componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”. Ao abordar o Ensino Fundamental, na Sessão III, a LDB 9.394/96 (Brasil, 1996), compreende as artes como um aspecto necessário à formação básica do cidadão tendo a dança como uma expressão artística e uma área de conhecimento, sua participação neste contexto deve ser resguardada e garantida a todo(a)s o(a)s estudantes.

A partir dela, a Arte passou a ser disciplina regular obrigatória, e a Dança, por meio dos Parâmetros Curriculares Nacionais - PCNs, (Brasil, 1997), foi reconhecida como modalidade artística a ser ensinada na educação básica o que reforça a predominância de cursos de licenciatura, em atendimento à legislação que prevê a presença da dança nas escolas.

Outro fato importante foi a criação do REUNI - Programa de Reestruturação das Universidades Brasileiras, uma vez que, por meio dele, foram abertos 16 cursos de Dança no país, a maioria de licenciaturas.

Sabe-se, porém, que a obrigatoriedade da Arte na Educação Básica teve sua situação modificada com a Lei nº 13.415, conversão da Medida Provisória - MP 746/2016, que instituiu o chamado Novo Ensino Médio e que extingue a obrigatoriedade de quatro disciplinas no Ensino Médio¹² entre elas a Arte. Vale dizer que, com a Base Nacional Comum Curricular - BNCC, a Dança segue como modalidade artística a ser ensinada na disciplina Arte, que integra a área de Linguagens. A questão que tal condição implica é que a carga horária reduzida para as quatro possibilidades das linguagens (Dança, Teatro, Música e Artes Visuais) não garante a presença de todas elas ao longo do tempo de estudos do(a)s estudantes em sua formação básica, podendo ocorrer, inclusive, a situação de que algumas das linguagens não seja vivenciada pelo(a)s estudantes, devido à indisponibilidade de docentes especialistas. Tal situação torna muito insegura a relação do(a) estudante, em formação, com uma forma de expressão artística entendida, pela constituição federal vigente, como de fundamental importância em ser acessada em seus "(...) níveis mais elevados do ensino, da pesquisa e da criação artística (...)" (Brasil, 2016, p. 124). Coragem!

MEMÓRIAS, HISTÓRIAS: CONSTRUINDO PERCURSOS HISTORIOGRÁFICOS POSSÍVEIS EM DANÇA NO BRASIL

Tendo em vista a efemeridade de uma Arte/Dança, que se objetiva em ato único, e que, mesmo se repetindo, será sempre diferente, faz-se imprescindível, visando sua continuidade no tempo, a construção de sua memória. Nesse entendimento, as pesquisas de atualização dessa memória foram feitas, inicialmente no Brasil, de modo irregular e, em sua maioria, por iniciativas de alguns particulares apaixonados pela dança, por vezes, com investimentos próprios, buscando preservar essa história e suas produções, por intermédio de fotos, revistas, programas de

espetáculos, reportagens de jornal, gravações de imagens, depoimentos orais, figurinos, entre outras coisas, muitas vezes recolhidas e guardadas em precárias condições do ambiente doméstico de seus proprietários, inadequados à conservação desse tipo de documentos.

Posso dizer que eu também trilhei esse caminho ainda como um dançarino em formação e apaixonado por História. Meu interesse inicial pela pesquisa histórica, sobre Dança, nasceu do receio de que muitos dos artistas-professores de dança, com os quais estudava, tivessem seu trabalho imerso no esquecimento, sem registros do que aqui construíram e constroem nesse fazer dança. Passei, então, a reunir os mais variados tipos de materiais passíveis de se tornarem informativos para a compreensão da Dança enquanto fenômeno e do universo simbólico daqueles que a realizaram e que nela militaram. Rapidamente, iniciei uma coleta de depoimentos orais, fotografias, imagens gravadas, matérias de jornal e revistas, programas de espetáculos e materiais de divulgação dos mesmos, figurinos originais, peças cenográficas e maquetes dando início a uma coleção de 'coisas de dança', sem entender muito bem onde tudo aquilo me levaria.

Alguns anos mais tarde, após meu ingresso como docente na área de Estudos Corporais no Curso de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais, na Escola de Belas Artes, delineou-se um caminho de pesquisa - o projeto *Missão Memória da Dança no Brasil*, ao qual me dedico -, que me possibilitou sistematizar dados, organizando de forma coerente esses materiais, agora compreendidos como fontes disponíveis para serem investigadas quanto ao seu potencial informativo sobre as danças brasileiras, em geral, e seus artífices. Nesse caminho, concluí um mestrado e um doutorado em Educação na linha de História da Educação, e pude lançar algumas luzes nesse vasto campo em construção: uma possível historiografia para as danças do Brasil.

De um modo geral, nossa compreensão do mundo se faz com base em referências que tomamos ao passado, desse modo, aquilo que ensaiamos por estabelecer em nosso presente poderá se fixar, mas também poderá ser alterado pelos muitos olhares e interpretações sobre

esse passado que buscamos recuperar. Nessa linha de entendimento, me pergunto: como vem sendo construída a história do que se produziu em termos de dança no Brasil? Que ações foram e vêm sendo efetivadas para esta rememoração e registro? O que nos informam e esclarecem os resultados destas ações? Onde se realizam? Quais os temas pesquisados e discutidos? Quem as realiza? Que entendimentos elas nos possibilitam sobre o nosso fazer hoje, como intérpretes de um passado sempre passível de transformações? E estas ações, como têm dialogado com o campo educacional da Arte/Dança?

As questões acima são muitas e respondê-las com suficiência não é intenção deste ensaio, pois como apontado na introdução ele já nasce pleno de lacunas, ainda de difíceis soluções, tais como: a dimensão continental do território brasileiro, que dificulta a coleta de informações; o grande investimento necessário que encarece o deslocamento das produções de dança dentro de um circuito maior que dê visibilidade aos artistas e suas criações; situações desiguais de desenvolvimento e organização das práticas de dança nas distintas regiões do país; a dificuldade de circulação de informações seja pela mídia impressa ou televisiva, que não atende de modo satisfatório às demandas existentes, embora as redes sociais tenham ampliado de forma considerável esta disseminação; a limitada produção e disseminação de livros impressos,

cujos títulos, comumente, por falta de apoio financeiro, são muitas vezes produzidos pelos próprios autores, resultando numa tiragem reduzida, não chegando a atingir muitas localidades, embora tenha crescido o número de ebooks. Por outro lado, mesmo contando com o apoio considerável da *Web*, tentar reunir e organizar a informação disponível, penso eu, não é tarefa para um único pesquisador, mas um esforço coletivo dos interessados.

A partir do acima exposto, apresento em seguida uma listagem de ações que foram efetivadas em nosso país e outras em andamento, sem necessariamente pretender uma uniformidade, dada a diversidade de naturezas que as definem. Porém, a partir delas, penso eu, pode-se conformar um olhar sobre esse quadro geral. Do total das ações aqui arroladas, pode-se dizer que se trata de uma produção diversificada e desigual em suas qualidades, nas quais se misturam trabalhos de diferentes naturezas, diversas motivações e características muito próprias. Nos diferentes aprofundamentos dos temas tratados encontramos desde pesquisas de grande peso acadêmico, como outras de menor fôlego investigativo, entretanto, ainda assim, entre méritos e problemas, a apreciação generosa e a crítica de outros, são estas ações e seus resultados que têm dado materialidade a esse campo, uma historiografia para as danças brasileiras. Vejamos:

TIPOS DE PUBLICAÇÕES	ALGUNS EXEMPLOS
1 - Publicações que reúnem informações e organizam dados para uma possível história geral da dança no Brasil.	CARVALHO, Edméa A. O ballet no Brasil. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962; ELLMERICH, Luís. História da dança. São Paulo: Ricordi, 1964; FARO, Antônio José. Pequena história da dança. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986; A dança no Brasil e seus construtores. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas - Fundacen, 1988; SUCENA, Eduardo. A dança teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988; PORTINARI, Maribel. História da dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989; BERTONI, Iris Gomes. A dança e a evolução: o ballet e seu contexto teórico. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992; VICENZIA, Ida. Dança no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997; CAMINADA, Eliana. História da dança: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
2 - Publicações que narram o desenvolvimento de atividades de dança de estilos diversos em cidades específicas, porém com destaque para as capitais estaduais, mas encontram-se também publicações sobre cidades do interior do país.	Dança Moderna de Cássia Navas e Linneu Dias (1992); Dança: nossos artífices de Morgada Cunha e Cecy Franck (2004); A dança possível - as ligações do corpo numa cena de Rosa Primo (2006).
3 - Publicações impressas contendo biografias, perfis biográficos, relatos de vida, entrevistas, percursos profissionais dos artistas retratados, como também sua importância para o desenvolvimento local ou mesmo regional de atividades de dança.	A Dança de Klauss Vianna e Marco Antônio de Carvalho (1990); Série Memória FUNARTE, vários autores (2001); Cartografia da dança: criadores intérpretes brasileiros, org. de Fabiana Britto (2001); Dança: Nossos Artífices, de Morgada Cunha e Cecy Franck (2004); Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea de Ana Vitória Freire (2005); Angel Vianna: a pedagoga do corpo. Maria Enamar (2007); Zdenek Hampl: perfis de um artista inovador de Arnaldo Siqueira (2009); Primeira Estação - Ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança (Org.). Inês Bogéa (2009); Série Personalidades da Dança em Minas Gerais FUNARTE, org. Arnaldo Alvarenga (2010); Série Aplauso Dança: Luis Arrieta: poeta do movimento de Roberto Pereira (2010); Klauss Vianna: abrindo caminhos de Arnaldo Alvarenga (2010); Dulce Beltrão, o sentimento em dança de Arnaldo Alvarenga (2010); Tatiana Leskova: uma bailarina solta no mundo de Suzana Braga (2010); Carlos Leite: tradição e modernidade de Glória Reis (2010); Natália Lessa: desejo e prazer de dançar de Glória Reis (2010); Sala de Ensaio - Textos sobre a São Paulo Companhia de Dança, org. Inês Bogéa (2010); Terceiro Sinal - Ensaios Sobre a São Paulo Companhia de Dança, org. Inês Bogéa (2011).
4 - Trajetórias de companhias oficiais, particulares e grupos de dança.	<i>O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil</i> de Helena Katz (1994); <i>Balé da Cidade de São Paulo</i> , vários autores (2003); <i>Raízes: Dança e Cultura</i> de Sigrid Nora (2003); <i>A construção da dança moderna em Belo Horizonte (1959-1975)</i> de Arnaldo Alvarenga In: <i>Histórias da Educação: histórias de escolarização</i> (2004); <i>Cidade e Palco: experimentação, transformação e permanências</i> de Glória Reis (2005); <i>A Companhia de Dança do Palácio das Artes: trajetória e movimentos</i> de Arnaldo Alvarenga In <i>Corpos Artísticos do Palácio das Artes</i> (2006); <i>São Paulo Companhia de Dança 10 Anos</i> org. Inês Bogéa (2018).

5 - Pesquisas acadêmicas: teses, dissertações, artigos e ensaios sobre temas diversos ligados à dança brasileira.	<i>O corpo em-cena</i>, dissertação de mestrado de Márcia Strazzacappa (1994); <i>Klauss Vianna e a expressão corporal do ator</i>, monografia de Júnia César Pedroso (2000); <i>Cartilha desarrumada - Circuições e trânsitos em Klauss Vianna</i>, dissertação de mestrado de Clélia Queiroz (2001); <i>Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)</i>, Dissertação de mestrado de Arnaldo Alvarenga (2002); <i>A Escola Municipal de Bailados: silêncio e movimento (1940 - 1992)</i>, tese de doutoramento de Simone Alcântara (2002); <i>O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação: Técnica Klauss Vianna</i>, dissertação de mestrado de Neide Neves (2003); <i>A escuta do corpo: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna</i>, dissertação de mestrado de Jussara Muller (2005); <i>Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento: historiografia da Preparação Corporal no Teatro Brasileiro</i>, tese de doutoramento de Joana Ribeiro (2007); <i>Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência pedagógica em movimento Belo Horizonte (1947-1990)</i>, tese de doutoramento de Arnaldo Alvarenga (2009); <i>História e Dança: um olhar sobre a cultura popular urbana</i>, dissertação de mestrado de Rafael Guarato (2010); <i>Intérpretes-criadores: reflexões sobre a criação coreográfica em dança contemporânea no Brasil</i>. In: Márcia Soares de Almeida. (Org.). <i>Intérpretes-criadores: reflexões sobre a criação coreográfica em dança contemporânea no Brasil</i>. 1ed. Brasília: Editora do IFB, (2015); <i>Dança para ouvir e pensar sentidos em movimento nas ondas do rádio</i>. Rádio em Revista (UFMG), v. 11, (2016); <i>Brazils of Many Dances: recovering, preserving and building stories</i>. In: Cassia Navas; Isabelle Launay; Henrique Rochelle. (Org.). <i>Dança, História, Ensino e Pesquisa: Brasil-França, Ida-e-Volta</i>. 1ed. Fortaleza: Indústria da Dança, (2017); <i>A licenciatura para dança na Escola de Belas Artes da UFMG: nem tudo são flores, mas já é possível construir um belo buquê</i>. Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 8, p. 1-17, (2018); <i>Biografias, autobiografias, perfis biográficos e histórias de vida: reflexões sobre fontes para uma historiografia da dança</i>. In: Rafael Guarato. (Org.). <i>Historiografia da dança: teorias e métodos</i>. 1ed.São Paulo: Annablume, (2018); <i>Arte e entretenimento: a dança teatral em Belo Horizonte (1897-1964)</i>. In: Cleber Dias; Maria Cristina Rosa. (Org.). <i>Histórias do lazer nas Gerais</i>. 1ªed.Belo Horizonte: UFMG, (2019); <i>Fazendo-se sujeito da própria dança: desconstrução e reconstrução em Klauss Vianna, a construção de um caminho</i>. <i>Investigaciones en Danza y Movimiento</i>, v. 02, p. 18-36, 2020 de Arnaldo Alvarenga; <i>Processos educativos de dança interculturalmente orientados: descolonização do currículo com vistas à emancipação social</i>. In: 6º Congresso Científico de Pesquisadores em Dança: quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo (2021);Anais do VI Congresso da ANDA. Goiânia: Editora - UFG, 2021; <i>The Ballet Klauss Vianna in Belo Horizonte (1958-1962): paths of a modernity to the Brazilian ballet</i>. <i>Revista Brasileira de Estudos da Presença [EPERIODICO]</i>, v. 12, de Arnaldo Alvarenga (2022
6 - Produções de vídeos em série ou avulsos e filmes contendo entrevistas, histórias de vida e perfis de artistas da dança brasileira.	<i>Memória Presente</i> de Cássia Navas (1992); <i>Figuras da Dança</i> da São Paulo Companhia de Dança, idealizado por Iracaty Cardoso e Inês Bogéa; <i>Rennée Gumiel, a vida na pele</i> de Inês Bogéa (2005); <i>Maria Duchenes, o espaço do movimento</i> de Inês Bogéa (2006); <i>Um filme de Dança</i>, dirigido por Carmen Luz (2013).

7 - Eventos diversos: seminários, fóruns e debates com temáticas memorialistas ou que procuram dar visibilidade a ações desenvolvidas por artistas ou pesquisadores em distintas regiões do país.	<i>I Encontro de pesquisa sobre memória da dança brasileira em Minas Gerais: "quem somos? onde estamos? como trabalhamos?"</i> (2007); <i>Seminário de Dança de Joinville: História em Movimento - biografias e registros de dança</i>, idealizados por Roberto Pereira, Sigrid Nora e dandra Meyer (2007); <i>V fórum por que dança? Memória recente...memória presente: reflexões a dança contemporânea em diálogo: arte - diversidade - universidade - "De onde viemos? Para onde estamos indo?"</i> (2008); <i>As tradições afro-brasileiras e a dança cênica no Brasil</i> (2009), todos três idealizados por Arnaldo Alvarenga; <i>I Mini-Simpósio Regional sobre O uso da História Oral na pesquisa em Artes Cênicas em Minas Gerais</i>, idealizado por Arnaldo Alvarenga e realizado pela Regional Sudeste-UFMG da SBHO (2009); <i>I Mini Simpósio Nacional sobre O uso da História Oral na pesquisa em Artes Cênicas no Brasil</i>, idealizado por Arnaldo Alvarenga com a colaboração de Arnaldo Siqueira e Beatriz Cerbino e realizado pela SBHO-UFPE (2010); <i>I Seminário Internacional de História da Dança - UFG</i> (2017); <i>I Praksis - Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais</i> (2020); <i>II Seminário Internacional de História(s) de Dança(s)</i>, UFG (2021).
8 - Exposições sobre objetos ligados ao trabalho artístico da dança: figurinos, objetos cenográficos, adereços, maquetes cenográficas, fotografias, cartazes, programas de espetáculos e outros materiais que integram o universo artístico da dança.	<i>Angel, Klauss e Rainer Vianna: Memória em Movimento</i>, idealizada por Lia Rodrigues, (RJ - 1998); <i>Os pioneiros da dança em Minas Gerais</i>, idealizada por Arnaldo Alvarenga (BH - 2007); <i>"João Luis Rolla: 100 anos de emoção"</i>, realização CEME - Centro de Memória do Esporte (POA - 2012).
9 - Sites que disponibilizam informações digitalizadas de artistas de dança e informações sobre dança.	Nome: Bibliografia da Dança no Brasil;¹³ Nome: Foco em Cena;¹⁴ Nome: Idança;¹⁵ Nome: Centro de Estudos Mineiros;¹⁶ Nome: Enciclopédia Itaú Cultural;¹⁷
10 - Projetos de pesquisa de médio e de longo prazo que sistematizam dados em acervos sobre a dança produzida no Brasil, seus artistas e criações.	<i>Informação e memória de dança no Brasil: levantamento de coreógrafos, companhias/grupos e escolas/academias do Estado de São Paulo</i> CD-ROM coordenado por Cássia Navas - SESC São Paulo (2001); Acervo Recordança, idealizado por Valéria Vicente;¹⁸ Acervo Missão Memória em Dança no Brasil, idealizado por Arnaldo Alvarenga; <i>Projeto "A Fala da Dança"</i> do Núcleo de História Oral da FAFICH-UFMG (depoimentos sobre a forma de histórias de vida de artistas de dança brasileiros;¹⁹ Acervo Mariposa, idealizado por Nirvana Marinho (SP); Acervo pessoal da pesquisadora Helena Katz (SP); Acervo pessoal de Arnaldo Alvarenga - <i>Missão Memória da Dança no Brasil</i> (MG); CEME - Centro de Memória da Educação (RGS); Acervo da Casa Sri Aurobindo sobre Rolf Gelewski (MG).

11 - Mostras coreográficas de remontagens que retratam distintos momentos da produção coreográfica brasileira.	<i>Mostra Internacional de Solos e Duos 1, 2 na Dança apresenta "Homenagem aos Nossos Mestres"</i> , Belo Horizonte (2009); <i>Mostra Internacional de Solos e Duos 1, 2 na Dança lança o DVD "Memória em Movimento"</i> Belo Horizonte (2011); <i>Os Mestres dançam homenagem</i> promovida pela Rede Sola de Dança a 8 mestres formadores de Minas Gerais (2017).
12 - Projetos extensionistas de universidades e órgãos públicos dedicados a remontagens de peças coreográficas visando a manutenção de repertórios da produção de dança no Brasil e cursos sobre a História da dança no Brasil.	<i>Companhia de Dança da Cidade</i> idealizada pelo pesquisador Roberto Pereira e mantida pelo Centro Universitário da Cidade - UniverCidade (RJ); <i>Curso de História da Dança no Brasil</i> , produzido pela SPCD - São Paulo Companhia de Dança (2022).
13 - Registros de imagens de performances públicas de companhias, grupos e artistas de dança em geral e posteriormente publicizados pela televisão.	Programas realizados pela TV Cultura de São Paulo sobre dança a partir da década de 1970; <i>Programa STV na Dança</i> e veiculados pelo SESC-TV, idealizados por Antônio Carlos Rebescos (Pipoca).

Tabela 1 - Produções de Historiografia da Dança no Brasil.

Fonte: Elaboração do autor, 2025.

Sobre a proposição dos exemplos apresentados acima, é necessário que sejam feitas algumas observações. Como já anunciei na introdução deste ensaio, pretender uma historiografia da dança para um país como o Brasil não é uma tarefa simples, desse modo, o levantamento a que me propus, no meu entender, aponta para os muitos modos que diferentes pesquisadores e pesquisadoras encontraram por motivos os mais diversos - que passam pelo interesse e gosto pessoal, facilidades de acesso à informação, apoios financeiros, entre outros, - para efetivarem suas investigações. A variedade de ações desenvolvidas, se não conformam uma produção homogênea, por outro lado demonstram a riqueza do material produzido, mesmo que se possam fazer críticas aos seus conteúdos, desde a parcialidade de alguns autores, até mesmo nas bases teórico-metodológicas e conceituais propostas. Os primeiros esforços no sentido de organizar informações sobre uma história possível para a dança cênica brasileira, ou dança teatral, foram efetivados, em geral, de modo isolado e por pessoas, em sua grande maioria, que não eram pesquisadores profissionais, mas artistas de dança, ou mesmo profissionais de outras áreas com interesse pela dança e movidos por sua paixão.

Tomo, assim, dois exemplos àqueles citados no item nº1 (*A Dança Teatral no Brasil* de Eduardo

Sucena; e *O Ballet no Brasil*, de Edméa A. Carvalho). Começamos pela *A Dança Teatral no Brasil*, de Eduardo Sucena (1988),²⁰ uma referência pioneira no gênero para todos aqueles que se dedicam a pesquisas dessa natureza. Primeiramente, sobre seu autor, deve-se atentar para o fato de que o mesmo foi um profissional de dança (bailarino formado pela Escola de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro), e não um pesquisador por profissão. Sucena valeu-se da sua experiência como artista da dança o que lhe possibilitou contatos com artistas-bailarinos de estilos diversos, críticos de dança, companhias estrangeiras e nacionais, utilizando matérias de jornal, imagens e informações biográficas, traçando um painel que, até o presente, ainda não tem paralelo em volume de informações sobre o tema. Longe de isenções, suas considerações, plenas de adjetivos, abundam em todo o livro; não encontramos ali uma imparcialidade, buscada pelo acadêmico, ou mesmo o esforço na busca de uma hermenêutica cabível às suas buscas, não, não são estes os seus propósitos. Por outro lado, a oportunidade de contato com a obra nos permite uma aproximação ao universo pessoal de um artista que teme pela efemeridade da sua arte, procurando com aquela narrativa, dar-lhe perenidade; qual sacerdote de uma religião a ser plantada em terra estrangeira, ele necessita ter afirmada a presença de sua fé e disseminada sua mensagem para possíveis neófitos praticantes

das futuras gerações. Não se trata de uma forma ideal, nem tem essa pretensão, mas é um modo de lembrar, uma contribuição possível para uma história da dança no Brasil, que mesmo apresentando problemas nos abre caminhos que informam e localizam a existência de fontes. Trata-se de um artista que relembra.

Já no livro de Edméa A. Carvalho, intitulado *O Ballet no Brasil* (1962),²¹ a autora, uma pessoa interessada em dança, reuniu toda uma série de espetáculos apresentados no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, buscando arrolar a produção de dança de um período no qual libretos e fichas técnicas das montagens dão corpo ao texto. Com uma organização própria e sem muitas informações adicionais, a autora nomeia um total de 72 montagens coreográficas, revelando-nos uma fase significativa dos esforços para a efetivação do trabalho profissional em dança no Brasil, tendo em vista que nessas produções, além das estrelas internacionais convidadas a atuar nos papéis principais; pode-se encontrar em papéis de solistas e no corpo de baile, a primeira e segunda geração de bailarinos formada em nosso país pelos artistas estrangeiros aqui radicados, bem como músicos e artistas plásticos brasileiros envolvidos na criação das montagens, com músicas originais, cenários e figurinos.²²

Os itens de nº2 e nº3 reúnem publicações que considero especiais, até porque desenvolvi, e ainda o faço, muitas pesquisas no sentido abordado nos exemplos, ou seja, histórias de vida, biografias e perfis biográficos de artistas da dança brasileiros. A trajetória desses profissionais é o elemento básico de construção das muitas ações fundadoras e do desenvolvimento de atividades de dança em muitas localidades pelo Brasil afora, sendo que seus percursos guardam, em suas peculiaridades, muitas semelhanças. São lutas, por vezes solitárias, contra dificuldades de naturezas diversas: espaços inadequados, ceticismos, preconceitos, dificuldades financeiras, mas que, por vezes, encontravam seus apoiadores dando novo impulso aos esforços já despendidos. Desse modo, compreendo que suas histórias compõem uma historiografia humana e personalizada da dança brasileira.

Os itens 4 e 5, por outro lado, valem-se das histórias de companhias oficiais, grupos e coletivos de dança, que em sua constituição e existência dão espaço para a o exercício profissional dos artistas de dança, bem como abrem um lugar possível para a experimentação criativa em coreografias, solidificando, em muitos casos, a linguagem de movimento desenvolvida por jovens criadores e criadoras. Nesse sentido, a produção coreográfica organiza um pensamento de dança que estrutura um estilo, solidifica e dá personalidade artística aos seus criadores, bem como da visibilidade aos intérpretes que executam as peças. Na linha de entendimento que venho desenvolvendo o conhecimento dessas companhias e grupos é uma historiografia do desenvolvimento e transformação da produção coreográfica brasileira.

Os itens de números 6, 10 e 13 guardam algumas semelhanças pelo tipo de materiais de dança que buscam organizar, ou seja, são acervos (públicos e privados), com informações pessoais de artistas da dança brasileira, imagens em vídeo com entrevistas e espetáculos gravados e programas veiculados pela televisão sob a forma de programas em série com apresentações de companhias/grupos de diferentes regiões do país. Tais registros em imagens de trabalhos coreográficos dá a oportunidade para que muitos grupos, com pequena circulação pelo território brasileiro, possam se tornar mais conhecidos e terem apreciadas suas montagens e ao mesmo tempo constrói a possibilidade de uma historiografia visual, em movimento, da produção coreográfica brasileira. Os registros televisivos existentes tanto na TV - Cultura de São Paulo como na Rede SESC abarcam juntas, produções que cobrem imagens desde os anos 1960 até os dias atuais. Isto não é qualquer coisa!

Nos itens de números 7 e 8, relaciono eventos que alcançaram importante repercussão entre os profissionais da dança brasileira sejam eles por sua abrangência ou pioneirismo. Comento aqui o *I Encontro de pesquisa sobre memória da dança brasileira em Minas Gerais: "quem somos? onde estamos? como trabalhamos?"* (2007). Fruto do Prêmio Klauss Vianna para a Dança da FUNARTE, que recebi em 2007, o evento - ocorrido entre

os dias 25 e 27 de maio -, reuniu pela primeira vez no Brasil pesquisadores e pesquisadoras de diversas regiões brasileiras para poderem não só trabalhar juntos e se conhecerem, mas para possibilitar uma visão mais clara do quadro geral desse campo de pesquisas no país. Um total de 22 pesquisadores estiveram presentes abrangendo as regiões Norte, Nordeste, Sudeste e Sul do Brasil. O encontro promoveu ainda espetáculos com remontagens históricas de coreografias brasileiras, mesas de discussão e uma exposição do acervo pessoal do coordenador do projeto, Arnaldo Alvarenga. A partir do encontro foi possível compreender melhor quem vazia, o que, e como, em relação a uma revelação do estabelecimento e continuidade do ensino e possível via de profissionalização de artistas de dança no Brasil; outra via de entendimento de uma possível história desses caminhos em nosso país.

No item de número 9 são exemplificados ambientes virtuais com conteúdos diversificados, indo desde a digitalização de acervos pessoais, enciclopédias virtuais, bem como histórias de vidas de artistas da dança com abrangência local ou mesmo nacional em seus conteúdos. O uso desses ambientes vem favorecendo enormemente o acesso à informação, principalmente em localidades distantes de regiões com um maior volume de produção e circulação de dança, eles favorecem contatos e estímulos à atuação na dança além de apontarem possibilidades de trabalho, seja como intérprete ou criador.

Finalmente, os itens de números 11 e 12 arrolam exemplos de mostras coreográficas com remontagens de trabalhos representativos da dança brasileira como as duas mostras internacionais de *Solos e Duos 1, 2 na Dança*, a primeira com sua *Homenagem aos Nossos Mestres* e a segunda o lançamento do DVD *Memória em Movimento*, respectivamente, em 2009 e 2011, em Belo Horizonte, numa produção de Jackie de Castro. Sendo que, outra iniciativa que merece destaque é o trabalho extensionista da *Companhia de Dança da Cidade*, idealizada pelo pesquisador Roberto Pereira e mantida pelo Centro Universitário da Cidade - UniverCidade (RJ), única dedicada exclusivamente à remontagem de peças coreográficas brasileiras,

remontou trabalhos de Nina Verchinina, Carlota Portela, Graciela Figueroa, Renata Mello, Sônia Mota, Ana Maria Mondini, Arnaldo Alvarenga/Lydia Del Picchia, entre outros. Com a morte de seu idealizador, o trabalho foi interrompido, mas ficaram registros de 13 remontagens que cobrem as décadas de 1960 até os anos 1990.

CONSIDERAÇÕES INACABADAS

A partir dos exemplos que inseri no item anterior, em seu desigual conjunto, não pretendo que o mesmo seja visto como uma historiografia da dança brasileira. Pois, (quando pensamos nos moldes clássicos do trabalho historiográfico e nas figuras emblemáticas que a ela se dedicaram e outras que ainda se dedicam como Heródoto, Tucídides, Jacques Le Goff, Marc Bloch, Gilberto Freire, Burke, Mary Del Priori, Ronaldo Vainfas, entre muitos outros) não podemos nos esquecer de que o rigor historiográfico não é apenas o registro escrito de fatos e acontecimentos diversos do passado, a memória acumulada da experiência humana, mas inclui a análise e crítica de fontes, sua interpretação e mesmo sua reescrita à luz de novas descobertas e modos de interpretar as fontes disponíveis, entre muitos outros aspectos essenciais.²³

Nesse sentido, temos, nesse todo apresentado, grandes diferenças entre os exemplos e muitos deles não se pretendem como historiografia. O que defendo aqui é o fato de que, mesmo com pesquisas efetivamente acadêmicas sobre histórias da dança brasileira, há muito que ser feito nesse campo, que considero em construção pelas razões que já expus acima. Mas, por outro lado, em linhas gerais, os exemplos apresentados, entre muitos outros mais que poderiam aqui constar, contribuem, no atual estado da arte, para uma compreensão que considero cabível e de alicerces que somados vêm contribuindo para uma futura e tão esperada historiografia que dê conta de todo o trabalho a ser feito em relação às danças brasileiras, pois o que temos nessas produções é de suma importância.

Chamo a atenção, por fim, para o fato de que mesmo com todas as vicissitudes sofridas pelo Ensino de Arte (Visuais, Teatro, Dança, Música), dentro da legislação educacional brasileira e a

incerteza de que os conteúdos necessários na composição de um programa de ensino referente a uma história da dança brasileira, serão efetivamente acessados pelo(a)s estudantes, posso afirmar que são essas produções que têm servido de referência para a definição de um conteúdo a ser trabalhado em sala de aula, em diferentes níveis da formação básica e superior, tal como tenho efetivado em 12 anos dedicados à disciplina Dança no Brasil, no Curso de Graduação - Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, bem como em diferentes disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Artes da mesma instituição, na Linha de Pesquisa Ensino-Aprendizagem em Arte. Não temos, ainda, uma unidade historiográfica, seja de obras ou mesmo de pesquisadores para esse campo específico, mas muitas contribuições cabíveis de fortalecer, no agora, uma massa crítica substancial embora incompleta, mas que aponta para um futuro promissor.

Mesmo com todas as necessárias críticas que possam ser feitas a esse campo de pesquisas em formação, a historiografia das danças brasileiras, é assim que nossos registros sobre dança no Brasil se fizeram e estão sendo feitos, sejam eles baseados em grandes temas, assuntos específicos, fatos e ocorrências e com as ferramentas possíveis ao momento vivido por aqueles que os fizeram, bem como por aqueles e aquelas que hoje o fazem. É assim que os temos, hoje, com suas qualidades e defeitos, mas antes, e fundamentalmente, como esforços possíveis a um determinado momento histórico. Os avanços não têm deixado de acontecer, é necessário ir muito além do que já foi feito, assim como olhar o já feito, sempre, com um novo olhar.

Questionar um pesquisador, ou o seu trabalho, não é duvidar dele, mas antes procurar manter na autonomia do ato de pesquisar, a possibilidade de outros fatores como interferências possíveis à efetivação dos fatos investigados, levando-se em conta que os mesmos possam estar inseridos numa trama de relações e contaminações mais amplas do que, até então, se percebia; que possamos sempre contar com tal possibilidade. Porém, existem modos e modos de fazer. A incerteza será sempre uma companheira lúcida para qualquer pesquisador. Vida longa

e boa viagem à Dança, bem como aos atos de obstinação e coragem em perenizar, pelos esforços da memória e da pesquisa, a História desse fazer!

