



Organizadoras  
Taís Helena Palhares  
Teresinha Prada  
Helen Luce Campos

**MÚSICA, ESTUDOS CULTURAIS E EDUCAÇÃO:  
ancestralidades, memórias e escritas**

**Volume 4**

**Organizadoras**

Taís Helena Palhares

Teresinha Prada

Helen Luce Campos

MÚSICA, ESTUDOS CULTURAIS E EDUCAÇÃO:

ancestralidades, memórias e escritas

Volume 4

1ª Edição

EDITORA FAITH

BAGÉ-RS

2023

## **Ficha Técnica**

MÚSICA, ESTUDOS CULTURAIS E EDUCAÇÃO:  
ancestralidades, memórias e escritas - Volume 4

### **Organizadoras**

Taís Helena Palhares  
Teresinha Prada  
Helen Luce Campos

### **Arte da capa**

Editora Faith

### **Diagramação e editoração**

Editora Faith

### **Registro**

1ª. Edição ©2023 - ISBN: 978-65-89270-47-8

Todos os direitos reservados aos autores e organizadores, sob encomenda à Editora Faith.

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M987 Música, estudos culturais e educação: ancestralidades, memórias e escritas/  
Taís Helena Palhares, Teresinha Prada, Helen Luce Campos;( organiza-  
doras) ; [recurso eletrônico] .--- Editora Faith: Bagé, RS : 2023.  
204p.v.4.

ISBN: 978-65-89270-47-8

1.Música  
2.Educação  
3.Memória cultural  
I.Palhares, Taís Helena  
II.Prada, Teresinha  
III.Campos, Helen Luce

CDU:78.01

Direção Geral  
Caroline Powarczuk Haubert

Revisão  
Organizadoras

Corpo Editorial

Prof. Dr. Alfredo Alejandro Gugliano - UFRGS  
Prof. Dr. Cristóvão Domingos de Almeida - UFMT  
Prof. Dr. Dejalma Cremonese - UFSM  
Prof. Dra. Elisângela Maia Pessoa - UNIPAMPA  
Prof. Dr. Fernando da Silva Camargo - UFPEL  
Prof. Dr. Gabriel Sausen Feil - UNIPAMPA  
Prof. Dra. Patrícia Krieger Grossi - PUC-RS  
Prof. Dr. Ronaldo B. Colvero - UNIPAMPA  
Prof. Dra. Simone Barros Oliveira - UNIPAMPA  
Prof. Dra. Sheila Kocourek - UFSM  
Prof. Dr. Edson Paniagua - UNIPAMPA  
Prof. Dra. Maria de Fátima Bento Ribeiro – UFPEL  
Prof. Dra. Danusa de Lara Bonoto – UFFS  
Prof. Dra. Érica do Espírito Santo Hermel – UFFS  
Prof. Dr. João Carlos Krause – URI  
Prof. Dr. Márcio Marques Martins -UNIPAMPA  
Prof. Dr. Marcos Barros - UFPE  
Prof. Dra. Paula Vanessa Bervian – UFFS  
Prof. Dra. Sandra Nonenmacher – IFFAR

Este livro eletrônico teve apoio financeiro da  
Fundação Uniselva da Universidade Federal de Mato Grosso.



As informações contidas nos textos são de responsabilidade de  
seus autores.

## Sumário

<b>Apresentação</b> .....	7
<b>Capítulo 1 – Sensibilidade, temporalidade e pertencimento: pesquisa fenomenológica do processo psicossocial tecido pelo canto</b> (Cecília Maria Valentim Teixeira Coelho, Arley Andriolo, Richard de Oliveira).....	10
<b>Capítulo 2 – “Estrela cadente caindo na palma da mão”: a produção musical infantil e o Grupo Bambulha</b> (Angelita Broock, Fabrício Malaquias-Alves).....	31
<b>Capítulo 3 – Cultura(s), Apagamentos e Poder no Brasil: um breve histórico</b> (Vinícius da Cruz).....	52
<b>Capítulo 4 – Atotô Obaluaiê: interpretando uma canção de Waldemar Henrique</b> (Romulo Ronny Aguiar da Silva).....	74
<b>Capítulo 5 – A Música na Carta de Pero Vaz de Caminha</b> (Humberto Amorim).....	105
<b>Capítulo 6 – Atividades musicais por meio de memórias e registros</b> (Helen Luce Campos, Taís Helena Palhares).....	130
<b>Capítulo 7 – Memória e informação registradas na escrita de um Memorial para Professora Titular</b> (Teresinha Prada).....	152
<b>Capítulo 8 – Apresentações Musicais promovidas pelo Departamento de Artes da UFMT e Direitos Autorais: conflitos e perspectivas</b> (Gleicy Kellen Paniago).....	177
<b>Sobre os autores</b> .....	200

## Apresentação

Desde 2018 temos publicado *Música, Estudos Culturais e Educação*, uma coletânea de textos acadêmicos com vistas a divulgar a produção científica na área de Letras, Linguística e Artes do CNPq e Estudos Interdisciplinares, área da Capes. Com esse quarto volume, nossa publicação já se encaminha para a consolidação de um trabalho difusor de estudos exploratórios, de viés técnico-musical e, acima de tudo, de Educação – o "som" primordial de todas as vozes entrelaçadas aqui e a serem ouvidas pela atenta leitura.

A referida publicação, ao reunir docentes da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e um bom número de colegas externos, visa à diversidade de origens das instituições públicas, bem como promover novíssimos pesquisadores, por meio de textos de Egressos dos cursos de Música – modalidades bacharelado e licenciatura – da UFMT. Para esse número 4, contamos com uma temática especial, que é "memórias, ancestralidades e escritas" para a qual nossos autores abordam histórias e cotidianos, que nos remetem a sonoridades e processos culturais diversos.

O capítulo 1, intitulado **Sensibilidade, temporalidade e pertencimento: pesquisa fenomenológica do processo psicossocial tecido pelo canto**, de autoria de Cecília Valentim, Doutora pela Universidade de São Paulo, colaboradora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa/Portugal, Arley Andriolo e Richard de Oliveira da Universidade de São Paulo, trata de uma pesquisa cujos dados foram coletados na oficina intergeracional "Viver o canto", realizada no SESC Pompéia. No texto, os autores imprimem as sonoridades experimentadas pelos participantes da pesquisa no decorrer de sua vida, sendo que as memórias são resgatadas através da metodologia fenomenológica, abrangendo a psicologia social.

Também a evocação de memórias musicais da infância é o primeiro momento da disciplina *Música Infantil e Produção Cultural* discutida pelos autores Angelita Broock e Fabrício Malaquias-Alves no capítulo 2,

intitulado “**Estrela cadente caindo na palma da mão**”: a produção musical infantil e o Grupo Bambulha. As atividades desenvolvidas nesta disciplina juntamente com o projeto de extensão *Grupo Bambulha* da Escola de Música da UFMG são apresentadas e discutidas neste capítulo, demonstrando a proximidade entre docência e *performance*.

No capítulo 3, **Cultura(s), Apagamentos e Poder no Brasil**: um breve histórico, Vinícius da Cruz faz um contundente estudo sobre a situação de risco em que se encontram culturas ancestrais afro-brasileiras, que têm suas práticas oprimidas. Embasando-se em autores referenciais e depoimentos recentes, o problemático percurso das relações étnicas no Brasil é traçado, de políticas culturais, forças contrárias e resistências.

O capítulo 4, **Atotô Obaluaiê: interpretando uma canção de Waldemar Henrique** de Romulo Ronny Aguiar da Silva é fruto de um Trabalho de Conclusão de Curso que trata da experiência da performance no viés da vivência com ancestralidades afro-brasileiras, proporcionada pelo conteúdo do curso de Música/UFMT (Bacharelado em Canto). Neste texto, é evidente o modo como a conexão com a ancestralidade e a valorização das experiências de vida enriquecem novas ações.

O capítulo 5, **A Música na Carta de Pero Vaz de Caminha** de Humberto Amorim, docente da Escola de Música da UFRJ, traz outro viés de estudo de memórias, ao tecer descrições e considerações sobre impressões sonoro-musicais dos primeiros dias das esquadras portuguesas, analisando o uso mediador da música pelo que se depreende da famosa Carta de Pero Vaz de Caminha.

Um pouco da memória do Departamento de Artes da UFMT é contado no capítulo 6, **Atividades musicais por meio de memórias e registros**, de autoria de Helen Luce Campos e Taís Helena Palhares. As autoras discutem o importante papel que a memória, seja através de experiências vividas ou de pesquisa documental, exerce na transformação de ambientes diversos.

O capítulo 7, **Memória e informação registradas na escrita de um Memorial para Professora Titular**, de Teresinha Prada é uma síntese de seu Memorial para Professora Titular apresentado na UFMT em 2022, cujas informações descrevem sua trajetória, mas refletem mudanças e no-

vas oportunidades para a Música nesta Universidade, relatando trabalhos no ensino, pesquisa e extensão.

Para o capítulo 8, também a partir do contexto curricular na UFMT que gerou um Trabalho de Conclusão de Curso, a autora Gleicy Paniago faz um estudo, **Apresentações Musicais promovidas pelo Departamento de Artes da UFMT e Direitos Autorais: conflitos e perspectivas**, sobre direitos autorais de obras artísticas apresentadas em público no âmbito da Universidade, rememorando casos e colaborando para o debate na área.

Com essas temáticas, desde o primeiro ao último capítulo, acreditamos que memória e ancestralidade estão juntas, colaboram para que mudanças aconteçam, vislumbrando novas perspectivas.

Agradecemos aos autores e o apoio da Fundação Uniselva e desejamos uma boa leitura!

*Taís Helena Palhares*  
*Teresinha Prada*  
*Helen Luce Campos*

# Capítulo 1 – Sensibilidade, temporalidade e pertencimento: pesquisa fenomenológica do processo psicossocial tecido pelo canto

Cecília Maria Valentim Teixeira Coelho<sup>1</sup>

Arley Andriolo<sup>2</sup>

Richard de Oliveira<sup>3</sup>

## Introdução

O presente trabalho trata da metodologia de investigação adotada em oficinas de canto. Essa abordagem foi orientada pela fenomenologia, desenvolvida a partir de encontros com grupo intergeracional, junto ao SESC-SP, nos quais foram recolhidas lembranças musicais que compunham a “trilha sonora” das paisagens das experiências de vida de cada participante, que formaram o repertório cantado pelo grupo. O texto procura apresentar elementos de uma fenomenologia descritiva e uma estética ambiental, por meio dos quais os significados emergiram no tempo e no espaço dos encontros musicais. Assim, fazemos uma síntese da estratégia adotada na pesquisa e dos resultados alcançados, enfocando o método utilizado, assim como as categorias e os conceitos sistematizados, com o intuito de contribuir para os modelos de observação de processos estéticos em psicologia social.

Da entrada do portão principal do Sesc Pompeia, marco cultural da cidade de São Paulo, é possível ouvir os ecos metálicos da antiga fábrica de tambores, misturados aos ruídos do trânsito da Rua Clélia. O espaço aberto, os tijolos de barro vermelho à vista e o pé direito alto trazem a sensação mista de amplitude e acolhimento. Descendo pelo corredor inter-

---

<sup>1</sup> Doutora pelo Instituto de Psicologia da USP-SP / CESEM- Lisboa.

<sup>2</sup> Livre Docente pelo Instituto de Psicologia da USP- SP.

<sup>3</sup> Doutor pelo Instituto de Psicologia da USP - SP

no, é possível visualizar os espaços convertidos em áreas de convivência, exposições e biblioteca. No final do corredor, do lado direito, está o galpão das oficinas, dividido em pequenas salas de meia parede de tijolos de cimento, onde acontecem os cursos de artes manuais. Tecidos produzidos pelos alunos de tear, suspensos do teto, flutuam no caminho até o elevador, conferindo uma atmosfera diáfana e incomum. Ao sair do elevador no primeiro andar, depara-se com a “sala 1” das oficinas, onde acontecem os encontros da oficina “Viver o Canto”.

O encontro começa na antessala, um pequeno espaço, relativamente reservado, entre o elevador e o acesso às escadas. Embora seja um espaço público, nesse horário, raramente transitam outras pessoas além dos participantes da oficina. Um círculo se forma na medida em que os participantes chegam. Nele, são solicitados a fechar os olhos, a sentir o contato dos pés com o chão e a despertar a dimensão da audição para a escuta dos sons ao redor. Em seguida, pede-se que foquem a atenção nos movimentos internos do corpo, no pulsar do coração, na respiração, nas sensações e nos sentimentos que surgem, nas imagens evocadas pela experiência, ampliando a escuta interna. Nesse ponto, são estimulados a traduzir essa experiência por qualquer som possível com a voz e a perceberem a vibração do som em seus corpos. São chamados, então, a se abrirem para o canto que criam naquele instante, para os outros sons/vozes que surgem no espaço no mesmo momento, e a perceberem a paisagem sonora que gradualmente é tecida entre todos. Do encontro sonoro, transita-se para algum novo canto ou canção do repertório proposto pela facilitadora e, mantendo esse canto, são convidados a abrir os olhos, trazendo a dimensão da visão, atentos ao que percebem. Mais uma vez, é pedido que reconheçam o estado do corpo, o entorno e a presença do outro. Envolvidos por essa atmosfera, caminham, cantando, para a sala principal.

A sala destinada às oficinas de canto é ampla e arejada, com cores neutras, possui algumas janelas voltadas para a rua e outras para o galpão das oficinas, que contribuem sonoramente com seus rumores para a paisagem do ambiente. Materiais de outras oficinas são guardados na sala, criando uma atmosfera visual um pouco desordenada, mas sem prejudicar o espaço necessário para a realização da atividade. Cadeiras estão dispostas em

forma de círculo a pedido da facilitadora. As cadeiras criam um contorno, delimitam um novo espaço, que é ocupado pelos participantes. Dentro desse espaço, ainda em círculo e em pé, cantam o canto iniciado na antessala. Sempre cantando, são conduzidos a movimentar seus corpos de diversas maneiras: articulando, esticando, alongando, desenhando movimentos no espaço, dançando, brincando.

A facilitadora propõe uma nova canção, específica do repertório das danças circulares. Pede que fechem os olhos e que cada um sinta a nova canção, abrindo a escuta para o corpo inteiro. Na medida em que se torna clara, um a um começam a cantá-la e, em pouco tempo, todos estão cantando. Mantendo o canto e os olhos fechados, são convidados a perceber algo que desejam despertar dentro de si mesmos nesse dia. Logo depois, é pedido que cada um entoe, com uma palavra, seu desejo enquanto os outros continuam a cantar. Em seguida, seguindo os passos da orientadora, dançam no círculo a dança que compõe a canção, que já está totalmente assimilada. Nos movimentos, partilham sorrisos, toques, olhares. Depois de algum tempo, ao seu sinal, recolhem o canto e o movimento e todos se sentam. Um silêncio quente ocupa o ambiente. Agora sentados, com os pés firmes no chão, a coluna erguida e atentos ao corpo, seguem a facilitadora que os orienta em práticas de desenvolvimento vocal, em que ampliam a respiração, entoam vogais e frases melódicas, ouvindo a si mesmos e ao outro, conscientes do envolvimento de todo o organismo na emissão da voz. Das frases melódicas, partem para o canto do repertório formado pelas canções trazidas por cada um. Lembranças e emoções emergem. Emocionados, eles cantam partilhando suas histórias, reconhecem-se uns nos outros. Novamente em pé, cantam uma última canção e, cantando, despedem-se com abraços, já à espera do próximo encontro.

A longa descrição dos aspectos ambientais e dos movimentos corporais a envolver a atividade do canto não tem aqui um objetivo apenas contextual, no qual o conteúdo das oficinas será analisado. Pelo contrário, a narrativa adotada procura introduzir os primeiros elementos de uma fenomenologia descritiva no quadro teórico da estética ambiental (Berleant, 1992), por meio da qual se consideram os significados emergentes no tempo e no espaço dos encontros musicais. Adotando esta perspectiva,

pretende-se aprofundar a compreensão da experiência perceptiva, a partir da tradição da fenomenologia do corpo de Merleau-Ponty (2014).

O estudo elaborado a partir dessas oficinas teve como objeto de investigação a compreensão do canto como meio para o alargamento da sensibilidade, autopercepção e expressão nos campos pessoal e coletivo (Coelho, 2017). Como sensibilidade, entendemos a capacidade reflexiva dos sentidos que faz emergir a compreensão da dimensão sensível da existência. “A sensibilidade é inerente ao ser, pois é, de fato, o único caminho para um organismo poder experimentar a existência” (Coelho & Andriolo, 2017). Assim, investigou-se o canto como experiência estética que considera o indivíduo como sujeito e artífice, gerador e receptor, da própria experiência. Sujeito que pode desenvolver, ao engajar-se em um campo sensível-estético, uma maior compreensão sobre si mesmo, das dimensões funcionais e expressivas da sua corporeidade, da sua história, da vivacidade dos sentimentos que o constituem e que transbordam a partir de sua experiência com os outros e com o mundo.

Além disso, buscou-se conhecer de que modo o canto realizado coletivamente se torna integrador da comunidade, favorecendo o senso de pertencimento e possibilitando uma maior percepção do outro e do agir em conjunto, gerando um sentimento de unidade que ultrapassa as diferenças que possam haver entre indivíduos. Finalmente, verificou-se como é possível, na experiência estética tecida pelo canto, gerar novas escuta e expressão do sujeito no ambiente que o cerca, que permitam estabelecer novas conexões e relações na vida cotidiana. Cumpre notar que a pesquisadora acumulou o papel de facilitadora da oficina e sua atuação pautou-se na fenomenologia e no método fenomenológico.

## **1 – O campo de pesquisa**

A oficina intergeracional “Viver o Canto” teve início em 2010 e surgiu da necessidade do Sesc Pompeia de transformar uma atividade convencional de canto coral para a terceira idade em um trabalho intergeracional que oferecesse ao participante, por meio da atividade do canto, uma prática artística que envolvesse bem-estar, autoestima, autopercep-

ção, expressão e senso de pertencimento a uma comunidade. Tratava-se de grupos formados por pessoas entre 20 e 80 anos, com formações e atividades profissionais heterogêneas, com e sem experiência anterior na vivência do cantar. O grupo pesquisado se reuniu no primeiro semestre de 2014 e contou com 27 participantes pelo período de três meses. Foram 12 encontros, uma vez por semana, aos sábados, e tiveram a duração de duas horas cada. A instituição que promoveu a oficina ofereceu total liberdade à pesquisadora/ facilitadora para que conduzisse a atividade adotando os recursos, método e dinâmicas que considerasse pertinentes para sua realização.

Durante o processo, foram trabalhados os parâmetros do som e da música e a escuta consciente – aquela cuja atenção está deliberadamente na experiência sonora, permitindo uma maior compreensão do ouvinte sobre a coisa ouvida, ao mesmo tempo em que se tem a consciência de que o ouvinte e o ouvir compõem uma realidade única. As oficinas também exercitaram a percepção corporal e a memória, as quais visavam ao alargamento da autopercepção e da expressão. Desenvolveram-se, ainda, a atividade vocal pessoal e coletiva, jogos e práticas de livre improvisação, esta entendida como:

uma prática musical experimental, empírica e coletiva que não se submete diretamente a nenhuma tendência estética específica, mas que dialoga com várias das práticas musicais contemporâneas. Vale ainda salientar que a livre improvisação não é uma manifestação musical geograficamente delimitada e que é possível encontrar músicos que se dedicam a este tipo de prática em vários países da Europa, nos Estados Unidos e em vários países da América Latina, incluindo o Brasil, que apresenta atualmente uma cena bastante diversificada e ativa. (Costa, 2015, p.119)

Cada participante foi convidado a levar para o grupo uma canção que fizesse parte de suas lembranças, especificamente da sua relação com seus antepassados. O resgate e o compartilhar de uma trilha sonora significativa da história pessoal de cada participante teve como intenção principal a valorização da trajetória pessoal e a geração de um campo de confiança e intimidade entre os participantes. Desse material, surgiu o repertório

cantado pelo grupo. Através da orientação aos participantes e em relação às suas demandas, constituiu-se um trabalho coletivo que culminou em uma performance artística, aberta aos convidados dos participantes e ao público do Sesc Pompeia.

Três características básicas da oficina configuraram a constituição do grupo de participantes: 1) Gratuita - possibilitou que qualquer pessoa pudesse ter acesso a ela, não havendo seleção prévia; 2) Intergeracional - abrangeu 27 pessoas, entre 30 e 86 anos; 3) Aconteceu nas dependências de uma instituição reconhecidamente voltada para ações culturais e de lazer, e a pedido desta. Essas características compuseram um grupo heterogêneo, formado por pessoas de diferentes idades, vindas de diferentes contextos sociais, com um interesse em comum: cantar.

Através da gratuidade, buscou-se ampliar o acesso à oficina, e pessoas de diferentes níveis socioeconômicos e culturais puderam se encontrar. O número de participantes foi delimitado pelo número de vagas e não houve exigência de qualquer experiência prévia ou avaliação dentro de qualquer parâmetro de qualidade vocal preestabelecido. Todos foram bem-vindos com suas qualidades e características pessoais. A proposta intergeracional contribuiu para a integração entre gerações na troca de saberes e experiências de vida, considerando que todos possuem algo de valor para compartilhar. A coleta de lembranças musicais promoveu igualmente a interação do grupo ao colocar no espaço da oficina temporalidades distintas.

Em uma roda de apresentações no primeiro encontro, pôde-se constatar que algumas pessoas estavam ali por curiosidade e não sabiam o que esperar do trabalho; outras intentavam trazer mais alegria para o cotidiano, resgatar o sonho antigo de cantar, encontrar uma atividade de lazer e melhorar a saúde; e outras buscavam um canal de expressão, autoconhecimento e desenvolvimento vocal. Algumas pessoas foram à oficina por já conhecerem o trabalho desenvolvido pela facilitadora-pesquisadora em outros contextos. Dos vinte e sete participantes, vinte chegaram ao final dos encontros. As desistências se deveram a fatores pessoais, tais como problemas de saúde e mudança de bairro, todas justificadas pelos participantes e em respeito ao grupo.

## 2 – O método de pesquisa

Como mostraram Spink, Menegon e Medrado (2014), a proposição de oficinas carrega um potencial político ao articular procedimentos como “expressões artísticas, movimentos corporais e outras formas discursivas, além da própria fala” (p. 33). Apesar do pequeno número de reflexões metodológicas sobre essa estratégia, os resultados são muito profícuos, pois, além de espaço de práticas discursivas, as oficinas potencializam o espaço de trocas simbólicas, “gerando conflitos construtivos com vistas ao engajamento político de transformação” (Spink, Menegon & Medrado, 2014, p. 33).

Em nosso estudo, a observação das oficinas foi organizada a partir da orientação fenomenológica, dirigimos a atenção à sensibilidade e à experiência estética dos participantes, experiência concreta e singular, dotada de forma, expressividade e desdobramentos que lhe são próprios. Desta feita, a pesquisa se concentrou na percepção dos participantes, expressada por meios diversos. Em síntese, seguimos a proposição de Arnold Berleant:

O método fenomenológico tem dupla utilidade aqui, não só por sua rigorosa exposição e suspensão das hipóteses, mas também pelo foco na experiência perceptiva como ponto de origem da investigação. É aqui que a fenomenologia compartilha um terreno comum com a estética, que é, como devemos rapidamente observar, enraizada na experiência perceptiva. O método fenomenológico fornece um procedimento purgativo e uma direção para qual a investigação estética pode prosseguir. (Berleant, 2010, p. 22, tradução nossa).

Desde sua origem na obra de Edmund Husserl, e a despeito dos desdobramentos heterogêneos que partiram da proposta filosófica do autor, a fenomenologia conserva o pressuposto de retornar às coisas elas mesmas, ou seja, de investigar as essências tal como estas emergem, como presença inelutável, na experiência vivida. Nesta pesquisa, entre as várias ramificações do pensamento fenomenológico, procuramos seguir duas perspectivas fundamentais: a compreensão de Maurice Merleau-Ponty, descrita em seu livro *Fenomenologia da Percepção*, e a estética ambiental de Arnold Berleant, organizada a partir do livro *Estética Ambiental*.

Para Merleau-Ponty (2014), fenomenologia é o estudo das essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Trata-se também de uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua facticidade. Trata-se da tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo possam dela fornecer (Merleau-Ponty, 2014, pp. 1-2).

Nas palavras desse filósofo: “É em nós mesmos que encontramos a unidade da fenomenologia e seu verdadeiro sentido” (Merleau-Ponty, 2014, p.2), apresentando uma superação do objetivismo e o subjetivismo a partir do método fenomenológico, através do qual o mundo emerge “inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha.” (Merleau-Ponty, 2014, p.18).

Em sua busca pela dimensão originária da existência, aquela que opera uma síntese das nossas experiências, o filósofo encontra no tema da percepção, a trama do sensível, o centro de suas elaborações. Segundo Merleau-Ponty (2014), a percepção é um fenômeno propriamente corporal, entendendo o corpo não como um mero objeto, mas como existência encarnada e reflexiva. A corporeidade, para o autor, é a dimensão fundamental da existência, na qual a paixão e a ação são indiscerníveis, pois nela não opera a separação, mas o entrelaçamento entre o sujeito e o mundo, entrelaçamento no qual a percepção tem um papel fundamental. Merleau-Ponty compreende a percepção como uma composição entre o movimento e a temporalidade, ação de uma corporeidade expressiva, existencialmente situada e aberta à alteridade, atividade que sintetiza e garante a coesão da nossa experiência como seres constituídos de carne e tempo (Merleau-Ponty, 2014). Tal concepção propriamente fenomenológica acerca do corpo e da percepção, em especial acerca da voz e da escuta, embasa a presente pesquisa<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Comitê de Ética da UNAERP, CAAE n.41821014.0.0000.5498

Dentro do campo da psicologia fenomenológica, Moreira (2004) aponta o pioneirismo de Van Kaan, a referência constante a Colaizzi e Giorgi, assim como a decisiva contribuição de pesquisas sociais feitas a partir dos trabalhos de Alfred Schutz e Thomas Luckmann para a psicologia social.