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Klauss Vianna e o ensino de dança**: uma experiência pedagógica em movimento Belo Horizonte (1948-1990). Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/FAEC-84YTNS>>. Acesso em: 16 abr. 2025.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. Brasis de muitas danças: recuperando e preservando memórias para a construção de muitas histórias. In: NAVAS, Cássia; LAUNAY, Isabelle; ROCHELLE, Henrique (Org.). **Dança, história, ensino e pesquisa**: Brasil-França, ida-e-volta. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança moderna e educação da sensibilidade**: Belo Horizonte (1959-1975). Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002. Disponível em: <<https://catalogobiblioteca.ufmg.br/acervo/366652>>. Acesso em: 16 abr. 2025.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Klauss Vianna: abrindo caminhos**. 1 ed. Belo Horizonte: Halt Editora, 2010. v. 1.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dulce Beltrão: o sentimento em dança**. 1 ed. Belo Horizonte: Halt Editora, 2010. v. 1.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. Os anos 1980 e a explosão da dança cênica brasileira. **Anais da VI Reunião Científica da ABRACE**, v. 12, n. 1, 2011. Disponível em: <<https://www.portaabrace.org/vireuniao/pesquisadanca/ALVARENGA,%20Arnaldo%20Leite%20de.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2025.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTONI, Iris Gomes. **A dança e a evolução: o ballet e seu contexto teórico**. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992.

BRASIL. **Lei nº 9.394**, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Ministério da Educação, 1996. Disponível em: <https://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/lei9394_ldbn1.pdf>. Acesso em 17 jun. 2025.

BRASIL. **Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997. Disponível em: <<https://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro01.pdf>>. Acesso em 17 jun. 2025.

BRASIL. [Constituição (1988)] **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf?gt>. Acesso em: 17 jun. 2025.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

BRITTO, Fabiana Dultra. Uma saída historiográfica para a dança. **Revista Repertório Teatro & Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 37-42, 1999.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

BURKE, Peter. **A Escrita da História**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. São Paulo: Sprint, 1999.

CARVALHO, Edméa A. **O ballet no Brasil**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Celta Editora, 1999.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Editora Itatiaia, 1974.

DENIS, Jean-Ferdinand. **Brasil**. Itatiaia Editora, 1980.

ELLMERICH, Luís. **História da dança**. São Paulo: Ricordi, 1964.

FARO, Antônio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986

FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1988.

GUARATO, Rafael. O culto da história na dança: olhando para o próprio umbigo. **Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Rafael%20Guarato%20-%20O%20culto%20da%20hist%F3ria%20na%20dan%20E7a%20olhando%20para%20o%20pr%F3prio%20umbigo.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2025.

GUARATO, Rafael. **História e dança: um olhar sobre a cultura popular urbana**. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16375>>. Acesso em: 17 abr. 2025.

KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA, 1994.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, Editora da UNICAMP, 2003.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna**. Campinas: UNICAMP, 2005.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História, metodologia, memória**. São Paulo: Contexto, 2010.

NEVES, Neide. **O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação: Técnica Klauss Vianna**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: <<https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/4919>>. Acesso em: 17

abr. 2025.

NORA, Sigrid. **Raízes: dança e cultura**. 1. ed. Caxias do Sul: Lorigraf, 2003. v. 450.

PEDROSO, Júnia César. **Klauss Vianna e a expressão corporal do ator**. 2000. Monografia Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2000.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PERNA, Marco Antônio. **Samba de Gafieira: a história da Dança de Salão brasileira**. Rio de Janeiro: edição do autor, 2001.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

PINTO, Simone Mattos de Alcântara. **A escola municipal de bailado: silêncio e movimento (1940-1989)**. Tese (Doutorado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001278193>>. Acesso em: 17 abr. 2025.

POLO, Juliana. **Angel Vianna através da história: a trajetória da dança da vida**. Pesquisa do 8º Programa de Bolsas da RioArte. Rio de Janeiro, 2005.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PRIMO, Rosa. **A dança possível: as ligações do corpo numa cena**. Fortaleza: Expressão, 2006.

QUEIROZ, Clélia. **Cartilha desarrumada: Circuitações e trânsitos em Klauss Vianna**. São Paulo: PUC, 2001.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Editora Itatiaia, 1974.

STRAZZACAPPA HERNÁNDEZ, Márcia Maria. **O corpo em-cena**. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 1994. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1581621>>. Acesso em: 17 abr. 2025.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento: historiografia da preparação corporal no teatro brasileiro**. Tese (Doutorado em Teatro), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

VERENA, Alberti. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro, FGV, 2005.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. 4. ed. Brasília: Editora da UnB, 1998.

VICENZIA, Ida. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.

Notas

1 Cf. Staden (1974); Denis (1980).

2 Cf. Sucena (1988).

3 Cf. Debret (1974).

4 Cf. Perna (2001).

5 Cf. Sucena (1988).

6 Cf. Alvarenga (2017).

7 Programa do Iº Encontro de Escolas de Dança do Brasil. Curitiba, 6 de setembro de 1962. Acervo do autor.

8 Cf. Alvarenga (2011).

9 Maria Helena Pabst de Sá Earp (1919-2014), nascida em São Paulo, foi uma artista da Dança e professora, conhecida como Helenita Sá Earp. Dedicou-se à Dança Moderna como pesquisadora do movimento, intérprete, coreógrafa e introdutora da dança no ensino das universidades brasileiras. Formou-se no Curso Superior de Educação Física na Escola Nacional de Educação Física, da Universidade do Brasil (1920-1965), atual Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atuou como professora nesta instituição, cujo legado é de fundamental importância para a dança brasileira e mundial, levando seu trabalho para diferentes regiões brasileiras e exterior (Site Helenita Sá Earp). Disponível em: <<https://www.helenitasaearp.com.br/>>.

10 O Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA iniciou suas atividades em 2006 e conta hoje

com três linhas de pesquisa. Para mais informações, vide <<http://www.ppgdanca.dan.ufba.br>>. Em 2019, o Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro iniciou suas atividades, sendo o segundo exclusivamente dedicado à Dança no país. Para mais informações, vide <<https://www.eefd.ufrj.br/ppgdan>>.

11 Estatística da Educação Superior 2015 (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira - INEP, 2016).

12 Além da Arte, deixaram de ser disciplinas obrigatórias no Ensino Médio: Filosofia, Sociologia e Educação Física. essa medida provisória efetivada no Governo do Presidente Michel Temer e alinhava-se a um outro entendimento da educação em termos de um projeto educacional para o país, o que, possivelmente, trará prejuízos futuros em amplos aspectos.

13 Disponível em: <www.luciavillar.com.br/site/apresenta.htm>.

14 Disponível em: <www.focoincena.com.br/>.

15 Disponível em: <idanca.net/>.

16 Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/his/historiaoral/index.php/por/Acervo-de-entrevistas/Historia-dos-Artistas-Mineiros-Danca/%28offset%29/10>>.

17 Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>.

18 Disponível em: <<https://www.instagram.com/acervorecordanca/>>.

19 Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/his/historiaoral/index.php/por/Acervo-de-entrevistas/Historia-dos-Artistas-Mineiros-Danca/%28offset%29/10>>.

20 Cf. Sucena (1988).

21 Cf. Carvalho (1962). Este livro apresenta uma enumeração de balés montados no Brasil no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com sua ficha técnica, mas sem referências bibliográficas ou de data, mas a julgar por informações colhidas em: <http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Edm%C3%A9+A.+Carvalho%22&source=gbs_metadata_r&cad=>>, no dia 22/08/2022, o livro teria sido editado em 1962.

22 A Escola de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, oficializada em 1932 e, atualmente, denominada Escola Maria Olenewa, foi um importante local de formação desses artistas.

23 Cf. Verena (2005); Le Goff (2003); Burke (1992); Connerton (1999); Pinsky (2005).

SOBRE O AUTOR

Arnaldo Leite de Alvarenga formou-se em dança pelo Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea de Belo Horizonte, e em Leitura Corporal (Fisiognomonía) pelo Núcleo de Terapia Corporal de Belo Horizonte (BR). Premiações: melhor bailarino, coreógrafo e roteirista do Minc-Inacem (1986); Prêmios Klauss Vianna para Dança (2006; 2009) da FUNARTE. No campo acadêmico, graduou-se em Geologia pela UFMG; é Mestre e Doutor em Educação pela FAE - UFMG na linha de História da Educação. É Professor Associado dos Cursos de Graduação em Teatro e de Dança - Licenciatura da EBA - UFMG; pertence ao Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGArtes da EBA-UFMG. Coordena o Grupo de Pesquisa do CNPq *Artes e Experiência Interartes na Educação*. Foi Presidente da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas no biênio 2013-2014. Tem livros e artigos publicados com pesquisas nas áreas de Estudos Corporais, Educação e Memória e História da Dança no Brasil. E-mail: alda1702a@gmail.com

EXPERIÊNCIAS DE TEATRALIDADES INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS: UM DIÁLOGO COM TIZIANO CRUZ NO FESTIVAL DE AVIGNON

EXPERIENCES OF CONTEMPORARY INDIGENOUS THEATRICALITY: A DIALOGUE WITH TIZIANO CRUZ AT THE AVIGNON FESTIVAL

Leonel Martins Carneiro
UFAC

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre experiências de teatralidades indígenas no teatro contemporâneo, considerando os polos artístico e estético. A proposta parte de um diálogo com o espetáculo *Soliloquio* de Tiziano Cruz, apresentado no 78º Festival de Avignon (França-2024), para analisar questões que emanam do espetáculo, considerando a experiência estética do autor e de entrevistados, bem como a experiência do artista (seja através de sua expressão no espetáculo ou de suas visões expressas em entrevistas e artigos). Para realização do estudo, recorreu-se especialmente ao método auto etnográfico, com a realização de pesquisa bibliográfica, entrevistas com o artista e com espectadores, anotações em diários, vídeos e fotos. Os diálogos empreendidos com o espetáculo serviram de material para a análise e reflexão de temas que transpassam a experiência da teatralidade indígena na atualidade.

Palavras-chave:

Teatralidades indígenas; ameríndio; branquitude; corpo; experiência.

Abstract

This article proposes a reflection on Indigenous theatrical experiences in contemporary theater, considering the artistic and aesthetic dimensions. The proposal is based on a dialogue with the play Soliloquio by Tiziano Cruz, presented at the 78th Avignon Festival (France, 2024), in order to analyze issues that emerge from the performance. From the aesthetic experience of the author and of spectator's interviewees, as well as the artist's own experience (whether through his expression in the performance or his views shared in interviews and articles). To do this study, an autoethnographic method was employed, involving bibliographic research, interviews with the artist and spectators, diary notes, videos, and photographs. The dialogues undertaken with the performance served as material for the analysis and reflection on themes that permeate the experience of Indigenous theatricality today.

Keywords:

Indigenous theatricalities; Amerindian; whiteness studies; body; experience.

INTRODUÇÃO

Ao nos propormos a abordar a experiência nas teatralidades indígenas, especialmente no teatro contemporâneo, nos deparamos frente a uma série de questões pelas quais não podemos passar despercebidos. Em meio a essa diversidade de problemáticas, é central para nossa discussão a exposição dos corpos na cena e os discursos articulados a estes corpos. Ao mesmo tempo, propomos também um olhar para o corpo do espectador que também produz e reverbera os discursos produzidos em cena. A questão do corpo possui múltiplos pontos de vista e uma vasta bibliografia,¹ que aborda desde seus aspectos biológicos até os seus aspectos culturais, sociais e mesmo espirituais.

Por outro lado, é importante dizer que nos últimos anos diversas publicações têm se dedicado a reflexão sobre as relações entre os saberes indígenas e cena,² bem como diversos pesquisadores têm se engajado em pesquisas que analisam esse campo.³ Tem sido crescente também o interesse dos indígenas brasileiros pelo teatro como meio de expressão, com o surgimento de Festivais de teatro indígena no Brasil como o *Teatro e Povos Indígenas - TePI*.

Esse movimento, que já ocorre também em alguns países como a Nova Zelândia,⁴ teve como um importante marco em 2023 a criação do Grupo de Trabalho *Nukū Beya Xarabu: Arte e Povos Originários*, na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE)⁵ coordenado pelos indígenas Dasu Inu Bake Huni Kuĩ e Oendu Mendonça. A criação desse Grupo de Trabalho marca a consolidação do campo de pesquisa acadêmica que tem como objeto os diálogos entre arte e povos originários. No sentido de contribuir para as discussões nesse campo, propomos nesse artigo a análise da relação entre os corpos indígenas e a experiência estética na cena contemporânea.

A partir de uma visão integrativa das experiências de artistas e espectadores, propõe-se uma análise visando considerar a corporalidade do espectador que assiste a cena, em sua experiência transcendente à temporalidade na qual o espetáculo é apresentado. É importante destacar que a experiência do corpo do espectador no

teatro jamais ocorre de maneira isolada, ou seja, ela se dá constantemente na inteiração entre as experiências artística e estética (ligada à recepção do espetáculo pelo espectador) em um determinado ambiente, conforme proposto por John Dewey (2010). Para Dewey (2010, p. 21-22), “os atributos da obra de arte dependem não apenas das pessoas que a vivenciam (assim como do produto artístico), mas também das circunstâncias da experiência”.

Buscando considerar de maneira concreta todas essas condições da experiência da obra de arte, este artigo é um dos primeiros resultados da pesquisa desenvolvida em estágio pós-doutoral⁶ na cidade de Paris (França) junto ao Laboratório Thalim,⁷ no ano de 2024, e tem como objetivo a proposição de uma reflexão sobre a experiência do espetáculo *Soliloquio - me desperté y golpeé mi cabeza contra la pared*⁸ do artista interdisciplinar Tiziano Cruz,⁹ apresentado no 78º Festival de Avignon¹⁰ (França).

Tomando o espetáculo como disparador de nossa reflexão, buscamos estabelecer um diálogo entre sua apresentação e aspectos subjetivos ligados ao imaginário europeu do corpo indígena. Devido a extensão do espetáculo e sua complexidade, propomos nos concentrar especialmente sobre o texto do *Manifesto*,¹¹ lido durante o espetáculo que, de certa maneira, sintetiza elementos importantes do pensamento do artista.

Em *Soliloquio*, Tiziano Cruz propõe uma retomada seu contato com sua comunidade ancestral. O espetáculo se divide em dois momentos bem definidos: o primeiro, em um espaço público, traz a ideia de uma grande festa. Em cortejo, como as manifestações tradicionais, comuns em diversas partes da América do Sul, ela se desenvolve criando uma teatralidade que se apresenta ao alcance dos transeuntes.¹² O segundo momento da peça, em espaço fechado (um espaço de um ginásio adaptado como um teatro frontal), há uma espécie de expiação do artista, na qual ele se expõe, em uma performance de tons autobiográficos.

CORPOS EM FESTA

Recebemos a informação que deveríamos estar 45 minutos antes do espetáculo na frente da Cidade



Figura 1 - Início de Soliloquio. Foto: Autor (2024).
Fonte: Acervo Pessoal.

Administrativa de Avignon, em uma rua central da cidade. Aos poucos, os espectadores iam chegando e perguntando um para o outro se era ali mesmo o ponto marcado. Cerca de 15 minutos antes do horário do espetáculo, chegou a equipe de produção do festival e, na sequência, mais de uma dezena de músicos e bailarinos vestidos com roupas coloridas e Tiziano com uma cueca branca e com seu pescoço ornado por fios coloridos.

Começamos um cortejo, seguindo os artistas por cerca de cem metros, até chegar a uma praça. Ali, os artistas se instalam em uma espécie de palco. Tiziano assume a frente do grupo formado por pessoas que acompanhavam o cortejo e leem um manifesto (Tiziano lê em espanhol e uma mulher, de cerca de 45 anos e traços indígenas, lê a tradução em francês, com um sotaque que denota que ela é de origem estrangeira).

O manifesto em tom crítico cria um contraste com o tom alegre e festivo do cortejo, que em seguida é retomado. Na sequência da leitura do *Manifesto*, assistimos uma apresentação de dança

de uma comunidade cigana (*gitane*), que vive nos arredores de Avignon. A seguir, os músicos tocam e seguimos novamente o cortejo por cerca de 300 metros até a entrada do teatro montado no Ginásio no Liceu Mistral.

Do momento do encontro até a entrada no espaço privado são cerca de 30 minutos de espetáculo. No momento que chegamos ao espaço do liceu tudo muda e volta a ser como nos outros espetáculos do Festival. Fazemos filas, é feita a inspeção de nossas bolsas e na sequência apresentamos nossos bilhetes do Festival. Passamos por todos os músicos, dançarinos e por Tiziano que recebem o público que entra no teatro e procura os melhores lugares para ver a peça. Em cena, um palco apenas com um pequeno tablado e um microfone.

Após todos entrarem, se inicia um segundo momento do espetáculo, em que Tiziano faz uma reflexão autobiográfica, especialmente tomando como base as 58 cartas que trocou com sua mãe ao longo do confinamento entre abril e outubro de 2020 (Cruz, 2024b). Nesses 30 minutos iniciais do



Figura 2 - Deambulação em Soliloquio - Foto: Christophe Raynaud de Lage (2024).
Fonte: Divulgação Festival de Avignon.



Figura 3 - Leitura do Manifesto em Soliloquio (2024). Foto: Autor.
Fonte: Acervo Pessoal.

espetáculo, estão no centro da cena, mas que tem em si em comum o fato de serem corpos quem tem marcada suas origens fora do padrão estabelecido pela branquitude. São corpos invisibilizados no cotidiano.

O trabalho proposto por Tiziano com esses corpos, em cena, está ancorado em uma prática anterior de inteiração proposta pelo artista meses antes do Festival. Quando foi contactado para fazer o espetáculo, Tiziano pediu à equipe do Festival de Avignon para estabelecer contato com comunidades latinas e outras comunidades de cultura não hegemônica que habitam a região de Avignon. Num primeiro momento, a equipe de produção informou desconhecer a existência de uma comunidade como está nos arredores da cidade. Depois de algum tempo, a equipe de produção encontra as associações Alma Gitana, France Amérique Latine Vaucluse, Contraluz e Gipsy Mariano Los Cortes, que vão integrar as apresentações de Avignon.

Fazem parte das associações pessoas que têm traços que os identificam com os povos indígenas

sul-americanos e com os povos ciganos, e trabalham e moram em Avignon e redondezas. Muitos deles, certamente, passaram outras vezes pelos lugares visitados pelo espetáculo na cidade de Avignon, mas provavelmente não chegaram a ser notados em seus caminhos ou em seus trabalhos. São corpos que ganham seu espaço na encenação de Tiziano, o qual traz a estética da festa das práticas culturais andinas e das danças ciganas para o centro da cena. A teatralidade emanada a partir dessas danças é quase que oposta ao cânone aristotélico do teatro. O cortejo e a música, por exemplo, evocam práticas culturais do povo andino e com isso toda sua subjetividade e cultura.

Mas como essa prática é recebida pelo corpo do espectador? Há os que querem dançar juntos com os performes e também os que olham com interesse a manifestação “exótica” que passa pelas ruas de Avignon. Penso que o fato de a apresentação ser realizada, neste primeiro momento, em um espaço público, faz com que ela crie uma fissura numa realidade no imaginário eurocentrado. O espetáculo faz irromper uma

realidade diversa do padrão de Avignon a partir da inserção de um outro imaginário.

Por outro lado, para quem não acompanhava o espetáculo e não ouviu a leitura do manifesto, que era o elemento principal de quebra da realidade baseada em um imaginário colonizador, o trecho do espetáculo visto na rua pode ter servido apenas para reforçar uma ideia de exotismo. Buscando abordar algumas das múltiplas camadas que constituem o complexo cenário no qual se insere a apresentação do espetáculo *Soliloquio*, propomos ao nosso leitor um caminho que se entremeia por entre as materialidades e subjetividades desta experiência teatral colocando em diálogo seus aspectos artísticos e estéticos.

O LUGAR DE EXPERIÊNCIA

A primeira camada que quero abordar se refere ao meu lugar como espectador. Sendo a terceira vez que participo do Festival (2012, 2014 e 2024) como espectador, certamente meu olhar sobre o espetáculo é permeado por essas múltiplas experiências de ser/estar em Avignon.

Já ter vivenciado a cidade e o Festival me permitiram um olhar bem diferente do que tive na primeira vez que fui à cidade, na qual havia um deslumbramento com a bela cidade murada e com a quantidade e qualidade de espetáculos teatrais à disposição.¹⁴ Certamente, a experiência como um professor-artista-pesquisador também influenciou o olhar sobre o espetáculo. A dureza das pedras que compõem a fachada de grande parte dos edifícios, muitos construídos na época em que a cidade era uma das sedes da igreja católica (por volta de 1300), o clima quente e seco do verão da cidade murada circundada pelo rio Ródano contrastam com toda a efervescência da cidade durante o Festival que, com as paredes cobertas de cartazes e teatros a cada quarteirão, recebe a cada edição, milhares de turistas e de artistas ao longo do Festival (para depois voltar a ser uma pacata cidade do interior da França). Algo que chama a atenção na cidade é a transformação de espaços religiosos como mosteiros e igrejas em teatros, algo incomum em lugares como o Brasil.

Nada disso foi mais marcante para esta experiência do que as vivências dadas em decorrência do meu

lugar de experiência do mundo. Esse lugar está comumente relacionado à origem e faz referência não só ao lugar físico de onde venho, ligado ao meu local de nascimento (na periferia de São Paulo), bem como onde moro nos últimos anos (Acre), mas também às minhas origens ancestrais. Em outras palavras, a forma como a experiência vivida se inscreve em meu corpo, em seus aspectos físicos, biológicos, culturais, sociais e espirituais. A apresentação desse lugar de experiência do mundo é o primeiro ponto do discurso de Tiziano Cruz (2024c) expresso em seu *Manifesto*, primeiro texto falado pelo artista em *Soliloquio*.¹⁵

Muito obrigado a todos que vieram nos ver. Para quem não me conhece, meu nome é Tiziano Cruz, embora papai mamãe tenham me batizado com outro nome. Sou natural de São Francisco, um povoado do departamento de Valle Grande, na província de Jujuy, no norte da Argentina. Sou filho de Dom Manuel Cruz, pedreiro da aldeia, que agora percorre a província levando alimentos para instituições de caridade que encham a barriga vazia de meninos e meninas. Sou filho de Dona Victorina Urbina, que lavava com água as salas de aula das escolas da cidade e esfregava o chão das casas dos patrões. Tenho dois irmãos e também uma irmã que morreu porque o sistema de saúde argentino a matou; não só ela, mas também minha mãe. Sempre estive à margem, estaremos sempre à margem, e não estou falando de uma periferia puramente geográfica, mas também de uma periferia social, econômica e cultural (Cruz, 2024c, tradução nossa).¹⁶

Em sua apresentação, o artista parte de sua origem para poder situar o espectador diante de seu lugar de experiência. Para isso, ele traz suas origens familiares, bem como o local de seu nascimento, para na sequência falar sobre os seus irmãos e sobre suas perdas familiares em decorrência de sua origem. Desta maneira, ele se coloca como um artista marginal, de uma periferia geográfica, social, econômica e cultural. Esta fala, dita por um corpo ameríndio, nos leva a compreensão que a sua marginalização tem uma relação estrita com suas origens ancestrais ameríndias. A tradução para o francês – também feito por uma senhora com características ameríndias e com um forte sotaque que denota sua origem latina, hispânica –, colocam mais uma vez em choque as palavras e a própria origem dos corpos, que se expressam em uma língua que não é a sua de origem. São corpos periféricos que são colocados de maneira momentânea no centro através da produção de

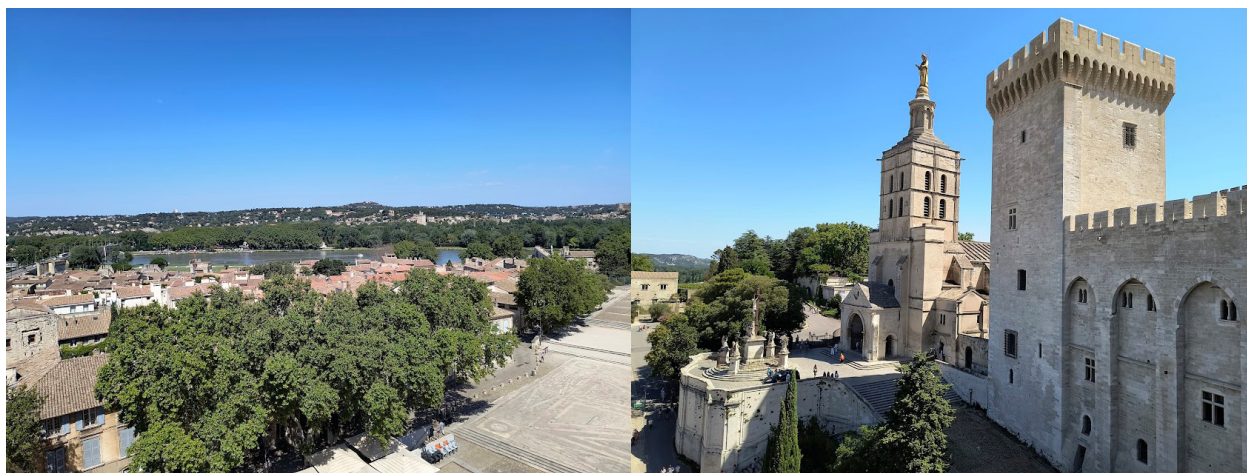


Figura 4 - Cidade de Avignon (2024). Foto: Autor.
Fonte: Acervo Pessoal.



Figura 5 - Cartazes, Cidade de Avignon (2014). Foto: Autor.
Fonte: Acervo Pessoal.

teatralidades, vistas como tais pelos espectadores presentes.

A operação do uso de adereços e figurinos e da dança desloca os sentidos gerados por esse corpo no espaço, que passa da invisibilidade para uma presença (que pode ser vista como exótica), para na sequência voltar a invisibilidade com o fim do espetáculo. A teatralidade gerada pelo espetáculo é como que uma operação que reposiciona os corpos em uma espécie de ensaio para um futuro reposicionamento perene. Ao fim do espetáculo, tanto Tiziano como os outros corpos que acompanham o artista, voltam para lugares periféricos.

Em conversas sobre o espetáculo com outros espectadores de origem¹⁷ francesa, por exemplo, percebi que grande parte dos elementos que constituem o espetáculo *Soliloquio* se dirigiam às camadas profundas da subjetividade e da formação das experiências pessoais. De certa forma, o corpo de Tiziano, de origem indígena, periférica, colonizada, vibrava em uma frequência que ressoava¹⁸ de diferentes maneiras com os corpos de origem em países colonizados e com os corpos de origem em países colonizadores. Certamente que a experiência de um espectador é muito mais complexa do que o binômio colonizador-colonizado, mas se tratando da origem dos corpos dos espectadores face a teatralidade engendrada no e pelo espetáculo *Soliloquio*, ela pode ser

determinante.

Conhecemos o colonialismo porque ele nos objetificou no seio da sociedade, nos obrigou ao mesmo tempo a nos prostituir e a pedir perdão. Os pobres do mundo, nós não temos lugar na política, mas temos o nosso lugar na economia global. Somos a mão-de-obra barata que ajuda a manter o poder, porque é isso que o Sul Global representa para o mundo. Muitos de nós chegamos aqui para escapar do perigo que existe nas nossas regiões devido à neocolonização. Em nossa casa, muitos dos nossos irmãos e irmãs morreram. Outros não estão hoje aqui presentes, porque enquanto nos rodeamos do mercado de Arte, continuam a limpar as casas dos seus patrões, nas fábricas, nos mercados, nos hotéis, sempre como mão de obra mal remunerada. Viemos refugiar-nos atrás das muralhas, mas quando chegamos a estas cidades do Primeiro Mundo somos informados dos espaços que nos são atribuídos. Mesmo hoje, ainda existe políticas e práticas escravagistas (Cruz, 2024c, tradução nossa).¹⁹

Essa distinção entre os lugares reservados para os corpos nos países de 1º mundo tem relação direta com os processos colonizatórios. Nesse ponto é imperativo destacar as diferenças culturais que separam a experiência dos corpos que têm origem em um país colonizado, daquele de origem em um país colonizador. Como proposto por Albert Memmi (1989), as experiências de ser colonizador e colonizado estão impostas em toda a estrutura social e cultural, seja nos países colonizadores como nos colonizados. Há desde os pequenos privilégios do colonizador até os pré-conceitos ligados aos colonizados. Esses pré-conceitos habitam o imaginário coletivo e exprimem-se a partir das imagens.

Segundo o sociólogo francês Michel Maffesoli (2001, p. 76), “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado”. A objetificação histórica do corpo indígena, fruto direto da dominação colonial (Blanchard *et al.*, 2018), transpassada pelos movimentos de exotização (erotização) e mestiçagem, chega ao espectador de uma maneira direta e afirmativa através da performance de Tiziano Cruz.

“¿QUE LUGAR TIENE EL ARTE DEL CUERPO EN UN PAÍS DONDE MI CUERPO DESAPARECE ANTE EL ANHELO DE UNA SOCIEDAD BLANCA?”²⁰

Esta pergunta, literalmente o cartão de visitas de Tiziano Cruz, é projetada ao longo do espetáculo de forma a questionar o seu espectador, não só sobre o corpo do artista em cena, mas sobre todos os corpos que desaparecem frente ao que ele denomina “anseios de uma sociedade branca”. A sociedade branca não diz respeito à quantidade de pessoas consideradas brancas, mas especialmente relacionada à branquitude²¹ como elemento dominador e de dominação constituída especialmente pelos/nos processos de colonização empreendidos pelos países europeus, e amplamente difundidos dentro de seus próprios territórios, bem como dos territórios colonizados.

O questionamento, dado o contexto específico da apresentação em Avignon (França), se dirige, neste caso, aos espectadores europeus, a maior parte deles franceses, mas não só. Ao longo do espetáculo, que foi criado na Argentina (país natal de seu autor), ele se dirige para todas as nações colonizadas que reproduzem internamente, até hoje, o sistema colonial implantado há mais de 5 séculos na América do Sul.

Nós, do interior da Argentina país, os sul-americanos, estamos condenados a ser exóticos, autóctones, regionais e nacionais. Nossa origem foi a proibição, a perseguição, a violência e a penetração, e embora tudo pareça uma mera herança, é algo que teremos que suportar porque não somos mestiços, mas bastardos. Não foi uma mistura horizontal, mas sim forçada, violenta e clandestina. Não podemos continuar a falar de arte regional ou nacional: quando dizemos isso, hegemonizamos e negamos a existência de artistas e práticas dissidentes. Já faz muito tempo que não existe mais um território nacional, nossa arte não tem mais uma nacionalidade, então não podemos continuar falando de “uma arte regional ou nacional” quando dizemos isso, hegemonizamos e negamos a existência de artistas dissidentes e práticas (Cruz, 2024d, tradução nossa).²²

Neste pequeno trecho da peça, há uma concentração de conceitos e problemáticas que não fariam sentido (ou fariam um outro sentido) se não fossem proferidas por um corpo com marcas evidentes de sua ascendência indígena, em um local altamente representativo da cultura

branca europeia. De fato, segundo o próprio artista, o espetáculo surge do questionamento sobre o lugar do corpo do indígena num mundo dominado pelo pensamento colonial, após a morte de sua irmã, aos 18 anos, em decorrência da falta de assistência por ela ser de origem indígena e não dominar completamente o idioma espanhol (Cruz, 2024b).

É inegável a importância da participação de Tiziano Cruz com os espetáculos *Soliloquio* e *Wayqeycuna* no Festival de Avignon, bem como sua circulação pela Europa no ano de 2024,²³ mas o próprio artista em seus espetáculos se questiona sobre a recepção de suas obras. Ao longo delas, ele oferece diversas vezes seu corpo para o público, ávido pelo exótico e pede “perdão” por ter se vendido ao mercado da arte. Um preço caro para poder ter seu espaço de fala e compartilhar sua arte.

Nós, culturas indígenas, migrantes latino-americanos, diásporas diversas, temos passado fome, longe das nossas terras. Parece que o mundo está se organizando para nos aniquilar, pobres famintos. Vivemos rodeados de sociedades que nos lembram todos os dias que algumas vidas valem mais que outras. Um pedaço de carne, algo que pode ser consumido e/ou explorado, é isso que representamos (Cruz, 2024c, tradução nossa).²⁴

O fato é que, independentemente das problemáticas que possam envolver a recepção da obra, estes podem ser considerados os primeiros espetáculos propostos por um artista de origem indígena sul-americana no Festival de Avignon. Já houve outros espetáculos com corpos indígenas em cena, mas em geral eles atuam segundo uma lógica colonial, na qual os corpos reproduzem essa lógica.²⁵ Apesar das “boas intenções” de espetáculos que trazem intérpretes ou temáticas indígenas, estes são, em sua maioria, impregnados de uma lógica colonial na qual o corpo indígena é um tido como exótico, mostrado de maneira objetificada, enquadrado para ser sempre uma “outra” categoria de corpo. Um corpo que para o colonizador deve ser sempre mantido em controle, um corpo selvagem.