Nessa perspectiva, as formas e significados devem ser apreendidos na experiência, tal como aparecem na vida cotidiana dos sujeitos. Nas palavras de Langdridge (2008, p. 1.132), “O objetivo para o pesquisador é trabalhar de modo reflexivo com os dados para identificar padrões e temas através da experiência”. Experiência que, desde Moritz Geiger (1958), tem sua totalidade fenomenológica compreendida por meio do conceito de estética.

O conceito de estética, em nossa pesquisa, segue as orientações filosóficas de Arnold Berleant (2010), que permite considerar tanto a estrutura específica do campo artístico quanto a noção mais ampla de campo estético, envolvendo toda a vida cotidiana. Objetos e processos estéticos são esteticamente significantes quando situados em uma transação engajada do observador. “Assim, o próprio ambiente é requisitado, bem como a cultura e a natureza. Trata-se de uma concepção que considera o caráter participativo do observador. A experiência estética torna-se um dos fundamentos das relações sociais.” (Andriolo, 2017, p.158-159). Revelou-se aquilo que Berleant chamou de *estética social* (Berleant, 2016), um campo tramado pelas relações humanas, composto por uma sensibilidade compartilhada que produz experiências significativas que modificam tanto a subjetividade quanto as relações sociais, ambas em contato produtivo com o mundo natural e social.

### **3 – Os procedimentos da pesquisa**

#### **3.1. A coleta de dados**

A investigação fundamentou-se na experiência proporcionada pelo estudo de campo e segundo os pressupostos teóricos apresentados. Optou-se por adotar os seguintes procedimentos: 1) Entrevista com os parti-

cipantes; 2) Diários de campo redigidos por cada participante; 3) Anotações das observações da pesquisadora sobre a observação do processo; 4) Trabalho de compreensão dos dados coletados; 5) Retorno e diálogo com os participantes.

Estes procedimentos procuram desenvolver aqueles apresentados por Petraglia (2015, 2018), os quais reforçam a concepção de musicalidade como um atributo humano, não apenas restrito aos profissionais da música. Especificamente, trata-se de circunscrever a experiência do canto e a noção de repertório, buscando adequá-las às características específicas e às necessidades desta investigação. Tais adequações dizem respeito à elaboração e à escolha das questões que foram formuladas para as entrevistas, assim como ao modo de condução e ao método abordado na oficina, manejo que possibilitou extrair da experiência os tópicos e questões que nortearam este trabalho. Além disso, incluiu-se o retorno aos participantes após dois anos, como estratégia para abarcar a compreensão do processo vivido de forma mais consistente. Levando em conta as características do campo e a metodologia escolhida, foi oferecido um diário de campo para cada participante, para que ele, ou ela, anotasse suas experiências, percepções, sentimentos e reflexões do seu processo na oficina ao final de cada encontro. A única orientação foi para que registrassem o que quisessem sobre o encontro. A aplicação do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido garantiu o anonimato e a proteção em todo o processo de coleta de informações e divulgação da pesquisa.

Considera-se importante destacar que esses diários foram especialmente confeccionados por mulheres integrantes do *Projeto Tear*, um serviço público de saúde mental constituído por oficinas de trabalho artesanal para pessoas em situação de sofrimento psíquico, tendo sido oferecidos por uma participante da oficina, funcionária do projeto, no primeiro dia do curso. Isso torna os diários um artefato significativo em termos de comunicação e reconhecimento, junto com as canções recolhidas e a prática do canto, naquele ambiente das oficinas.

Também foi feita uma entrevista individual, com a finalidade de coletar os seguintes dados: idade, escolaridade, contexto de vida, experi-

ência com o canto e com a música, o porquê da escolha da atividade, as expectativas em relação ao trabalho, e frequência em outras atividades na instituição, e outras informações que o participante considerasse importante. As entrevistas foram realizadas durante o período em que a oficina foi desenvolvida.

A pesquisadora-facilitadora da oficina fez suas próprias anotações em um caderno de campo, para registrar a percepção e reflexão acerca do processo individual e coletivo gerado pelo canto. Passados quase dois anos, alguns participantes foram novamente contatados e convidados a relatar se e como a experiência continuava viva em sua percepção, expressão e ações cotidianas.

Com as entrevistas e os cadernos de campo em mãos, foi feita a transcrição dos registros para o consequente trabalho de interpretação e compreensão dos dados.

### **3.2. As entrevistas**

As informações levantadas pelas entrevistas demonstraram a heterogeneidade e a constituição de um grupo fértil para a troca de saberes e experiências entre seus componentes por sua diversidade socioeconômica, cultural e geracional. As entrevistas trouxeram uma maior clareza com relação às expectativas do trabalho a ser desenvolvido e aos motivos da escolha em participar da oficina “Viver o Canto”, possibilitando também um cadastro específico sobre cada participante.

Por se tratar de um grupo intergeracional, composto em parte por idosos acima dos 70 anos, também se buscou saber sobre as limitações físicas dos participantes que, evidenciadas, contribuíram para o planejamento e a realização da oficina. Foram relatados problemas como hipertensão arterial, surdez, artrose, transtorno autoimune, depressão, fibromialgia, narcolepsia, *stress*, problemas de coluna. Alguns relatos espontâneos posteriores apontam a diminuição dos problemas de saúde como resultado do trabalho realizado na oficina, de acordo com a percepção dos participantes.

Como exemplos de entrevista completa, seguem transcrições, onde “P” refere-se à pesquisadora e “C”, ao cantante. Os excertos foram especificamente escolhidos por evidenciarem a polaridade nas diferenças quanto à faixa etária, ao contexto social, à formação acadêmica, às expectativas, ao momento de vida, que fizeram parte da constituição do grupo e do processo social instaurado pela oficina. Os nomes originais dos participantes foram alterados, obedecendo ao acordo de anonimato.

**Transcrição 1;** Entrevista individual: Maria Eulália; Idade: 74 anos; Natural de: Portugal; Escolaridade: ensino médio; Profissão: aposentada.

Pesquisadora: Qual seu contato com o canto e com a música?

C: Sinto que é algo novo para mim. Eu nunca tinha feito aula de canto. Está sendo uma grande experiência. Muito prazerosa.

P: Como soube da oficina “Viver o Canto”?

C: No Sesc Pompeia, com a Cristiane do têxtil tear.

P: Por que escolheu essa atividade?

C: Por vontade de conhecer algo mais na minha vida.

P: Qual sua expectativa?

C: Melhorar o meu interior, dar mais alegria aos meus dias, sentir prazer pela vida através do canto.

P: Você tem algum problema de saúde?

C: Sim, artrose, pressão alta e colesterol alto.

P: Você costuma frequentar as atividades do Sesc Pompeia?

C: Sim, quando tem alguma coisa que me interessa, por exemplo, o tear e o tricô.

Outras observações, colhidas pela pesquisadora durante a entrevista: Maria Eulália afirma que vir para a oficina trouxe incentivo para sua vida.

**Transcrição 2;** Entrevista individual: Lícia; Idade: 31 anos; Natural de: São Paulo; Escolaridade: superior; Profissão: professora de artes

P: Qual seu contato com o canto e com a música?

C: Desde o berço. Minha mãe toca violão e me iniciou na escuta da boa música brasileira. Há quatro anos, faço aula de canto. Há um ano, iniciei estudo de Harmonia Musical.

P: Como soube da oficina “Viver o Canto”?

C: Através de um amigo no Facebook

P: Por que escolheu essa atividade?

C: Para agregar conhecimento e experiência com diferentes grupos e formas de expressão.

P: Qual a sua expectativa?

C: Cantar e transformar. Deixar um pouco de mim, levar um pouco do outro.

P: Você tem algum problema de saúde?

C: Não.

P: Você costuma frequentar as atividades do Sesc Pompeia?

C: Sim. Shows, teatro, apresentações abertas, yoga, piscina, etc...

Outras observações, colhidas pela pesquisadora durante a entrevista:  
Nenhuma observação.

### **3.3. Os diários de campo**

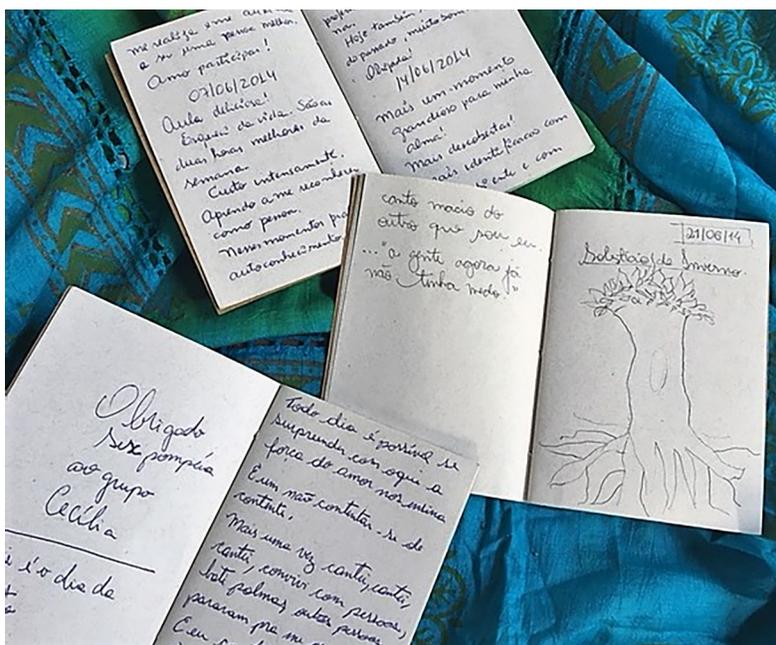
Os dados reunidos nessas conversas iniciais foram apenas o ponto de partida de nossa investigação, sobretudo, porque nosso objetivo principal é compreender a experiência sensível e não examinar os quadros de expectativas ou o conteúdo específico das entrevistas. Desta feita, os diários são a fonte de sustentação desta pesquisa. Mais do que simples descrições, são a narrativa da experiência estética de cada componente do grupo. Relatam as impressões, sensações, sentimentos e reflexões do participante. Recheados de emoções e de uma narrativa bastante pessoal, eles contam como cada um percebeu e compreendeu a experiência proporcionada pelos encontros. De modo muito importante, os diários guardam uma dimensão temporal do acontecimento das oficinas.

Em uma primeira sistematização, os relatos foram separados em três categorias principais, previamente estabelecidas no projeto de pesquisa: autopercepção, expressão e o sentimento de pertencer a uma comunidade. Na medida em que os dados foram sendo compreendidos, entendeu-

-se que, ao separá-los em categorias tão abrangentes e definidas, corria-se o risco de perder a totalidade da experiência descrita. Por isso, todo o cuidado foi fundamental no sentido de buscar preservar sua unidade, re- vendo a análise e permitindo que novas categorias, por si mesmas, emer- gissem dos relatos.

Em seguida, considerou-se que os próprios diários, ao guardarem tra- ços da temporalidade das oficinas, permitiram acessar uma dimensão de significados da experiência sensível do participante; de sua experiência estética. Não só naquilo que descrevem (conteúdo), mas na forma como é feita a descrição, podemos verificar a configuração da experiência em poemas, desenhos e frases que revelam o ser estético, sensível e engajado em cada participante. Ou seja, a produção de imagens no processo das oficinas elabora uma mediação fundamental para o conhecimento da ex- periência estética. Seguem exemplos dos diários:

**Figura 1. Exemplos dos diários**



Fonte: a autora

Figura 2. Exemplos dos diários



Fonte: a autora

#### 4. Resultados e Reflexões

A observação do campo estético expresso nas oficinas, para além das narrativas dos participantes e orientada pela abordagem fenomenológica, permitiu o acesso à dimensão estética da experiência tecida pelo canto. Não obstante, os registros escritos forneceram o fio que iria perpassar e alinhar a trama da experiência, pouco a pouco, na medida em que os relatos eram lidos e relidos. Deles, emergiram os índices a serem compreendidos e foram abertos os horizontes para a interpretação dos dados coletados.

A compreensão da experiência estética, desenvolvida por Arnold Berleant (2010), como teoria da sensibilidade, orientou de modo específico este trabalho, tanto para o campo da percepção do pesquisador quanto para o entendimento dos índices e temas que emergiram das narrativas. Essa compreensão de experiência estética firmou-se como fio principal

que teceu a “colcha de relatos” dos índices que emergiram das narrativas que compuseram esse trabalho. A configuração de um campo estético sensível foi proporcionada pelo canto, favorável ao engajamento na experiência e aos seus desdobramentos, quais sejam: o alargamento da sensibilidade, as diversas percepções de tempo e o fortalecimento do senso de pertencimento a uma comunidade.

Com a recomposição em palavras do campo da experiência e a organização dos dados, o emaranhado de impressões se desfez e encontrou-se o fio da meada nas memórias do caminho percorrido e no registro vivido da experiência relatada nos “diários de bordo” dos participantes. Na compreensão do material recolhido, na sistematização dos contornos do campo de pesquisa, do método e das estratégias utilizadas, iniciou-se o desvelamento da trama e os fios da urdidura começaram a ser trançados; a pesquisa da experiência tecida pelo canto no processo social envolve três elementos essenciais: Sensibilidade; Tempo; e Pertencimento.