Segundo Tiziano Cruz (2024), é importante trazer para o teatro esses corpos, essas comunidades, como forma de dar visibilidade e permitir que as

comunidades continuem trabalhando de forma artística, ainda que a arte não seja para todos. Os pobres têm que se preocupar em sobreviver e com isso não tem acesso a arte, pois é estão trabalhando para poder se alimentar. É nesse aspecto justamente que reside o perigo da nossa sociedade meritocrática, é impossível existir meritocracia, sendo que o que existe é uma imensa desigualdade.

POR OUTRAS TEATRALIDADES

Em sua entrevista, Tiziano Cruz (2024a) reforça que os povos indígenas têm outras formas de teatralidades que muitas vezes não são reconhecidas ou apresentadas. Deve-se cuidar para que o teatro não seja uma visão ou mesmo um instrumento do colonizador. Como demonstra Dasu Inu Bake Huni Kuĩ (2022), em sua dissertação de mestrado, os povos indígenas vêm produzindo, ao longo dos últimos séculos seus discursos, muitas vezes a partir de formas que podem ser vistas (a depender de quem olha) como teatralidades, da maneira e sobre as temáticas autodefinidas por eles, em diálogo com suas comunidades.²⁶ As expressões das práticas culturais indígenas têm uma ligação irrestrita com os aspectos da vida e da comunidade na qual são produzidos.

Ocorre que quando essas manifestações estão fora de seu contexto original a experiência dos espectadores de uma sociedade embranquecida acaba por simplificar a obra e reduzi-la através de nomenclaturas que escondem preconceito, recorrendo a adjetivos como: regional, naif, folclórica, extra ocidental, exótica, entre outros. Em *Soliloquio* Tiziano Cruz aponta essa operação de redução da cultura indígena como uma estratégia ligada manutenção dos privilégios coloniais. Nada de novo, considerando que uma das principais ações do processo de colonização foi de buscar uma comprovação de que os povos originários seriam uma subespécie ou mesmo não seriam nem mesmo seres humanos, o que justificaria toda sorte de explorações e barbáries. Fato fundamental desse processo foi o de subjugar a cultura desses povos.

Desde o século XVI, quando os portugueses chegaram ao Brasil, diferentes estratégias foram utilizadas para silenciar as práticas culturais dos

povos indígenas. A “selvageria”, o canibalismo, a poligamia e a nudez destas sociedades foram bastante retratados em cartas e desenhos produzidos pelos navegadores e destinados à corte europeia (Carvalho; Neves, 2015, p. 88).

As imagens geradas pelo imaginário acabam por reforçá-lo, criando uma espécie de motocontínuo, que gira sem parar, se autoalimentando indefinidamente. Mas qual seria a forma de romper com esse ciclo? Para Tiziano, uma forma é romper com os cânones do teatro aristotélico (ou com a lógica criada pela cultura branca a partir dos escritos de Aristóteles sobre o teatro). Para ele, é como se essa afiliação com a filosofia aristotélica fosse a raiz do processo de subjugamento da cultura indígena. Dessa maneira, Tiziano propõe uma ruptura com o “pai” do teatro ocidental (Aristóteles) e uma religação com as origens culturais de seu pai biológico e com sua ascendência indígena. O artista se insere em uma nova cena indígena, que começa a ter seu espaço nos festivais teatrais já existentes e com a criação de iniciativas especializadas como o *Festival Teatro e Povos Indígenas - TePI*, organizado por Andreia Duarte e Ailton Krenak em São Paulo.²⁷

Iniciativas como estas trazem uma esperança que, em breve, será possível, através de um movimento sistêmico de reconexão com si, com o outro e com o sagrado, a co-existência das diversas realidades presentes em nosso mundo sem uma hierarquização colonizadora. Em seu manifesto, Tiziano relata essa religação com sua comunidade, como um processo fundamental para sua arte.

Minhas amigas e amigos, quando pensei que este mundo não era mais para mim, conectar-me novamente com o lugar ao qual pertencço e com o meu povo me permitiu encontrar uma âncora nesta vida. Este é o meu pertencimento, vocês são minha comunidade, somos um povo que marcha e agita sua bandeira (Cruz, 2024c, tradução nossa).²⁸

O pertencimento fortalece a própria comunidade, base das sociedades indígenas sul-americanas. Uma arte produzida em conjunto com uma comunidade é uma arte com uma função social importante, tanto para os indivíduos envolvidos diretamente no processo artístico como para todos envolvidos indiretamente, já que a comunidade é pensada como um organismo vivo, no qual tudo e todos estão interconectados.

A passagem de um pensamento artístico

individualista para um pensamento comunitário pode ser, de fato, uma pista importante para compreender uma característica de processos artísticos que fogem a lógica colonial. Podemos, dessa maneira, caracterizar a obra de Tiziano Cruz como dispositivos de integração e fortalecimento de comunidades. Assim sendo, o espetáculo seria apenas a ponta do processo comunitário proposto pelo artista (assim como acontece com grupos que se apresentam em festas tradicionais como o Maracatu, Moçambique, Congada etc.).

Ainda que as palavras que revelam, de maneira crua, os processos de colonização sejam diretos e críticos na obra de Tiziano Cruz, o resultado do processo empreendido pelo artista se funda em uma esperança de conciliação. Mas como ter esperança frente a todo o processo de opressão e injustiça gerado pelo colonialismo? Para o artista, assim como para Paulo Freire (2014), a esperança vem do olhar para toda a opressão e perceber a capacidade do ser humano em transpassar todas essas situações (sem deixar de salientar seus profundos impactos), para poder imaginar e construir um mundo mais justo, ético e democrático para toda humanidade. A esperança é a grande ferramenta de transformação da realidade.

Tenha esperança porque será assim, talvez não para nós, mas para as gerações vindouras. A esperança é a única ferramenta para enfrentar o necro-poder, aquele que não só decide a nossa morte, mas também as suas formas e o destino dos nossos corpos. Um mundo sem esperança é uma condenação a uma vida de consumo, à uma sobrevivência. Estamos exaustos de sobreviver, queremos um mundo onde possamos viver (Cruz, 2024c, tradução nossa).²⁹

A teatralidade proposta por Tiziano é um instrumento de esperança, ofertado para todas as comunidades marginalizadas como ferramenta de enfrentamento da realidade imposta pelo poder dominante. Que a esperança possa se inscrever definitivamente no imaginário da humanidade, reescrevendo de maneira mais ética e humana os próximos séculos de nossa história.

REFERÊNCIAS

BERNAL, Óscar Cornago. Atuar “de verdade”. a confissão como estratégia cênica. **Urdimento**

- Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 13, p. 99-111, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009099>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

BOËTSCH, Gilles; TARAUD, Christelle; BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; Thomas; DOMINIC [Obra Coletiva]. **Sexe, race et colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours**. Paris: La Decouverte, 2018.

CARNEIRO, Leonel Martins (Org.). **Experiências teatrais no Acre**. Rio Branco: Stricto Sensu Editora/ Edufac, 2022.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa**. Rio Branco: Edufac, 2021.

CARVALHO, Sergio. A teatralidade fora de lugar: a cena Tupinambá no triunfo de Rouen. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 2, p. 192-235, 2017. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/140221>>. Acesso em: 6 set. 2024.

CARVALHO, Vívian de Nazareth Santos; NEVES, Ivânia dos Santos. O CORPO INDÍGENA NAS TELENÓVELAS BRASILEIRAS: MEMÓRIA, NUDEZ E EMBRANQUECIMENTO. **REDISCO-Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**, v. 8, n. 2, p. 88-94, 2015. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2561>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

CRUZ, Tiziano. **Entrevista concedida a Leonel Martins Carneiro**. Avignon (França), 13 de julho de 2024a.

CRUZ, Tiziano. **Entrevista concedida a Moïra Dalant**. Avignon (França), fevereiro de 2024b. Disponível em: <<https://festival-avignon.com/fr/entretien-avec-tiziano-cruz-349787>>. Acesso em: 20 jul. 2024.

CRUZ, Tiziano. La vida como mercancía en las góndolas del mercado del arte contemporáneo, **Picadero Revista**, n. 45, p.20-21, 2022. Disponível em: <<https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/11/Revista-P-45.pdf>>. Acesso em: 31

jan. 2025.

CRUZ, Tiziano. **Manifesto** (texto não publicado cedido pelo autor). Avignon (França), Julho de 2024c.

CRUZ, Tiziano. **Soliloquio - me desperté y golpeé mi cabeza contra la pared**. Peça de teatro (texto não publicado cedido pelo autor). 2024d.

DE BAECQUE, Antoine; LOYER, Emmanuelle; PY, Olivier. **Histoire du festival d'Avignon**. Gallimard, 2016.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIÉGUEZ, Ileana. UM TEATRO SEM TEATRO: a teatralidade como campo expandido. Tradução Eli Borges. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 14, n. 1, p. 125-129, 2014. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758>>. Acesso em: 1 set. 2024.

EVREINOFF, Nicolas. **Le théâtre dans la vie**. Paris: Librairie Stock, 1930.

FERNANDES (S. TELES), Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Sílvia. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 1, p. 6-34, 2018. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/146758>>. Acesso em: 1 set. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Editora Paz e Terra, 2014.

GONNEVILLE, Binot Paulmier. **Le voyage de Gonneville (1503-1505) et la découverte de la Normandie par les Indiens du Brésil**. Paris: Chandeigne, 1995.

HUNI KUI , Dasu Inu Bake (Evanildo da Silva Albuquerque Kaxinawá). **Nuku~Beyá Xarabu: A Arte na Recriação, Reconstrução e Fortalecimento da Identidade Huni Kuĩ da Terra Indígena Kaxinawá de Nova Olinda**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Centro de Letras e Artes, Universidade

Federal do Acre, Rio Branco/AC, 2022.

MAFFESOLI, Michel. **A Transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MAFFESOLI, Michel. Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade (entrevista). **Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 8, n. 15, p. 74-82, 2001. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3123>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte e ensaios**: revista do PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>>. Acesso em: 10 set. 2024.

MELO, Iago José Lima de. **Atos ancestrais e artísticos**: o teatro Mandaru como potencializador da representatividade e resistência do povo indígena Xukuru do Ororubá. Dissertação (Mestrado em Teatro), Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora/PT, 2023. Disponível em: <<https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/36211>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

MEMMI, Albert. **Portrait du colonisé/ Portrait du colonisateur**. Paris: ACCT, 1989.

MENDES DOS SANTOS, Ilda. **La découverte du Brésil**. Paris: Chandeigne, 1999.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. O Grande Ressonador: o que a antropologia histórica e uma abordagem etnográfica da sala de teatro podem nos dizer sobre o público. **Revista Aspas**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 3-22, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68382>>. Acesso em: 6 set. 2024.

MIRANDA, Maria Brígida de; FRANZONI, Tereza Mara; HARTMANN, Luciana; MONTARDO, Deise Lucy; GONÇALVES, Luiz Davi Vieira; CHAMORRO, Graciela; JESUS, Naine Terena de. Dossiê Temático II: As artes da cena dos e com os povos indígenas. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1-7, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21953>>.

Acesso em: 28 ago. 2024.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. L'alliance normando-tupi au XVIe siècle: la célébration de Rouen, **Journal de la société des américanistes**, v. 94, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/jsa/8773>>. Acesso em: 20 jul. 2024.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Cinco séculos de presença francesa no Brasil**: invasões, missões, irrupções (ORG.). São Paulo: EDUSP, 2013.

RAVEDUTTI, Tatyane Cristina Medonça. **Um corpo que resiste**: a valorização da identidade cultural do povo Aché através da ressignificação, no teatro e no etnodocumentário, dos fragmentos mortais de Damiana Kryygi. Dissertação (Mestrado em Estudos Latino-Americanos), Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu-PR, 2019. Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/items/41060453-4779-49c2-80dc-2576f1af7889>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo? - A performatividade do feminino no teatro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-162044/publico/1056874.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural**, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/113972>>. Acesso em: 13 ago. 2024.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. **Psicologia & Sociedade**, v. 26, p. 83-94, 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/ZFbbkSv735mbMC5HHCsG3sF/?lang=pt#>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

TERENA, Naine; DUARTE, Andreia (Org.). **Teatro e os povos indígenas: Janelas abertas para a**

possibilidade. São Paulo: N-1 edições, 2022.

Notas

1 Discutidos em diversos trabalhos, a exemplo de Romano (2009).

2 Destacamos os números da Revista Urdimento (<<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/index>>) dedicado a temática e a Revista Txai (<<https://periodicos.ufac.br/index.php/txai/index>>).

3 Dentre os diversos trabalhos, destaca-se o trabalho de pesquisadores não indígenas como o professor Luiz Davi Vieira Gonçalves e de indígenas como o pesquisador Dasu Inu Bake Huni Kuĩ, que tem se dedicado sobretudo a reflexão sobre essa temática em território amazônico.

4 Para saber mais sobre o assunto sugerimos a leitura do livro *Rapa Nui theatre: staging indigenous identities in Easter Island*, publicado em 2022 pela professora Moira Fortin Cornejo.

5 O Grupo de Trabalho (GT) foi criado na Assembleia Geral da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE, realizada em seu XII Congresso, na cidade de Belém do Pará (24 a 30 de junho de 2023). Informações sobre o GT podem ser encontradas em: <<https://portalabrace.org/novo2022/gt-nuku-beya-xarabu-arte-e-povos-originarios/>>. Acesso em: 31 jan. 205.

6 Estágio pós-doutoral realizado no Thalim (Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e École Normale Supérieure - ENS), Paris (França), com bolsa Pós-doutorado no Exterior - PDE do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

7 O Thalim é uma unidade mista de pesquisa sobre a tutela do CNRS - Centre National de la Recherche Scientifique, da Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 et da ENS - École Normale Supérieure, que se dedica a pesquisas especialmente nas áreas da literatura, cinema, teatro e história das artes.

8 *Soliloquio - me desperté y golpeé mi cabeza contra la pared*. Tiziano Cruz. Argentina (2022). Apresentação no 78º Festival de Avignon, França, em Julho de 2024. Com Tiziano Cruz a participação dos amadores das associações Alma Gitana, France Amérique Latine Vaucluse, Contraluz e Gipsy Mariano Los Cortes. Ficha Técnica: Texto e encenação: Tiziano Cruz. Assistência de direção: Rodrigo Herrera. Luz: Matías Ramos. Vídeo: Matías Gutiérrez. Som e música: Luciano Giambastiani. Figurinos: Vega Cardozo, Luisa Fernanda, Uriel Cistaro, Luciana Iovane. Releitura do texto original: Hugo Miranda Campos. Produção artística e gráfica: Luciana

Iovane. Produção executiva internacional: Cecilia Kuska.

9 Tiziano Cruz é um artista interdisciplinar nascido no Norte da Argentina, na província de Jujuy, em meio a uma comunidade de cultura Aymara. Tem circulado o mundo com seus espetáculos que buscam estabelecer relações com as comunidades invisibilizadas dos lugares por onde apresenta. Para maiores informações recomendamos seu site: <<https://tizianocruz.myportfolio.com>>.

10 O Festival de Avignon (França) é um dos mais importantes festivais de teatro no mundo. Dividido em uma mostra oficial e uma mostra paralela (chamada Off), o evento conta anualmente com mais de 1000 espetáculos que são apresentados ao longo de um mês em diversos espaços da cidade. O evento foi fundado por Jean Villar em 1947 como uma Semana de Arte Dramática. Em 2024 o Festival de Avignon chega a sua 78ª edição, sob a direção do português Thiago Rodrigues (sendo este o primeiro diretor que não é nascido na França). Cabe dizer que a cidade de Avignon é uma das antigas sedes do papado católico e que as antigas igrejas e claustros são anualmente transformados em teatro e abrigam a maior parte das atividades do Festival, assim como outros equipamentos públicos como ginásios de escolas.

11 O *Manifesto* escrito pelo artista foi lido (em espanhol e francês) durante a apresentação de seu espetáculo em Avignon e entregue impresso (em francês e inglês) para o público.

12 A deambulação proposta pelo espetáculo em espaço público pode ser assistida por espectadores acidentais (conforme conceito desenvolvido por Carneiro, 2021), ou seja, pessoas que compartilham o espaço público com a performance, mas não estão nesse espaço intencionalmente para ver a performance.

13 Disponível em: <<https://festival-avignon.com/en/edition-2024/programme/soliloquio-348545>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

14 Para se ter uma ideia da quantidade de espetáculos, em 2012 a programação do Festival Oficial trazia cerca de 50 espetáculos, enquanto do Festival Off trazia 1161 espetáculos.

15 O artista fez a leitura em espanhol e uma artista convidada fez a leitura em francês. Para este artigo, utilizaremos como base o texto da versão impressa do Manifesto em francês.

16 No original: "*Merci beaucoup à tous ceux qui sont venus nous voir. Pour ceux qui ne me connaissent pas, je m'appelle Tiziano Cruz, bien que papa et maman m'aient baptisé d'un autre nom. Je suis originaire de San Francisco, un village du département de Valle Grande dans la province de Jujuy, au nord de l'Argentine. Je*

suis le fils de Don Manuel Cruz, le maçon du village, qui sillonne maintenant la province pour apporter la nourriture œuvres de bienfaisance qui remplissent les ventres vides des garçons et des filles. Je suis le fils de Doña Victorina Urbina, qui lavait à grande eau les salles de classe des écoles de la ville, et récurait les planchers des maisons de ses patronnes. J'ai deux frères, et aussi une sœur décédée parce que le système de sante argentin l'a tuée: pas seulement elle, mais aussi ma mère. J'ai toujours été en marge, nous serons toujours en marge, et je ne parle pas d'une périphérie uniquement géographique, mais aussi sociale, économique et culturelle".

17 Nesse artigo, utilizo a palavra "origem" para me referir ao local de nascimento e de experiência da infância de uma pessoa.

18 Retomando a ideia de Marie-Madeleine Mervant-Roux (2013, p. 4) compreendemos a "plateia como ressonador ou caixa de som. Isso dota o espectador de uma função ainda mais vital do que as sugeridas pelos profissionais de teatro citados acima, enquanto ao mesmo tempo levanta questões sobre a ênfase no momento de co-presença que constitui a apresentação teatral". De acordo com minha hipótese, o público de uma produção teatral - isto é, todas as pessoas que participaram das apresentações sucessivas do espetáculo - age como um grande "ressonador" da apresentação, durante, imediatamente após e muito depois das apresentações.

19 No original: "*Nous connaissons le colonialisme car il nous a objectifiés au sein de la société, il nous a obligés dans le même temps à nous prostituer et à en demander pardon. Les pauvres du monde, nous n'avons pas notre place en politique, mais nous avons notre place dans l'économie mondiale. Nous sommes la main d'œuvre bon marché qui contribue au maintien du pouvoir, car c'est cela que le Sud global représente pour le monde. Beaucoup d'entre nous sommes arrivés ici pour fuir le danger qui existe dans nos régions à cause de la néo-colonisation. Chez nous, beaucoup de nos frères et de nos sœurs sont morts. D'autres ne sont pas présents ici aujourd'hui, car pendant que nous nous entourons du marché de de l'Art, eux continuent à faire le ménage chez leurs patrons, dans les usines, les marchés, les hôtels, toujours en tant que main-d'œuvre sous-payée. Nous venons chercher refuge derrière les remparts, mais quand nous arrivons dans ces villes du Premier Monde, on nous indique quels sont les espaces qui nous sont dévolus. Même aujourd'hui, existe encore des politiques et des pratiques esclavagistes*".

20 "Que lugar tem a arte do corpo em um país onde meu corpo desaparece ante ao anseio de uma sociedade branca?" (tradução nossa) é uma frase gravada no cartão de visita do artista e reproduzida no espetáculo *Soliloquio*.

21 Segundo Schucman (2014, p. 84) "A branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos

que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade."

22 No original: "*Nosotros, los del interior de Argentina, los sudamericanos, estamos condenados a ser exóticos, autóctonos, regionales y nacionales. Nuestro origen ha sido la prohibición, la persecución, la violencia y la penetración, y aunque parece todo una mera herencia, es algo que aún tendremos que soportar, aceptar que no somos mestizos, sino bastardos, porque no fue una mezcla horizontal, sino obligada, sometida, violenta y clandestina. Desde hace ya mucho tiempo no hay más territorio nacional, nuestro arte ya no tiene nacionalidad, entonces no podemos seguir hablando de "un arte regional o nacional" cuando decimos eso, hegemonizamos y negamos la existencia de artistas y prácticas disidentes*".

23 No ano de 2024 a agenda de Tiziano Cruz incluiu diversos países como Brasil, Chile, Estados Unidos, Bélgica, Suíça, entre outros.

24 No original: "*Nous, cultures indigènes, migrants latino-américains, diasporas diverses, nous avons eu faim, loin de nos terres. Il semblerait que le monde s'organise pour nous annihiler, nous, pauvres affamés. Nous vivons entourés de sociétés qui nous rappellent chaque jour que certaines vies valent plus que d'autres. Un morceau de viande, une chose que l'on peut consommer et/ou exploiter, c'est ça que nous représentons*".

25 O tema das apresentações com corpos indígenas no Festival de Avignon deve ser tratado futuramente em um outro artigo, mas há diversos exemplos anteriores as apresentações de Tiziano Cruz em que os indígenas estão à disposição de um projeto construído a partir de um imaginário colonial. Vemos exemplos como o espetáculo *Very Wetr!* (2012), no qual onze corpos de pessoas com origens indígenas da Nova Caledônia (colônia francesa), são colocados à disposição da coreógrafa Régine Chopinot que não hesita em espetacularizar a cultura local como o próprio programa do festival traz: "Pour la création *Very Wetr!*, ils ont accepté de modifier leurs habitudes et les envisagent avec ouverture et tranquillité" (Para a criação de *Very Wetr!*, eles aceitaram modificar seus hábitos e considerá-los com abertura e tranquilidade). Fica a pergunta: será que eles tinham escolha?

26 Para Maffesoli (1997, p. 195), "pode ser a massa, a comunidade, a tribo ou o clã, pouco importa o termo empregado, pois a realidade designada é intangível; trata-se de um estar-junto grupal que privilegia o todo em relação aos seus diversos componentes. Signos precursores, como a cultura dos sentimentos, a importância afetual ou do emocional, aparecem enquanto elementos que tornam essa "grupalidade" especialmente pertinente".

27 Informações sobre o Festival estão disponíveis em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/festival-tepi-teatro-e-os-povos-indigenas-programacao-acontece-em-julho-nas-unidades-avenida-paulista-e-santo-amaro/>. Acesso em: 31 jan. 2025.

28 No original: *“Mes amies et amis, lorsque j’ai pensé que ce monde n’était plus pour moi, me connecter à nouveau avec le lieu auquel j’appartiens et avec les miens m’a permis de retrouver un ancrage dans cette vie. Voici mon appartenance, vous êtes ma communauté, nous sommes un peuple qui marche et brandit son drapeau”*.

29 No original: *“Ayez espoir car il en sera ainsi, peut-être pas pour nous, mais pour les générations à venir. L’espoir est le seul outil pour faire face au nécro-pouvoir, celui qui non seulement décide de notre mort, mais aussi de ses formes et du destin de nos corps. Un monde sans espoir, c’est une condamnation à une vie de consommation, à une survie. Nous sommes épuisés de survivre, nous voulons un monde où nous pouvons vivre”*.

SOBRE O AUTOR

Leonel Martins Carneiro é Professor da Graduação em Teatro e Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre. Atua como pesquisador convidado no Thalim (Centre national de la recherche scientifique – CNRS, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e École Normale Supérieure – ENS) e deu aula na Université de Picardie Jules Verne (França). Possui Doutorado e Mestrado em Artes Cênicas pela USP e Graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP. Integra a equipe editorial de diversos periódicos e foi 1º Secretário da ABRACE (2022-2023). Coordena o Grupo de teatro GRUTE. É líder do grupo de pesquisa TEIA. Bolsista do CNPq - Brasil.

E-mail: leonelmcarneiro@gmail.com

A FORMAÇÃO DOCENTE, O CURRÍCULO E A INTERNACIONALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS: O CASO DA ARTE E DA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS¹

TEACHER EDUCATION, THE CURRICULUM, AND THE INTERNATIONALIZATION OF POLICIES: THE CASE OF ART AND EDUCATION FOR YOUTH AND ADULTS

Yasmim Prestes Batista Garcia
PPGAV-UDESC

Resumo

Este artigo integra uma pesquisa de mestrado defendida em 2022, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC), especificamente no Capítulo II, que aborda as políticas educacionais voltadas à formação docente. Assim, este trabalho tem como objetivo analisar as políticas educacionais que orientam a formação de professores, com ênfase nos encaminhamentos voltados às Artes Visuais e sua inserção na modalidade da Educação de Jovens e Adultos (EJA). A ancorado nos pressupostos metodológicos do Materialismo Histórico-Dialético e da Pedagogia Histórico-Crítica, o estudo identificou que a formação docente e, consequentemente, o currículo, estão atrelados a referências que promovem a internacionalização dessa área do conhecimento e da modalidade de ensino, o que contribui para a permanência de lacunas educacionais na sociedade. Conclui-se que, à medida que tais práticas continuam sendo impostas, há o risco de a formação da sociedade permanecer limitada a uma concepção da Arte na educação escolar restrita à dimensão prática e recreativa.

Palavras-chave:

Formação; currículo; arte; EJA.

Abstract

This article is part of a master's research defended in 2022 within the Graduate Program in Visual Arts at the State University of Santa Catarina (PPGAV/UDESC), specifically in Chapter II, which addresses educational policies for teacher training. The objective of this study is to analyze the educational policies that guide teacher education, with emphasis on the Visual Arts and their implementation in the Youth and Adult Education (EJA) modality. Grounded in the methodological assumptions of Historical-Dialectical Materialism and Historical-Critical Pedagogy, the study identified that teacher training and, consequently, the curriculum are tied to references that promote the internationalization of this field of knowledge and teaching modality, contributing to ongoing educational gaps in society. It is concluded that, as long as such practices continue to be imposed, society's educational formation may remain limited to a conception of Art in school education as merely practical and recreational.

Keywords:

Formation; curriculum; art; EJA.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Compreender o contexto em que a formação e o trabalho docente se desenvolvem evidencia a necessidade de debater a educação. Esse aspecto nos leva a refletir sobre o fato de que, com o estabelecimento da classe dominante como estrutura fundamental da sociedade, a formação de professores de Arte na e para a Educação de Jovens e Adultos (EJA) tem sido direcionada, em grande medida, para atender exclusivamente aos interesses dessa classe, ou seja, dos detentores dos meios de produção. Paralelamente, a Arte, ao se conectar ao capitalismo, gradativamente perde sua função social, ficando desorientada e submetida a preceitos hegemônicos. Diante dessa problemática, este artigo tem como objetivo discutir a formação docente e o currículo de Artes na EJA, tendo como fio condutor a Pedagogia Histórico-Crítica (PHC), fundamentada no Materialismo Histórico-Dialético e em reflexões marxistas.

Para alcançar esse objetivo, o presente artigo apresenta questões contemporâneas sobre a formação no Brasil e convida o leitor a compreender os interesses e interferências que atravessam a educação nacional, buscando responder às perguntas norteadoras dessa discussão. Em seguida, direciona-se o debate nas Artes Visuais na e para a EJA, com o intuito de debater os desafios curriculares nesse campo; além de apontar a fragilidade da base estrutural dos cursos de formação em Arte e o raso encaminhamento para a EJA. Aborda-se, ainda, o ponto de partida para possíveis mudanças, em que a educação deve possuir uma orientação filosófica, pois essa perspectiva possibilita um espaço de ideias, debates, indagações e esclarecimentos, conferindo sentido ao conhecimento adquirido.

A proposta não é de um conhecimento flexível e adaptável ao mercado, mas de um conhecimento crítico, capaz de elevar “a prática educativa desenvolvida do nível do senso comum ao nível da consciência filosófica” (Saviani, 1996, s/p). Por fim, nas considerações finais, apresenta-se uma síntese geral do trabalho, enfatizando os desafios da educação pública, que sofre constantemente com o processo de precarização imposto por conglomerados econômicos. Esse cenário compromete a atuação de professores e futuros

docentes, levando-os a uma prática pedagógica superficial e genérica.

FORMAMOS PARA QUÊ E PARA QUEM? UM RECORTE DO BRASIL

Iniciamos este conjunto de reflexões com o intuito de responder ao seguinte questionamento: “Formamos para quê e para quem formamos?”. Para atingir tal objetivo, é necessário, primeiramente, compreender a sociedade em que estamos inseridos. Trata-se de uma sociedade estruturada em classes sociais, na qual a humanidade se apropria dos meios de produção da existência, educa-se e, simultaneamente, educa as novas gerações. Esse processo educativo é atravessado por dinâmicas de ensino que impulsionam o desenvolvimento humano (Saviani, 2020). Com base no pensamento de Saviani, observa-se que a educação, nesse contexto, está permeada por interesses divergentes. De um lado, encontra-se a classe dominante, que busca preservar a ordem social vigente e assegurar seus interesses particulares, direcionando a formação a um público específico. De outro, está a classe trabalhadora, que resiste aos preceitos hegemônicos e carrega em si um potencial revolucionário. Os sistemas educacionais, ao prepararem determinadas classes para assumir posições de direção na sociedade, acabam por colaborar com a manutenção dessa estrutura desigual. A classe burguesa, detentora dos meios de poder, tem acesso a uma formação mais longa e aprofundada, o que lhe permite influenciar e determinar os rumos sociais. Em contrapartida, a formação destinada à classe trabalhadora ocorre de forma acelerada e superficial, limitando suas possibilidades de ascensão social e intelectual, e confinando-a a atividades laborais exaustivas.

Diante desse panorama, constata-se que uma parcela da sociedade, alinhada aos interesses da classe dominante, sustenta a defesa de um sistema educacional anacrônico e excludente, que se mostra especialmente prejudicial à classe trabalhadora. Nesse contexto, a educação passa a ser subordinada a uma lógica empresarial, na qual os resultados imediatos são priorizados em detrimento dos processos formativos que, de fato, possibilitariam a construção desses resultados.

Segundo Johann (2021, p. 139), as políticas educacionais são “implementadas e normatizadas pelos reformistas, privilegiando um mercado competitivo e econômico”. Nesse contexto, essas políticas promovem modelos de gestão voltados à formação de sujeitos consumidores, responsabilizando-os individualmente por sua formação e inserção no mercado de trabalho. Para a classe trabalhadora, esse modelo resulta em empregos precarizados, nos quais a força física e mental é explorada, sem perspectivas de desenvolvimento profissional. Assim, os indivíduos submetidos a essa lógica tornam-se incapazes de realizar uma ação coletiva e crítica sobre a realidade, sendo submetidos a uma formação limitada.

Diante disso, é fundamental compreender que a limitação da educação pública é responsabilidade do Estado, por meio das políticas públicas educacionais. No entanto, observa-se que tais políticas têm sido subordinadas aos interesses das grandes potências econômicas e à reorganização do capital, assumindo um caráter utilitarista e fragmentado, que desconsidera a construção da consciência crítica dos estudantes, pois os documentos orientadores da educação promovem um esvaziamento do seu papel emancipador, transformando-a em mercadoria, objetivando que a escola pública avance no sentido de democratizar o acesso à cultura científica, artística e filosófica, como aponta Saviani (2011, p. 14).

Com base nas críticas de Saviani, a realidade educacional vigente resulta da ausência de uma educação crítica que possibilite ao indivíduo refletir sobre sua realidade concreta. Ademais, observa-se a falta de interesse em compartilhar e ampliar o conhecimento, tanto no conteúdo ministrado, quanto nas práticas pedagógicas. Ao contrário, os dispositivos legais contribuem para a seletividade social, reforçando o fracasso escolar e adequando a educação aos interesses da classe dominante, por meio da privatização e da internacionalização das políticas educacionais. Para aprofundar essa discussão, torna-se necessário analisar como essa problemática se manifesta na formação docente em Arte, na e para EJA.

DIRECIONAMENTOS PARA AS ARTES VISUAIS NA/PARA EJA

Esse subtópico parte do pressuposto de que, para refletir sobre a formação docente, é essencial considerar os fatores que a compõem, como as políticas educacionais, o currículo e os documentos orientadores. Esses elementos integram um processo seletivo de grupos sociais e, em diferentes contextos, ora favorecem o sistema público, ora o privado, mas sempre sustentam uma perspectiva neoliberal, centrada em uma formação supostamente neutra e objetiva. No entanto, tal neutralidade é inatingível. Como destaca Saviani (2011), não há conhecimento desinteressado, e adotar uma postura neutra equivale a caminhar sem direção, restringindo a escola aos saberes pré-existentes e impedindo que a educação cumpra seu papel na apropriação da cultura científica, artística e filosófica.

Assim, a educação, enquanto transmissora e organizadora de ideias, tem sido impactada pelas reformas e políticas educacionais orientadas pela lógica neoliberal. Segundo Perini (2022), a escola, por meio da atuação docente, deixa de transmitir o conhecimento historicamente construído para priorizar uma aprendizagem baseada em hábitos e valores. Isso ocorre porque os currículos e as políticas educacionais estão subordinados à internacionalização de diretrizes impostas pela classe dominante, o que inviabiliza um planejamento crítico voltado ao pleno desenvolvimento dos saberes. Essas políticas, ao despolitizarem os sujeitos, formam cidadãos flexíveis, produtivos e competitivos, refletindo as reformas institucionais implementadas desde a década de 1990.

Sob a influência do capital, estreita-se a relação entre empresas e instituições públicas. Consequentemente, a educação é tratada de forma superficial e permanece marginalizada no sistema de ensino. Um exemplo disso é a abordagem da Arte na Educação de Jovens e Adultos (EJA), na qual se observa, ao analisar os currículos, uma desconexão entre planos, leis e diretrizes que não contemplam a realidade social. Essa problemática foi identificada no Documento Referencial para Implementação das Diretrizes Operacionais da EJA nos Estados, Municípios e Distrito Federal, conforme a Resolução CNE/CEB

nº 1, de 28 de maio de 2021. Os principais objetivos desse documento incluem diversificar, flexibilizar e atender às especificidades dos sujeitos. Contudo, na *Proposta Exemplo de Matriz Curricular para o 1º e 2º Segmento da EJA Presencial*, constata-se que o componente curricular Arte é tratado apenas como linguagem, e não como uma área autônoma do conhecimento.

No 3º segmento da EJA, a Arte é integrada às linguagens e suas tecnologias, compondo os itinerários formativos e figurando entre as disciplinas optativas, que incluem tanto matérias obrigatórias quanto flexibilizadas na matriz curricular. Na *Proposta Exemplo de Matriz Curricular do 2º Segmento da EJA na Modalidade EAD*, referente ao Ensino Fundamental II, a Arte é tratada apenas como linguagem, sem ser reconhecida como área de conhecimento, com carga horária de 32 horas, inferior à de Língua Portuguesa (64 horas) e superior às de Educação Física e Língua Inglesa (16 horas). No contexto da EJA na modalidade EAD, é relevante destacar que o público-alvo pode ter acesso limitado a recursos midiáticos, como notebooks, computadores, tablets ou até celulares, devido à vulnerabilidade social, o que dificulta o acesso a tais tecnologias.²

A Resolução CNE/CEB nº 1/2021, que institui o documento referencial da Educação de Jovens e Adultos (EJA), estabelece que os sistemas de ensino, em âmbito estadual e municipal, devem organizar as matrizes curriculares da EJA em consonância com as diretrizes da Base Nacional Comum Curricular – BNCC (Brasil, 2021). No entanto, conforme análise de Nunes, Hillesheim e Fonseca da Silva (2020, p. 13), a BNCC, na área de Arte, apresenta uma “sistematização rasa, genérica e de pouca profundidade nos conceitos presentes no documento”. Nesse contexto, a BNCC reconfigura a Arte como componente da área de Linguagens e suas Tecnologias, retirando-lhe o status de área de conhecimento, o que resulta em um ensino voltado predominantemente à racionalidade técnica, restringindo a abrangência do ensino artístico.

Nesse contexto, a Arte, que se caracteriza como uma área do conhecimento capaz de transformar socialmente o saber humano, passou a ser considerada uma subárea de Linguagens, compartilhando espaço com a Língua Portuguesa,

a Língua Inglesa e a Educação Física. Como consequência, a disciplina assume um papel secundário dentro do currículo, perdendo parte do impacto que tinha quando era reconhecida de forma independente. Dessa maneira, a Arte torna-se uma área fragilizada dentro da BNCC, um documento de caráter normativo nacional.

Outro aspecto problemático da BNCC diz respeito à inserção das Artes Integradas, apresentadas como uma inovação para o ambiente escolar. No entanto, conforme aponta Fonseca da Silva (2017, p. 20), “não há apoio aos docentes em forma de melhores condições de trabalho e formação adequada que possibilitem o uso das tecnologias como processos reflexivos de aprendizagem”. Além disso, a infraestrutura tecnológica disponível nas escolas públicas, sejam elas municipais ou estaduais, é frequentemente insuficiente ou até inexistente, o que inviabiliza a implementação eficaz dessas propostas.

Diante dos desafios que permeiam o currículo de Arte e para melhor atender à demanda das Artes Integradas no contexto escolar, a BNCC poderia abordar a docência por área específica, contemplando Artes Visuais, Dança, Música e Teatro. Dessa forma, a formação específica dos docentes poderia se refletir na prática escolar. No entanto, ao invés de propor essa estruturação, o documento introduz novos termos que sugerem inovação e avanço, sem efetivamente garantir as condições necessárias para a implementação dessas mudanças.

As autoras Nunes, Hillesheim e Fonseca da Silva (2020) refletem se essa não seria uma nova roupagem da polivalência, os fatos indicam que sim, pois o documento além de não abordar as especificidades da área de Arte, ainda não reitera a necessidade de uma formação específica do professor de Arte, o que resulta em interpretações equivocadas sobre a área, persistindo a predominância da polivalência³ na educação escolar.

Realizando uma análise da área de Arte para EJA por meio do documento de implementação das diretrizes e da própria BNCC, demonstra alguns pontos: 1 - Existe um controle sobre o conhecimento; 2 - A educação é convertida em um jogo de ganhadores e perdedores, a gosto do mercado, isso talvez justificaria o

controle sobre o conhecimento; 3 - Existe a falta de aprofundamento crítico e filosófico que permitiria a desalienação dos sujeitos; 4 - Há uma supervalorização dos conhecimentos práticos que buscam descaracterizar o caráter político da Arte na educação, impossibilitando adentrar aos atributos artísticos, reverberando implicações para o trabalho do professor.

Nesse prisma, um ensino baseado na lógica do capital tem sido gradualmente incorporado ao sistema educacional por meio das competências previstas em documentos como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), a Base Nacional Comum de Formação (BNC-Formação), os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) de 1997 e 1998, as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCNs) para a educação básica, entre outros que orientam o ensino. Com o intuito de atender às demandas do mercado, o conceito de competência ganha destaque nos documentos oficiais e está presente no Parecer CNE/CP nº 22/2019, que dispõe sobre as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial de Professores da Educação Básica e institui a Base Nacional Comum para essa formação. Conforme Tilton (2022), o desprezo pelo conhecimento teórico e os obstáculos ao desenvolvimento intelectual manifestam-se nas três dimensões estabelecidas no Art. 4º desse parecer: conhecimento profissional, prática profissional e engajamento profissional, todas fundamentadas na pedagogia das competências.

Observa-se que as políticas de formação implementadas nas últimas décadas têm se baseado no controle dos docentes e discentes, sendo determinadas por órgãos subordinados ao capital, que definem o que deve ou não ser ensinado nas escolas, exercendo, assim, domínio sobre o conhecimento desses sujeitos. Contudo, o parecer em questão evidencia aspectos relevantes ao propor uma política de formação condizente com a realidade da educação pública brasileira, especialmente na seção *Políticas da Formação e Valorização do Professor*, que discute os desafios da formação inicial dos docentes.

Cabe citar alguns pontos: a) professores em situação de improviso, ou seja, formados em várias outras áreas do conhecimento, por falta de licenciados na disciplina, ou licenciados em outros cursos; b) ausência de uma política nacional

específica e articulada dirigida para a melhor qualificação da formação inicial de professores em qualquer modalidade; c) estruturas curriculares fragmentadas, sem disciplinas articuladoras, com ementas genéricas quanto aos saberes pedagógicos e com visível abreviação da formação; d) conversão em ritmo acelerado da oferta de cursos presenciais em cursos à distância, bem como o excesso de instituições que oferecem esses cursos nessa modalidade; como também e) o pouco preparo de docentes das Instituições de Ensino Superior (IES) para atuar na formação de Professores. Ao mesmo tempo que o supracitado parecer observa pontos coerentes para a formação docente, ele se apoia nas diretrizes internacionais, objetivando a “melhoria dos resultados”, uma vez que segundo o documento “podem inspirar na construção de diretrizes curriculares para a formação de professores no Brasil (Brasil, 2019, p. 9).

Sobre essa questão surgem alguns questionamentos: como definir o que deve ou não ser aprimorado na educação nacional, se os fundamentos utilizados são baseados nas diretrizes de outro país? Por que a realidade educacional internacional é adotada como parâmetro para avaliar a educação no Brasil? As realidades são completamente distintas, pois o Brasil é um país em desenvolvimento. Assim, tentar impor, a qualquer custo, um modelo educacional baseado em países desenvolvidos acaba enfatizando uma perspectiva de ensino individualista, ilusória e pautada na autogestão educacional, negligenciando a humanização e o pleno desenvolvimento dos sujeitos (Hypolito, 2019).

O aprendizado não pode ocorrer de forma ilusória, especialmente diante das discussões propostas pela BNCC e pela BNC-Formação. É essencial que o conhecimento seja adquirido de maneira clara e transparente, com o objetivo de contribuir para uma sociedade mais igualitária, respeitando as especificidades das diferentes realidades. No contexto da Educação de Jovens e Adultos (EJA), observa-se que a formação docente em Artes Visuais e o ensino de Arte ainda estão vinculados a referências dominantes que internacionalizam a Arte, o que compromete a valorização das expressões artísticas nacionais. Essa conjuntura perpetua práticas pedagógicas impostas,

restringindo a compreensão da sociedade sobre a Arte na educação escolar, frequentemente limitando-a ao seu caráter prático.

A Arte ocupa um papel indefinido nos sistemas educacionais, o que contribui para a fragmentação da educação pública, consequência da aparente neutralidade promovida por diretrizes que consideram os conteúdos “desprovidos de posicionamento político-ideológico” (Duarte, 2020, p. 33). Nesse contexto, torna-se necessário repensar a formação docente em Arte, a partir de fundamentos sólidos e conhecimentos científicos, a fim de assegurar um desenvolvimento profissional mais consistente. Tal medida é fundamental diante da persistente indefinição quanto ao real papel da Arte no processo educativo.

Nesse sentido, uma formação docente pautada no conhecimento científico contribuirá para o aprimoramento da percepção estética dos estudantes da Educação de Jovens e Adultos (EJA). Dessa forma, as aulas de Arte não se limitarão apenas aos movimentos artísticos que reforçam uma visão mercadológica e consumista, impedindo o acesso ao conhecimento historicamente construído. Estratégias pedagógicas fundamentadas permitem superar a noção de que o ensino da Arte deve atender apenas aos interesses do capital, que a restringe a uma elite supostamente “destinada” à sua produção. Diante dessa realidade, é possível considerar que os documentos oficiais, voltados à orientação dos sistemas de ensino e das instituições formadoras, promovem mudanças graduais nas políticas educacionais em nível municipal, estadual e federal, impactando todas as etapas da educação.

A FALTA DE ALICERCE NA ARTE E NA EJA: UM CAMINHO LONGO A SER PERCORRIDO

Como analisado anteriormente, os documentos oficiais frequentemente ocultam a influência do capital na educação pública, favorecendo a inserção de sistemas de internacionalização alinhados aos interesses da classe dominante. A fragilidade na formação docente, tanto inicial quanto continuada, não constitui um fenômeno isolado. É essencial compreendê-la e explicitá-la a discentes e docentes por meio de reformas educacionais que considerem as diversas

realidades. Assim, será possível transformar os contextos locais do trabalho docente e enfrentar os desafios sociais.

É importante ressaltar que a transformação da realidade educacional para alcançar a igualdade ainda se mostra distante, especialmente quando observamos o cenário vigente. A formação docente ainda carece de condições adequadas para modificar efetivamente a vivência dos futuros professores. Para compreender essa questão, é essencial analisar as condições materiais da formação, a estrutura das universidades e instituições de ensino, além da valorização salarial dos docentes. A exposição desses fatores evidencia as limitações da formação docente, demonstrando sua insuficiência para atingir a plenitude necessária. Neste sentido, discute-se os dispositivos legais voltados para a formação docente, os quais, em suas entrelinhas, não visam à transformação educacional. Pelo contrário, observa-se uma formação direcionada à adaptação dos profissionais às diretrizes de cada documento normativo, contribuindo para a precarização da formação e para a redução do interesse nos cursos de licenciatura.

Hillesheim (2017) identificou que a falta de perspectiva na carreira docente reflete diretamente no baixo índice de conclusão dos cursos de licenciatura em diversas áreas do conhecimento. Segundo a autora, entre os anos de 2000 e 2006, aproximadamente 24% dos estudantes concluíram esses cursos, com uma redução de 20% na procura pelo mesmo período. Corroborando essa análise, Rosa (2017), citando Gatti (2011), aponta que 65,15% dos acadêmicos do curso de Pedagogia optaram por essa formação com o intuito de seguir a carreira docente. No entanto, esse percentual é ainda menor quando comparado aos demais cursos de licenciatura. Dados recentes do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP), referentes ao período de 2016 a 2020, indicam que o número de concluintes dos cursos de licenciatura apresentou crescimento a partir de 2016, atingindo um total de 238.919 graduados. Essa tendência de ascensão se manteve até 2019, quando houve uma leve queda no ano de 2020, conforme apresentado no gráfico (Figura 1).

Conforme apresentado na Figura 1, observou-se um aumento de 5,9% no número de concluintes

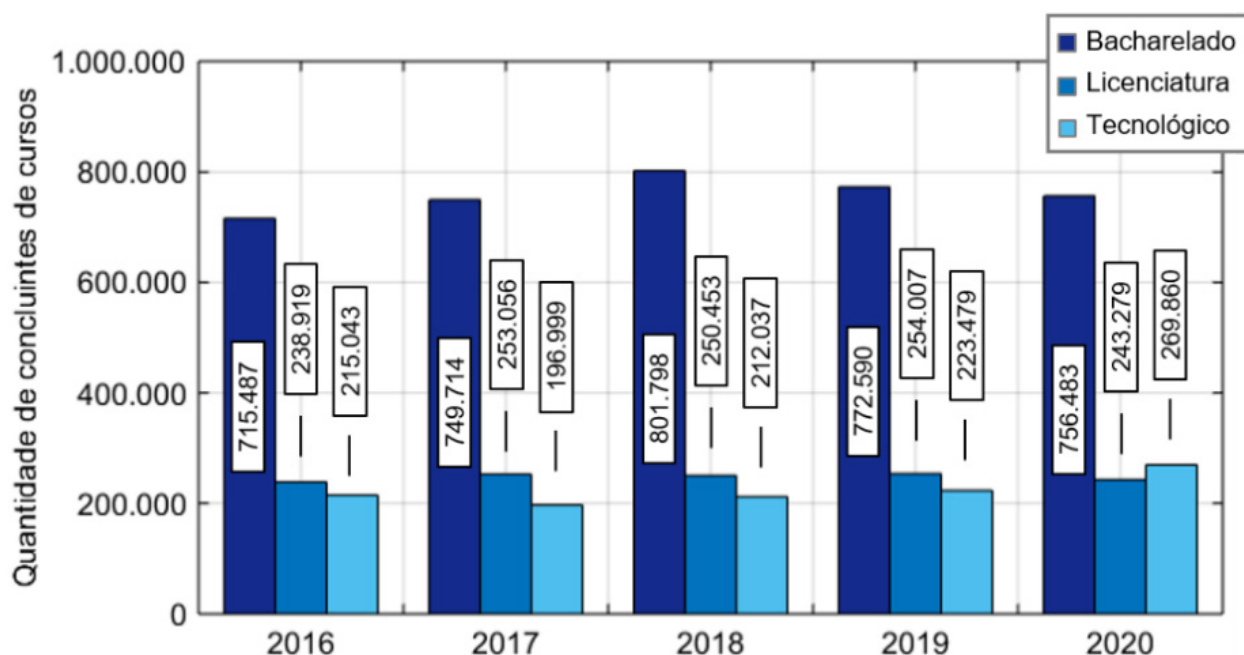


Figura 1 - Gráfico com número de Concluintes em Cursos de Graduação Gerais (2016-2020).

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados do INEP/MEC (Brasil, 2020).

no grau de licenciatura em 2017, em comparação com 2016. O Censo de Educação Superior (2022, p. 30) aponta que, em 2020, os concluintes de Bacharelado representaram 59,9% do total de concluintes, os de Tecnológicos 21,1%, enquanto a licenciatura correspondeu apenas a 19,0%, aqui é importante considerar também os fatores que dificultam a conclusão dos cursos de licenciatura, como a falta de perspectiva na carreira docente, os baixos salários e as condições econômicas. Além desses fatores relacionados às condições pessoais, é necessário ainda levar em conta a quantidade de vagas oferecidas nos cursos de licenciatura, tanto na rede pública quanto na privada.

A fim de delimitar o campo de pesquisa, limitaram-se os debates direcionando para as discussões sobre a formação docente em Artes Visuais, baseada na palestra da Prof.^a Dr.^a Valéria Metroski de Alvarenga (2022) no evento Ciclo de debates Formação e Arte nos Processos Políticos e Contemporâneos,⁴ que abordou sobre a formação docente em Artes Visuais na América Latina. A professora, de forma expositiva, indicou o número de cursos de Licenciatura em Artes Visuais no Brasil, o qual correspondem à 131 (cento e trinta e um) cursos no ano de 2020, sendo 68 (sessenta e oito) cursos na rede privada correspondendo a

52% e apenas 63 (sessenta e três) na rede pública o que corresponde a 48% dos cursos. Ademais, 86 (oitenta e seis) cursos estão na modalidade presencial e 45 (quarenta e cinco) na modalidade EAD.

Ainda de acordo com essa questão, em relação às vagas nos cursos de Licenciatura em Artes visuais na modalidade presencial e EAD no Brasil entre os anos de 2007 à 2020, a professora elucida que apesar da modalidade presencial oferecer mais cursos comparada à modalidade EAD, os cursos presenciais são incapazes de oferecer a mesma quantidade ou superior a quantidade de vagas oferecidas pela modalidade EAD, conforme já apontado por Alvarenga (2020, p. 32) em sua pesquisa de doutorado. Para melhor visualização desse cenário, vamos nos ater ao ano de 2016 até 2020, conforme apresentado no Gráfico (Figura 2).

Conforme expresso no Gráfico (Figura 2), observa-se que a quantidade de vagas presentes na modalidade EAD cresceu consideravelmente em um intervalo de apenas quatro anos quantitativamente, foi um aumento de 70.766 para 120.574 vagas disponíveis para os cursos de Licenciatura em Artes Visuais demonstrando um avanço desenfreado dessa modalidade

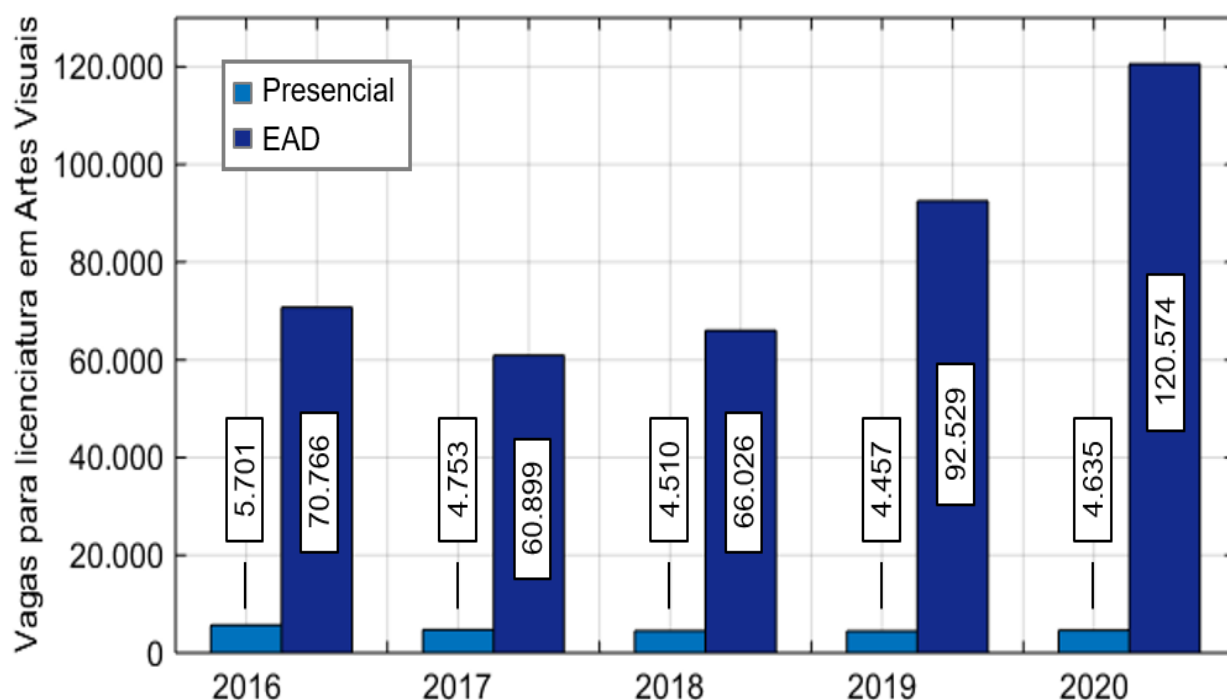


Figura 2 - Gráfico com o Número de vagas nos cursos de Licenciatura em Artes Visuais (2016-2020).
Fonte: Elaborado pela autora com base em Alvarenga (2020).

educacional. De acordo com Alvarenga (2020), é necessário também considerar se as vagas oferecidas, tanto na modalidade presencial, quanto na EAD, serão efetivamente preenchidas. O fato de se oferecer um número elevado de vagas, especialmente na modalidade EAD, não garante que todas as vagas disponíveis serão ocupadas. Além disso, mesmo que as vagas sejam preenchidas, deve-se avaliar se os estudantes concluirão o curso, o que envolve diversas motivações pessoais, sobretudo relacionadas a fatores socioeconômicos.

No contexto caótico da formação em Artes Visuais na modalidade EAD, surgem as seguintes questões: 1 - Qual é o perfil de docente em Artes Visuais que está sendo formado para exercer a profissão? 2 - A modalidade EAD dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais atende à necessidade de uma formação de qualidade? Ou, a partir dessa formação, é possível construir processos críticos e reflexivos para o trabalho docente, especialmente para os professores que atuarão na Educação de Jovens e Adultos

(EJA)? Nesse sentido, é fundamental considerar a matriz curricular dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais, tanto no ensino público, quanto no privado, nas modalidades presencial e a distância, e avaliar se ela é suficiente para o entendimento do papel social do docente e para a apropriação dos conteúdos artísticos, que envolvem a representatividade e a valorização das diversas matrizes culturais nacionais. Isso é essencial para construir uma formação coesa.

Esse é um ponto crucial na luta pela construção de um ensino público de qualidade, que atenda às classes subalternizadas, transformando a formação docente em um instrumento de luta política pela transmissão e expansão do conhecimento. Contudo, como realizar a formação de professores em Artes Visuais dentro de um sistema educacional já determinado pelas relações de produção da classe dominante? E, especialmente, como adaptar essa formação para a EJA, que, conforme Dantas (2012, p. 150), “sempre esteve relegada ao patamar de marginalização” na história da educação brasileira?

Inúmeros questionamentos surgem ao longo das reflexões, gerando uma série de outros questionamentos que não podem ser respondidos de forma completa em um único texto. No entanto, em relação aos questionamentos finais, é importante considerar, a princípio, as contradições presentes no aparelho do Estado, destacando especificamente que a educação brasileira tem se pautado por uma formação marcada pela seletividade e exclusão, o que resulta na redução do ensino a uma mera competência técnica, alinhando-se aos preceitos do capital.

Em relação aos questionamentos finais, é essencial refletir sobre o cenário da educação nacional, com o objetivo de propor um ensino que amplie a percepção de discentes e docentes, especialmente em relação aos clássicos da arte. Esses clássicos representam o conhecimento construído pela humanidade ao longo dos séculos, permitindo questionar a função social da arte, que se desenvolve junto à história humana. Embora seja importante abordar as diversas correntes artísticas no contexto educacional, não devemos negligenciar os conhecimentos clássicos, que são fundamentais para atribuir significados à sociedade em que vivemos.

É por meio da arte e das obras artísticas que os sujeitos da Educação de Jovens e Adultos (EJA) têm a oportunidade de compreender a sociedade em que estão inseridos, visto que fazem parte de uma parcela subalternizada dessa sociedade. No entanto, isso só é possível quando a proposta curricular visa compreender o contexto no qual esses sujeitos estão ou estiveram inseridos. O currículo de Arte deve possibilitar a interpretação, a decodificação, o entendimento e a crítica, permitindo situar o sujeito em relação ao momento histórico a que a obra de arte remete.

QUAL O PONTO DE PARTIDA PARA POSSÍVEIS MUDANÇAS?

Com base nas reflexões anteriores sobre a formação docente, o currículo de Arte para a Educação de Jovens e Adultos (EJA) e as interferências do neoliberalismo, neste momento discutir-se-á o ponto de partida para possíveis mudanças que fortaleçam tanto a categoria docente, quanto a Arte enquanto área

do conhecimento. Considerando o contexto educacional impactado pelas políticas neoliberais, torna-se imprescindível que a formação docente seja consolidada por meio de políticas públicas educacionais, fundamentadas cientificamente, a fim de promover um ensino verdadeiramente igualitário.

Saviani (2012, p. 34) adverte que a formação docente, em muitos casos, encontra-se “desvinculada do desenvolvimento de pesquisa”, bem como do ensino e da extensão, devido sua vinculação ao mercado e à predominância de uma lógica pragmática, na qual o professor é treinado para dominar métodos e técnicas, mas com escasso aprofundamento teórico e acadêmico. Esse cenário evidencia a presença de fatores internos e externos às universidades, instituições e escolas que dificultam o acesso ao conhecimento concreto, favorecendo propostas pedagógicas alinhadas aos interesses de uma minoria. Além disso, políticas educacionais orientadas pela lógica da internacionalização, voltadas para atender às exigências do capital, configuram-se como obstáculos adicionais ao acesso a uma formação docente crítica e fundamentada.

Diante desse contexto, questiona-se: onde se pretende chegar? Qual é o ponto de partida para possíveis transformações na formação de professores de Arte para a Educação de Jovens e Adultos (EJA)? Não se trata, em hipótese alguma, de propor uma “fórmula” para o pleno desenvolvimento dessa formação, mas sim de estabelecer conexões com autores, por meio da escrita, com o objetivo de construir coletivamente caminhos possíveis para essa trajetória. É fundamental reconhecer que a educação, por estar inserida em um campo permanentemente disputado por ideias e ideais divergentes, não pode ser neutra. Há interesses definidos por parte de segmentos da sociedade alinhados aos ideais dominantes, os quais integram grupos antagônicos aos direitos do povo e à construção de uma nação democrática. Esses grupos insistem na manutenção de um sistema de formação docente anacrônico, prejudicial e, sobretudo, contrário à classe trabalhadora, contribuindo, assim, para a alienação dos sujeitos envolvidos.

O salto qualitativo seria alcançado quando o sujeito, ao se “desalienar”, começasse a trilhar

um caminho oposto ao imposto, compreendendo que, sem a arte, seria impossível conhecer a verdade, pois ela se torna “visível, apreensível e aceitável nas obras de arte” (Read, 1967, p. 25). Nesse processo, as forças do pensar e do fazer seriam gradualmente fortalecidas. Contudo, nossa sociedade, especialmente no contexto atual dominado pelo capitalismo, é caótica e insensível à arte. Refém da rotina cotidiana, ela a enxerga apenas sob a ótica do trabalho, o que limita a formação, impedindo uma compreensão filosófica que possibilite a reflexão sobre a arte e, assim, fazendo com que ela perca seu verdadeiro significado. Parafraseando Read (1967), os indivíduos, sem uma visão crítica sobre a arte, tendem a identificá-la, geralmente, por meio da pintura, sem perceber que ela também se manifesta na música ou na dança. Isso se torna ainda mais trágico sob a ótica do capitalismo, quando não se tem conhecimento de que a arte é uma atividade social, representante dos grandes sistemas sociais do passado.

A questão se agrava quando a arte, ao ser popularizada na sociedade, passa a ser mediada sob uma ótica mercadológica para a cultura de massa, sendo consumida como produto e não mais como instrumento de crítica. Essa discussão atravessava os estudos da Escola de Frankfurt, que abordavam a cultura de massa e a indústria cultural.⁵ Piekas (2017) esclarece que, para Adorno, é por meio da arte que o sujeito consegue compreender a racionalidade instrumentalizada, e é nessa busca de entendimento que ele relaciona a arte à sociedade, especialmente no que se refere à perda do artístico em um contexto onde o valor de troca continua sendo preponderante. Embora Adorno não tenha como foco central a formação docente, suas reflexões oferecem importantes orientações para esse processo, especialmente na área de Arte. Como destaca Piekas (2017, p. 58), “com o estabelecimento da indústria cultural, a formação não desapareceu, mas foi substituída pela semiformação, voltada para um comportamento social ingênuo”.

Nesse contexto, a sociedade capitalista configura uma formação em Arte que visa preparar o futuro docente a partir de conhecimentos que se opõem à tríade dos saberes filosóficos, científicos e artísticos, substituindo-os por conteúdos transitórios no processo de formação. Nessas

condições, o professor deixa de ser aquele que media a aprendizagem sob uma perspectiva filosófica, para se tornar um facilitador ou experimentador, mediando um conhecimento artístico influenciado pelo viés mercadológico.

A formação docente em Artes Visuais carece de uma base filosófica, considerando que toda educação deve ser orientada filosoficamente, pois essa abordagem cria um espaço para ideias, debates, questionamentos e esclarecimentos, conferindo sentido ao conhecimento adquirido. Esse conhecimento não é flexível, mas crítico, capaz de elevar “a prática educativa do nível do senso comum ao nível da consciência filosófica” (Saviani, 1996, s/p). Nesse contexto, o trabalho educativo do professor possui grande potencial para orientar a aprendizagem dos alunos por meio de processos pedagógicos que promovam seu pleno desenvolvimento e possibilitem sua emancipação.

Gramsci (2001, p. 1544) afirma que o “professor tem consciência dos contrastes entre o tipo de sociedade e de cultura que ele representa e o tipo de sociedade representado pelos alunos”. Logo, ao planejar processos de ensino, é importante que o professor utilize conteúdos curriculares que transcendam a concepção vinculada ao senso comum, imposto pela classe dominante. Mas como o professor alcançará essa abordagem? Para o professor de Arte na Educação de Jovens e Adultos (EJA), a necessidade de romper com o contexto social em que a arte foi inserida na educação escolar torna-se uma tarefa urgente.

A naturalização da EJA para o trabalho reduz a compreensão da Arte a uma visão limitada, alicerçada em uma formação mínima e sustentada por práticas metodológicas obsoletas. Apesar da intenção de transformar o ensino, o resultado é oposto, pois impede uma percepção que favoreça a democratização da arte na educação escolar. A mudança emergente, que afeta todos os níveis da formação dos professores de Arte para/na EJA, nos leva a refletir sobre os conhecimentos a partir da perspectiva sócio-histórica. É crucial que os professores se apropriem de saberes que se oponham à formação voltada para o capital, para que possam se tornar intelectuais conscientes e defensores do acesso aos conhecimentos historicamente produzidos pela humanidade,

sendo aptos a interpretar a alienação presente na arte. No entanto, é necessário compreender que não existe um caminho linear a ser seguido, como sugere a pedagogia do “aprender a aprender”.

Deve-se buscar processos de ensino que ressaltem a função essencial da arte na sociedade, justificando sua necessidade na educação escolar dos sujeitos da EJA. Isso permitirá que professor e aluno se tornem intelectuais e revolucionários, dispostos a refletir sobre a arte na sociedade, por meio de práticas pedagógicas que constantemente reconduzam à experiência concreta do fazer e do fluir artístico, promovendo a equidade social e gerando uma nova concepção de mundo.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O percurso das reflexões sobre a formação docente e o currículo de Artes Visuais para a Educação de Jovens e Adultos (EJA) ampliou as percepções e a compreensão do cenário desorganizado da educação, destacando a necessidade de refletir sobre a articulação da formação dos professores. Esse processo gerou importantes questões: qual é o propósito da formação e para quem ela se destina? Qual é sua finalidade? Essas questões revelam que a educação, atualmente, está orientada para atender às demandas do mercado e é disputada por interesses privados e públicos, com ênfase no empreendimento empresarial e no lucro das iniciativas privadas.

Ao direcionarmos o olhar para a formação docente, especificamente para as Artes Visuais, foi possível perceber que o cenário não é diferente. A formação dos docentes nesta área encontra-se atrelada a referências dominantes que internacionalizam esse campo de conhecimento. Isso resulta na ausência de descobertas próprias da sociedade, limitando as possibilidades da arte e bloqueando as tentativas de flexibilização das relações. Essas práticas continuam sendo impostas, o que pode levar à formação de uma sociedade que persiste em ver a Arte na educação escolar apenas sob a perspectiva prática e recreativa.