A sensibilidade abarca, de acordo com os relatos, todo o espectro do fenômeno vivido na oficina “Viver o Canto”. A ativação, por meio da arte, da capacidade do percebido de apreender e de compreender o percebido e a consciência da sua participação na conformação e na qualidade da situação onde ocorre a experiência evidenciaram a força integrativa do canto como centro ativador do engajamento estético em um campo tecido por um conjunto de vozes mediadas por características e histórias pessoais inscritas em um corpo que se tornava cantante e audível na expressão musical/vocal de cada um. O jogo dessa experiência prolonga aquele densamente descrito por Merleau-Ponty (2012), em termos de vidente e visível. Da trama urdida entre todos, emergiram os valores que definiram a qualidade sensível da experiência em um campo estético constituído pelos processos pessoal e social compartilhados na oficina.

Em síntese, constatou-se que a qualidade do campo estético gerado e intensificado pelo fazer do canto como centro apreciativo no engajamento da experiência estética, pessoal e coletiva favoreceu um campo de forças dinâmico, que incluiu todas as relações e todo o ambiente, de tal modo que os valores e conexões intrínsecos a ele puderam emergir, possibilitando novas compreensões, dissolvendo barreira, restaurando as dimensões

do cantante consigo mesmo, com o outro e com aquilo que percebe à sua volta, demonstrando a natureza integrativa da situação estética e a interconexão e interdependência de todos os seus componentes. Para Berleant (2010), o campo estético não é uma combinação de elementos separados, mas é um único todo.

Podemos supor, então, que na experiência estética não há começo nem fim, pois, segundo Berleant (2016), tudo é experiência e tudo é estética. Ambas, vistas em sua abrangência absoluta, referem-se ao momento de existir, à autopercepção e à consciência dos modos de ser e de viver o momento. Intensificadas pela arte, conduzem-nos a uma realidade única, gerada em um processo criativo que é simultaneamente pessoal e social, onde as bordas do tempo se transpassam, transitam e fluem, criando o espaço para a constituição do campo estético onde o fenômeno ocorre.

Spink, Menegon e Medrado (2014, p. 41) notaram nas oficinas a abertura de uma “janela” para o tempo longo, “da circulação de repertórios histórica e culturalmente produzidos”, e para o tempo curto, das interações, “tempo da interanimação dialógica”. Nossa pesquisa possibilitou atingir diferentes percepções do tempo que emergiram por meio do canto. As diferentes percepções de tempo se entrelaçam e transitam entre si no *continuum* da experiência, instituindo um tempo social, que se manifesta no presente de cada encontro. O tempo constituído é continente do tempo da experiência, tanto no campo pessoal como no social, criando o espaço para a conformação do campo estético onde o fenômeno ocorre. Cada um ocupa um espaço no tempo, dado pelo sentir, necessário para que a sensibilidade esteja totalmente engajada.

A percepção do tempo é intensificada pelo fazer musical por meio do canto, que está contido e contém todas as bordas. Um fazer que ocorre “durante”, em um fluxo integrado, totalmente presente, que cria uma unidade perceptual entre *Kronos* e *Kairós*, que trespassa sujeito e grupo para um tempo incomum. O canto, por sua natureza acústica, ocupa todo o ambiente e se manifesta na temporalidade corporificada pela ação de cantar. Um cantar que, na sua impermanência característica, revela-se de forma única a cada vez em que ocorre, onde o tempo presente é também espaço no corpo sensível e vibrante que o abriga.

Por fim, consideremos o pertencimento como elemento articulador dessa experiência, conjuntamente com a sensibilidade e a temporalidade. As lembranças evocadas pelas canções trazidas pelos participantes, que originalmente tinham como tema o canto dos antepassados, penetraram em todas as camadas do tempo da memória, onde passado, presente e porvir se encontram. Emergiram carregadas de emoções em cenas e imagens que, vistas à luz do presente, criam a possibilidade de um novo modo de percebê-las, contribuindo para sua restauração ao lhes dar um novo sentido.

As canções que constituíram o repertório revelaram o registro de uma trilha sonora inscrita na memória de cada participante. Ao serem compartilhadas no grupo, descobriu-se que uma mesma canção ativava paisagens distintas na memória de outros, compondo uma paisagem coletiva, um mundo em comum.

Diante dessas constatações, propôs-se uma possível compreensão da correlação entre o tempo social e o tempo da memória por meio da experiência estética tecida pelo canto: no cantar, as experiências vividas são ativadas por canções que narram, no presente, a história de cada um. Ao serem cantadas em conjunto, compõem uma nova história que é, simultaneamente, pessoal e coletiva, que permite que cada um leve consigo um pouco do canto do outro, conferindo-lhe sentido e pertencimento.

As perguntas suscitadas pelos relatos, ao longo desse estudo, foram pouco a pouco sendo respondidas pelos dados do campo: unidos pelo canto, vivido nas histórias compartilhadas em canções, no ritmo dos encontros, na multiplicidade de inter-relações, um sentimento de “juntidade” se estabeleceu, instaurando o sentimento de pertencimento a si mesmo e a uma comunidade. Constatou-se que, ao cantar em conjunto, criam-se vínculos, trocam-se aprendizados, estabelecem-se conexões, partilham-se valores. Ao viver o canto coletivamente, entrançou-se a comunidade cantante, compartilhou-se sensibilidade, atando, em cada encontro, os fios de uma experiência (in)comum, fundando, assim, o que Berleant (1997) chamou de comunidade estética. Essa forma subjacente, fundada em significados primários da experiência sensível, indica uma dimensão importante para futuras pesquisas em psicologia social (Andriolo, 2018).

## Conclusão

Quando a música acontece em um corpo musical, que ressoa com os sons que lhe atingem, e devolve essa vibração por meio do canto, forma-se um circuito expressivo, no qual a linguagem musical penetra em outras experiências (lembranças, dores e desejos, sonhos e temores) e as mistura e sintetiza em uma forma estética fugidia, porém concreta, que se esvai nas areias do tempo, mas produz efeitos subjetivos transformadores.

Quando esse canto é coletivo, ligam-se existências em um mesmo acontecimento sonoro, mas também visual e tátil, uma intercorporeidade estética formada por uma trama sensível. Neste momento, as experiências individuais, vividas em solidão e por vezes esquecidas, ao tomar a forma da poética palavra cantada, oferecem-se e se entrelaçam com as de outros, abrindo a possibilidade de criar novas relações com a alteridade, aquela que nos habita e aquela que se encarna em outras pessoas. Cria-se um campo de comunicação e pertencimento e as diferenças cristalizadas se esgarçam na medida em que o horizonte do outro me toma e dele participo, revelando a natureza estética da intersubjetividade (Frayze-Pereira, 2004).

Nesse sentido, oferecemos aqui, através da descrição desta pesquisa sobre o canto coletivo, um método de trabalho e pesquisa que, a partir da construção de um espaço de respeito e cuidado, utiliza a natureza inefável da linguagem musical para constituir um campo dotado de uma reserva de sentido. Tal campo, prenhe de indeterminação, deve ser preenchido momentaneamente e em companhia, por meio de um exercício de ampliação da sensibilidade e do sentimento de pertencimento, duas modulações da experiência com alteridade.

Portanto, podemos afirmar que o método fenomenológico desenvolvido neste trabalho e as estratégias adotadas foram efetivos e contribuíram para o desenrolar do processo e para a compreensão dos resultados da pesquisa, possibilitando a integração de todos os tópicos levantados na investigação, bem como sua fundamentação. Esperamos que a perspectiva metodológica desenvolvida nesse trabalho, a noção de campo estético e a investigação da sensibilidade contribuam para iluminar o processo social gerado pelo fazer da arte em futuras investigações nos campos da Psicologia Social, da Psicologia da Arte, da Música e das artes em geral.

## Referências

ANDRIOLO, A.. A imagem: unificação psicossocial por meio da experiência estética. *In* N. SILVA JÚNIOR & W. ZANGARI (ed.). **A psicologia social e a questão do hífen**. São Paulo: Blucher, 2017, p. 151-166.

ANDRIOLO, A.. Comunidades de artistas: um fenômeno de investigação em psicologia social. *In* Lerner, Rogério (org.). **Atualidade na investigação em Psicologia e Psicanálise**. São Paulo: Blucher, 2018, p. 16-32.

BERLEANT, A.. **The Aesthetics of Environment**. Philadelphia: Temple University Press, 1992.

BERLEANT, A.. **Living in the landscape: toward an Aesthetic of Environment**. Lawrence: University Press of Kansas, 1997.

BERLEANT, A.. **Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World**. Exeter, UK: Imprint Academic, Philosophy Documentation Center, 2010.

BERLEANT, A.. The Case for Social Aesthetics. *In*: **Iº Seminário de Estética Social e Engajamento**. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2016. Recuperado a partir de <https://www.researchgate.net/publication/313876832>

COELHO, C. M. V. T.. **A experiência estética tecida pelo canto no processo social: sensibilidade, tempo e pertencimento**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

COELHO, C. M. V. T.; ANDRIOLO, A.. A potência revolucionária do alargamento da sensibilidade por meio da arte. **Revista Santa Rita**, 12 (24), 2017, p. 48-54.

COSTA, R.. A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias. UFG: **Revista Música Hodie**, 15 (1), 2015, p. 119-131. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/39590>.

FRAYZE-PEREIRA, J. A.. A dimensão estética da experiência do outro. **Revista Pro-Posições**, 1 (43), 2004, p.19-25.

GEIGER, M.. **Problemática da estética e a estética fenomenológica**. Trad. N. Araújo. Salvador: Livraria Progresso, 1958.

LANGDRIDGE, D.. Phenomenology and critical social psychology: directions and debates in theory and research. **Social and Personality Psychology Compass**, 2 (3), 2008, p.126-142. Disponível em <https://doi.org/10.1111/j.1751-9004.2008.00114.x>.

MERLEAU-PONTY, M.. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MERLEAU-PONTY, M.. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MOREIRA, D. A.. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thompson, 2004.

PETRAGLIA, M.. **O fazer musical como caminho de conhecimento de si e conhecimento do outro no contexto empresarial**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PETRAGLIA, M. S. & ANDRIOLO, A.. Contribuição à compreensão da musicalidade a partir de uma pesquisa psicossocial. **ERAS: European Review of Artistic Studies**, Portugal, 9 (1), 2018, p. 1-19. Disponível em <http://www.eras.utad.pt/docs/MUSICA%20MAR%202018.pdf>.

SPINK, M. J., MENEGON, V. M. & MEDRADO, B.. Oficinas como estratégia de pesquisa: articulações teórico-metodológicas e aplicações ético-políticas. **Psicologia & Sociedade**, 26 (1), 2014, p. 32-43. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0102-71822014000100005>.

## Capítulo 2 – “Estrela cadente caindo na palma da mão”: a produção musical infantil e o Grupo Bambulha

Angelita Broock<sup>1</sup>

Fabício Malaquias-Alves<sup>2</sup>

Ouvem-se os primeiros acordes do cavaquinho numa levada de samba e Beatriz Cristina, com 8 anos, se põe a cantar:

*“O sol se pôs na cidade  
Ficou de noite, com as estrelas...  
Estrelas cadentes caindo na palma da mão  
Fiz um pedido pra ela, e ela vai me atender  
Pedi paz para você”*

Era um momento crítico da pandemia de COVID-19 e todos estavam isolados em suas casas, alguns sozinhos e outros com suas famílias. Onde Beatriz morava era possível enxergar toda a cidade, sendo as estrelas as grandes protagonistas deste cenário. A canção já estava pronta na cabeça da menina, e bastou ela cantar uma única vez para que seu tio pudesse acompanhá-la ao cavaquinho, numa progressão harmônica tradicional do samba. Nesta família, o samba é raiz! É herança de pai para filhos, filhas, netos e netas. O samba é vivo! E com o samba, a menina podia pegar as estrelas com a mão e realizar todos os seus desejos. A menina era livre para criar, compor e dar asas à imaginação. E foi assim que Beatriz encantou seus pares. E foi assim que Beatriz cativou quem pudera ouvir sua música.

E foi com essa a história e com essa canção que o estudante de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Estevão Paulo, tio da Beatriz, sensibilizou seus colegas e professores na

---

<sup>1</sup> e <sup>2</sup> Universidade Federal de Minas Gerais

disciplina *Música Infantil e Produção Cultural* em 2020, ainda no formato de Ensino Remoto Emergencial durante a pandemia. E essa história não acaba assim... A música de Beatriz Cristina foi tema de uma apresentação musical de uma outra turma da mesma disciplina em 2022, já no formato presencial, e entrou para o repertório do *Grupo Bambulha*<sup>3</sup>, um projeto de Extensão da Escola de Música da UFMG, com a participação especial da compositora mirim.

A “música infantil” tem sido o tema de muitas reflexões e despertado grande interesse da comunidade acadêmica. Concordamos com alguns autores (por exemplo, Carvalho, 2022), que a “música infantil” pode ser entendida a partir de três categorias: música **para**, **com** e **das** crianças. Em linhas gerais, a música **para** crianças, seria a música produzida pelos adultos, a partir de um conceito criado pelo próprio adulto sobre a infância. A música **com** crianças, seria a música produzida a partir de relações entre os adultos e as crianças. A música **das** crianças, seria a música produzida genuinamente pela própria criança, a partir de sua relação com mundo e com cultura em que se insere.