Em relação a essa questão, a educação pode sofrer com a influência dos conglomerados econômicos, permitindo que futuros professores atuem com um conhecimento superficial e flexível,

perpetuando a visão fragmentada sobre a arte. Muitas vezes, o professor não percebe que, ao reduzir a arte a determinados gêneros artísticos, está contribuindo com os interesses do capital, colocando em risco a perspectiva crítica e o papel social da arte. Esse fenômeno contribui para a adoção de uma visão polivalente, despolitizada, extremista e idealista, alinhada com a visão técnica e consumista no Ensino de Arte na/para EJA.

A Educação de Jovens e Adultos (EJA), historicamente marginalizada pelas políticas públicas, segue sendo tratada como um espaço compensatório e fragmentado, em que o acesso ao conhecimento é limitado por uma lógica de formação voltada à adaptabilidade ao mercado. Na prática, isso significa a manutenção de uma estrutura educacional que nega aos sujeitos da EJA a possibilidade de vivência plena do conhecimento artístico e cultural, essencial para sua formação crítica e emancipatória. Ao tratar a Arte apenas como linguagem ou atividade recreativa, o sistema reforça a exclusão simbólica desses sujeitos e restringe o papel da educação a um instrumento de controle social. Pensar a EJA como um espaço de potência, onde a formação docente em Artes Visuais esteja pautada em fundamentos sólidos e humanizadores, é essencial para romper com a lógica da exclusão e com o apagamento das subjetividades desses estudantes.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Os Pensadores Adorno - Textos Escolhidos**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

AGOSTINHO, Jéssica Natana. Cinco anos da Lei 13.278: panorama da produção acadêmica no ConFAEB. In: FONSECA DA SILVA, Maria Cristina da Rosa; MENDES, Ana Paula Maciel Soukef; AGOSTINHO, Jéssica Natana (Org.). **Ciclo de debates: Formação e Arte nos Processos Políticos Contemporâneos**. Florianópolis: AAESC, 2021. Disponível em: <https://www.formacaoearte.com.br/_files/ugd/bb362a_f05a28e648464450831cb3ad115cac2.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2025.

ALVARENGA, Valéria Metroski de. **A formação**

dos professores formadores nos cursos de Graduação em Artes Visuais: estudos comparados entre Brasil e Argentina. Tese (Doutorado em Artes), Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <<https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000081/000081fc.pdf>>. Acesso em: 20 de abr. 2023.

ALVARENGA, Valéria Metroski de. Formação docente em Artes Visuais na América Latina. **YouTube**, 29 de março de 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f7KGJ4bj62Q>>. Acesso em: 17 set. 2023.

BRASIL. **Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971.** Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L5692.htm>. Acesso em: 17 set. 2023.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN.** Brasília: MEC/SEF, 1997. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro01.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2023.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN.** Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/introducao.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2023.

BRASIL. **Resolução CNE/CP nº 2, de 1º de julho de 2015.** Define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a formação inicial em nível superior (cursos de licenciatura, cursos de formação pedagógica para graduados e cursos de segunda licenciatura) e para a formação continuada. Brasília, 2015. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/docman/agosto-2017-pdf/70431-res-cne-cp-002-03072015-pdf/file>>. Acesso em: 17 set. 2023.

BRASIL. **Lei nº 13.278 de 02 de maio de 2016.** Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato20152018/2016/Lei/L13278.htm>. Acesso em: 21 mar. 2022.

BRASIL. **PARECER CNE/CP nº 22/2019.** Brasília: CNE, 2019. Disponível em: <https://www.cenpec.org.br/wp-content/uploads/2020/01/pcp022_19.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira - INEP. **Censo da Educação Básica 2019:** notas estatísticas. Brasília, DF: Inep, 2020. Disponível em: <https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/notas_estatisticas_censo_da_educacao_basica_2019.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira - INEP. **Censo da Educação Superior 2020:** notas estatísticas. Brasília, DF: Inep, 2022. Disponível em: <https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/notas_estatisticas_censo_da_educacao_superior_2020.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2025.

BRASIL. **Parecer CNE/CEB nº 1/2021,** aprovado em 18 de março de 2021 (2021a). Reexame do Parecer CNE/CEB nº 6, de 10 de dezembro de 2020, que tratou do alinhamento das Diretrizes Operacionais para a Educação de Jovens e Adultos (EJA) apresentadas na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), e outras legislações relativas à modalidade. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=180911-pceb001-21&category_slug=abril-2021-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 23 fev. 2023.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional,** 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm>. Acesso em: 17 jun. 2021.

DANTAS, Tânia Regina. Formação de professores em EJA: uma experiência pioneira na Bahia. **Revista da FAAEBA:** Educação e Contemporaneidade [online], v. 21, n. 37, p.147-161, 2012. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S0104-70432012000100014&script=sci_abstract>. Acesso em: 20 abr. 2023.

DUARTE, Newton. "Um montão de amontoado de muita coisa escrita". Sobre o alvo oculto dos ataques obscurantistas ao currículo escolar. In: MALANCHEN, Julia; MATOS, Neide da Silveira Duarte de; ORSO, Paulino José. (Org.). **A Pedagogia**

Histórico-Crítica, as Políticas Educacionais e a Base Nacional Comum Curricular. Campinas: Autores Associados, 2020.

FONSECA DA SILVA, Maria Cristina da Rosa. Fundamentos sócio-históricos para a compreensão da formação em Artes: impactos das tecnologias digitais. In: FONSECA DA SILVA, Maria Cristina da Rosa (Org.). **Formação docente arte e tecnologia: contribuições do campo sócio-histórico.** Campinas: Alínea, 2017.

GARCIA, Yasmim Prestes Batista. **Formação docente em Artes Visuais para Educação de Jovens e Adultos (EJA) e as Políticas Educacionais: uma análise a partir da Pedagogia Histórico Crítica.** Dissertação (Mestrado em Arte), Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <<https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/0000a2/0000a20a.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2025.

GATTI, Bernadete. Licenciaturas: características institucionais, currículos e formação profissional. In: PINHO, Scheila. Zambello. (Org.). **Formação de educadores: dilemas contemporâneos.** São Paulo: UNESP, 2011.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere - Volume 2: Os intelectuais; o princípio educativo; jornalismo.** 2. ed. Trad. Carlos N. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HILLESHEIM, Giovana Bianca Darolt. Apontamentos filosóficos acerca da formação docente em Arte: análise crítica de um problema. In: FONSECA DA SILVA, Maria Cristina da Rosa (Org.). **Formação docente arte e tecnologia: contribuições do campo sócio-histórico.** Campinas: Alínea, 2017.

HYPÓLITO, Álvaro. Moreira. BNCC, Agenda Global e Formação Docente. **Revista Retratos da Escola,** Brasília, v. 13, n. 25, p. 187-201, 2019. Disponível em: <<https://retratosdaescola.emnuvens.com.br/rde/article/view/995>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

JOHANN, Rafaela; MALANCHEN, Júlia. Interfaces entre interesses privados e públicos na educação escolar: o caso da Base Nacional Comum Curricular. **Revista Linhas,** Florianópolis, v. 22, n. 49, p. 132-155, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/linhas/article/>

[view/20677/13132](#)>. Acesso em: 20 abr. 2023.

MACHADO, Soraia; COSTA, Graça; MALLOWS, David; COSTA, Patricia. Indagações na/com a EJA no contexto de pandemia: uma experiência em círculos de cultura digitais. **Revista Práxis Educacional,** v. 17, n. 45, p. 117-136, abr./jun. 2021. Disponível em: <<http://educa.fcc.org.br/pdf/apraxis/v17n45/2178-2679-apraxis-17-45-117.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2023.

NUNES, Ruschel. Luiza. Ana.; HILLESHEIM, Darold. Bianca. Geovana.; FONSECA DA SILVA, Maria. Cristina. A BNCC como fragmento de um projeto: reverberações na formação e no ensino de Artes. In: FONSECA DA SILVA, Maria Cristina da Rosa (Org.). **Ensino das Artes, polêmicas atuais: mesas de debate no IV ENREFAEB - Sul e XIII Colóquio sobre o ensino de artes.** Florianópolis: AAESC, 2020. Disponível em: <<https://observatorioformacaoarte.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/05/polecc82micas-do-ensino-de-arte-.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2023.

PIEKAS, Inês. Mari. Teoria Estética: contribuições baseadas em Theodor Adorno. In: FONSECA DA SILVA, Maria Cristina da Rosa (Org.). **Formação docente arte e tecnologia: contribuições do campo sócio-histórico.** Campinas: Alínea, 2017.

PERINI, Janine. Expansão do capital e suas relações na formação docente. **Palíndromo,** Florianópolis, v. 14, n. 32, p. 67-83, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/20758/13864>>. Acesso em: 25 mai. 2023.

READ, Herbert. **Arte e alienação: o papel do artista na sociedade.** Tradução autorizada da primeira edição inglesa, 1967.

ROSA, Yáskara. Beiler. Dalla. Apontamentos sobre políticas educacionais e formação de professores. FONSECA DA SILVA, Maria Cristina da Rosa (Org.). **Formação docente arte e tecnologia: contribuições do campo sócio-histórico.** Campinas: Alínea, 2017.

SAVIANI, Dermeval. **Educação: do senso comum a consciência filosófica.** Campinas: Autores Associados, 1996.

SAVIANI, Dermeval. **Pedagogia Histórico-Crítica: primeiras aproximações.** 11. ed. Campinas: Autores

Associados, 2011.

SAVIANI, Dermeval. **A pedagogia no Brasil: história e teoria**. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2012.

SAVIANI, Dermeval. Crise estrutural, conjuntura nacional, coronavírus e educação – o desmonte da educação nacional. **Revista Exitus**, Santarém/PA, v. 10, p. 1-25, 2020. Disponível em: <<http://educacao.fcc.org.br/pdf/exitus/v10/2237-9460-exitus-10-e020063.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2023.

TITTON, Mauro. BNCC e BNC – Formação: consequências na formação de professores para as escolas do campo. **Educação do Campo. Roteiro**, Joaçaba, v. 47, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.unoesc.edu.br/roteiro/article/view/29548/17303>>. Acesso em: 30 mai. 2023.

VILELA, Rita. Amélia. Teixeira. **A teoria crítica da educação de Theodor Adorno e sua apropriação para análise das questões atuais sobre currículo e práticas escolares**. Belo Horizonte: CNPq (Relatório de Pesquisa). Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2006. Disponível em: <<https://www.pucminas.br/pos/educacao/Documentos%20Gerais/Publicacoes/Relatorios-de-Pesquisa-A-teoria-critica-da-educacao-de-Theodor-Adorno.pdf>>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Notas

1 Este artigo é uma adaptação do segundo capítulo da dissertação de mestrado da autora, na qual abordou elementos inerentes às políticas educacionais para a formação docente em Artes Visuais e seus encaminhamentos para a Educação de Jovens e Adultos – EJA, evidenciando uma formação docente a partir de uma modernização administrada pelo capital. Ver Garcia (2022).

2 Machado et.al (2021) menciona que a Pandemia da COVID-19 lançou uma luz dura sobre as desigualdades já existentes em nossas sociedades e também sobre as possibilidades de ação dentro deste campo. Para a EJA, a pandemia ampliou a invisibilidade e a falta de conexão dos membros mais importantes de qualquer sistema educacional: os professores e alunos.

3 Um ponto que permite a predominância da polivalência na área de Arte é atribuído a legislação nº 13.278/2016 que estabelece um prazo de cinco

anos para a implementação das linguagens artísticas (Artes Visuais, Dança, Música e Teatro). Contudo, nesse espaço temporal nada foi feito. Agostinho (2021), aponta que nessa lei predomina a indefinição acerca do próprio termo arte, permanecendo os assombros da Lei nº 5.692/71, consequentemente, concedendo a precariedade na formação e prática pedagógica do professor, uma vez que o componente curricular ainda é ministrado por professores oriundos de outras áreas, tais como: Pedagogia, História e Letras.

4 Programação do evento disponível em: <<https://www.formacaoarte.com.br/programa%C3%A7%C3%A3o>>. A palestra está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f7KGJ4bj62Q>>.

5 Segundo Vilela (2006, p. 26), “para Adorno e Horkheimer o termo cultura de massa, usado na Alemanha desde os anos 1930, e nos Estados Unidos da América nos anos 1940, transmite uma ideia de que essa cultura é natural e que emerge como algo natural e espontâneo, como uma cultura que se desenvolve por interesse da própria massa. Seria destinada e adequada a ela, seria naturalmente, a forma de cultura do povo e para ele [...] não é uma cultura apenas para o povo e, muito menos, a cultura apropriada para o povo”.

SOBRE A AUTORA

Yasmim Prestes Batista Garcia é Mestra em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); especialista em Educação Profissional e Tecnológica pelo Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC, 2021); e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Foi bolsista PIBID Artes Visuais entre 2015 e 2016 atuando na Escola Estadual Ministro Waldemar Pedrosa na cidade de Parintins/AM. Participa do projeto de pesquisa *Observatório da Formação de Professores no âmbito do Ensino de Arte: estudos comparados entre Brasil e Argentina* (OFPEA/BRARG) coordenado pela professora Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva. Desde 2023, atua como Professora de Artes na Rede Estadual de Educação de Santa Catarina e também na Rede Municipal de Educação no município de Joinville (2025), com experiências nos anos iniciais e anos finais, Ensino Médio e Magistério. Possui interesse em Arte-Educação, com ênfase na formação de professores, políticas educacionais, Educação de Jovens e Adultos (EJA) e ensino de Artes. E-mail: yasmim_prestes15@hotmail.com

A INFLUÊNCIA DO POSITIVISMO EM A ARTE BRASILEIRA, DE GONZAGA DUQUE¹

THE INFLUENCE OF POSITIVISM IN A ARTE BRASILEIRA BY GONZAGA DUQUE

Thiago Herdy
PPGHA/UERJ

Resumo

Este artigo analisa a influência do positivismo na obra *A arte brasileira* de Gonzaga Duque, publicada em 1888. Examina-se como o crítico brasileiro se apropriou das ideias de pensadores positivistas como Hippolyte Taine, Eugène Véron, Henry Havard e Ernest Chesneau para formular sua crítica da arte brasileira. Argumenta-se também que o positivismo serviu como uma ferramenta ideológica para a burguesia brasileira na sua busca por hegemonia cultural e política. Conclui-se que *A arte brasileira* pode ser vista como um manifesto desta burguesia ascendente, que se afirmava através de formulações políticas e estéticas próprias.

Palavras-chave:

Arte brasileira; historiografia da arte; Positivismo; Gonzaga Duque; Hippolyte Taine.

Abstract

*This article analyzes the influence of positivism on Gonzaga Duque's work *A arte brasileira*, published in 1888. It examines how the Brazilian critic appropriated the ideas of positivist thinkers such as Hippolyte Taine, Eugène Véron, Henry Havard, and Ernest Chesneau to formulate his critique of Brazilian art. It further argues that positivism served as an ideological tool for the Brazilian bourgeoisie in its quest for cultural and political hegemony. It concludes by saying that *A arte brasileira* can be seen as a manifesto of this rising bourgeoisie, which asserted itself through its own political and aesthetic formulations.*

Keywords:

Brazilian art; art historiography; Positivism; Gonzaga Duque; Hippolyte Taine.

INTRODUÇÃO

O positivismo foi uma doutrina filosófica concebida em meados do século XIX a partir dos escritos do pensador francês Auguste Comte (1798-1857). Tomando para si as bases do pensamento ilustrado, que animou as grandes revoluções científicas do século XVIII, os positivistas afirmavam que todos os fenômenos estavam sujeitos a leis naturais imutáveis, e que essas leis regeriam o desenvolvimento de todas as sociedades. Para os positivistas, na busca por essas leis imutáveis, o historiador e o filósofo deveriam “atingir a mesma neutralidade serena, imparcial e objetiva do físico, do químico e do biólogo” (Löwy, 2018, p. 12).

No Brasil, a filosofia positivista começou a circular entre nossos intelectuais já nas primeiras décadas do século XIX. O professor Ivan Lins lista, em sua *História do positivismo no Brasil* (1964), pelo menos oito brasileiros que assistiram ao curso de Comte na Escola Politécnica de Paris, entre 1832 e 1840; destes, três foram também seus alunos particulares no mesmo período. Alguns desses primeiros acólitos do positivismo tiveram posição de destaque na formação de uma geração posterior de intelectuais brasileiros. O Visconde de Taunay narra, em suas *Memórias* (2004), enquanto estudante no Colégio Pedro II, que havia ali um professor de geometria que se vangloriava de ser um desses discípulos de Comte (Cf. Lins, 1964, p. 12).

É justamente nesse contexto, de inserção do positivismo no seio da intelectualidade brasileira, que pretendemos encontrar Gonzaga Duque (1863-1911). Carioca de nascimento, foi criado somente pela mãe e adotou os seus sobrenomes. Sabe-se que o pai era sueco, mas ele nunca o conheceu. Demonstrou muito interesse pela literatura e se engajou em diversas revistas e jornais do período. Nelas se destacou enquanto crítico literário e de arte, contribuindo com resenhas de livros e exposições. Mas foi em 1888, aos 25 anos de idade, que Gonzaga Duque publicou em livro aquela que seria a sua maior obra crítica: *A arte brasileira*. Em nossos dias, a importância historiográfica deste livro é tamanha que “não se pode pensar a História da Arte Brasileira sem esta obra e suas complexidades” (Vermeersch, 2024, p. 43).

A influência do positivismo em *A arte brasileira* é um caso para estudo aprofundado.² Vera Lins

(2009, p. 59) admitiu que Gonzaga Duque citou os positivistas em seu livro, mas argumentou que ele não desenvolveu os conceitos dessa filosofia. Isto é algo do qual respeitavelmente discordamos. Foi Tadeu Chiarelli (1995), na introdução à segunda edição da obra (Cf. Gonzaga Duque, 1995), quem evidenciou essas influências com mais clareza e foi a partir dos seus indícios que intentamos o trabalho a seguir. Também, nesse sentido, o ensaio de Daniela Kern (2013), sobre a influência da crítica francesa nos escritos de Gonzaga Duque, foi preciso ao mapear as obras positivistas citadas em *A arte brasileira*.

Como era típico da intelectualidade do seu tempo, Gonzaga Duque não escapou da influência estrangeira em seu pensamento. Os primeiros jornais editados por ele, junto com os simbolistas cariocas, no final do século XIX, exaltam autores como Paul Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898) e Paul Valéry (1871-1945). Em algumas de suas crônicas ele adotou a expressão Zut,³ que seria “uma interjeição popular que exprime desprezo e indiferença (*le dépit, le mépris, l’indifférence*)” (Petit Larrouse apud Lins, 2009, p. 13-14). Assim, a intelectualidade concentrada na capital do país deixava-se influenciar pela crítica literária francesa. Portanto, não deve surpreender que Gonzaga Duque recorresse ao positivismo francês, mesmo em um trabalho do início de sua caminhada intelectual. Importa analisarmos como o autor brasileiro se utilizou do positivismo para levantar suas teses.

Antes de prosseguir, é necessário fazer algumas ressalvas. Em nossas pesquisas no Arquivo Gonzaga Duque, da Fundação Casa de Rui Barbosa,⁴ não encontramos livros ou compêndios de obras dos positivistas citados neste trabalho. Compreendemos com isso que não há hoje prova documental de que Gonzaga Duque tenha lido qualquer texto relacionado ao pensamento positivista. Mesmo assim, defendemos que sua influência em *A arte brasileira* é tão palpável que chega a ser improvável que Gonzaga Duque não tivesse conhecimento da obra desses pensadores. Essa impressão era compartilhada inclusive pelos contemporâneos de Gonzaga Duque, como demonstra esta resenha de seus escritos críticos:

É uma verdadeira alma artista. Ninguém ama com mais paixão, nem ninguém interpreta mais conscienciosamente uma obra de arte do que elle.

Tem apenas vinte annos de idade; pois bem, eu não vacillo em affirmar que actualmente é o critico de pintura mais competente que possuímos. **Será mais tarde o nosso Taine** (Santos, 1883, p. 4, grifo nosso).

Também não buscamos uma análise semiológica da escrita de Gonzaga Duque, ou dos positivistas citados por ele em *A arte brasileira*, de forma a decifrar seus sentidos múltiplos. Partimos do pressuposto de que o positivismo, enquanto doutrina filosófica, fornece aos seus praticantes um método para compreensão dos fenômenos históricos e naturais. A partir disso, nossa única preocupação é compreender como Gonzaga Duque recebeu e se apropriou desse método para, a partir dele, formular seus próprios pressupostos teóricos.

HIPPOLYTE TAINE: A RIGIDEZ DO MÉTODO

Começamos pelo fim do capítulo que abre *A arte brasileira*, *Causas*. Ali Gonzaga Duque nos apresentou um primeiro indício de suas preferências metodológicas ao utilizar como epígrafe a seguinte frase: “*Telle est en ce pays la plante humaine; il nous reste à voir l’art, qui est sa fleur*”.⁵ (Taine apud Gonzaga Duque, 1995, p. 70). Essa foi a primeira citação em *A arte brasileira* a *Hyppolite Taine*, um dos pensadores ligados ao positivismo que adensaram as discussões de Gonzaga Duque nesse livro. Mas qual seria o sentido dessa frase nos escritos de Taine? E seria possível afirmar que Gonzaga Duque conseguiu se apropriar do seu sentido original, para formular sua crítica? Vejamos primeiro a abordagem do francês.

Taine utilizou a metáfora da planta e da flor em seu livro *Philosophie de l’art dans les Pays Bas*, publicado em 1869, iniciando com ela o terceiro capítulo do referido livro. Nos dois capítulos precedentes, Taine traça um longo percurso histórico da formação dos Países Baixos - desde o desenvolvimento das tribos germânicas até o século XVII. Eis aqui uma primeira aproximação metodológica entre Gonzaga Duque e os positivistas: a necessidade de um entendimento sócio-histórico da formação dos povos. É algo que o francês afirma como basilar de seu método, logo no início de seu trabalho, onde a metáfora

da planta e da flor se coloca com clareza pela primeira vez:

De acordo com o nosso método, estudaremos primeiro a história inata e preliminar que explica a história externa e final. Mostrar-vos-ei primeiro a semente, isto é, a raça, com as suas qualidades fundamentais e indeléveis, aquelas que persistem em todas as circunstâncias e em todos os climas; e depois a planta, ou seja, o próprio povo, com as suas qualidades originais ampliadas ou contraídas, em todo o caso enxertadas e transformadas pelo seu entorno e pela sua história; e finalmente a flor, isto é, a arte, e especialmente a pintura, em que culmina este desenvolvimento (Taine, 1869, p. 2, tradução nossa).⁶

Nesse trecho já se articulam os conceitos principais com que Taine formula suas teses sobre arte, principalmente as noções de povo e de clima. Raça, aqui, não pode ser sinônimo de povo, pois referencia as características físicas e psíquicas que engendram esse determinado povo. Nesse quesito, Taine é muito pouco elogioso e recorre a alguns estereótipos. Afirma o filósofo francês que falta, aos germânicos, “delicadeza e nobreza escultórica” (Taine, 1869, p. 4). O corpo deles é “geralmente grande, mas atarracado ou corpulento, pesado e deselegante” (p. 4). Na Holanda, especificamente, eles “são flácidos, com maçãs do rosto salientes e mandíbulas fortemente marcadas” (p. 4). Ainda segundo Taine, os germânicos podem “permanecer parados por horas, absortos em suas próprias ideias ou com seus cachimbos” (p. 8). Neles, “matéria e massa parecem predominar sobre movimento e espírito” (p. 5).⁷

No entanto, Taine (1869) aconselha que não se detenham com essas coisas. Ao contrário dos povos latinos, que preferem “as amenidades da polidez, as satisfações da vaidade, as sensualidades do amor” (p. 11), os povos germânicos seriam “menos impulsivos”, “menos sujeitos à impaciência e a explosões irracionais” (p. 13). Essas características constituiriam os povos germânicos como “os grandes trabalhadores do mundo; a respeito das questões do espírito, ninguém iguala os alemães” (p. 14).⁸ Discorre ainda o autor francês:

Entre as populações germânicas, as pessoas reúnem-se não para falar, mas para agir; a política é uma questão que deve ser gerida com sabedoria, eles exercem sobre ela o espírito empresarial; a fala é simplesmente um meio, enquanto o efeito, por mais remoto que seja, é o fim em vista. Eles se subordinam a esse fim e são cheios de deferência pelas pessoas que os representam. Quão único! Aqui os governados respeitam os governantes; se estes últimos se revelarem questionáveis, eles serão resistidos, porém legalmente e pacientemente; se as instituições se revelarem deficientes, serão gradualmente reformadas sem serem perturbadas. Os países germânicos são o patrimônio do governo parlamentar e livre. Você o vê estabelecido hoje na Suécia, na Noruega, na Inglaterra, na Bélgica, na Holanda, na Prússia e até na Áustria; os colonos empenhados em limpar a Austrália e o oeste da América plantam-no em seu solo e, por mais rudes que sejam os recém-chegados, ele prospera imediatamente e é mantido sem dificuldade (Taine, 1869, p. 18-19, tradução nossa).⁹

Taine ressalta ainda que, durante a Idade Média, as cidades da Bélgica e da Holanda eram todas repúblicas, e mantinham-se independentes, apesar de suas suseranias feudais. Eram comunidades livres que se mantinham sem qualquer esforço, cultivando companhias militares e corporações de ofício. A livre associação entre os indivíduos, onde “nenhuma pessoa oprime a outra”, seria “o grande talento germânico” (Taine, 1869, p. 19) e alcançou também a religião. Ali nos Países Baixos e na Escandinávia, onde predominam o protestantismo, a fé passou do domínio público para o domínio privado e “a autoridade formal da Igreja cedeu à convicção pessoal do indivíduo” (p. 22).¹⁰

Assim, a raça germânica deu origem aos povos dos Países Baixos. Mas ainda resta uma análise do meio, do clima onde esse povo se desenvolveu. O espírito cooperativo e diligente dos povos germânicos contribuiu para “criar um solo habitável e transformar-se em um povo civilizado” (Taine, 1869, p. 29). Aqueles que primeiro habitaram a Holanda e a Bélgica tiveram que domar o mar, os pântanos e os terrenos alagadiços para transformá-las em terras produtivas e habitáveis. Isso seria resultado de uma mente “positiva e prática”, que não poderia “entregar-se ao devaneio, [...] desviar-se entre quimeras da fantasia e pelo mundo dos sistemas metafísicos”

(p. 30).¹¹

Os habitantes dos Países Baixos, portanto, seriam fruto da conjunção entre um povo de temperamento prático, estabelecido em um milieue que não exaspera os humores. Seriam fruto de um povo que media suas necessidades coletivamente, em um ambiente que favorece a concórdia e a serenidade. Assim sendo, a conjunção entre este povo específico, inserido neste clima específico, produziu um estilo de arte que privilegiava uma “crua e completa representação da vida real” (Taine, 1869, p. 21).¹² Taine sumariza da seguinte forma:

Num país fértil e luxuoso, em meio a costumes joviais, na presença de rostos plácidos, honestos e floridos, deverão obter os modelos adequados ao seu gênio. Quase sempre pintam o homem em condições prósperas e satisfeito com sua sorte. Quando o exaltam é sem elevá-lo acima da sua condição terrena. A escola flamenga do século XVII não faz mais do que expandir o seu apetite, as suas luxúrias, a sua energia e a sua alegria. Geralmente eles o deixam como ele está. A escola holandesa limita-se a reproduzir o repouso do interior burguês, o conforto das lojas e da fazenda, os desportos ao ar livre e os prazeres da taberna, todas as pequenas satisfações de uma existência ordeira e tranquila. Nada poderia ser melhor adaptado à pintura; pensamento e emoção em demasia é prejudicial para isso (Taine, 1869, p. 56, tradução nossa).¹³

Podemos então compreender que, para Taine, a arte é o produto indissociável do povo que a produz e das condições em que ela é produzida, sendo essas condições de caráter físico, biológico e climático. E também que a qualidade da arte produzida está diretamente relacionada com os avanços sociais conquistados por esse determinado povo – suas liberdades individuais, suas formas de participação política, a maneira como se organiza a ordem social. Em outra obra sua, o filósofo francês afirmou que o “estado moral e intelectual é o mesmo tanto para o público quanto para os artistas; eles não são homens isolados” (Taine, 1890, p. 5, tradução nossa).¹⁴ Vejamos agora como Gonzaga Duque analisou a “planta humana” brasileira a partir do método exposto por Taine. Aqui voltamos nossa atenção para o capítulo *Causas de A arte brasileira*, que inicia com as seguintes linhas:

As causas que levaram a decadência a Portugal têm sido estudadas por notáveis escritores, e são conhecidas; não é este, portanto, o oportuno lugar para repisar o que já é sabido, e escrupulosamente contado. Essa decadência foi, naturalmente, transmitida ao organismo social brasileiro, além de nos enviar a metrópole uma colonização de judeus e degredados, sendo o Brasil “asilo, *couto* e *homizio* garantido a todos os criminosos que aí quisessem vir morar” (Gonzaga Duque, 1995, p. 53).

Aqui vemos uma primeira aproximação entre o método historicista de Taine e o método adotado por Gonzaga Duque em *A arte brasileira*. Enquanto o francês precisou retroceder aos primeiros séculos da Europa ocidental, o brasileiro retrocedeu até o início da colonização portuguesa do Brasil. Se a história dos Países Baixos iniciou-se nesse período de formação dos povos que ali primeiro habitavam, o mesmo deveria valer para analisar a história de nosso país. Gonzaga Duque optou por iniciar a história brasileira do momento em que a intelectualidade do século XIX marcava o seu suposto ponto fundante.

Essa opção, mesmo que permeada pelo senso comum da época, evidencia bem os objetivos historiográficos de *A arte brasileira*. Para compreender o desenvolvimento da arte brasileira seria preciso antes compreender a história geral brasileira. E com isso Gonzaga Duque partiu de um diagnóstico claro: o Brasil teria recebido de Portugal, a partir da colonização, elementos negativos de sociabilidade que ele chamou simplesmente de “decadência”. Como que uma doença, essa decadência permeou o desenvolvimento da história geral brasileira; e se essa decadência estivesse presente na história geral brasileira, ela também estaria presente na história da arte brasileira. Quais seriam os sintomas de decadência que Gonzaga Duque detectou na história de Portugal que poderiam influenciar a história do Brasil? Vejamos esse longo trecho:

A sede de assinaladas riquezas e a necessidade de trabalho para o alevantamento dessas riquezas, aumentaram a escravidão, materializando o povo que nascia da união do português com a africana, com a indígena, e com a branca, também portuguesa. As classes mais abastadas enviavam seus descendentes ao reino para os estudos de Coimbra, e de lá voltavam formados, ocupando desembargadorias, ou postos milicianos. Esses,

educados em outro meio, tendo aspirações patrióticas, foram os primeiros propugnadores da independência da pátria. A revolução de Minas, a chamada Inconfidência de 1789, de que foi Tiradentes o mais glorioso responsável, é assaz importante para exemplificar essa poderosa influência dos patriotas ilustrados, no país. Mas, não se julgue que o povo compreendia, já tão cedo, a sua liberdade e por ela pugnava; a ideia de liberdade foi alimentada por Claudio Costa, Alvarenga Peixoto e outros de educação superior. O povo, se aí entrava, era como uma força automática, movida sem consciência, alheada de entendimento. E isto é verdade; tanto que os trâmites do processo dos inconfidentes foram seguidos com geral aplauso, e quando o sentenciado passou pelas ruas desta capital, em direção ao antigo Largo de São Domingos, onde estava erguida a forca, a população seguia-o muda e curiosa, ouvindo, com devotamento religioso, as vozes rouquenhas dos frades de Santo Antônio que entoavam o *Bendito* (Gonzaga Duque, 1995, p. 57-58).

Nesse trecho, que abre a segunda parte do capítulo Causas, Gonzaga Duque começou a lidar com os efeitos de médio prazo da colonização portuguesa do futuro território brasileiro. A chamada Inconfidência Mineira foi sem dúvida um ponto de inflexão da relação entre colônia e metrópole, pois mostrava o quanto a elite brasileira havia se desenvolvido em termos do que chamaríamos de consciência de classe. Essa elite enviava “seus descendentes ao reino para os estudos de Coimbra” (Gonzaga Duque, 1995, p. 57-58) e assim “educados em outro meio, tendo aspirações patrióticas, foram os primeiros propugnadores da independência da pátria” (p. 58). Há, no entanto, uma certa contradição nessas colocações. Como esses patriotas, indo estudar em tão corrompido ambiente moral que era a metrópole, conforme indicado anteriormente por Gonzaga Duque, voltavam para a colônia imbuídos de tão nobre tarefa? Gonzaga Duque de nada disso deu conta nas suas análises.