Neste texto, nos colocamos como adultos que produzem música para crianças, a partir de nossas relações com elas. Assim, apresentaremos um relato sobre as experiências do projeto “*Grupo Bambulha: Música para Infância*” e suas ações, incluindo as reflexões elaboradas a partir das ofertas da disciplina *Música Infantil e Produção Cultural*<sup>4</sup>, que tem sido um excelente espaço para reflexões e construção de um pensamento acerca de músicas e infâncias.

---

<sup>3</sup> Curiosidade sobre o nome *Bambulha*: a Escola de Música da UFMG fica no Campus Pampulha em Belo Horizonte, e é cercada por um bambuzal. Assim, *Bambulha* quer dizer “Bambus da Pampulha”.

<sup>4</sup> A disciplina *Música Infantil e Produção Cultural* é ministrada pela professora Angelita Broock e iniciou em 2020, quando contou com a participação de Isaac Souza em seu estágio docência de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG e de Anderson Carvalho, em seu estágio docência do doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio. Em 2023, a disciplina contou com colaboração do doutorando Fabrício Malaquias-Alves, coautor deste texto, também em seu estágio docência do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG.

## 1 – Sobre o Grupo Bambulha

O *Grupo Bambulha* foi criado em 2019 como um projeto de extensão da UFMG, e sua trajetória é marcada por ações que envolvem desde a criação e performance musicais e o contato direto com as crianças até a produção artística/musical e acadêmica (Broock, *et al*, 2020; Broock *et al*, 2022a; Broock *et al*, 2022b).

O grupo se dedica ao público infantil e é formado por educadores musicais, estudantes e egressos do curso de Licenciatura em Música. O projeto é vinculado ao Centro de Musicalização Integrado (CMI)<sup>5</sup> da UFMG, um órgão complementar da Escola de Música, onde acontecem atividades de Ensino, Pesquisa e Extensão. O CMI atende crianças de 6 meses a 15 anos da comunidade belo-horizontina com aulas de musicalização e instrumentos, educação musical especial, atendimentos de musicoterapia, e práticas de coral e orquestra. Ou seja, o Centro se configura como um grande laboratório para formação acadêmica e para as práticas e investigações do *Bambulha*.

Desde a sua criação, o grupo transita entre a sala de aula e a performance musical em apresentações públicas em diversos formatos e espaços. Assim, todo o repertório utilizado nos espetáculos surgiu – e surge – em sala de aula, a partir de trocas e em contato direto com as crianças, que têm oportunidade de ver no palco performances elaboradas das músicas que ouvem, cantam e tocam nas aulas. Desta forma, o projeto tem foco na performance musical, e no fazer musical para e com as crianças.

A concepção estética do *Grupo Bambulha* é desenvolvida a partir das suas relações com as crianças na sala de aula e nas apresentações musicais. Acreditamos que devemos levar ao palco e à sala de aula momentos de fruição musical, e não apenas conteúdos, de forma que as crianças possam interagir com a música e sentir-se à vontade para criar e se relacionar com ela. Assim, todas as propostas do grupo preveem momentos interativos, em que as crianças e os adultos são convidados a participar de forma ativa, e de modo que novas trocas possam acontecer em cada espetáculo, dada a essencialidade deste público para o fazer artístico do *Bambulha*.

---

<sup>5</sup> <https://musica.ufmg.br/cmi/>

O repertório do grupo é composto por canções autorais<sup>6</sup> que, como mencionado, surgem, especialmente, na sala de aula, com a participação das crianças. Além disso, também constam músicas do cancionário popular brasileiro e estrangeiro, na busca por uma maior diversidade de repertório. Os arranjos passeiam por diversos estilos musicais (como jazz, pop, baião, samba partido alto, bachata, sertanejo caipira, rock, maracatu, reggae, axé e capoeira), explorando diferentes timbres, através de uma instrumentação variada (como violão, guitarra, baixo elétrico, bateria, percussão, banjo, viola caipira e cavaquinho), além de objetos sonoros (como galão de água, latas e panelas), que conferem outras sonoridades e ludicidade à performance musical.

Para complementar, os elementos cênicos também dão vida ao universo lúdico do *Grupo Bambulha* e merecem ser mencionados. Entre eles, destacamos o uso de fantoches, lenços, adereços e figurinos, que agem também como mediadores da experiência musical e artística.

**Figura 1: Imagens do Grupo Bambulha**



Fonte: acervo pessoal (Fotos de Élcio Paraíso)

<sup>6</sup> Para conhecer um pouco sobre os processos criativos do grupo, veja <https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/sites/5/2020/11/2020-BROOCK-Angelita-et-al.pdf>

Tais escolhas acontecem por concordarmos que as crianças são ouvintes competentes e sofisticados (Ilari, 2009), e já exibem suas preferências musicais desde a mais tenra idade com grande senso estético musical e que as experiências musicais vividas dentro e fora de casa terão um papel fundamental na formação do gosto musical da criança. Além disso, compartilhamos a perspectiva de Schafer (2011) quando recorda que a experiência artística na infância se dá por meio de um *sensorium* total, onde as artes se complementam de maneira fluida, sinestésica e caleidoscópica, não havendo separação entre as diversas linguagens artísticas. Nas palavras do educador musical canadense, para a criança, “arte é vida e vida é arte” (Schafer, op. cit. p. 278).

O *Grupo Bambulha* surgiu a partir da necessidade de oportunizar aos estudantes da licenciatura um espaço para a criação e performance musicais para crianças, unindo experiências da sala de aula com as experiências performáticas. Assim, o grupo se apresenta em diferentes espaços, como teatros, escolas públicas e privadas e praças, e em diferentes formatos, com espetáculos cênico-musicais (com banda completa e banda reduzida) e atividades musicais, como rodas de musicalização e o piquenique musical<sup>7</sup>. Além disso, o grupo ministra oficinas para crianças e educadores e se dedica a pesquisas sobre o universo infantil e práticas pedagógicas (Broock, *at al*, 2022a; Broock, *et al*, 2022b).

Assim, seus objetivos e ações<sup>8</sup> resumem-se em: estimular a prática criativa, artística e composicional dos estudantes do curso de Licenciatura em Música da UFMG; criar espetáculos musicais autorais para infância que possam circular pelo cenário cultural brasileiro e estrangeiro; pro-

---

<sup>7</sup> O “Piquenique Musical do *Grupo Bambulha*” faz parte da programação do Domingo no Campus da UFMG, que acontece uma vez por semestre no campus Pampulha, quando toda a comunidade é convidada a ocupar os espaços da universidade. O piquenique é um momento interativo destinado às crianças e suas famílias, em um espaço descontraído de fazer musical. Com seus instrumentos musicais, todos são convidados a se sentarem na grama, compartilhar seus lanches e a interagirem musicalmente com o grupo a partir de um repertório diversificado destinado à infância, e as crianças têm espaço livre para propor músicas e cantar com o grupo no “microfone aberto”.

<sup>8</sup> Para conhecer as ações do *Grupo Bambulha*, visite <https://musica.ufmg.br/grupobambulha/> e <https://www.instagram.com/bambulha/>

porcionar às crianças e suas famílias um repertório variado, considerando aspectos da Educação Musical de forma interativa e lúdica; levar o nome da Universidade, da Escola de Música e do CMI para outros espaços fora da UFMG; criar materiais didáticos musicais para educação infantil, através da produção de vídeos, livros e plataformas digitais; ministrar cursos de formação para educadores da educação básica e professores de música; ministrar oficinas e vivências musicais para crianças; produzir pesquisas na área de Educação Musical Infantil; manter um comprometimento com a produção artística/musical e acadêmica; e criar um espaço de diálogo sobre a produção musical infantil através da disciplina *Música Infantil e Produção Cultural*.

Todas as ações do projeto são oriundas de uma construção epistemológica em torno da música, da educação musical infantil e da infância, e a referida disciplina se torna um espaço propício para a elaboração de uma base teórica, além das trocas de experiências e possibilidade de uma prática criativa musical.

## **2 – A disciplina Música infantil e Produção Cultural**

A disciplina Música Infantil e Produção Cultural tem acontecido anualmente desde 2020, como formação livre da UFMG, atraindo estudantes de Música e de outros cursos da instituição, como Pedagogia, Terapia Ocupacional, Museologia e Jornalismo, além de estudantes e profissionais de outras instituições que se matriculam na modalidade de disciplina isolada.

Desde a sua concepção, que teve a colaboração do músico e educador musical mineiro Isaac Souza, a disciplina tem sido organizada em três partes, a saber: (1) discussão teórica e conceitual acerca da infância e da música infantil; (2) aulas abertas com educadores e artistas convidados, que se dedicam ao ensino e à produção/criação musical e artística para crianças; (3) vivências práticas para a criação de uma canção infantil e de uma pequena *performance* artística, a partir dos elementos analisados e discutidos durante as aulas.

## 2.1. Primeiro momento: refletindo sobre músicas e infâncias

O início desse percurso acadêmico tem se dado a partir de uma questão dirigida aos estudantes: “Que músicas marcaram a sua infância?”. Essa questão contribui para evocar memórias musicais e reflexões, a fim de compreender os papéis atribuídos às músicas que fizeram parte das infâncias, além das memórias afetivas individuais. É comum que, ao discutir este tema, haja um compartilhamento de experiências e narrativas. A partir das rodas de conversa, tem sido possível perceber como as músicas presentes nas diferentes infâncias relatadas, apresentam pontos em comum, o que se justifica pelo compartilhamento de uma mesma cultura, e, especialmente, pelo papel das mídias – notadamente a internet, a televisão, e o rádio – na veiculação das músicas citadas pelos estudantes. Outro ponto é a presença de músicas não propriamente infantis nas memórias afetivas, o que colabora para discussões mais aprofundadas em torno desse conceito.

Beineke (2008) aponta que a diferença entre música infantil e música de adulto reside na necessidade de cada destinatário. Portanto, se a música é para criança, é fundamental que quem faz música para este público conheça crianças e o universo infantil. No entanto, o rigor do trabalho e as exigências devem ser as mesmas, independentemente de ser um público infantil ou adulto.

Pereira e Broock (2021), ao apresentarem resultados de um *survey* que buscou compreender o uso que as crianças da primeiríssima infância fazem das músicas em casa, apontaram que muitas famílias participantes da pesquisa relataram que suas crianças apreciavam sobremaneira músicas consideradas próprias do universo adulto. Do mesmo modo, os participantes da pesquisa, ao citarem as lembranças musicais das próprias infâncias, indicaram artistas e repertórios não propriamente *infantis*. Os autores consideram que a afetividade presente nos momentos de apreciação desse repertório, dentro do ambiente familiar, colabora para a formação do gosto musical, o que também pode ser observado a partir das conversas com os estudantes da disciplina *Música Infantil e Produção Cultural*.

Ainda no que tange ao repertório, trazemos aqui algumas contribuições de Ilari (2009), a qual propõe problematizações importantes acerca

da audição de repertórios específicos por crianças e adolescentes. Entre elas, citamos: a questão da não-neutralidade da música, já que ela está, sim, carregada de valores e ideologias; a pedagogização excessiva do repertório na educação musical, em detrimento da espontaneidade e da experiência estética; o risco de subestimar o potencial de compreensão musical das crianças, bem como seu gosto artístico e musical; questões em torno do repertório de tradição oral, criticando certa tendência de “correção” de suas letras, de modo a torná-las supostamente mais apropriadas às crianças;<sup>9</sup> entre outras. A autora aponta, por fim, que a música brasileira constitui campo riquíssimo de possibilidades para a educação musical de crianças e adolescentes, exemplificando a afirmação por meio de sugestões que envolvem a cultura popular e tradicional, mas também a MPB (Ilari, 2009, *passim*).

As análises do repertório infantil refletem, ainda, elementos presentes em estudos alinhados à sociologia da infância: compreensão das crianças em sua totalidade, crianças como atores sociais, infância enquanto uma categoria estrutural da sociedade, e não como transição para a vida adulta (Sarmiento, 2013, p. 15); e, a essas reflexões, somam-se as ideias da música realizada nas dimensões **para**, **com**, e **das** crianças. Tais concepções figuram em diversas pesquisas sobre músicas e infâncias, ora de maneira mais aprofundada, ora apenas tangenciando o tema, mas parecem convergir em algumas definições do fazer musical que envolve crianças.

A música **das** crianças tem sido definida, de modo especial, como o que elas criam, a partir dos substratos culturais e sociais disponíveis (Ponso, 2011; Pedrini, 2013; Cunha, 2014; Werle, 2015; Mariano, 2015; Antonio, 2018; Carvalho, 2022). A música assim produzida se realiza de forma orgânica, na experimentação e na interação do corpo com as materialidades, e permite a descoberta do ambiente e do mundo (Lino, 2008; Pedrini, 2013; Cunha, 2014). Além disso, a música **das** crianças se move do concreto para o abstrato, sendo mais livre de estruturação, por vezes considerada como imprecisa em relação aos padrões da cultura na qual a

---

<sup>9</sup> A autora cita situações em que canções como “Atirei o pau no gato”, ou “Boi da cara preta”, por vezes, têm seu texto alterado antes de serem apresentadas às crianças no ambiente educacional (ILARI, 2009, p. 117-118).

criança está inserida, até se adequar aos modelos e parâmetros socialmente instituídos (Pedrini, 2013; Carvalho, 2022). É importante acrescentar que a ludicidade também tem sido vista como elemento fundante do fazer musical **das** crianças, o que faz com que a música, nessa faixa etária, seja considerada como própria para brincar (Lombardi, 2010).