Por outro lado, é preciso reconhecer, as análises de Gonzaga Duque não se concentravam em compreender o desenvolvimento das elites cultas do Brasil. Interessava-lhe, como interessava a Taine em relação aos Países Baixos, o povo brasileiro - o coletivo de indivíduos que estaria no germe da raça nacional. E o que se percebe é que as primeiras impressões dos brasileiros não são favoráveis aos seus patrícios. Fruto da miscigenação entre os povos que coabitavam

o território (os indígenas mais os africanos e o europeu português, esses dois transplantados de seus territórios de origem), o nascente povo brasileiro mal compreendia o valor da “sua liberdade e por ela pugnava” (Gonzaga Duque, 1995, p. 58). Vejamos também o trecho seguinte:

Aquele infame espetáculo, que a colônia assistia muda e curiosa, prova exuberantemente o relaxamento da nobreza dos sentimentos do povo. A metrópole, temendo os progressos da colônia, matava a liberdade na pessoa de Xavier Tiradentes – para exemplo aos rebeldes à soberania do reino (dizia ela) como havia morto, em 1747, as suas aspirações literárias de onde podia resultar a vulgarização de nobres idéias pela poderosa força da imprensa, mandando fechar a tipografia de Isidoro da Fonseca. Comprimia, assim, o povo numa existência pusilânime. E esse povo, acanhado, ignorante, pequenino, formou uma sociedade vadia e beata (Gonzaga Duque, 1995, p. 58).

A crítica de Gonzaga Duque sobre a formação do povo brasileiro se deu em duas frentes. A primeira seria a formação intelectual, de antemão deficiente por ter a metrópole podado nossas “aspirações literárias de onde podia resultar a vulgarização de nobres ideias pela poderosa força da imprensa” (Gonzaga Duque, 1995, p. 58). O fechamento da tipografia de Isidoro da Fonseca, embora um revés para o ambiente cultural da colônia, não foi determinante para cessar a circulação de ideias. Afinal, a elite educada na Europa trazia de lá os livros que constituíam sua formação intelectual. Além disso, Nelson Werneck Sodré (2002) argumentou que a atividade de imprensa nesse período, mesmo que minimamente estruturada, não daria conta de disseminar essas ideias entre a totalidade da população. O protesto de Gonzaga Duque pouco se sustenta diante da constatação lógica de que os ideais liberais de emancipação política estavam restritos à elite colonial, enquanto grande parte do povo brasileiro se encontrava alheio dessas discussões.

Mas havia uma segunda frente de estudo para a formação do povo brasileiro, que seria a racial-cultural. Gonzaga Duque deu indícios da pertinência desse tema em suas análises, quando indicou que o brasileiro “nascia da união do português com a africana, com a indígena, e com a branca, também portuguesa” (Gonzaga Duque, 1995, p.

57). De forma mais direta, Joaquim Nabuco (2010) apontava para o uso reprodutivo de indígenas e africanas escravizadas para que o latifundiário aumentasse o número de seus cativos. Gonzaga Duque, entretanto, vai além para demonstrar que a miscigenação criou não somente um *tipo racial* brasileiro, mas também um *tipo cultural* brasileiro. Disse o crítico em um outro momento do capítulo Causas:

Às vezes, a quem passava a altas horas da noite por alguma rua, em meses de verão, acontecia encontrar um homem deitado sobre uma esteira de palha, à porta da casa, que ficava aberta. O caminheiro notívago arredava-se, e passava avante. Uma das mais importantes entidades sociais desse tempo, era o capad cio. O capad cio, que foi a origem do que hoje é o capoeira, vivia   bo mia, dormindo na casa de um amigo ou no posto da guarda, tocando viola nos fados, cobrindo as costas dos ricos nas ocasiões de bordoadas, resultante lógico de amores criminosos. Era, na maior parte, mestiço, rapag o alto, de cabeleira enorme e untada de banha de cheiro. Andava de viola ou guitarra ao lado, como se fora uma bolsa de viagem. Em todos os fados ele entrava obrigadamente, por causa de cantar ao desafio, e tocar lundus, dedilhados em gementes arpejos de uma obscenidade revoltante. Além dessa vida monótona, sem inteligência e sem energia nada mais tinha interesse (Gonzaga Duque, 1995, p. 59-60).

Gonzaga Duque descreveu com clareza a relação entre o tipo racial e o tipo cultural que apontamos anteriormente. Para o crítico brasileiro haveria uma relação direta entre ser um homem “mestiço, rapag o alto, de cabeleira enorme e untada de *banha de cheiro*” (*Ibid.*, p. 60) e viver sempre “  bo mia, dormindo na casa de um amigo ou no posto da guarda, tocando viola nos fados” (Gonzaga Duque, 1995, p. 59). Ou seja, o homem t pico brasileiro, que se formou do cruzamento entre as raças, estaria comprometido com atividades menores, de baixo rendimento, e que beirassem o limite da criminalidade. Esses homens que se encontravam à margem da norma social, apelidados por Gonzaga Duque de *capoeiras*, viviam uma “vida monótona, sem inteligência e sem energia [em que] nada mais tinha interesse” (p. 60). O que o crítico brasileiro nos deu a entender de seu argumento foi que o povo brasileiro, premido entre a mistura das raças e a ausência de uma consciência que movesse seus interesses,

“formou uma sociedade vadia e beata” (p. 58).

A centralidade da relação povo e clima, conforme estruturada por Taine, tomou relevo mais evidente a partir desse trecho de *A arte brasileira*. Gonzaga Duque analisou ainda os eventos da transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Nesse tempo “foram criados tribunais supremos, fundados uma imprensa, um banco e escolas superiores, abertos os sertões aos exploradores de todo o mundo” (Gonzaga Duque, 1995, p. 63). Posteriormente D. João retornou para a Europa e deixou D. Pedro no Brasil, que declararia a independência do país. Contudo, esses eventos de nada foram proveitosos para a nova nação, já que o imperador governava “porém desorientado - não cuidava de soerguer o elemento nacional” (p. 63). Cada vez mais apartado desse elemento nacional, o país iniciou seu segundo período imperial reproduzindo os mesmos vícios da época colonial. Essas práticas ainda impactavam o desenvolvimento do povo brasileiro, conforme aponta Gonzaga Duque:

As mulheres trabalhavam e reproduziam. Eram como as fêmeas nas fazendas de criação. Para aumentar o valor do cativo, para aumentar braços no trabalho, o fazendeiro amasiava-se com as escravas, ou deixava essa tarefa para seus filhos. Nove meses, depois de uma gestação penosa, vinha à luz mais um escravo, desta vez - mulato - consequentemente - peça de maior preço, fazenda de mais valor. A família brasileira foi criada nesse meio híbrido: terror de um lado, e de outro costumes mesclados, saturados das nugacidades, das superstições que sazonom no cérebro corrompido dos escravos (Gonzaga Duque, 1995, p. 65-66).

Com efeito, a quarta e última parte do capítulo *Causas* tratou especificamente daquilo que faltaria para o pleno desenvolvimento da nação brasileira: o homem brasileiro. Pois, segundo o raciocínio de Gonzaga Duque, o país teria todas as condições físicas e climáticas para desenvolver-se. Ele apresentaria uma terra fértil para a alimentação, montanhas de onde extrair pedras para a construção, e “um céu quase sempre limpo, alto, deslumbrante, banhado pelos raios do sol tropical” (Gonzaga Duque, 1995, p. 67). O problema não estaria na terra, propícia para qualquer atividade; o problema estaria no povo,

incapaz de aproveitar as benesses da terra.

Na medida em que Gonzaga Duque expôs seus últimos argumentos no capítulo *Causas*, a síntese que ele foi construindo ganhou contornos extremamente pessimistas. Por um lado, Taine teria demonstrado como o povo dos Países Baixos superou as intempéries do clima, bem como a dureza de uma terra indômita, para daí se constituir enquanto povo e produzir obras de arte de grande monta. Por outro lado, ao observar o desenvolvimento do povo brasileiro pelas lentes de Taine, Gonzaga Duque não o encontrou plenamente desenvolvido em suas capacidades. Pela via da comparação direta, o povo brasileiro estaria em desvantagem em relação às nações consideradas mais desenvolvidas.

Se a razão dessa desvantagem não estava no clima da terra - onde “Nada nos falta. Temos muito perto de nós” (Gonzaga Duque, 1995, p. 67) - então ficaria fácil supor que o problema estaria no próprio povo brasileiro. Gerado no “terror de um lado, e de outro costumes mesclados, saturados das nugacidades, das superstições que sazonom no cérebro corrompido dos escravos” (p. 66); mantido “numa existência pusilânime” (p. 58) e formado em “uma sociedade vadia e beata” (p. 58); carregado da decadência social portuguesa que “foi, naturalmente, transmitida ao organismo social brasileiro” (p. 53). Por esses motivos, o povo brasileiro teria dificuldades em prosperar na formação de sua própria pátria. Eis como Gonzaga Duque complementa seu raciocínio:

O povo: o operário, o artífice, o jornaleiro - é um paria, pequenino, mestiçado, doente. No campo é um miserável, um pobre perdido entre a população escrava das fazendas, amarelo, entanguido, tísico, ventre protuberante, olhar cansado, membros enfraquecidos pelos vícios e por febres palustres. Ao norte como ao sul, ele roga e implora da bondade de um grande proprietário umas braças de terra onde possa levantar os esteios de uma habitação de *taipa de sebe*, e, aí, passa a dormir a metade do dia, depois da caça ou da pesca que pratica para se alimentar. Sem expediente para empregar lucrativamente o tempo da sua existência, sem energia para buscar fortuna no trabalho, sujeita-se unicamente a ser tropeiro, jangadeiro, ou *camarada*, porque essas ocupações têm o encanto do *dolce far niente*. [...] Nas capitais, ele que é filho do cruzamento de muitas raças, e possui os sentimentos e costumes das mais variadas nações, recomenda-se, unicamente, pela

desigualdade de aspirações, pela indiferença com que olha e examina os interesses da sua pátria (Gonzaga Duque, 1995, p. 68).

Depois de construir esse longo panorama histórico sobre o Brasil, Gonzaga Duque encerrou o capítulo Causas com a citação de Taine. Em resumo, “o estado anárquico em que sempre se acharam todas as instituições do país” (Gonzaga Duque, 1995, p. 70) impediria que a planta humana brasileira desenvolvesse uma arte robusta, que seria a flor dessa árvore. Pois a semente que daria origem ao povo brasileiro fora apodrecida pelas vicissitudes da história. Demonstrar a dimensão e a profundidade dessas vicissitudes, e como elas ainda faziam estragos no tecido social brasileiro, foi o intento de Gonzaga Duque em *A arte brasileira*.

EUGÈNE VÉRON: SOBRE O MOVIMENTO NA PINTURA

Outro filósofo positivista citado por Gonzaga Duque foi Eugène Véron (1825-1889). Citado diretamente de sua *L'Esthétique* (1878), Véron foi utilizado para justificar a defesa de Gonzaga Duque sobre a descrição do movimento em *A batalha de Campo Grande*, de Pedro Américo. Segue o trecho conforme traduzido em *A arte brasileira*:

O que acaba de arruinar a tese dos desenhadores da imobilidade é um fato fisiológico recentemente descoberto pela ciência: está demonstrado que a imagem impressa na retina aí persiste durante muito tempo, e que, por consequência, o gesto, posto que passando por uma série de atitudes sucessivas, fica completo na vista, sobretudo quando é rápido e quando, na realidade, a sucessão se transforma em uma simultaneidade verdadeira (Véron, 1878 apud Gonzaga Duque, 1995, p. 148).

O argumento de Véron auxiliou Gonzaga Duque a combater a crítica dos que julgaram a solução de Pedro Américo para a pintura inverossímil. Nosso intuito aqui é o de adensar as teses de Véron, pois consideramos que elas foram empregadas por Gonzaga Duque, mas de forma incompleta. Em primeiro lugar, Véron deixou claro que não era partidário de nenhuma corrente e que tanto o desenho quanto a cor possuíam igual relevância:

“a pintura sem cor não seria mais pintura, e não é menos óbvio que a cor que não representa forma alguma não pode constituir uma arte” (Véron, 1878, p. 291). Porém, em relação à escultura, a arte pictórica permitiria uma melhor expressão do gesto, da expressão e da fisionomia. Continuou o pensador francês:

A pintura, pelo próprio fato de permitir o agrupamento, e de poder, através da perspectiva, aprofundar-se e estender-se até ao infinito, permite dar às ações uma intensidade e uma energia próprias de uma figura isolada. Os gestos violentos e raivosos, as atitudes instáveis e difíceis de aceitar em uma obra escultórica cabem perfeitamente na tela porque encontram a sua explicação na obra como um todo. Estamos longe de negar o movimento na escultura, especialmente em grupo, mas o próprio material que ela utiliza não se presta bem aos deslocamentos que a pintura permite nas ações violentas (Véron, 1878, p. 291, tradução nossa).¹⁵

Este trecho teria suportado o argumento de Gonzaga Duque, mesmo que o crítico brasileiro não o admitisse. Ao colocar a ênfase do movimento na “linha de direção em que se acham os cavalos” (Gonzaga Duque, 1995, p. 148), Gonzaga Duque corroborou Véron em sua análise. A linha de direção, em *Batalha do Campo Grande*, permitiu o agrupamento dos modelos, demarcou a perspectiva do quadro e descreveu o deslocamento do conjunto para uma direção específica. Mas o que chamou a atenção de Gonzaga Duque, ao que parece, foi a impressão de continuidade do movimento a partir de um momento estanque. Véron começou a tratar disso no longo trecho a seguir:

Compreendemos de fato que o pintor, tendo apenas à sua disposição um momento de duração, se esforça para extrair todo o efeito possível estendendo, por assim dizer, ao passado e ao futuro o gesto presente de seu personagem. O gesto não é um movimento parado, porque então se confundiria com a atitude; é um movimento que continua. O pintor que não dispõe do recurso para reproduzir diretamente esta continuidade é obrigado a fazê-la sentida, acrescentando à imobilidade forçada da atitude que ele substitui por gesto algo daquilo que é imediatamente precedido e daquilo que se seguirá imediatamente. É fácil perceber que essa atitude múltipla no mesmo momento não pode existir na realidade material. É portanto uma licença que o pintor se permite, só porque, acima da pura imobilidade material do momento por ele

escolhido, há a verdade superior da vida, que faz dessa imobilidade apenas um ponto imperceptível numa série de movimentos (Véron, 1878, p. 292, tradução nossa).¹⁶

Seria essa busca pela continuidade, pelo antes e o depois da imagem pictórica, que tanto animou Gonzaga Duque e talvez ele próprio nem tenha se dado noção disso. A tradução feita por ele de Véron é muito correta para o argumento de *A arte brasileira*. Mesmo assim, registramos aqui uma outra versão do texto que pode ampliar tanto o entendimento sobre as teses do pensador francês, quanto a síntese construída pelo crítico brasileiro.

O que acaba arruinando os desenhistas da imobilidade é um fato fisiológico recentemente descoberto pela ciência. Está agora demonstrado que a imagem impressa na retina persiste por bastante tempo; e que, conseqüentemente, o gesto, embora passando por uma série de atitudes sucessivas, permanece de uma só vez nos olhos, especialmente quando é rápido, e que, na realidade, a sucessão se transforma em verdadeira simultaneidade. Agora, o que o pintor deveria preferir, a realidade material ou realidade visual? O último obviamente, a menos que queiramos reduzir a arte à fotografia. Apoiar o contrário, ou seja, impor ao artista a obrigação de representar o movimento restrito, sob o pretexto de que ele só existe de fato para o pintor, que precisa registrá-lo em um único momento, é tão inteligente quanto proibir o pintor de levar em conta as modificações recíprocas que resultam nos tons da justaposição das cores (Véron, 1878, p. 296-297, tradução nossa).¹⁷

Embora hoje compreendamos bem as possibilidades pictóricas da fotografia, à época de Véron isso talvez ainda não estivesse claro. Por todo o século XIX, a fotografia foi utilizada primordialmente para a retratística, o que lhe restringia como mecanismo gerador de imagem. Por isso, a comparação da pintura com a fotografia foi pertinente para o argumento do filósofo francês. A fotografia retratística seria como um instantâneo, um momento congelado no tempo da própria imagem. Já a pintura era dinâmica; a inventividade do artista mexeria com a percepção de tempo e de espaço do observador, pois a pintura se prolongaria tanto em perspectiva (espaço), quanto em movimento (tempo). Seria essa percepção orgânica de tempo e espaço, movimento e perspectiva, que estaria na raiz da discussão de Gonzaga Duque. Ao abandonar

“as cediças linhas da composição acadêmica” (Gonzaga Duque, 1995, p. 151), Pedro Américo teria dado um salto entre seus contemporâneos.

Tão profunda foi a influência de Véron nessa análise de Gonzaga Duque que o brasileiro incorporou, à sua maneira, também a polêmica do francês com seu compatriota Charles Blanc (1813-1882). Véron considerava Blanc um idealista, pois este confiava que o estilo de um artista pertencia a ele próprio e não ao meio onde o artista se projetou - um indício sólido do positivismo no pensamento de Véron (1878, p. 159). Por outro lado, ao defender Pedro Américo das críticas sobre *A batalha de Avaí*, Gonzaga Duque sugeriu que os detratores do artista seriam “discípulos de Ch. Blanc” (Gonzaga Duque, 1995, p. 151) por não compreenderem toda a questão do movimento descrita acima.

HENRI HAVARD E ERNEST CHESNEAU: EM BUSCA DE UMA ARTE NACIONAL

Logo na introdução do capítulo Manifestação, vemos que Gonzaga Duque utilizou como epígrafe uma frase de Henry Havard (1838-1921) extraída de sua *Histoire de la peinture hollandaise* (1882): “*L’art, c’est la nation, c’est le peuple*”.¹⁸ (Havard apud Gonzaga Duque, 1995, p. 73). Como também se trata de uma citação incompleta, nos sentimos obrigados a resgatar todo o trecho escrito por Havard. Segue:

Esta é a história comum. Parece que um destino inescapável, que rege a vida de todos os povos, faz com que todos sigam o mesmo caminho; e sua vida parece sujeita, como a dos homens, a estes três períodos de juventude, força e senilidade aos quais tudo obedece neste mundo. Mas se o caminho é sempre o mesmo, está longe de ser o mesmo as produções que servem para controlá-lo. Dependendo do caráter de um povo, das suas aptidões, da sua energia e de suas tendências, seguindo sua genialidade em uma palavra, estes assumem uma forma especial, uma aparência particular. Expressão dos sentimentos, elas [as obras de arte] mantêm a marca e, através de suas linhas harmoniosas, podem-se ler as virtudes que presidiram o seu nascimento, bem como os defeitos que impediram ou modificaram seu desenvolvimento. Buffon disse que o estilo era o homem; com quanto ainda mais razão se poderia dizer: “**A arte é a nação, é o povo!**” [grifo nosso] Cada uma de suas manifestações artísticas é, na verdade, para toda a nação, como a síntese das

suas aptidões e dos seus pensamentos dominantes; é através disso que ela pode muitas vezes falar à posteridade e dizer-lhe: “Julga-me pelas provas que temos, isto é, pelas minhas obras”. Mais do que qualquer outro país, a Holanda nos fornece, graças à sua admirável escola de pintura, a demonstração desta grande lei (Havard, 1882, p. 9, tradução nossa).¹⁹

Havard também se mostrou um positivista convicto no trecho acima. Ao falar de um “destino inescapável, que rege a vida de todos os povos” (p. 9), o autor ligou-se ao pensamento determinista dos filósofos positivistas, que sempre procuravam as “leis naturais invariáveis” (Comte apud Löwy, 2018, p. 12) que regeriam todos os fenômenos. Também, ao trazer o “caráter de um povo, das suas aptidões, da sua energia e de suas tendências” (Havard, 1882, p. 9), Havard se coligou a todos os pressupostos teóricos de Taine discutidos anteriormente. O mais relevante seria que a arte de um povo é um reflexo do desenvolvimento histórico de um determinado povo. Aliás, não deve ser coincidência que ambos, Taine e Havard, analisando a arte dos Países Baixos sob o mesmo prisma filosófico, compartilhassem das mesmas conclusões.

No contexto de *A arte brasileira*, não deve ser difícil supor por que Gonzaga Duque escolheu Havard como epígrafe do seu segundo capítulo. Necessariamente, a citação a Havard é um complemento à metáfora da planta e da flor de Taine, que encerrou o capítulo Causas. Depois de analisar a “planta humana”, o povo brasileiro, havia chegado o momento de analisar a “flor”, a arte brasileira. E essa análise repousaria em dois critérios bem traçados no livro de Gonzaga Duque: “as virtudes que presidiram o seu nascimento, bem como os defeitos que impediram ou modificaram seu desenvolvimento” (Havard, 1882, p. 9).

Se a arte é um reflexo da nação, do povo que a cria, a epígrafe de Havard serviria também como um alerta para o leitor. Embora Gonzaga Duque fosse elogioso a vários artistas, e a várias obras ali citadas, o leitor de *A arte brasileira* não deveria esquecer que aqueles artistas, e aquelas obras de arte, foram produzidas em um meio bastardo, cercado de vícios e contingências que impediriam o seu pleno desenvolvimento.

Já no capítulo *Conclusão*, a grande preocupação

de Gonzaga Duque estava posta nos seguintes termos: poderíamos ter uma Escola Brasileira de pintura como as que houve na Holanda, na França e na Itália? O crítico analisou a situação desta forma:

Se a nossa arte não tem uma estética nem no seu ensinamento existem tradições, como admitir a existência de uma Escola Brasileira? Salvo se se confunde sob o nome de escola a reunião de todas as manifestações individuais que representam a arte de um povo, como praticou e claramente explicou Eduardo Chesneau tratando da pintura inglesa; mesmo sob este ponto de vista, aliás pouco sustentável, não pode existir uma escola brasileira porque a feição que caracteriza a nossa arte é o cosmopolitismo, e um país para ter uma escola precisa, antes de tudo, de uma arte nacional (Gonzaga Duque, 1995, p. 259).

A citação indireta a Ernest Chesneau (1833-1890), erroneamente chamado de “Eduardo” Chesneau, indica não somente conhecimento, mas também a afinidade de Gonzaga Duque com os diversos pensadores associados ao positivismo. O livro de Chesneau citado em *A arte brasileira* foi *La peinture anglaise* (1882), em cujos primeiros parágrafos o pensador francês delineou sua definição de uma escola de pintura a partir da experiência da arte inglesa:

Com efeito, [escola] é geralmente utilizado para designar um conjunto de tradições e processos, uma técnica, um gosto particular pelo desenho, um gosto igualmente particular pelo colorido, contribuindo para a expressão de um ideal comum perseguido pelos artistas de uma mesma nação no mesmo período. Como tal, não existe uma escola inglesa, porque o que emerge de forma muito visível do estudo da pintura na Inglaterra é precisamente a ausência de qualquer tradição comum, é a independência absoluta e, por assim dizer, o isolamento de cada pintor. Não há vestígios de método ou de educação coletiva, de ensino oficial, de uma Academia como a de Roma, de uma escola de Belas Artes. A arte inglesa é uma arte livre e, pela sua própria liberdade, infinitamente variada, cheia de surpresas e iniciativas imprevistas. **Mas se, por uma questão de rapidez do discurso, confundirmos sob o nome de escola o conjunto de todas as manifestações individuais que representam a arte de um povo, e uma arte digna de história, certamente então existe uma escola inglesa** (Chesneau, 1882, p. 7-8, grifo nosso, tradução nossa).²⁰

No seu raciocínio, Chesneau argumentou que uma escola de arte não se estabeleceria apenas pela reunião de tradições pictóricas específicas, ou pela instrumentalização de um ensino formal de artes. Uma escola de arte se estabeleceria para além desses elementos porque ela representaria todo o povo, e porque seria “uma arte digna de história” (1882, p. 8). Significaria que esta seria uma arte digna de ser historicizada, de ser estudada pelas ciências humanas. Ao nosso juízo, a argumentação de Chesneau sobre a arte inglesa ressoa com o percurso metodológico de Taine sobre a arte dos Países Baixos. Em ambos os pensadores percebemos uma preocupação em associar a produção artística de um povo com o desenvolvimento material desse povo. Dessa forma, cria-se a ideia de que quanto mais desenvolvido o povo, mais desenvolvida seria a arte desse povo.

Em vista dos pressupostos teóricos apontados acima, Gonzaga Duque estaria diante de um dilema: o de historicizar uma arte brasileira, ou uma escola de artistas brasileiros, que não preencheria os requisitos para ser qualificada como tal. Conforme o crítico brasileiro demonstrou no capítulo *Causas*, e reiterou no capítulo *Conclusão*, o povo brasileiro herdou da colonização portuguesa vícios decadentistas e foi formado “de partes heterogêneas, quero dizer, de raças diferentes” (Gonzaga Duque, 1995, p. 258), sem que isso lhe trouxesse uma identidade própria.

Somado à formação sócio-histórica do Brasil, o estabelecimento da colônia Le Breton retirou de nossos artistas “a feição nativa e a originalidade” (Gonzaga Duque, 1995, p. 257). Educados na tradição pictórica francesa, sucedeu-se, a partir de Jean-Batiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, “uma geração de artistas mais instruídos talvez, porém menos habilidosos” (Gonzaga Duque, 1995, p. 257-258). Seguindo essa lógica, parece inevitável para Gonzaga Duque concluir que um povo sem características é incapaz de produzir uma arte nacional.

O POSITIVISMO E A SOCIEDADE DE CLASSES NO BRASIL

É sintomático que Taine, ao analisar a pintura nos Países Baixos, tenha dito que ela tenta reproduzir

a intimidade burguesa. Da mesma forma, vai ao encontro dessa premissa sua admiração ao sistema representativo parlamentarista, e a ideia de livre associação entre os indivíduos. Todos esses conceitos constituem os pilares do pensamento liberal clássico, onde estão calcadas as relações de produção no sistema capitalista.

Por isso, compreendemos que a adesão ao positivismo pode ser lido como um fenômeno de classe ligado às camadas médias da sociedade capitalista. Auguste Comte, o filósofo consolidador da doutrina positivista, possuía, à sua maneira, uma compreensão específica da formação da sociedade de classes na Europa. Com vistas para uma sociedade refundada sobre seu credo secularista, a Religião da Humanidade, Comte acreditava que todas as classes teriam “obrigações especiais” (Comte, 1848, p. 161) a serem desempenhadas neste novo contrato social.

Essas obrigações especiais seriam construídas a partir da sociedade industrial que se desenvolvia na Europa. No entanto, essa sociedade industrial só se desenvolveria de forma plena, ordeira e progressiva a partir da “divisão que surgiu espontaneamente entre os empreendedores e os trabalhadores” (Comte, 1848, p. 154). A função dos capitalistas na sociedade de classes comteana seria a de “chefes temporais da sociedade moderna” (p. 154), como se fossem “os órgãos nutridores da Humanidade”. Por eles passaria a responsabilidade de “ou coletar e preparar os materiais necessários para a vida, ou distribuí-los por toda a parte” (p. 366-367). Aos trabalhadores, restaria apenas a reprodução material da vida a partir do seu trabalho. Para Comte, os trabalhadores deveriam “enxergar-se, moralmente, como servidores públicos, com funções de caráter especial e também geral” (p. 185).²¹

Sendo Comte muito favorável às classes abastadas, é aceitável supor que esse estrato social abarcasse o positivismo enquanto expressão ideológica dos seus interesses de classe. O autor brasileiro João Camilo de Oliveira Torres assinala essa percepção de forma muito objetiva:

A política de Comte era o reflexo da mentalidade comum da burguesia do século XIX. Nessas condições, adora a máquina e a ciência

experimental, que libertaram a sua classe das corporações e o liberalismo econômico que a enriquecera contra Deus e os nobres (como assinalam Max Weber, Sombart e Tawney). E, como as classes médias constituem verdadeiro centro da vida social, equidistantes como são da miséria e da opulência, ao mesmo tempo trabalhando e tendo conforto, possuem as ideias políticas mais sensatas (Torres, 2018, p. 169-170).

No Brasil, especificamente, as camadas médias estruturavam-se, por um lado, a partir de uma burguesia comercial que se expandia, impulsionada tanto pelo consumo interno, quanto pelo externo; e, por outro lado, de segmentos da classe média urbana que tinham acesso ao ensino das profissões liberais, e também de oficiais militares com formação técnica. No início do processo de ascensão desses novos elementos da sociedade brasileira, não havia um antagonismo aparente entre eles e a tradicional burguesia agrária. Havia, na verdade, uma acomodação de interesses entre esses setores. Como afirma Nelson Werneck Sodré (2002, p. 384): “O sonho do comerciante será, no fim das contas, o de afazendar-se. Quando não o de enobrecer, pelos títulos, ou pelo diploma acadêmico, ou pelo modo de viver”.

Entre as décadas de 1850 e 1870, essa acomodação enfrentou graves tensionamentos. A abolição do tráfico de escravizados, a expansão do crédito e o incremento da industrialização acelerou o processo de acumulação da burguesia urbana. Já a Guerra do Paraguai, apesar do seu sucesso militar, legou ao Brasil uma grave crise política. Foi nesse contexto que as camadas médias urbanas incorporaram, para si, ideias que repercutiam seus próprios valores. Dentre as várias ideias filosóficas que circulavam no país, na segunda metade do século XIX, o positivismo “correspondia a uma série de exigências próprias da classe média, e em particular daqueles grupos de classe média que tinham acesso ao ensino” (Sodré, 2002, p. 395).

Enquanto representante dessa nascente burguesia brasileira, é natural que Gonzaga Duque quisesse demonstrar o avanço intelectual desse estrato social, vinculando-se a um sistema de ideias e valores que eram por eles compartilhados. O autor tinha esperança de que a arte brasileira, bem como a vida pública nacional, repercutisse o “desenvolvimento de uma nova política e de

ciências positivas” (Gonzaga Duque, 1995, p. 259) que já estavam em curso no seio dessa classe ascendente. Ao trazer as “ciências positivas” para o seu texto, Gonzaga Duque claramente tenta aproximar-se do sentido comteano do termo – que “foi adotado de forma ampla e poderia ser, com frequência, intercambiável com *científico*” (Williams, 2007, p. 321). Assim afirmou o próprio Comte em sua obra:

Estudando assim o desenvolvimento total da inteligência humana em suas várias esferas de atividade, desde o seu primeiro e mais simples desenvolvimento até os dias atuais, acredito ter descoberto uma grande lei fundamental, à que se está sujeito por uma necessidade invariável, e que me parece poder ser firmemente estabelecida, quer pelas provas racionais fornecidas pelo conhecimento de nossa organização, quer pelas verificações históricas resultantes de um exame cuidadoso do passado. Essa lei consiste em que cada uma de nossas principais concepções, cada ramo do nosso conhecimento, passa sucessivamente por três estados teóricos diferentes: o estado teológico ou fictício; o estado metafísico ou abstrato; o estado **científico ou positivo** (Comte, 1830, p. 3, grifo nosso, tradução nossa)²².

Compreendemos que Gonzaga Duque pode ser qualificado na esfera do intelectual orgânico, conforme teorizado pelo autor marxista italiano Antonio Gramsci. A atividade intelectual é uma extensão da atividade produtiva. Todos os seres humanos são capazes de atividade intelectual, mas alguns são destacados para exercer essa função em parceria com a classe dominante. A partir desse pressuposto, podemos compreender que:

Formam-se assim, historicamente, categorias especializadas para o exercício da função intelectual; formam-se em conexão com todos os grupos sociais, mas sobretudo em conexão com os grupos sociais mais importantes, e sofrem elaborações mais amplas e complexas em ligação com o grupo social dominante (Gramsci, 2001, p. 18-19).

Para que a classe dominante de um determinado período pudesse criar os seus próprios intelectuais foi necessário cooptar, “pela assimilação e pela conquista ‘ideológica’” (Gramsci, 2001, p. 19), os intelectuais tradicionais do seu tempo. Inclusive,

Gramsci assegurou que:

[a] organização escolar (em sentido lato) nas sociedades que emergiram do mundo medieval indica a importância assumida no mundo moderno pelas categorias e funções intelectuais; assim como se buscou aprofundar e ampliar a “intelectualidade” de cada indivíduo, buscou-se igualmente multiplicar as especializações e aperfeiçoá-las (p. 19).

Esse teria sido o salto qualitativo dado pela burguesia em relação às classes dominantes precedentes. A aristocracia feudal e a eclesiástica possuíam interesses específicos, que não requeriam um maior grau de especialização. A primeira estava interessada na governança do estado e no monopólio da força, enquanto a segunda estava interessada na hegemonia filosófica e cultural da teologia cristã. A partir do momento em que a burguesia ascendeu enquanto classe dominante, escorada no modo de produção capitalista, ela assumiu, de um lado, o controle do estado e do monopólio da força, e, de outro, os aparatos de dominações filosófica e cultural.

Dessa forma, foi necessário expandir a formação técnica dos intelectuais burgueses para além da gestão dos meios de produção. Surgiram, então, os operadores dos sistemas político, jurídico, militar e também cultural. A política, o direito, a economia tornaram-se ciências autônomas para uma ampla gestão do estado burguês. Da mesma forma, a arte e a estética obtiveram também a sua autonomia para que pudessem produzir e reproduzir o gosto da burguesia. Sobre a organização social dos intelectuais burgueses, Gramsci disse o seguinte:

Deve-se notar que a elaboração das camadas intelectuais na realidade concreta não ocorre num terreno democrático abstrato, mas segundo processos históricos tradicionais muito concretos. Formaram-se camadas que, tradicionalmente, “produzem” intelectuais; e elas são as mesmas que, com frequência, especializaram-se na ‘poupança’, isto é, a pequena e média burguesia fundiária e alguns estratos da pequena e média burguesia urbana. A diferente distribuição dos diversos tipos de escola (clássicas ou profissionais) no território “econômico” e as diferentes aspirações das várias categorias destas camadas determinam, ou dão forma, à produção dos diferentes ramos da especialização intelectual (Gramsci, 2001, p. 20).

Acreditamos que podemos encontrar um pouco da nossa própria realidade nessas linhas para, então, determinar que tipo de intelectual foi Gonzaga Duque. Nosso autor pertencia às camadas médias da sociedade carioca, teve acesso ao estudo das letras clássicas, e iniciou a sua carreira intelectual já bem cedo. Mas ele não estudou em um colégio de elite como o Colégio Pedro II, que formou justamente a elite intelectual que governou o Brasil até os primeiros anos da República. Ele se formou no Colégio Abílio, uma importante instituição de ensino carioca, mas que não gozava do mesmo prestígio do Colégio Pedro II. Podemos perceber que enquanto no Colégio Pedro II estudaram o Visconde de Taunay, Floriano Peixoto, Hermes da Fonseca e tantos outros, no Colégio Abílio estudaram Rui Barbosa, Castro Alves, Raul Pompeia e o próprio Gonzaga Duque.

Fica evidente que clivagens diferentes da classe dominante estudaram nos dois colégios. Enquanto a elite política e militar privilegiou o Colégio Pedro II, a elite cultural e bacharelesca privilegiou o Colégio Abílio. Aqui se apresenta cristalinamente o que Gramsci quis demonstrar: os diferentes tipos de escolas, assim como as diferentes aspirações dos membros das camadas burguesas, determinam os “diferentes ramos de especialização intelectual” (Gramsci, 2001, p. 20). Não é uma questão de acesso deficiente ao ensino, mas sim de uma divisão intrassocial do ensino. Extratos diferentes da classe dominante engajam-se em diferentes especializações, e isso seria determinado a partir de sua posição dentro da própria classe.

Esses diferentes estratos da classe dominante, organizados em diferentes especializações, atuariam justamente como “[os] ‘prepostos’ do grupo dominante para o exercício das funções subalternas de hegemonia social e do governo político” (Gramsci, 2001, p. 21). Essa atuação, ainda segundo Gramsci, estaria dividida em duas frentes. A primeira seria exercida pela chamada sociedade civil, que trabalharia na construção do “consenso ‘espontâneo’ [...] que nasce ‘historicamente’ do prestígio (e, portanto, da confiança) obtida pelo grupo dominante por causa de sua função no mundo da produção” (p. 21). A segunda seria a chamada sociedade política, encastelada no próprio Estado, que faria uso dos seus aparelhos coercitivos para garantir “a disciplina dos grupos

que não ‘consentem’, nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade na previsão dos momentos de crise” (p. 21).

Visto que Gonzaga Duque não passou pelo Colégio Pedro II, muito menos pelas escolas de formação militar, ele não estava capacitado para participar da sociedade política. Sua formação o direcionou para participar do amplo corpo da sociedade civil, o que lhe permitiu disputar a opinião pública em torno de um consenso. De fato, essa seria uma definição precisa da atividade jornalística e da crítica de arte, que ele exerceu destacadamente por toda a vida.

Tudo isso demonstra que, junto com a nascente burguesia brasileira, nascia um conjunto de pensadores advindos dessa nova classe, dentre eles Gonzaga Duque, que se associavam àquilo que julgavam de mais avançado nas ciências sociais de sua época. Essa associação não foi em absoluto sem propósito, mas refletia o anseio dessa nova classe social brasileira, que buscava se afirmar a partir de suas próprias formulações políticas, como também estéticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os cruzamentos da arte com a política são sempre bem mapeados nos caminhos da história. Quer seja o rei Luís XIV a empregar os serviços de Gianlorenzo Bernini para a reforma do palácio do Louvre, quer seja o presidente Juscelino Kubitschek a encarregar Lúcio Costa e Oscar Niemeyer da construção de Brasília, arte e política sempre formaram um poderoso binômio para avançar interesses específicos. Conforme afirma Alexandre Ragazzi (2023, p. 15), “uma imagem [...] representa os valores morais de um povo, sua cultura, sua arte e história, ao mesmo tempo que pode revelar suas aspirações políticas ou suas crenças religiosas”.

Por outro lado, não há política sem ideologia. E, das forças que estruturam as relações sociais, a ideologia é, em grande medida, a mais incompreendida em seus efeitos concretos. Destutt de Tracy, no final do século XVIII, concebeu a ideologia como uma ciência das ideias distinta da metafísica (Cf. Williams, 2007, p. 212). Napoleão rendeu a conotação negativa que se tem hoje do

termo, “um sentido de teoria abstrata, não prática ou fanática” (Williams, 2007, p. 213). Ideologia entrou em definitivo no léxico político-filosófico a partir de Karl Marx, que a caracterizava como “uma versão invertida da realidade” (Williams, 2007, p. 213).

Marx, entretanto, analisava a ideologia com vistas para a luta de classes. A ideologia só se mostrava como uma versão invertida da realidade porque já surgia, no horizonte da história europeia, uma nova classe social que trazia consigo a mudança: o proletariado. Se não houvesse o proletariado, não haveria um agente histórico que desafiasse a ideologia burguesa. Por isso Marx também escreveu que “As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes” (Marx, 2007, p. 47). O que essa classe dominante busca é que suas ideias se tornem hegemônicas sobre as outras ideias do seu tempo. E não havendo quem lhes oponha, a sua versão invertida da realidade torna-se a realidade de fato.

No Brasil oitocentista, as contradições entre a burguesia e a classe subalternizada não eram agudas dessa forma. Nessa época, nossa burguesia lutava pela abolição da escravidão, por uma reforma no sistema de representação política e por uma modernização do Estado. Para avançar essa agenda, o antagonismo da nascente burguesia brasileira era com a aristocracia rural, não com a classe subalternizada. Em certo sentido, nossa burguesia era revolucionária e a gestão burguesa do estado brasileiro emancipou ela própria da tutela aristocrática, assim como emancipou as classes subalternizadas dos seus antigos algozes (Cf. Sodré, 1964, p. 172).

É nesse contexto que temos *A arte brasileira* e Gonzaga Duque. Escrito em 1888 por um jovem de 25 anos de idade, o livro e seu autor se encontravam em uma conjuntura de mudanças radicais do panorama brasileiro. Tendo o trabalho escravo sido abolido naquele mesmo ano, o país vivia o estertor do regime monárquico e o golpe republicano se avizinhava no horizonte. A burguesia brasileira estava em plena marcha, como partícipe fundamental dessas mudanças. Tomado isoladamente, *A arte brasileira* é somente um livro de historiografia e crítica da arte brasileira do século XIX. No conjunto dos fatos, ele é o manifesto de uma classe em ascensão. Gonzaga

Duque, enquanto agente da burguesia brasileira no âmbito cultural, foi instrumental para avançar os interesses dessa classe nas questões da arte.

REFERÊNCIAS

CHESNEAU, Ernest. **La peinture anglaise**. Paris: A. Quantin, 1882.

CHIARELLI, Tadeu Chiarelli. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: GONZAGA DUQUE, Luiz. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado das Letras, 1995. Disponível em: <https://www.academia.edu/43852224/Gonzaga_Duque_a_moldura_e_o_quadro_da_arte_brasileira>. Acesso em: 27 mai. 2024.

COMTE Auguste. **Cours de philosophie positive**. Tome premier. Paris: Rouen Frères, 1830.

COMTE, Auguste. **Discours sur l'ensemble du positivisme**. Paris: L. Mathias, 1848.

ELECTRICAS. Chronica. **Pierrot**, Rio de Janeiro, Ano I, Nº 2, 13 de setembro de 1890, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/125741/10>>. Acesso em: 27 mai. 2024.

GONZAGA DUQUE. **A arte brasileira**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Volume 2: Os intelectuais - O princípio educativo - Jornalismo. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HAVARD, Henry. **Histoire de la peinture hollandaise**. Paris: A. Quantin, Imprimeur-Éditeur, 1882. Disponível em: <<https://archive.org/details/histoiredelapein00hava>>. Acesso em: 27 mai. 2024.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. Gonzaga Duque e a crítica de arte francesa. **Academia.edu**, 2013. Disponível em <https://www.academia.edu/15782107/2013_Gonzaga_Duque_e_a_critica_de_arte_francesa>. Acesso em: 10 set. 2024.

LINS, Ivan. **História do Positivismo no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

LINS, Vera. **Novos pierrôs, velhos saltimbancos**: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século

XIX. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

LÖWY, Michael. **Marxismo contra Positivismo**. Rio de Janeiro: Cortez Editora, 2018.

MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

NABUCO, Joaquim. O abolicionismo. In: MELLO, Evaldo Cabral de (Org.). **Joaquim Nabuco Essencial**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

RAGAZZI, Alexandre. Introdução. In: CHANTELOU, Paul Fréart de. **Diário do Cavaliere Bernini à França**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2023.

SANTOS, Carlos. Passe-Partout. L. GONZAGA DUQUE ESTRADA. **Guanabara**: Hebdomadario Critico, Litterario e Noticioso, Rio de Janeiro, Ano I, Nº 5, 21 de junho de 1883, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/105104/24>>. Acesso em: 30 jun. 2024.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Burguesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

TAINE, Hippolyte. **Philosophie de l'art dans les Pays-Bas**. Paris: Germer Baillière, 1869.

TAINE, Hippolyte. **Philosophie de l'art**. Tome Premier. Cinquième Édition. Paris: Hachette, 1890.

TAUNAY, Alfredo D'Escragnoille Taunay, visconde de. **Memórias**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

TORRES, João Camilo de Oliveira. **O positivismo no Brasil**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.

VERMEERSCH, Paula Ferreira. Inícios de A Arte Brasileira, de Gonzaga Duque, em Guanabara. In: **Imagem**: Revista de História da Arte, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 42-53, 2024. Disponível em: <<https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/16217>>. Acesso em: 8 fev. 2024.

VÉRON, Eugène. **L'Esthétique**. Paris: C. Reinwald et Cie., 1878.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

Notas

1 Este artigo é um produto da pesquisa de mestrado em andamento do autor desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA-UERJ), sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Ragazzi.

2 Na dissertação de mestrado, em construção, e com o título homônimo a este artigo, debruço-me sobre o tema.

3 “E a semana?,... Zut! política, política, sempre política” (Electricas, 1890, p. 2).

4 O Arquivo Gonzaga Duque foi doado pela neta do crítico, Maryssol Duque Araújo, e guarda suas correspondências pessoais, documentos, rascunhos e anotações de trabalhos intelectuais. Todo o arquivo encontra-se digitalizado e disponível para consulta no link: <<https://www.docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?bib=GonzagaDuque&pagfis=1570>>.

5 “Esta é, neste país, a planta humana; nos resta agora analisar a arte, que é a sua flor” (tradução nossa). No caso das citações de Gonzaga Duque, manteremos a forma original que o autor faz a citação em seu livro, em francês, e colocaremos a tradução para língua portuguesa em nota de rodapé. Informamos que todas as traduções neste artigo foram feitas por mim.

6 No original: “Selon notre méthode, nous allons d’abord étudier cette histoire intime et préalable qui explique l’histoire extérieure et finale. Je vous montrerai d’abord la graine, c’est-à-dire la race avec ses qualités fondamentales et indélébiles, telles qu’elles persistent à travers toutes les circonstances et dans tous les climats ; ensuite la plante, c’est-à-dire le peuple lui-même avec ses qualités originelles, accrues ou limitées, en tout cas appliquées et transformées par son milieu et son histoire ; enfin la fleur, c’est-à-dire l’art, et notamment la peinture, à laquelle tout ce développement aboutit”.

7 No original: “la finesse et la noblesse sculpturales” (p. 4) ; “Le corps est le plus souvent grand, mais charmante à gros coups ou rentassé, lourd et sans élégance” (p. 4) ; “bosselés, avec des pommettes saillantes et des mâchoires marquées” (p. 4) ; “ils peuvent rester fixes pendant des heures, entières en tête à tête avec leur pensée ou leur pipe” (p. 8) ; “la matière et la masse y semblent prédominer sur le mouvement et sur l’âme” (p. 5).

8 No original: “les douceurs de la politesse, les satisfactions de la vanité, les sensualités de l’amour” (p. 11) ; “est moins sujet à l’impatience et aux éclats déraisonnables” (p. 13) ; “ce sont les plus grands travailleurs du monde ; à cet égard, pour les choses de l’esprit, nul n’égale les Allemands” (p. 14).

9 No original : “Chez les peuples germaniques, on s’associe, non pour parler, mais pour agir; la politique est une affaire qu’il faut mener à bien ; on y porte l’esprit des affaires ; la parole n’est qu’un moyen ; l’effet, même lointain, est le but. Ils se subordonnent à ce but, ils sont pleins de déférence pour les personnes qui le représentent. Chose unique! ici les gouvernés respectent les gouvernants; quand ceux-ci sont mauvais,

on leur résiste, mais légalement, avec patience, et si les institutions sont défectueuses, on les redresse peu à peu, sans les casser. Les pays germaniques sont la patrie du gouvernement parlementaire et libre : vous le voyez établi aujourd’hui en Suède, en Norvège, en Angleterre, en Belgique, en Hollande, en Prusse, même en Autriche ; les colons qui défrichent l’Australie et l’ouest de l’Amérique l’y implantent avec eux ; si brutaux que soient ces nouveaux venus, il y prospère à l’instant et il y persiste sans peine”.

10 No original: “Agir en corps sans que personne opprime personne, voilà un talent tout germanique” (p. 19) ; “ils ont fait fléchir l’autorité officielle de l’Église devant la conviction personnelle de l’individu” (p. 22).

11 No original: “pour se fabriquer un sol habitable et se changer en un peuple civilisé” (p. 29) ; “tout positif et tout pratique; de rêver [...] de voyager parmi les chimères de la fantaisie et les systèmes de la métaphysique” (p. 30).

12 No original: “représentation crue et complète de la vie réelle”.

13 No original: “En pays fertile et riche, parmi des mœurs joviales, devant des figures pacifiques, bonasses ou florissantes, ils trouveront des modèles conformes à leur génie. Presque toujours ils peindront l’homme pourvu de bien-être et content de son sort. S’ils l’agrandissent, ce sera sans l’élever au-dessus de sa vie terrestre. L’école flamande du XVII^e siècle ne fait qu’élargir ses appétits, ses convoitises, sa force et sa joie. Le plus souvent ils le laisseront tel qu’il est : l’école hollandaise se borne à reproduire la quiétude de l’appartement bourgeois, le confortable de l’échoppe ou de la ferme, les gaietés de la promenade et de la taverne, toutes les petites satisfactions de la vie paisible et réglée. Rien de plus convenable à la peinture; trop de pensée et d’émotion lui nuit”.

14 No original: “l’état des mœurs et de l’esprit est le même pour le public et pour les artistes; ils ne sont pas des hommes isolés”.

15 No original: “Le tableau, par cela même qu’il permet le groupement, et qu’il peut, par la perspective, se creuser et s’étendre à l’infini, permet de donner aux actions une intensité et une énergie que supporte difficilement une figure isolée. Les gestes violents et emportés, les attitudes instables, difficilement acceptables dans l’œuvre sculptée, sont parfaitement à leur place sur une toile, parce qu’ils y trouvent leur explication dans l’ensemble de l’œuvre. Nous sommes loin de refuser le mouvement à la sculpture, surtout dans les groupes, mais la matière même qu’elle emploie se prête mal aux dislocations que permet la peinture dans les actions violentes”.

16 No original: “On comprend en effet que le peintre, n’ayant à sa disposition qu’un moment de la durée, s’efforce d’en tirer tout l’effet possible en étendant pour ainsi dire au passé et à l’avenir le geste présent de son personnage. Le geste n’est pas un mouvement arrêté, car alors il se confondrait avec l’attitude; c’est un mouvement qui se continue. Le peintre, qui n’a pas la

ressource de reproduire directement cette continuité, a pour devoir de la faire sentir, en ajoutant à l'immobilité forcée de l'attitude qu'il substitue au geste quelque chose de celle qui a immédiatement précédé et de celle qui suivra immédiatement. On conçoit facilement que cette attitude multiple dans un même moment ne saurait exister dans la réalité matérielle. C'est donc une licence que se permet le peintre, uniquement parce qu'au-dessus de la réalité parement matérielle de l'immobilité du moment choisi par lui, il y a la vérité supérieure de la vie, qui fait que cette immobilité n'est qu'un point imperceptible dans une série de mouvements”.

17 No original: “Ce qui achève de ruiner la thèse des dessinateurs de l'immobilité, c'est un fait physiologique récemment découvert par la science. Il est aujourd'hui démontré que l'image imprimée sur la rétine y persiste pendant un temps assez long; que, par conséquent, le geste, bien que passant par une série d'attitudes successives, demeure tout entier à la fois dans l'œil, surtout quand il est rapide, et que, en réalité, la succession se transforme en une simultanéité véritable. Or, que doit préférer le peintre, de la réalité matérielle ou de la réalité visuelle? La dernière évidemment, à moins qu'on ne veuille réduire l'art à la photographie. Soutenir le contraire, c'est-à-dire imposer à l'artiste l'obligation de représenter l'attitude arrêtée, sous prétexte qu'elle seule existe en fait, puisque la peinture ne dispose que d'un moment unique, est juste aussi intelligent que d'interdire au peintre de tenir compte des modifications réciproques qui résultent pour les couleurs de la juxtaposition des tons”.

18 “A arte, é a nação, é o povo” (tradução nossa).

19 No original: “Telle est la commune histoire. Il semble qu'une destinée inéluctable, gouvernant la vie de tous les peuples, leur fasse parcourir à tous le même chemin ; et leur vie paraît sujette, comme celle des hommes, à ces trois périodes de jeunesse, de force et de sénilité auxquelles tout obéit en ce monde. Mais si la marche est toujours la même, il s'en faut que les productions, qui servent à la contrôler, se ressemblent. Suivant le caractère d'un peuple, ses aptitudes, son énergie et ses tendances, suivant son génie en un mot, celles-ci revêtent une forme spéciale, un aspect particulier. Expression de ses sentiments, elles en conservent la marque, et à travers leurs lignes harmonieuses, on peut lire les vertus qui ont présidé à leur naissance, aussi bien que les défauts qui ont entravé ou modifié leur essor. Buffon a dit que le style c'était l'homme ; avec combine plus de raison encore pourrait-on dire : “L'Art, c'est la nation, c'est le peuple !” Chacune de ses manifestations artistiques est, en effet, pour la nation entière, comme la synthèse de ses aptitudes et de ses pensées - dominantes ; c'est par là qu'elle peut souvent parler à la postérité et lui dire : “Jugez-moi preuves en main, c'est-à-dire sur mes œuvres”. Plus qu'aucun autre pays, la Hollande nous fournit, grâce à son admirable école de peinture, la démonstration de cette grande loi”.

20 No original: “En effet, il sert généralement à désigner un ensemble de traditions et de procédés, une technique, un goût particulier dans le dessin, un sens de la couleur également particulier concourant

à l'expression d'un idéal commun poursuivi par les artistes d'une même nation dans le même temps. A ce titre, il y a une école flamande, une école hollandaise, une école espagnole, il y a diverses écoles en Italie, il y a une école française ; mais il n'y a pas d'école anglaise. Il n'y a pas d'école anglaise, car ce qui ressort très visiblement de l'étude de la peinture en Angleterre, c'est précisément l'absence de toute tradition commune, c'est l'indépendance absolue et pour ainsi dire l'isolement de chaque peintre. On n'y trouve nulle empreinte d'une méthode ou d'une éducation collective, d'un enseignement officiel, d'une Académie à Rome, d'une École des beaux-arts. L'art anglais est un art libre et, à raison de sa liberté même, infiniment varié, plein de surprises et d'initiatives imprévues. Mais si, pour la rapidité du discours, on confond sous le nom d'école le faisceau de toutes les manifestations individuelles qui représentent l'art d'un peuple, et un art digne de l'histoire, certes alors il y a une école anglaise”.

21 No original: “division spontanée qui s'y est graduellement accomplie entre les entrepreneurs et les travailleurs” (p. 154) ; “les chefs temporels de la société moderne” (p. 154) ; “soit qu'ils recueillent et préparent les matériaux assimilables, soit qu'ils les distribuent partout” (p. 366-367) ; “peuvent se borner à se considérer moralement comme de vrais fonctionnaires publics à la fois spéciaux et généraux” (p. 185).

22 No original: “En étudiant ainsi le développement total de l'intelligence humaine dans ses diverses sphères d'activité depuis son premier essor le plus simple jusqu'à nos jours, je crois avoir découvert une grande loi fondamentale, à laquelle il est assujéti par une nécessité invariable, et qui me semble pouvoir être solidement établie, soit sur les preuves rationnelles fournies par la connaissance de notre organisation soit sur les vérifications historiques résultant d'un examen attentif du passé. Cette loi consiste en ce que chacune de nos conceptions principales chaque branche de nos connaissances, passe successivement par trois états théoriques différents: l'état théologique, ou fictif; l'état métaphysique, ou abstrait; l'état scientifique, ou positif”.

SOBRE O AUTOR

Thiago Herdy é mestrando em História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/UERJ). Graduado em História da Arte pelo Instituto de Artes da mesma universidade (IART/UERJ). Atuou como arte-educador da Casa Museu Eva Klabin (RJ), auxiliando na formulação e execução de atividades práticas e artísticas para o público. Bolsista FAPERJ desde 2023. E-mail: thiagoherdy@yahoo.com.br

TERRITÓRIO EM DEBATE: POR UMA LINGUAGEM CRÍTICA PARA A ARTE PÚBLICA¹

DEBATED TERRITORY:

TOWARD A CRITICAL LANGUAGE FOR PUBLIC ART

Suzanne Lacy

Tradução de Dóris Karoline Rocha da Costa e Ival de Andrade Picanço Neto.

Resumo

O ensaio de Suzanne Lacy foi publicado no livro *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995), com o objetivo de contribuir com a crítica de arte acerca do novo gênero de arte pública. Esta nova arte pública é engajada politicamente e feita por artistas que, indissociavelmente, participam da sociedade enquanto artistas-cidadãos. Sendo assim, Lacy estrutura o ensaio em quatro seções, cada uma trata de um conceito-chave para a reflexão sobre a nova arte pública. São eles: Interação, Público, Intenção e Eficácia. A artista argumenta em prol da ressignificação e do uso diferenciado destes termos, já que a nova arte pública se distancia do ideal tradicional monumental, abrangendo contextos culturais diversos, logo, diferentes públicos.

Palavras-chave:

Novo gênero de arte pública; arte pública; artista ativista; arte engajada; artista-cidadão.

Abstract

This essay by Suzanne Lacy was published in the book *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995), aiming to enhance the discourse surrounding art criticism about the emerging genre of public art. This new public art is characterized by its political engagement and created by artists who, inseparably, engage with society as artist-citizens. Thus, Lacy structures the essay in four sections, each one dealing with a key concept for reflection on the new public art. These concepts include: Interaction, Audience, Intention and Effectiveness. The artist argues in favor of the redefinition and nuanced application of these terms, as the new public art diverges from the conventional monumental ideal, encompassing diverse cultural contexts, and therefore, different audiences.

Keywords:

New genre public art; public art; activist artist; socially engaged art; artist-citizen.

NOTA DOS TRADUTORES

O ensaio *Debated territory: toward a critical language for public art* (*Território em debate: por uma linguagem crítica para a arte pública*), de Suzanne Lacy, parte de um contexto contemporâneo, em que as definições sobre o que é público e privado na arte avançam em direção a territórios mais politizados e de construção coletiva. Inicialmente relacionada à construção de monumentos históricos, encomendados sob o desejo do Estado de criar um local de memória coletiva, a arte pública se expande na contemporaneidade, abrangendo intenções de construir senso comum acerca de temas com forte engajamento político.

Esse novo tipo de arte pública trará hibridismo cultural e de linguagens, sendo processual, coletivo e, muitas vezes, efêmero, como conteúdo e forma. Lacy contribui com diferentes parâmetros, vocabulários e conceitos para artistas e críticos dessa nova arte pública, ainda diante da diversidade de suas formas, que vão de performances a murais urbanos, entre outros, colocando o artista-cidadão como disparador das ações da nova arte pública.

O texto faz parte de um livro reunindo diversos ensaios de nomes como Lucy Lippard, Suzi Gablik, Arlene Raven, Guillermo Gomez-Pena e Allan Kaprow, e se insere como o décimo primeiro capítulo da antologia organizada pela mesma autora, sob o título *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle, Bay Press, 1995, p. 171-185).

Recebi uma ligação de Mamãe e Papai enquanto eles estavam sentados em frente à televisão em Wasco. Estavam assistindo à reportagem sobre o julgamento de Dennis Barrie, diretor do Centro de Artes Contemporâneas de Cincinnati,² acusado de obscenidade por exibir as fotografias de Robert Mapplethorpe. Era Mapplethorpe um artista ou um pornógrafo? Mais tarde, eles me enviaram recortes do jornal local sobre *The Umbrellas* do artista Christo, instalação localizada a poucas milhas de sua casa em uma pequena comunidade agrícola no Vale Central da Califórnia. A julgar pelo tom dos artigos, a população local, após questionamentos iniciais, parecia pronta para acreditar que Christo era, de fato, um artista, embora ele não se encaixasse em suas pré-concepções.

O que fazem os artistas modernos? Mamãe e Papai têm suas opiniões. A mídia os tornou *connoisseurs* de sofá, em um momento de tremenda transição no papel dos artistas visuais. Seja por meio da arte de estúdio (para um público específico do mundo da arte) ou da arte pública (para um público popular mais amplo), os artistas alcançaram um nível de visibilidade pública não experimentado em várias décadas, se é que nunca. Isso é, em parte, uma consequência de um maior nível de visibilidade pessoal na cultura em geral. A partir de um suposto “direito de saber” sobre a vida de políticos, à revelação de segredos de família, incluindo abuso conjugal e incesto, a vida, antes privada, assumiu o caráter de patrimônio público através da mídia. Os artistas visuais não são exceção, e muitos se catapultaram para o destaque nacional da noite para o dia em virtude das controvérsias em torno de seus trabalhos. O que os artistas fazem e o que “devem” fazer constitui um território de debate público no qual buscamos um paradigma ampliado para o meio da arte em nossos tempos.

A discussão é elaborada. Nas faculdades de arte, os professores discutem sobre o lugar do artesanato, o conteúdo da arte, os locais de exposição e a relação entre o novo gênero de arte pública e as formas de arte mais tradicionais. O mundo da arte tem resistência ao multiculturalismo e suas implicações para diferentes públicos e para a arte. A arte pública tornou-se um sistema de galerias alternativas, altamente competitivo, no qual os artistas são colocados em contato com um público

amplo e diversificado, trazendo suas próprias contribuições para o debate.

Confrontos ocorrem - fazemos perguntas que, neste país, não são feitas aos artistas visuais desde o *New Deal*, quando o apoio do governo aos artistas evoca um diálogo sobre o serviço da arte à sociedade. Uma das questões centrais das recentes controvérsias sobre censura é, de fato, sobre o direito público e a responsabilização privada. As pessoas devem financiar, através do Fundo Nacional Para as Artes,³ obras de arte que ofendam a “sensibilidade pública”? Nossa curiosidade foi estimulada: o que é arte pública, como ela é feita, por quem e para quem?

Dentro da crítica de arte, a arte pública desafiou a ilusão de uma arte universal e introduziu discussões sobre a natureza do público - seus quadros de referência, sua localização dentro de vários construtos da sociedade e suas variadas identidades culturais. A introdução de múltiplos contextos para as artes visuais apresenta um dilema legítimo para os críticos: que formas de avaliação são apropriadas quando os locais de recepção da obra e a premissa de “público” praticamente explodiram? Quando os artistas decidiram abordar Mamãe e Papai em Wasco como um público em potencial, a própria crítica teve que mudar, já que a natureza do significado é percebida de forma tão diferente por vários públicos.

Uma solução temporária tem sido enfatizar a escrita descritiva. Alguns escritores assumiram um papel mais participativo com os artistas no processo da obra, sentindo que recontextualizar a obra dentro de outros quadros de referência - o contexto social mais amplo prescrito pela questão - é uma resposta crítica apropriada (sua abordagem, por mais valiosa que seja, levanta a questão da avaliação no cerne da crítica de arte). Outros críticos aplicam, de forma simplista, critérios herdados dos primeiros artistas praticantes de novas formas de arte pública a trabalhos que são bem avançados em conceito, intenção e complexidade. É evidente que a crítica não alcançou a prática.

Nos casos ao longo deste século em que a arte saiu dos limites dos locais de exposição tradicionais, ou mesmo permaneceu dentro deles e desafiou a

natureza e o significado social da arte, a análise tem sido um terreno contestado e politizado. Até que uma abordagem crítica seja realizada, este trabalho permanecerá relegado a um *status* de *outsider* no mundo da arte, e sua capacidade de transformar nossa compreensão da arte e dos papéis dos artistas será neutralizada com segurança.

Equívocos e pensamentos confusos abundam. O que é necessário, neste momento, é uma crítica mais sutil e desafiadora, na qual pressupostos – tanto os do crítico quanto os do artista – sejam examinados e fundamentados dentro dos mundos da arte e do discurso social. Noções de interação, público, intenções dos artistas e eficácia são usadas muito livremente, muitas vezes sem interrogação suficiente e quase nunca dentro de esquemas conceituais abrangentes, que diferenciam e lançam sentido sobre a prática do novo gênero de arte pública. O que se segue são discussões sobre essas noções com sugestões para ampliar nossa abordagem crítica.

INTERAÇÃO

As tentativas atuais de lidar criticamente com novas formas de arte pública, frequentemente, assumem um partidarismo não examinado com o público, por meio de uma ideia vagamente constituída de interatividade. Em um artigo recente na *Art Papers*, uma escritora criticou a noção de engajamento do público em *Culture in Action*, uma série de projetos de arte em comunidades de Chicago, porque, como ela disse, se os artistas realmente quisessem ser interativos, eles teriam usado tecnologia de vídeo interativo!⁴ Na verdade, a interação não pode ser medida, exclusivamente, pela metodologia ou mídia do artista, ou por outros critérios comumente usados, como tamanho do público.

O que poderia implicar uma análise crítica mais complexa? Ao olhar para esse aspecto do novo gênero de arte pública – a qualidade interativa que, por definição, é característica – um esquema mais abrangente poderia incorporar todos os itens acima, conjuntamente à intenção do artista e o significado da obra para seus públicos. Por exemplo, o diagrama abaixo representa um modelo no qual um contínuo de posições é representado.

Estes não são papéis discretos ou fixos, mas são delineados para fins de discussão, permitindo-nos investigar mais cuidadosamente as estratégias estéticas. A qualquer momento, um artista pode operar em um ponto diferente do espectro ou pode se mover entre eles.



Subjetividade e Empatia: o artista como experienciador

Na arte mais tradicional, pensa-se que a experiência do artista está representada em um objeto visual; tal subjetividade, de fato, é tida como fundamental para a arte. A performance e a arte conceitual ajudaram a isolar o *processo* da arte, às vezes até substituindo o processo pelo objeto. Para investigar quais habilidades interativas os artistas visuais podem trazer para a agenda pública e avaliar como eles podem se relacionar com um público maior, poderíamos começar aqui, com um dos elementos mais básicos da arte: o sujeito da experiência.

Em agosto de 1991, sentei-me por sete dias em um quarto de hospital abandonado no Roswell Park Cancer Center, no norte do estado de Nova York, mapeando as conversas privadas que tive com pacientes, enfermeiros, médicos, cientistas e administradores. A obra situava-se na interação entre mim, como artista, e os membros da comunidade, emoldurada pelo quarto do hospital e alimentada pela necessidade humana de refletir sobre o sentido da vida e do trabalho. Nesta e em inúmeras outras obras que se dão em grande parte no domínio da experiência, o artista, como antropólogo subjetivo, adentra o território do Outro e apresenta observações sobre pessoas e lugares por meio de um relato de sua própria interioridade. Dessa forma, o artista torna-se um canal para a experiência do Outro, e a obra uma metáfora para a relação.

Embora tendamos a considerar a subjetividade como não política, uma das principais contribuições do pensamento feminista nas últimas duas décadas é que a vivência individual

tem profundas implicações sociais. A experiência tem sido manipulada a serviço da publicidade e da política, por exemplo, onde produtos e políticos estão ligados ao desejo e aos valores. A vida privada perdeu uma autenticidade no setor público que a arte pode, pelo menos simbolicamente, nos devolver. Fazer de si mesmo um canal de expressão de todo um grupo social pode ser um ato de profunda empatia. Quando não há uma solução rápida para alguns de nossos problemas sociais mais urgentes, pode haver apenas nossa capacidade de sentir e testemunhar a realidade que acontece ao nosso redor. Essa empatia é um serviço que os artistas oferecem ao mundo.