Sobre a música **com** crianças, observa-se que ela se realiza por meio de trocas intrageracionais e intergeracionais (Correa, 2013; Cunha, 2014; Valiengo, 2017; Henriques, 2018; Antonio, 2019; Carvalho, 2022). Assim, pensar o papel dos adultos a partir da mediação de experiências musicais (mais do que do ensino e da transmissão de conhecimentos prontos), poderia proporcionar vivências artísticas mais significativas, ricas, e, claramente, mais honestas com o público infantil. Por isso, embora envolva a participação dos adultos, a música **com** crianças deveria evitar escolhas unilaterais e adultocêntricas, pressupondo a escuta sensível das crianças, por meio do bom senso e da atenção dos educadores e artistas que se dedicam a esse público específico.

A música **para** crianças, por sua vez, é aquela pensada pelos adultos para os pequenos, por vezes, como espaço para o exercício sensível e cognitivo. Embora nem sempre seja concebida por crianças, a música, nessa dimensão, deveria considerar os modos próprios como esses sujeitos interpretam o que para eles é feito (Correa, 2013; Ramos, 2018; Carvalho, 2022).

Importante recordar que, uma vez que a música **para** crianças é pensada (e frequentemente executada) por adultos, estes imprimem, em suas criações, as concepções de crianças e de infâncias que compartilham. Não é raro, portanto, que os temas abordados nessas músicas sejam definidos por uma visão idealizada e idílica da infância, que nem sempre corresponde à realidade. É o que comentam Pereira *et al* (2010): “O universo infantil é frequentemente abordado de modo ingênuo e edulcorado, como se toda criança fosse alegre e feliz por natureza e em tempo integral, como se não vivesse também seus dilemas e conflitos... [...] Mas quem de nós teve uma infância somente feliz?” (Pereira *et al. op cit.* p. 152).

Compreender a música **das**, **com**, e **para** crianças nos convida, enquanto artistas e educadores, a uma nova postura diante desses sujeitos,

a observá-los mais de perto, na tentativa de perceber seus universos sonoros, a maneira como eles se relacionam com os sons, e seus modos de recepção e interpretação da arte. Uma atitude semelhante sugere que, se as crianças aprendem conosco, nós, adultos, também podemos aprender com esses sujeitos de pouca idade, o que pode favorecer novas perspectivas não somente para o ensino musical, mas também para a criação artística que diz respeito às crianças.

## 2.2. Segundo momento: trocando experiências

A segunda parte da disciplina tem sido marcada por aulas abertas com educadores e artistas convidados, que se dedicam ao ensino e à produção/criação musical e artística para crianças. Os convidados têm contribuído com as discussões sobre a produção musical infantil, a partir de suas reflexões sobre infância e suas concepções estéticas. Ao longo de 4 anos, já recebemos músicos e educadores de Belo Horizonte, como Ana Consuelo Ramos (UEMG), Beatriz Myrrha, Denise Ursine (Grupo Ziriguibum), Diego Vicente (Músico Pai), Eugênio Tadeu (Duo Rodapião e Grupo Serelepe), Isaac Souza e Juliana Daher (Cia Pé de Moleque), Mariana Aruda (Grupo Maria Cutia), Silvia Negrão, e Weber Lopes (Grupo Pé de Sonho); além de músicos e educadores de outros estados, como Anderson Carvalho (Rio de Janeiro), Fernanda Sander (Éramos três, São Paulo), Andrezza Prodóssimo e André Prodóssimo (Grupo Taquetiquetá, Curitiba), Mariana Caribé (Salvador) e Rosy Greca (Curitiba).

Os temas trazidos são de escolha dos próprios convidados, e, através deles, tem sido possível compreender diferentes visões sobre infância e sobre a produção musical para crianças, incluindo as experiências desses profissionais em processos criativos de espetáculos e composições musicais. Destaca-se que a maioria dos convidados apresenta um trânsito entre a performance musical e a sala de aula com os pequenos. De acordo com os compartilhamentos e exposições, alguns processos criativos surgem nesse espaço, em contato direto com as crianças e a partir de temas sugeridos por elas, o que se assemelha muito com as experiências do *Grupo Bambulha*.

Assim, resguardadas as individualidades que marcam e definem as trajetórias e a obra musical de cada um desses profissionais, temos percebido temas recorrentes nas falas de diferentes educadores e artistas que, a cada nova edição da disciplina, são convidados a participar. Podemos citar como elementos comuns: o trânsito entre docência e fazer artístico, que gera reflexões em torno de professores-artistas na mediação musical na infância (embora nem todos tenham se autodefinido explicitamente dessa maneira); o apreço por poéticas esteticamente generosas para com o público infantil; a ludicidade e a brincadeira como elementos importantes na elaboração de seus repertórios e de suas performances; o encontro entre diferentes linguagens artísticas, na criação musical para crianças.

A partir das trajetórias compartilhadas nos encontros descritos, tem sido possível perceber a importância da discussão de outros saberes e práticas, também no ambiente acadêmico – de modo especial, conhecimentos que levem em consideração outras vivências e fazeres, para além daquilo que já está teorizado.

Igualmente, o contato com os artistas e educadores durante as aulas tem confirmado a importância de reconhecer metodologias de ensino e criação musical **com** e **para** as crianças, que enfatizem a retroalimentação de saberes e a troca de práticas significativas entre docência e fazer artístico, e que possam contribuir para propostas de educação musical criativa na atualidade, percebendo outros caminhos e leituras possíveis para o ensino de música na infância.

### **2.3. Terceiro momento: criando coletivamente**

A terceira parte da disciplina tem sido marcada por laboratórios de criação, com o objetivo de oferecer mais vivências práticas e oportunidades de experimentação e criação artística aos estudantes. Espera-se, nesses momentos, que se leve em consideração os pressupostos, os conceitos e as discussões estabelecidas no decorrer das aulas, e que se componha, coletivamente, uma canção infantil. Independentemente do nível de complexidade, estilo ou contexto, a composição musical é um processo pelo qual qualquer obra é gerada, através do engajamento com o discurso musical

de maneira construtiva, fazendo julgamentos e tomando decisões (França e Swanwick, 2002).

Os processos criativos têm refletido as características de cada grupo e os caminhos e tomadas de decisões prezam pela colaboração. Assim, trata-se de uma construção coletiva, mas que valoriza as experiências individuais dos participantes, de modo que a personalidade de cada grupo se torna evidente a partir desses processos. Dentre as riquíssimas experiências vividas no decorrer dos laboratórios de criação, algumas são descritas a seguir.

Na primeira oferta da disciplina, em 2020, fomos surpreendidos pela pandemia e pelo distanciamento social. Naquele momento, as crianças estavam em suas casas e todos tentavam entender as transformações que ocorriam mundo afora. Este fato foi o ponto de partida para o tema da composição daquele semestre, e os estudantes compartilharam suas vivências pessoais a partir do contato que tinham com crianças do seu convívio familiar. A partir disso, foram levantadas algumas brincadeiras possíveis de se fazer em casa, com as crianças. Brincadeiras de luz e sombra, bem como percussão corporal, pareceram fazer sucesso nas experiências relatadas, e chegou-se à conclusão de que momentos como esses poderiam ser incluídos na composição. Esse fato retoma a discussão sobre o jogo e a ludicidade no repertório infantil, e colaborou para a construção da letra da canção, que assim se configurou:

*Mundo grande, mundo pequeno  
Mundo de fora, mundo de dentro  
Mundo que nasce e evapora  
Como era ontem? E como é agora?  
Tartaruga tatu caracol  
Pique-esconde vem lua vai sol  
Brincar com a luz e com a escuridão  
Com sombra que faço com a palma da mão*

Na segunda oferta da disciplina, em 2021, ainda no período de ensino remoto emergencial, o grupo escolheu como tema os elementos da natureza: água, fogo, terra e ar. Surgiu, então, o desejo da turma de trazer a voz

das crianças para este processo, a partir de entrevistas com os pequenos acerca do tema escolhido. As crianças entrevistadas faziam parte do convívio dos estudantes da disciplina, em diferentes contextos: escolar, familiar, entre outros. As respostas foram as mais variadas possíveis, envolvendo sensações das crianças ao estarem em contato com a natureza e formas de brincar com os elementos, e até mesmo a consciência sobre a destruição e o desmatamento. As entrevistas foram livres, e um grupo de crianças se expressou através de desenhos em uma aula de ciências numa escola municipal da região metropolitana de Curitiba (PR), por intermédio de uma das estudantes da disciplina.

**Figura 2 – Elementos da natureza pela visão das crianças**



Fonte: acervo da professora Maria Fátima Ferreira Lucas, Escola Municipal Cei Bela Vista do Paraíso, Colombo (PR)

A partir de todos os dados coletados através do contato direto com as crianças, o grupo sugeriu que a criação musical tivesse como ponto de partida a letra da canção. Sobre o arranjo, decidiu-se que o caráter expressivo da música fosse marcado por contrastes que representassem

diferentes estados da natureza – momentos calmos, momentos agitados, tempestade, calmaria. Segue abaixo a letra da canção:

*Quando eu acordo me vem uma vontade maluca de sair pra brincar  
Fazer experimentos bizarros, usando a terra, o fogo, a água e o ar  
Olhar para o fogo que alegra, batalhar com mosquitos, pisar no cocô  
Os meus sentidos se aguçam, meu corpo inteiro vira um descobridor*

*Na terra fofinha eu sujo a roupa, brinco descalço, coloco a mão  
Que nem a minhoca, eu cavo um buraco, me cubro de lama me arrasto no  
chão*

*Na terra branquinha eu faço um castelo eu cato conchinhas e brinco no mar  
Eu pego um graveto, desenho na areia e num susto danado onda vem apagar*

*As nuvens se movem, o céu escurece, a brisa sopra...*

*Quando a chuva acaba me vem uma vontade de sair pra brincar  
Fazer experimentos bizarros, usando a lama, as folhas, tudo pra bagunçar  
Olhar para a terra molhada, mexer com graveto, sentir cheiro de flor  
Os meus sentidos se aguçam, meu corpo inteiro vira um descobridor*

Em mais momentos, a sensibilidade e a imaginação dos envolvidos no processo foi instigada, lançando mão de recursos não somente sonoros. Na edição realizada em 2022, por exemplo, a estética da criação foi fortemente marcada pela ênfase em algumas interfaces comuns entre a música e as outras linguagens artísticas, de modo que a relação música-corpo-palavra se tornou o centro da proposta. Isso foi possibilitado por conta do retorno das atividades presenciais.

Motivados pela audição da música “Estrela Cadente caindo na palma da mão” da pequena Beatriz, citada no início deste texto, o tema central da experiência composicional foi “estrela”. Assim como na turma do ano anterior, os estudantes sugeriram fazer entrevistas com crianças, sobre suas relações com as estrelas e seus possíveis pedidos para uma estrela cadente. Ao compartilharem os resultados, constatou-se que um ponto comum

na fala de crianças de diferentes contextos foi a relação das estrelas com a morte. Dessa forma, um novo tema surgiu: o tempo e nossa relação com ele.

Considerando que as experiências no modo presencial proporcionam uma maior interatividade entre os participantes, foi possível construir coletivamente um mini espetáculo, incluindo no repertório a canção de Beatriz Cristina, a declamação da poesia “Falando de estrelas”, da poetisa Stella Leonardos, a composição coletiva “O tempo”, e a música “O relógio” de Paulo Soledade e Vinícius de Moraes.

A composição coletiva se delineou a partir do modo lídio, e sua performance<sup>10</sup>, aberta ao público no campus universitário, incluiu movimentações corporais, brincadeiras de mãos e um jogo cênico-musical.

A canção produzida pela turma naquele semestre se inicia com a seguinte parlenda:

*O tempo perguntou ao tempo: quanto tempo o tempo tem?  
O tempo respondeu ao tempo que não tinha tempo para saber quanto  
tempo o tempo tem*

[E continua...]

*E qual é o tempo que a gente tem?*

*A gente que tem o tempo?  
Ou tempo que nos tem?  
Dizem que há tempo para tudo  
Mas quanto tempo o tempo tem?*

*Tem tempo pra acordar  
Tem tempo pra brincar  
Tem tempo pra cantar  
Tem tempo pra dormir*

---

<sup>10</sup> [https://www.instagram.com/p/Cg46Z60uyjZ/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/Cg46Z60uyjZ/?img_index=1)

A relação música-corpo-palavra confirmou-se como interessante ponto de partida para os laboratórios, e se apresentou como centro da proposta criativa, também na edição da disciplina realizada no ano de 2023.

Essa relação se deu desde os exercícios e experimentações iniciais, baseados em elementos contidos na proposta de música elementar, de Carl Orff, e na exploração da voz, da palavra e de suas possibilidades musicais, a partir de Murray Schafer, até o emprego de poemas da obra de Manuel de Barros e de Cecília Meireles, que inspiraram de maneira importante a criação da canção infantil naquele semestre.

Tais escolhas criativas se deram diante da variedade de perfis dos estudantes inscritos na disciplina, mas também por compartilharmos o pensamento de Schafer (2011), o qual sugere, de maneira enfática e coerente que se procure “um ponto de encontro para todas as artes” (Schafer, 2011, p. 278).

Uma “chuva de palavras” inspiradas pelos poemas, bem como de termos recorrentes durante os encontros, ou que, na concepção dos participantes, remetessem a infâncias e crianças, favoreceu a criação coletiva do texto para a canção, que, a partir das experimentações, delinear-se em modo mixolídio. A letra foi elaborada por meio da combinação e da justaposição dessas palavras, pensando em seu sentido, mas, especialmente, em sua sonoridade.

A letra da canção, após algumas reformulações, assim foi composta:

*Passarinhos, folha verdes  
Cores, céu azul "clarim"  
Borboletas, andorinhas  
Lua, traz o meu "denguim"*

*Corda pula, chuva esconde  
Vento que diz  
Palavra, canto de cigarra  
O cheiro do nariz*

Essa edição da disciplina foi concluída com uma apresentação aberta

ao público, realizada na Escola de Música, intitulada “*Semente - intervenção artística/musical*”<sup>11</sup>. A escolha dessa nomenclatura se justificou pelo desejo por enfatizar o caráter processual e aberto da criação, não havendo qualquer pretensão de apresentar uma obra musical definitiva.

Além da apresentação da criação coletiva, na ocasião, houve a realização de brincadeiras musicais e a declamação de poemas por estudantes inscritos na disciplina e por alguns convidados, diante de um público composto também por crianças.

A experiência da edição 2023 da disciplina, cuja criação musical realizou-se exclusivamente entre adultos, confirma algo percebido também nos anos anteriores: processos formativos e de sensibilização destinados a adultos envolvidos com a produção ou com o ensino de música para crianças adquirem um novo valor, à medida em que os participantes têm a oportunidade de revisitar as próprias infâncias.

A iniciativa de realização dos laboratórios enfatiza, além da incorporação das ideias e das contribuições das crianças com as quais mantemos contato, a necessidade e a importância de exercícios de criatividade, de imaginação, e de sensibilidade para os profissionais que convivem ou se dedicam ao público infantil, tendo a música como fio condutor – “música que se amplia para encontrar as outras artes” (Schafer, 2011, p. 267).

## Conclusões

Fazer música para crianças é extremamente prazeroso, mas desenvolver propostas significativas e honestas para com o público infantil continua sendo um desafio para os artistas e educadores comprometidos com as infâncias. No entanto, uma aproximação com o universo infantil tem sido ensaiada por meio de relevantes estudos sobre a relação entre crianças e músicas, publicados nos últimos anos, alguns dos quais foram citados no decorrer deste capítulo.

Junto à teorização em torno do tema, acreditamos que compartilhar experiências bem-sucedidas (ou mesmo aquelas passíveis de melhorias) se

---

<sup>11</sup> <https://www.instagram.com/p/Cufwxcstf1g/>

confirma como um valioso caminho para a construção de conhecimento, e, quiçá, para inspirar novas propostas artísticas e musicais – em nosso caso, para crianças.

As experiências que temos vivido por meio do *Grupo Bambulha*, em seus diversos desdobramentos, têm constituído um importante e necessário laboratório onde docência e fazer artístico têm podido coexistir, em contínua experimentação e reavaliação de nossas ações e formações, em contato direto com as crianças. Considerando o ambiente universitário, de onde parte a iniciativa, percebemos como tais ações têm privilegiado as relações entre o ensino, a pesquisa, e a extensão, tendo como fio condutor, a temática da música infantil.

A disciplina *Música Infantil e Produção Cultural*, especialmente comentada neste texto, tem se proposto a abordar, conceitualmente e por meio de vivências práticas e criativas, muitos dos temas inerentes à relação músicas-infâncias-crianças.

Visto que a referida disciplina se constitui, originalmente, como um percurso formativo e de sensibilização para adultos, acolhemos as sugestões de algumas contribuições mais recentes da sociologia da infância, para considerar o potencial criativo e as contribuições das crianças de maneira contextualizada e situada, dentro de uma rede de relações que não excluem os adultos, ou mesmo, os elementos não-humanos.<sup>12</sup>

Nosso desejo era encerrar este capítulo retomando a cena que o abre: o processo de composição da música “Estrela cadente caindo na palma da mão”. No entanto, chegamos à conclusão da impossibilidade de realização desse desejo: a canção de Beatriz Cristina não encerra nada! Ela abre espaços para novas discussões: sobre acolher a criatividade das crianças; sobre a música como encontro possível entre crianças e adultos; sobre o nosso lugar enquanto artistas e educadores que se dedicam às infâncias; enfim, sobre cuidado; sobre arte.

---

<sup>12</sup> Para aprofundamentos sobre essa questão, vide, por exemplo, Spyrou (2018)

## Referências

ANTONIO, R. O. **Escutando crianças em processos de aprendizagem musical**. São Paulo, 2019. 163 f. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BEINEKE, Viviane. Culturas infantis e produção de música para crianças: construindo possibilidades de diálogo. In: CONGRESSO EM ESTUDOS DA CRIANÇA: INFÂNCIAS POSSÍVEIS, MUNDOS REAIS, 1., 2008, Braga. **Anais do I Congresso em Estudos da Criança / Infâncias Possíveis Mundos Reais**, realizado na Universidade do Minho, Portugal, em fevereiro de 2008.

BROOCK, Angelita; FERREIRA, Ana Cecília; FORMAGIO, Gabriel; BRITO, Gustavo; LEÃO, Silene; CARLOS, Vinícius. Grupo Bambulha: música para infância. In: ROCHA, Edite *et. al.* 6º Nas Nuvens... Congresso de Música: **Anais**. Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte/MG, 2020.

BROOCK, A.; FERREIRA, A. C.; FORMAGIO, G.; LEÃO, S.; PEREIRA, V. C. Musicalização Infantil e Ensino Remoto Emergencial: formação de professores de música em projeto de extensão. **Diálogos Sonoros**, v. 1, n. 1, p. 1-26, jan./jun. 2022a. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/dialogossonoros/article/view/28479> .

BROOCK, Angelita; SANTOS, Ana Cecília, FORMAGIO, Gabriel; LEÃO, Silene; PEREIRA, Vinícius. Musicalização Infantil presencial e on-line: ideias práticas para professores. In: PARIZZI, Betânia; SANTIAGO, Diana (orgs) **Música e Desenvolvimento Humano: práticas pedagógicas e terapêuticas**. São Paulo: Instituto Langage, 2022b.

CARVALHO, A. C. **Música infantil**: um estudo sobre a produção musical para criança no Brasil por meio da Educação Musical e dos Estudos da Infância. 2022. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

CORREA, A. N. **Bebês produzem música?** O brincar-musical de

bebês em berçário. Porto Alegre, 2013. 227 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

CUNHA, S. M. da. **Eu canto pra você: saberes musicais de professores da pequena infância.** São Paulo, 2014. 170f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. **Em Pauta**, v. 13, n. 21, p. 5, 2002.

HENRIQUES, W. **Crianças e músicas como potência de transformação: brincadeira, integração e criação na educação infantil do Colégio Pedro II.** São Paulo, 2018. 285f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2018.

ILARI, Beatriz. Tirando a limpo algumas dúvidas sobre a audição de repertórios específicos. *In*: ILARI, Beatriz. **Música na infância e na adolescência: um livro para pais, professores e aficionados.** Curitiba: Ibex, 2009. p. 110-132.

LINO, D. L. **Barulhar: a escuta sensível da música nas culturas da infância.** Porto Alegre, 2008. 395 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

LOMBARDI, S. S. L. **Música na Escola: um desafio à luz da cultura da infância.** São Paulo, 2010. 203 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes - IA, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

MARIANO, F. L. R. **Música no berçário: formação de professores e a Teoria da Aprendizagem Musical de Edwin Gordon.** São Paulo, 2015. 259 p. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PEDRINI, J. R. **Sobre aprendizagem musical: um estudo de narrativas de crianças.** Porto Alegre, 2013. 131 f. Dissertação (Mestrado em

Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

PONSO, C. C. **Música na Escola**: Concepções de música das crianças no contexto escolar. Porto Alegre, 2011. 94 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PEREIRA, Eugênio Tadeu *et al.* Música e infância no rádio: o programa Serelepe. **Revista Per Musi**. Belo Horizonte, n. 22. p. 150-156, 2010.

PEIREIRA, Vinícius Carlos; BROOCK, Angelita. O bebê, a música e a infância: a música no ambiente familiar. In: **Anais do XXV Congresso Nacional da Abem**. Londrina, PR: 2021.

RAMOS, A. C. **O movimiento de la canción infantil latinoamericana y caribeña**: difusão e contribuições para o campo educacional. Belo Horizonte, 2018, 436f. Tese (Doutorado em Educação). 2018. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais: Campus Coração Eucarístico, Belo Horizonte, 2018.

SARMENTO, M. J. A sociologia da infância e a sociedade contemporânea: desafios conceituais e praxeológicos. In: ENS, R. T.; GARRANHANI, M. C. (Org.) **Sociologia da infância e a formação de professores**. Curitiba: Champagnat. 2013, pp. 13-46.

SCHAFER, M. **O Ouvindo Pensante**. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. 2.ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2011.

SPYROU, Spyros. **Disclosing childhoods**: Research and Knowledge Production for a Critical Childhood Studies. London: Palgrave, 2018.

VALIENGO, C. **Diálogo, protagonismo e criatividade**: a cocriação na aprendizagem musical. São Paulo, 2017. 190 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2017.

WERLE, K. **Infância, música e experiência**: fragmentos do brincar e do musicar. Santa Maria, 2015. 196 f. Tese (Doutorado em Educação). Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, 2015.

## Capítulo 3 – Cultura(s), Apagamentos e Poder no Brasil: um breve histórico

Vinícius da Cruz<sup>1</sup>

Neste capítulo serão abordados aspectos históricos referentes ao desenvolvimento da política destinada à cultura no Brasil. É válido destacar que devido às influências do processo colonizador e escravocrata de povos originários e povos africanos, foram consolidadas lógicas importantes de uma necropolítica que reverberam até a contemporaneidade.

Mbembe (2018), cunhador do termo necropolítica, descreve que a forma de pensar a política e poder envolve a instrumentalização da morte como uma ferramenta política para subjugar certas populações consideradas "descartáveis" ou "matáveis". O autor argumenta que a necropolítica é uma forma de governança que se desenvolveu a partir desta colonização europeia do continente africano, e se refina para subjugar outras partes do mundo. Mbembe (2018) também explora como a necropolítica é implementada através de práticas como a guerra, o terrorismo, a vigilância em massa, a segregação racial, a detenção indefinida, a tortura e outras formas de violência.

O rio que navegaremos é o puro suco de necropolítica que se estabeleceu ao longo de um processo histórico com correntes que influenciaram e influenciam nos modos de fazer cultura no Brasil.

Com isso posto, a contextualização apresentada a seguir busca trazer aspectos que constituíram os modos de fazer cultura ao longo do processo de colonização do Brasil; e como isso impactou as estruturas organizadas por povos pretos, em específico os povos de terreiro. Portanto, os recortes aqui evidenciados têm alguns saltos históricos, com apontamentos de correlação entre política cultural e religiões de matrizes africanas e afro-indígenas em terras brasileiras, desde a invasão portuguesa até a contemporaneidade.

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea pelo PPG-ECCO/UFMT.

Serão evidenciados alguns, dos incontáveis exemplos do processo de tentativas de apagamentos de corpos pretos das estruturas montadas para a consolidação do sistema colonial e cristão, construído às custas de muito suor, sangue e melanina, que resultou no que conhecemos como Brasil. Assim, é necessária uma força conjunta de muitos pesquisadores para denunciar este processo histórico, que inclusive, já vem sendo feito na contemporaneidade.

## 1 – Modos de fazer cultura

A partir de um viés antropológico, Laraia (2001) aponta que as formas de se compreender o conceito de cultura perpassa pelos sistemas simbólicos, padrões de comportamentos, *ethos*, entre outras. O autor aponta que as relações entre os aspectos da cultura e as estruturas da sociedade estão imbricadas e constituem as cosmopolíticas no mundo contemporâneo. O antropólogo apresenta uma definição abrangente do conceito de cultura, que abarca tanto as manifestações materiais, quanto os aspectos simbólicos de viver em sociedade.

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridos pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções (Laraia, 2001, p. 45).

Dessa forma, compreende-se que a cultura pode ser considerada um conjunto de conhecimentos, artefatos, práticas, símbolos, crenças, valores, padrões de comportamento. É possível dizer que a cultura se refere ao conjunto de regras compartilhadas por determinado grupo social que vai estabelecer como seus membros percebem o mundo e se relacionam uns com os outros. Assim, é uma manifestação estabelecida pela humanidade que pode e vai constituir diferentes formas, tanto materiais (arquitetura, culinária, tecnologia, etc.) quanto simbólicas (religiosidades, artes, tradições, etc.). Tendo isso em vista, uma cultura com perspectivas coloniais e racistas, não é inata ao ser humano, ao contrário, é aprendida e transmiti-

da por gerações a fio através da socialização e comunicação.