Informação revelada: Artista como Repórter

No papel de repórter, o artista não se concentra apenas na experiência, mas no relato da situação; ou seja, o artista reúne informações para disponibilizá-las a outras pessoas. Chamando nossa atenção para algo. Podemos dividir essa prática de apresentar informações em linhas de intencionalidade. Alguns artistas afirmam simplesmente “refletir” o que existe sem atribuição de valor; outros “relatam”, implicando uma seleção mais consciente e menos aleatória de informações.

O relato pode ser comparado ao enquadramento estético. Roland Barthes, ao comentar Diderot, explica com analogias do teatro e da pintura como o enquadramento intencional é inerentemente político: “Para contar uma história, o pintor tem apenas um instante à sua disposição, o instante em que vai imobilizar na tela, e assim deve escolhê-la bem”.⁵

O que será visto é o que o artista *terá visto*, e assim a imagem escolhida é um instante em que o significado histórico e político da informação relatada pode ser lido em um único olhar. Dessa forma, pode-se dizer que o artista, como repórter, se envolve com um público não apenas para informar, mas para persuadir. Talvez por isso, quando os artistas entram pela primeira vez na arena sociopolítica, muitas vezes adotam esse papel.

O relato implica uma seleção consciente, embora não necessariamente uma análise, da informação. Na *Amazônia*, a artista performática Rachel

Rosenthal dramatiza a destruição da floresta tropical sul-americana e a matança de seus habitantes. A força desse solilóquio é sua raiva inexorável, transmitida em um encantamento teatralmente coreografado dos nomes dos povos nativos, árvores e espécies animais desse ambiente em rápida desintegração. Nenhuma resposta é posta (na verdade, há alguma resposta apropriada além de *parar*?), exceto a crença da artista de que, depois de experienciar, revelar informações é o próximo passo compassivo.

Situações e Soluções: Artista como Analista

Da reportagem, ou apresentação de informações, à análise é um passo curto, mas a mudança implícita no papel de um artista é enorme. Nos dois primeiros modos de trabalho - experimentador e repórter - vemos uma ênfase nas habilidades intuitivas, receptivas, experienciais e observacionais do artista. À medida que os artistas começam a analisar situações sociais por meio de sua arte, eles assumem para si habilidades mais comumente associadas a cientistas sociais, jornalistas investigativos e filósofos. Tais atividades posicionam os artistas como contribuintes para o esforço intelectual e deslocam nossa atenção estética para a forma ou o significado de seus construtos teóricos.

Reportar é seguido, inevitavelmente, de uma análise. Em meados dos anos oitenta, fotógrafos contemporâneos dos Estados Unidos e de outros países passaram naturalmente da simples observação de desastres ambientais para a teorização política. Em 1986, eles formaram a Atomic Photographers Guild para perseguir projetos relacionados a questões nucleares. Por exemplo, *Bravo 20: The Bombing of the American West* de Richard Misrach, apresenta uma proposta irônica para converter um local de teste de bombas em um parque nacional.

Quando um artista adota a posição de analista, o apelo visual das imagens é muitas vezes suplantado pelas propriedades textuais da obra, desafiando assim as convenções da beleza. Sua análise pode assumir seu caráter estético a partir da coerência das ideias ou de sua *relação* com as imagens visuais e não através das imagens em si. Dessa forma, a arte de análise recorre à história da

arte conceitual durante os anos sessenta, quando os artistas exploraram a desmaterialização da arte como objeto e sua rematerialização no mundo das ideias.

Construindo Consenso: Artista como Ativista

O último passo ao longo do continuum proposto é o da análise ao ativismo, onde o fazer artístico é contextualizado dentro de situações locais, nacionais e globais, e o público torna-se um participante ativo. Martha Rosler explorou a cidade de Nova York como artista-analista, mas pode-se dizer que seu trabalho atravessa o ativismo. *If You Lived Here... The City in Art, Theory, and Social Actions*,⁶ uma assemblagem de exposições, simpósios, fotografias e escritos patrocinados pela Dia Art Foundation, em Nova York, reuniu o trabalho de artistas e ativistas que lidam com a atual crise das políticas habitacionais urbanas americanas. As obras consideraram como os artistas se viram diretamente no meio da especulação imobiliária e de políticas habitacionais míopes. Uma análise sobre moradia e falta de moradia, pontuada por propostas de intervenções e intervenções efetivas que serviram de modelo para o ativismo.

Ao buscarem se tornar catalisadores de mudanças, os artistas se reposicionam como cidadãos-ativistas. Diametralmente oposta às práticas estéticas do artista isolado, a construção de consensos implica inevitavelmente o desenvolvimento de um conjunto de habilidades não comumente associadas ao fazer artístico. Para se posicionar em relação à agenda pública, o artista deve atuar em colaboração com as pessoas e com a compreensão dos sistemas e instituições sociais. Estratégias inteiramente novas devem ser aprendidas: como colaborar, como desenvolver públicos multifacetados e específicos, como cruzar com outras disciplinas, como escolher locais que ressoem com o significado público e como esclarecer o simbolismo visual e de processo para pessoas que não são educadas em arte. Em outras palavras, artistas-ativistas questionam a primazia da separação como postura artística e empreendem a produção consensual de sentido com o público.

Ao esquema anterior (ou a qualquer outro

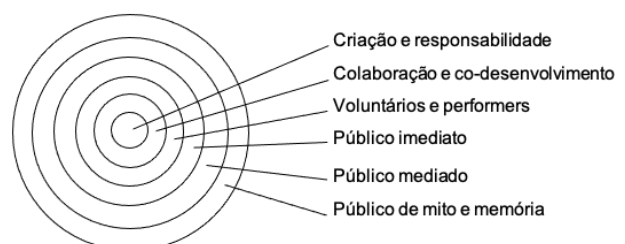
desenvolvido pela crítica), *acrescentar-se-ia* então uma discussão de questões como tamanho do público, uso de mídias e metodologia dos artistas, contextualizando essas avaliações dentro de uma análise mais específica da interatividade da obra.

PÚBLICO

Tradicionalmente, consideramos a relação entre obra de arte e público como uma díade, com mais ou menos troca entre os dois. Alguns querem que a comunicação proceda do artista, através da obra de arte, para um público receptivo. Em vários momentos da história da arte a passividade desse público foi desafiada, por exemplo, durante “happenings” dos expressionistas abstratos, quando o público e seu movimento pelo local da obra foram considerados parte da arte. Muitos artistas públicos hoje sugerem que a comunicação é de mão dupla, alguns chegando a propor que o *espaço* entre artista e público é, de fato, a obra de arte.

Os críticos contemporâneos, seguindo o exemplo da prática artística, começaram a decompor o público, na maioria das vezes ao longo das linhas identitárias específicas de gênero, raça e, menos frequentemente, classe. Mas a *relação* do público com o processo de trabalho não é claramente articulada, o interesse não é simplesmente a composição ou identidade do público, mas em que grau a participação do público forma e informa a obra - de que modo ela funciona como parte integrante da estrutura da obra.

Um possível construto avaliativo pode ser o de ver o público como uma série de círculos concêntricos com membranas permeáveis que permitem movimentos contínuos para frente e para trás. Intencionalmente não hierárquica, tal descrição permite decompor o público em um modelo centrado na noção de interatividade, que, na seção anterior, teve como premissa o papel do artista.



Se representarmos a gênese da obra como um ponto no centro do círculo, irradiando para fora - como as ondas causadas por uma pedra em um lago - estariam os indivíduos ou grupos de pessoas que assumem diferentes graus de responsabilidade pela obra. Gênese e responsabilidade estão emparelhadas nesse modelo, o centro igualando o ímpeto criativo. Desse centro, cuja base varia de obra para obra de arte, emergem imagens e estruturas (embora não necessariamente o significado - que é completado pelo público). O centro dos círculos são aqueles sem os quais a obra não poderia existir. No caso de Houston Conwill, Estella Conwill Májozo e Joseph De Pace, por exemplo, suas obras públicas interativas são impulsionadas centralmente pela energia criativa dos três colaboradores.

O próximo círculo fora do centro inclui os colaboradores ou co-desenvolvedores, acionistas que investiram tempo, energia e identidade no trabalho e que participam profundamente de sua propriedade. Muitas vezes estes consistem em artistas e membros da comunidade, e sem a sua contribuição o trabalho não iria para a frente. No entanto, neste nível de envolvimento, a perda de um único membro, embora talvez grave em implicação para a obra, não alterará drasticamente seu caráter essencial.

É importante enfatizar aqui que tais divisões são um tanto arbitrárias e usadas para esclarecer nosso pensamento sobre o público. Na realidade, aqueles no centro e no primeiro anel concêntrico nem sempre são tão claramente definidos e, mais importante, em um trabalho participativo em funcionamento ativo, o movimento entre os níveis de engajamento é projetado no sistema. Quanto mais responsabilidade assumida, mais central é o papel dos participantes na geração do trabalho. Os parceiros colaborativos tornam-se mais ou menos centrais à medida que o trabalho encontra a sua forma.

O próximo nível de participação seria os voluntários e artistas, aqueles sobre, para e com quem o trabalho é criado. No projeto de Danny Martinez para *Culture in Action*, esse nível seria representado pelos ônibus lotados de membros da comunidade que desfilaram por dois bairros de Chicago. Seriam incluídos os membros da comunidade e representantes de várias

organizações que se voluntariaram para organizar o desfile.

Outro anel do círculo é formado por aqueles que têm uma experiência direta da obra de arte. Tradicionalmente chamado de público, são as pessoas que assistem a uma apresentação ou visitam uma instalação. Por causa da característica invitatória indefinida de uma obra de arte baseada na comunidade e do tempo, em aberto, envolvido na sua criação, aqueles que assistem à apresentação ou exposição final são muitas vezes mais engajados do que, por exemplo, os frequentadores de museus. Entre aqueles que visitam o Memorial dos Veteranos do Vietnã de Maya Lin todos os anos estão muitos veteranos e suas famílias que trazem para a parede um nível profundo de engajamento derivado de experiência (e respondem em grande parte pelo sucesso do trabalho). Entre o público do Little Tokyo Project, de Sheila Levrant de Bretteville, estarão aqueles que viveram e trabalharam lá e cujas palavras e experiências são memorializadas no concreto sob seus pés.

Os efeitos da obra muitas vezes continuam além da exposição ou performance de arte pública interativa, e são ampliados no público que experimenta a obra por meio de relatórios, documentações ou representação. Esse público inclui pessoas que leem sobre a obra em jornais, assistem na televisão ou assistem a exposições documentais subsequentes. Elas ampliam o alcance da obra e são, dependendo da intenção do artista, mais ou menos integrantes da construção da obra. Pelo menos uma parte desse público carrega a obra ao longo do tempo como mito e memória. Nesse nível, a obra de arte torna-se, na literatura da arte ou na vida da comunidade, uma possibilidade comum.

Fundamental para a construção do público acima é a sua natureza flexível e fluida. Em nenhum momento o nível de participação é fixo e, dependendo dos critérios estabelecidos ao longo do trabalho, os participantes transitam entre os níveis. Quem observa uma performance do Departamento de Pobreza de Los Angeles (LAPD)⁷ pode ser inspirado a participar de um workshop e servir como "figurante" em uma performance. Pelos critérios da LAPD, que incluem disposição para dedicar tempo e um certo nível de habilidade

teatral, alguém do público poderia se mover progressivamente em direção ao centro da criação e da responsabilidade. Em obras públicas de grande escala, muitas das quais existem por longos períodos de tempo, o movimento inverso também ocorre, como quando circunstâncias ou interesses da vida movem os participantes para um círculo externo no qual eles podem permanecer como membros do público engajados e informados. Esse modelo requer a construção do público com atividade e não simplesmente identidade.

Esses modelos de engajamento do público são naturalmente úteis apenas se encorajarem a complexidade apropriada ao considerar a noção de interação. Mas, através desse escrutínio, uma implicação importante é revelada: a função educativa do novo gênero de arte pública. Muitas vezes, essa arte apresenta informações ou conteúdos específicos para fundamentar suas reivindicações pedagógicas, mas também podemos perguntar que aprendizagem resulta das formas interativas da obra e se a própria estrutura, incluindo papéis de artista e público, prevê o sucesso da intenção educativa.

INTENÇÃO

Se a crítica segue a prática artística, embora muitos exemplos contemporâneos possam mostrar o contrário, então, particularmente quando a arte muda de forma, os construtos críticos devem levar em conta a expressão de intenção do artista. Arlene Raven sublinha a potencial discrepância entre intenção e resultados quando pergunta: “A intenção do artista de fazer o bem significa que o trabalho é, de fato, bom?”.⁸ O problema é que os propósitos declarados dos artistas não expressam os múltiplos níveis, inclusive inconscientes, em que a arte opera. Talvez mais dúbias quando avaliam o “sucesso” de seu trabalho, as expressões de intenção dos artistas são, no entanto, sinais para direções futuras na crítica, porque a intenção sugere contextos reais ou potenciais para a arte. A intenção prenuncia critérios de avaliação. Mais importante, a intenção estabelece os valores estabelecidos dentro da obra, e os valores reunidos são a construção de sentido do artista.

Agora entramos em um terreno familiar para a

teoria da arte. Quais questionamentos a obra de arte faz para a própria arte? Como ela entra ou desafia o discurso contemporâneo? Que perguntas faz à vida? Nessa interrogação, encontramos os vieses filosóficos e políticos do artista, o que ele acredita ser verdade sobre as pessoas, a cultura e a ação. Supondo que possamos, no mínimo, comentar sobre sistemas de crenças e significado dentro da obra, que papel desempenha uma questão como a “profundidade”? Ou seja, a obra é um acréscimo substantivo e significativo à vida cultural ou intelectual? Isso contribui para o nosso entendimento?

Com essas perguntas surge um dilema particular para os críticos do novo gênero de arte pública: pode, ou como pode, um sistema de crenças materializado ser avaliado? O uso deliberado do “bem” por Raven ressalta nossa vulnerabilidade em combinar nossas crenças com as do artista, comparando e estabelecendo como boa qualquer mutualidade. Um crítico valoriza a contemplação e o outro a atividade; um defende a política de esquerda e o outro o fundamentalismo de direita. De fato, embora toda arte represente a compreensão de significado dos artistas, as intenções, muitas vezes culturalmente intervencionistas, de alguns artistas ameaçam a postura de “objetividade” pela qual a crítica tenta deificar a arte.

Com uma franqueza nascida da necessidade, os críticos que escrevem sobre essa obra muitas vezes reconhecem de antemão sua defesa apaixonada da visão de mundo incorporada na obra que descrevem. Se optarmos por não ignorar a questão das intenções dos artistas (muito arriscadas à beira da mudança na prática artística – os artistas muitas vezes nos levam a novas e imprevisíveis direções), então talvez a crítica partidária seja a abordagem mais honesta. Os críticos devem inevitavelmente entrar na discussão pessoal e filosoficamente ao abordar trabalhos que pretendem um sentido social. Da mesma forma, as crenças e intenções do público em relação à arte e seus sujeitos passam a fazer parte do quadro total.

EFICÁCIA

Um critério avaliativo herético aos pressupostos comuns sobre arte é a efetividade. A arte é

assumida como eficaz se for bela, apesar das diferentes construções culturais de beleza, e se cumprir funções de revelação ou transcendência. Uma vez que se afasta dessa ideologia herdada, a crítica de arte esbarra diante de pressupostos críticos não examinados. A arte pública é eficaz, como sugere Arthur Danto, quando reflete alguma harmonia fundamental de forma ou perspectiva? É eficaz quando o público entra em ação ou é alterado de alguma forma? À medida que formas, intenções e estratégias para fazer arte se afastam da tradição e - na arte pública - à medida que o público muda, se multiplica e se torna mais complexo, a consideração crítica da eficácia permanece relativamente não examinada.

Enraizada em vagos preceitos sociológicos, ou mais precisamente, sociométricos, a resposta crítica ao novo gênero de arte pública sugere, mas não entrega de fato, medição. A escala às vezes é considerada uma medida de eficácia, assim como uma mudança hipotética na composição do público. Esses pressupostos, na verdade, levam a perguntas provocativas que devem ser respondidas para desenvolver uma crítica apropriada para essa arte. Será que, por exemplo, a exposição de arte pública proposta por Mierle Laderman Ukeles em uma estação de transferência marítima em Nova York (*Flow City*) é mais ou menos bem-sucedida do que o Projeto *Culture in Action* de Mel Ziegler e Kate Ericson? Em um caso, a obra envolveria *potencialmente* uma grande audiência pública; no outro, um pequeno punhado de pessoas foi realmente afetado. Uma obra realizada é mais eficaz do que uma proposta? O número de pessoas envolvidas é um critério de sucesso? Um trabalho é mais eficaz se uma comunidade é mobilizada para algum fim? Importa qual é o fim, quais são as ações? E se, como no caso da escultura de John Ahearn para uma praça no sul do Bronx, a comunidade se mobilizar contra a obra em si? A forma, a eloquência ou o apelo visual têm precedência sobre a acessibilidade da obra aos moradores da comunidade?

Os próprios artistas participam de uma fusão de arte e sociologia. Ao contrário dos sociólogos, no entanto, nossas medidas são muitas vezes assumidas em vez de declaradas. Enquanto um sociólogo pode medir o número de vezes dentro de um determinado período em que um assunto foi referido na mídia, na arte adivinhamos a

distribuição de ideias.⁹ Não fazemos pesquisas para determinar em que medida a arte muda as crenças ou práticas de seus constituintes. De fato, também não avaliamos cuidadosamente as ações estimuladas por uma obra de arte. Assumimos uma série de efeitos causais, muitas vezes com base em noções políticas não examinadas.

Supomos, por exemplo, que o LAPD é eficaz na mudança de ideias sobre os sem-abrigo, mas como avaliamos isso? Aceitamos os relatos subjetivos desses poucos moradores de rua? Ávidos por mudanças, trocas e impactos, os artistas muitas vezes se agarram à experiência de um ou mais indivíduos, contada em narrativas que atestam o efeito da obra. Saltamos da experiência individual para pressupostos muito maiores. Se a vida de três pessoas, segundo a sua própria contagem, é afetada, se a vida de trinta pessoas é afetada após o trabalho, podemos tirar alguma conclusão sobre a escala ou a duração da mudança? Tais avaliações devem ser tomadas como um componente da compreensão, uma peça de um quebra-cabeça maior, mas devem ser exploradas com mais cuidado.

Noções de mudança percebidas com base em modelos políticos e sociológicos e extrapoladas de relatos pessoais experienciais são necessárias, mas insuficientes para avaliar novos gêneros de arte pública. Sua obra também funciona, como toda arte, como representação ou modelo. O trabalho pode, por exemplo, hipotetizar a colaboração potencial entre as pessoas, em vez de demonstrar a interação real. Pode sugerir uma possibilidade de cooperação e intercâmbio que não existe atualmente, ou pode ser um modelo para os próprios artistas, esticando os limites, incorporando novas formas, dando permissão para a invenção. É possível que a arte pública orientada ao processo seja mais poderosa quando, como na maioria das formas de arte visual, opera como um símbolo. A relação entre os efeitos demonstráveis e o impacto de uma metáfora tem de ser abordados uma vez que essa obra tenta funcionar simultaneamente dentro de tradições sociais e estéticas.

Recebi uma ligação da mamãe e do papai em Wasco. Embora nossa política seja mundos à parte, meu pai - um humanista simpático e amoroso, mas apenas ligeiramente à esquerda

de Jesse Helms em algumas questões sociais - acredita profundamente no potencial expressivo e comunicativo da arte. Na verdade, papai é um pintor de paisagens a óleo. Representante de um dos muitos novos públicos de arte, meus pais da classe trabalhadora servem como um ponto de contato para mim ao considerar os conflitos em nossos valores, nossos profundos pontos de concordância e o papel potencial da arte em um exame de significado. A intersecção da "alta arte" com públicos ampliados exige um exame rigoroso de nossas premissas e o desenvolvimento de novas habilidades e estratégias. A introdução de mamãe e papai em um discurso hermético exige uma mudança na crítica de arte.

O que fazem os artistas públicos? Inevitavelmente devemos entender a relação desta obra com o que se chama de "vida real". A arte como profissão, ensinada em escolas de arte e exposta em museus, criou uma divisão paradoxal entre sua prática e seu lócus público. O enquadramento conflituoso que figura com destaque nas polêmicas artísticas recentes é, em parte, produto do modelo modernista do artista, sozinho em seu ateliê, o artista cria através de uma luta que, em vários momentos, coloca o indivíduo contra a natureza, a cultura, a sociedade ou o próprio mundo da arte. Poder-se-ia argumentar que essa tradição heroica serve à integridade de uma prática de estúdio intensamente privada, que ainda pode ter algum valor na manutenção da expressão pura e individualista que permite aos artistas servirem à sociedade a partir de um ponto de vista de observador externo. Mas no ateliê do setor público, na cultura da visibilidade, tais convenções da prática artística são desafiadas. Meu pai sabe disso. O público de seu trabalho - família, vizinhos e amigos - está intimamente ligado às suas intenções comunicativas e expressivas.

O extenso corpo de trabalho artístico das últimas três décadas no compêndio deste livro, no mínimo, expande o repertório dos artistas para incluir uma relação mais íntima e engajada com o público. No máximo, ilustra que o modelo modernista não é mais viável em um mundo multicultural e globalmente interconectado, que os artistas visuais estão, como sugere a teórica Suzi Gablik, lutando para encontrar novos papéis mais apropriados ao nosso tempo. A questão é: a crítica pode corresponder ao escopo dessa empreitada?

Notas

- 1 Originalmente, o ensaio *Debated territory: toward a critical language for public art*, de Suzanne Lacy, se insere como o décimo primeiro capítulo, seção quatro, intitulada *The problem of criticism* da antologia organizada por ela, sob o título *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle, Bay Press, 1995, p. 171-185).
- 2 Contemporary Arts Center (CAC), em Cincinnati, Ohio. [N. T.]
- 3 National Endowment for the Arts é uma agência do governo federal dos Estados Unidos que oferece fomento e apoio para projetos de arte. [N. T.]
- 4 Snodgrass, S. *Culture in Action*, *Art Papers* 17, no. 6, nov./dez. 1993, p. 7-11. [N. A.]
- 5 Barthes, R. Diderot, Brecht, Eisenstein. *Image, Music, Text*. New York, Hill and Wang, 1977. [N. A.]
- 6 Rosler, M.; Wallis, B. (ed.) *If You Lived Here... The City in Art, Theory, and Social Activism. Discussions in Contemporary Culture*, no 6, Seattle, Bay Press, 1991. [N. A.]
- 7 Los Angeles Poverty Department (LAPD) é um grupo de performance composto por pessoas em situação de rua, principalmente. Fundado em 1985 pelo diretor-performer-ativista John Malpede, foi o primeiro programa de artes para esse grupo em Los Angeles. [N. T.]
- 8 Raven, A. *Doing or Making Good*. *The Village Voice*, 3 de maio de 1988. [N. A.]
- 9 Em outubro de 1982, levantei várias dessas questões na coluna *Speakeasy* da *New Art Examiner*. [N. A.]

SOBRE A AUTORA

Suzanne Lacy é artista, escritora e educadora estadunidense, reconhecida por sua atuação pioneira na arte performática e nas práticas artísticas colaborativas. Desde os anos 1970, desenvolve obras que abordam questões sociais como violência contra mulheres, racismo e justiça social. Sua prática articula arte, ativismo e engajamento comunitário. É autora de livros sobre arte pública e pedagogia crítica. Atualmente, leciona na University of Southern California (Universidade do Sul da Califórnia - USC). E-mail: studio@suzannelacy.com

SOBRE OS TRADUTORES

Dóris Karoline Rocha da Costa é licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará e mestra em Artes pela mesma instituição. É doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, na linha Memórias, Histórias e Educação em Artes. Atua como professora de Artes na Educação Básica. Desenvolve pesquisas nas áreas de história da arte, cultura visual e narrativas amazônicas. E-mail: doriskrocha@gmail.com

Ival de Andrade Picanço Neto é doutorando em Artes (PPGArtes - UFPA), mestre em Filosofia (PPGFIL-UFPA), e licenciado em Filosofia pela mesma instituição. Suas pesquisas exploram as relações entre cinema e as representações urbanas, com foco na cidade de Belém, além das conexões entre arte, política, filosofia e literatura nas obras de Hannah Arendt e Franz Kafka. É membro do grupo de pesquisa GINGA e da Comissão Editorial da Revista Apoena. E-mail: ivalneto01@gmail.com

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa, inglesa e espanhola. Todos os trabalhos deverão ser submetidos na plataforma do periódico e em casos de dificuldades, entrar em contato pelo e-mail revista.arteriais@gmail.com ao: Editor-chefe da Revista Arteriais.

A Revista Arteriais não aceitará a submissão de mais de um artigo do(a) mesmo(a) autor(a) e ou coautor(a) para um mesmo número, ou em números sucessivos da revista. No caso de Artigo, o tempo entre uma publicação e outra deve ser de **18 meses**.

Os *Artigos* deverão ter uma extensão entre 12 e 24 páginas, incluindo título, título em língua estrangeira, resumo, palavras-chave, abstract, **Keywords**, texto e referências.

Todos os trabalhos deverão ser enviados na plataforma do periódico, em arquivo no programa Word.

Os textos dos Artigos, Resenhas, Entrevistas, Traduções, Partituras e Ensaio Visuais devem ser escritos em Times New Roman, fonte 12, espaço 1.5, margens inferior, superior, direita e esquerda 2,5.

ARTIGO

FORMATAÇÃO DO TEXTO

A primeira página do texto dos Artigos deve conter:

1 - TÍTULO - TÍTULO TRADUZIDO

2 - Resumo com cerca de 08 (oito) a 10 (dez) linhas, justificado, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultados e conclusões. O Resumo deve ser colocado logo abaixo do título e acima do texto principal.

3 - Palavras-chaves: de 3 a 5, alinhamento justificado, separados por ponto e vírgula.

4 - Em separado, deverá ser enviada uma página com o título dos Artigos, Resenhas, Entrevistas, Traduções, Partituras e Ensaio Visuais, seguido da identificação do(s) autor(es) - nome completo,

instituição à qual está(ão) ligado(s), cargo, endereço para correspondência, fone e e-mail.

5 - Incluir uma Minibiografia profissional com extensão máxima de 150 palavras, contendo as principais atividades na área do(s) autor(es) e um e-mail para contato.

6 - Os textos devem ser escritos de forma clara e fluente.

7 - As notas de rodapé devem ser formatadas em espaço simples, fonte tamanho 10 e alinhamento justificado.

8 - Nos Artigos as citações com menos de três linhas devem ser inseridas no texto e colocadas entre aspas, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data (Autor, data). As citações que excederem três linhas devem ser colocadas em destaque, fonte 11, espaço simples, entrada alinhada a 4 cm da margem, à esquerda, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. No caso de citações de obras em língua estrangeira, essas devem aparecer no texto conforme o original podendo ser apresentadas as respectivas traduções para o português, em nota de rodapé, caso a língua de origem não seja espanhol ou inglês.

9 - As indicações das fontes entre parêntesis, seguindo o sistema autor-data, devem ser estruturadas da seguinte forma, conforme normativas atualizadas ABNT 2023:

- Uma obra com um autor: (Autor, 2011, p. 30);
- Uma obra com até três autores: (Autor; Autor; Autor, 2007, p. 120);
- Uma obra com mais de três autores: (Autor et al., 2010, p. 21-22).

Mesmo no caso das citações indiretas (para frases), a fonte deverá ser indicada, informando-se também a(s) página(s) sempre que houver referência não à obra como um todo, mas sim a uma ideia específica apresentada pelo autor.

10 - Tabelas e quadros devem ser anexados ao texto, com a devida numeração (ex.

Tabela 1, etc.) e com referência da fonte das informações. No corpo do texto deve ser indicado o lugar das tabelas.

11 - Não serão aceitos artigos que estiverem fora das normas editoriais. A critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo determinado para que o(s) autor(es) efetue(m) uma revisão do texto (correções de referências, citações, gramática e escrita). Nesse caso, o não cumprimento do prazo e/ou a inadequação da revisão poderão implicar a não aceitação do trabalho para publicação.

12 - REFERÊNCIAS:

Devem ser apresentadas em espaço simples, com alinhamento apenas à esquerda, seguindo as normas da ABNT abaixo exemplificadas.

LIVROS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es). **Título do trabalho:** subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano.

PARTES DE LIVROS (CAPÍTULOS, ARTIGOS EM COLETÂNEAS, ETC.)

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Parte da Obra. Título da parte. In: SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Obra. **Título do trabalho:** subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano. página inicial-final da parte.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Artigo. Título do artigo. **Título do Periódico,** Local de publicação, número do volume, número do fascículo, página inicial-final do artigo, data. Disponível em: <Inserir o link onde está o texto>. Acesso em: dia mês.ano.

TRABALHOS EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Trabalho. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número do evento, ano de realização, local. **Título.** Local de publicação: Editora, ano de publicação. página inicial-final do trabalho. Disponível em: <Inserir o link onde está o texto>. Acesso em: dia mês.ano.

IMAGENS

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. As miniaturas das imagens com: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria, devem vir no corpo do texto, bem como informar a fonte.

RESENHA

Esta seção se constitui em resenha de obras publicadas no Brasil ou no exterior. As resenhas devem vir acompanhadas de imagem da capa do livro e sua referência bibliográfica de acordo com as normas da ABNT. A resenha deve possuir um título diferente do título do livro resenhado.

ENTREVISTA

Esta seção é composta de entrevistas com pesquisadoras(es)/artistas vinculados às artes. Sendo que a autoria se reparte entre a/o entrevistada(o) e a/o entrevistador(a). A entrevista deve ser precedida de um texto curto de apresentação da entrevistada, contextualizando sua temática e a situação em que foi realizada. Podem ser utilizadas fontes visuais, audiovisuais etc., dentro das regras para o seu uso, de acordo com as orientações do periódico.

TRADUÇÃO

Serão aceitas traduções de textos de língua estrangeira para a língua portuguesa, devidamente acompanhadas de autorização do detentor dos direitos do texto original.

PARTITURA

A composição deve ser enviada em arquivo WORD e PDF com tamanho máximo de 5 MB. A partitura deve conter os seguintes elementos, de acordo com sua utilização: título da obra, instrumentação, autor, local e data de composição, letrista (se houver), indicações de andamento, compasso, dinâmica e articulação, e numeração dos compassos e páginas. Para composições que

utilizam recursos especiais ou técnicas estendidas, recomenda-se o envio da bula. No caso de obras que utilizam suportes audiovisuais, os mesmos devem ser disponibilizados na forma de arquivos: MP3 para áudio, WMA para vídeo e JPG para figura. Estes arquivos devem ter tamanho máximo de 2 MB. Pode ser disponibilizada, também, uma gravação da composição em arquivo MP3 com tamanho máximo de 3 MB. Pede-se uma minibiografia profissional e um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

ENSAIO VISUAL

Compreende um ensaio composto por no mínimo 7 e no máximo 15 imagens, acompanhadas por links para plataformas audiovisuais quando pertinentes à proposta submetida. O formato do ensaio visual deve seguir os seguintes parâmetros:

- 1) Orientação da página: retrato.
- 2) Incluir título original e traduzido, em no mínimo 5 linhas e no máximo 10 linhas; resumo (abstract), palavras-chave (Keywords) de 3 a 5 palavras.
- 3) Caso seja pertinente, incluir um texto reflexivo, de no máximo 5 páginas, a respeito do ensaio submetido.

4) Abaixo de cada imagem deve ser inserida uma legenda correspondente, conforme modelo abaixo:

Figura 1. Título, autor, ano, técnica, dimensões. Indicar as fontes das imagens. Links de repositórios devem ser indicados em notas de rodapé.

5) As imagens devem ter resolução mínima de 200 dpi, com no mínimo 800 pixels e no máximo 1600 pixels.

6) Os textos opcionais incluídos nos ensaios visuais devem ser escritos em Times New Roman, Fonte 12, espaço 1,5, margens 2,5.

7) Os autores devem possuir os direitos legais de uso das imagens submetidas, respeitando as legislações de direitos autorais (Lei 9.610 de 19/02/1998 - http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm - e Convenção de Berna da Organização Mundial da Propriedade intelectual - <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/assuntos/direitos-autorais/legislacao-de-direitos-autorais/pdfs/internacional/berna.pdf>).

CONTATO

CONTACT

Universidade Federal do Pará

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós-Graduação em Artes

Homepage: www.ppgartes.ufpa.br/site

Revista ARTERIAIS

Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611,

CEP 60060-281, Belém-Pará-Brasil

E-mail: revista.arteriais@gmail.com

Homepage: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index>

Telefone: +55 - 91 - 3249-2905