Laraia (2001) ainda evidencia que o ser humano é a única espécie viva que constituiu a construção de ferramentas e desenvolveu a comunicação oral permitindo que a humanidade se estabelecesse como constituidora de cultura. Isso não significa que não advenha lógicas violentas, junto com essa exclusividade. Este processo permite que o humano organize relacionamentos de indivíduos entre si e com os demais seres vivos, compondo as comunidades em seus mais diversos acordos e, estas comunidades constituindo suas políticas nos múltiplos âmbitos. A partir daqui, pode se dizer que o sistema colonial é o refinamento deste caldo cultural que se desenrola toda lógica de subalternização de corpos pretos, violências e epistemicídios.

Nesse sentido, um destes refinamentos é a falta de recursos para a implementação de programas e projetos em função de uma estrutura de constantes desmontes da estrutura cultural no Brasil. Nota-se que a política de incentivo ao desenvolvimento cultural de comunidades marginalizadas pelo poder público é insuficiente e ineficiente ante a potência de geração de vida que os povos originários, quilombolas, terreiros, roças e Ilês Axés podem gerar.

Este processo histórico e sistemático é resultado do estabelecimento da colonialidade como parâmetro, instalando uma constante tentativa de apagamento das cosmologias de matrizes africanas e indígenas. E essa postura vai desaguar em um racismo que transpassa toda a estrutura social, educacional, religiosa, jurídica, econômica e cultural do Brasil. Exemplos dessa lógica de apagamento são apresentadas cotidianamente em mídias televisivas e on-line com a depredação de comunidades de matrizes africanas e afro-indígenas que são atacadas por uma postura de ódio ante estas cosmologias que se colocam numa perspectiva de enfrentamento a colonialidades impostas. Rocha (2023) reforça que estas violências são resultantes de “diversos fenômenos, entre eles, o crescimento das igrejas neopentecostais no país e o aparelhamento das instituições de justiça e

direito por estes segmentos” (Rocha, 2023, p. 4).

A partir desta perspectiva, é possível ir além e perceber que a hegemonia do cristianismo trabalha dessa maneira e tem o candomblé como uma religião exótica, que cultua o mal, o demônio *Èsù*; e, assim, a coloca na prateleira das 'coisas' que podem ser objetificadas, encaixotadas, aprisionadas, apedrejadas e desumanizadas; quando, na verdade, para a Bíblia, o livro sagrado e orientador cristão, *Esú* não é mencionado, por que não faz parte desse universo ocidental judaico-cristão colonizador maniqueísta de dualidades entre bem e mal, anjos e demônios, céu e inferno e assim sucessivamente. Dentro da cosmologia dos candomblés de Ketu com matrizes africanas, *Esú* é movimentador da vida, Pai Bosco (2023) liderança religiosa de candomblé *apud* Cruz (2023) destaca a divindade como:

*Esú*. A tradução da palavra *Esú* é 'o ser que circunda o mundo, que circunda o planeta Terra', ou seja, ele não tem início, ele não tem meio e ele não tem fim. *Esú* é aquele que está em todos os lugares, *Esú* é o criado não nascido. *Esú* é aquele que está... está presente em todos os lugares. *Esú* é o sangue que corre na nossa veia. *Esú* é o sêmen que sai do nosso corpo. *Esú* é a vida, é o grande comunicador. É ele, que toda segunda-feira, e todos os dias da semana, que nos impulsiona para a luta. Ele é o grande companheiro, e o grande amigo, é o grande compadre, ele é o irmão, ele é o camarada, é aquele que diz: o mundo está aí cara, o mundo está aí, vamos! Agora, se você não quiser ir, ele também te deixa, ele não te obriga, ele te aponta os caminhos, por isso a encruzilhada. A grande mística de *Exú* é exatamente a encruzilhada, se você quiser ficar no ponto zero, ele vai seguir, você fica no ponto zero, esperando as coisas caírem do ouro (Pai Bosco, 2023 *apud* Cruz, 2023, p. 78).

Assim, com o refinamento do racismo, as divindades como *Esù* que podem ser o ponto zero da vida, dentro dos candomblés ou da quimbanda, para os colonialistas não podem ser colocados em pé de igualdade com o deus cristão, não podendo existir. Assim, essa relação de subalteridade não compete apenas ao campo religioso com matrizes africanas e afro-indígenas que divergem da lógica do sistema ditatorial; esta prática

de sufocamento busca suplantar todas as linhas que buscam outros símbolos, modos de fazer cultura e existir no mundo.

Com isso posto, é importante que reflexões e debates sobre a temática sejam ampliados para que a população preta, povos originários e grupos marginalizados tenham a possibilidade de existir. Tendo isso em vista, a produção cultural a partir da implementação de políticas públicas sérias em relação a área pode contribuir no estabelecimento de diretrizes que auxiliem práticas antirracistas. É possível perceber que uma casa de candomblé, por exemplo, movimenta o seu espaço para seu sistema religioso e com este movimento desenrola toda lógica de seu modo de vida, seus símbolos e significações; estabelecendo referências estruturais em comidas, música, estrutura linguística, arquitetura, moda; extrapolando a atmosfera da religiosidade latente neste contexto.

## **2 – Modos de apagamentos**

Durante o período colonial do Brasil, as culturas dos povos originários e de matrizes africanas foram vilipendiadas pelos invasores e escravizadores portugueses, mas também incorporavam elementos das culturas indígenas e africanas. A Igreja Católica teve um papel fundamental neste processo de extermínio das populações originárias e logo após a escravização dos povos pretos. Neste processo, o cristianismo católico influenciou diretamente na construção de uma cultura com uma perspectiva eurocêntrica. Um dos exemplos mais notáveis da cultura colonizadora no Brasil é a arquitetura barroca, que se desenvolveu durante o século XVIII. As igrejas e edifícios públicos construídos nesse estilo eram elaboradamente decorados e apresentavam uma mistura de elementos europeus e locais.

Para mais, a produção açucareira foi, por muito tempo, a principal fonte de exploração do trabalho escravo no Brasil colonizado, impactando significativamente no desenvolvimento da cultura. A mão-de-obra escrava africana foi trazida para trabalhar nas plantações de cana-de-açúcar,

o que trouxe novas influências culturais para o país, como a culinária, a música e a religião. Entretanto, há um processo de apagamento destas origens e dessas contribuições constituídas pelos povos escravizados.

Para exemplificar este processo, engendrado pelo colonialismo e o catolicismo, é possível apontar um dos principais artistas do período colonial, o escultor e arquiteto Aleijadinho. Este filho de uma mulher escravizada com um português é conhecido por suas obras de arte barroca e rococó em Minas Gerais. De acordo com Vasconcelos (1957), a história de Aleijadinho é pouco documentada, mesmo sendo um dos principais artistas de sua época. Este processo de marginalização e apagamento é resultado de uma sociedade escravocrata que o destituiu da condição de ser humano, de uma pessoa preta arquiteta de uma forma inteira de se pensar a realidade de igrejas católicas. Assim, Aleijadinho é atravessado por este racismo estrutural e degradante de corpos negros que vai reverberar em muitos outros profissionais das artes e da cultura da época.

A pintura “A redenção de Cam” (1895) de Modesto Brocos aborda as lógicas raciais da época com perspectivas das teorias vigentes consideradas científicas, discutindo sobre o embranquecimento racial no Brasil do século XIX. O pintor da obra foi um espanhol radicado no Brasil por mais de quarenta anos. As abordagens pseudocientíficas do período influenciaram suas exposições numa perspectiva tendenciosa, por mais que fosse reconhecido como artista em vida, seu trabalho é bastante criticado pela perpetuação de estereótipos racistas. A sua pintura mais famosa apresenta uma senhora preta retinta com as mãos erguidas aos céus, em sinal de agradecimento, que ao ver seu neto, segurado pela mãe de pele mais clara, com a pele alva, como a do pai branco. Essa é a síntese da cultura colonial, o anseio por estabelecer a Europa como padrão de progresso, mas que sua população não se aproximava ao ideal europeu estipulado.

**Imagem 1 - A redenção de Cam (1895) de Modesto Brocos**



Fonte: <https://www.edusp.com.br/mais/a-tela-a-redencao-de-cam-e-a-tese-do-branqueamento-no-brasil/> Acesso em 20. out. 2023

O título da obra traz referência a uma marca na pele tida como maldição bíblica que o filho de Noé, Cam, teria adquirido após zombar de seu pai. Assim, a lógica colonial da época sugeriu que a maldição de Cam é a pele preta e, portanto, era justificável o aniquilamento de corpos retintos através de princípios eugenistas. Corpos estes, que deveriam ser gratos pela dádiva ao ver sua descendência sendo embranquecida, sua cor sendo extirpada da sociedade, se tornando apenas um mero estorvo ao progresso de uma nação branca, cristã, abençoada e feliz.

O quadro apresenta a noção e a crença de que a redenção, ou a salvação, das pessoas pretas iria ocorrer pelo processo gradual de sua extinção. Essa ideologia com princípios genocidas se constitui a partir da ideia da miscigenação racial, resultando ao longo da história o extermínio de pre-

tos e o branqueamento da população. Dentre tantos vieses constituídos, o título da obra traz a referência a uma das histórias um tanto deturpadas das primeiras páginas do livro sagrado cristão, a Bíblia.

Já quando se lança luz sobre a Ópera no Brasil, os corpos pretos não recebem protagonismos, mas atuam ativamente na consolidação deste movimento artístico. Nos teatros, as obras musicais são tocadas para os colonizadores, mas em grande parte são executadas por pessoas que foram escravizadas. A saber, na época, se os escravizadores tivessem escravizados músicos era sinônimo de grau elevado de sua cultura e *status* social. As pessoas pretas que estavam sob este jugo, moldaram o estabelecimento deste movimento musical no Brasil. Ferreira (2023) exemplifica este apontamento nas construções de óperas no Brasil colonizado:

A grande ideia é trazer luz ao apagamento histórico que vivenciamos dentro do processo da formação do gênero Ópera no Brasil. Desde o período colonial, se formos compreender, até mesmo, quando a gente procura o significado de ópera vai aparecer sempre que é um gênero elitista que é um gênero formado por brancos, construído por brancos. Um gênero totalmente eurocentrado, mas quando chega no Brasil, quem começa a fazer ópera de fato, são os povos escravizados. Porque era um status ter um escravizado, músico. Então, grande parte do que foi feito de ópera no Brasil era produzido por essas pessoas. E aqui, eu trago duas mulheres, a primeira Joaquina Maria da Conceição Lapa, conhecida como Lapinha Joaquina, Joaquina era de Minas Gerais. E ela foi a primeira mulher a se apresentar em teatros de ópera fora do Brasil; a primeira mulher brasileira a sair do Brasil para Europa fazer ópera, e aí ela quebra dois paradigmas: o de raça e o de gênero. Porque até então, não se via mulheres no palco. E Lapinha precisou enfrentar isso a partir de tanto da pesquisa do César Sérgio Bittencourt, quanto de recortes de jornais da época, precisou enfrentar a situação. Como, por exemplo, ela podia cantar mas precisava se maquiar o suficiente para esconder a cor da sua pele. A sua voz era aceita, mas a cor da sua pele não. A Camila Maria de Jesus é um outro caso, ela era uma soprano do Rio de Janeiro, foi a primeira professora negra do Instituto de música do Rio de Janeiro. E em determinada fase da sua carreira foi expulsa do cargo simplesmente porque era negra, ela não podia cantar nos teatros do Brasil, ela precisava cantar atrás das Cortinas, porque a população aceitava a sua voz, aceitava o seu talento, mas não aceitava a sua cor. E essas mulheres conseguiram

fazer determinada fama durante o seu período de vida, mas quando morrem elas são esquecidas, as suas carreiras são apagadas, as suas trajetórias são apagadas.(Ferreira, 2023)

Os apagamentos de pessoas pretas que se movimentavam na arquitetura, nas artes visuais, no teatro, na música, nas artes plásticas, não se limitavam a estes espaços (como se já não fossem suficientes). Essa lógica se estabelece como política de embranquecimento da população a partir da miscigenação que vai constituir estruturas violentas destinadas às pessoas pretas. E este processo vai ser repetido extenuantemente, nos mais diversos espectros da constituição da cultura colonial brasileira. E, se, por um lado, o colonizador tenta apagar a figura do preto nos seus fazeres do seu próprio projeto escravagista; por outro, busca a mesma coisa, ou seja, se o preto tentasse construir seu próprio modo de experienciar a vida, sua espiritualidade e sua cultura era estrangulado pelo poder público. Não vai acontecer, é claro, sem resistências das pessoas pretas que atuarão com posturas de enfrentamentos e vai se derramar nos modos de produzir cultura, como as casas de candomblé, rodas de capoeiras, quilombos e movimentos que vão constituir cosmologias de matrizes africanas e afro-indígenas na época.

A lógica violenta do racismo vai se entranhando nas estruturas sociais e transmutando a cultura a partir de uma perspectiva racista. Nesse sentido, Fanon (2018) destaca que compreender o processo de amálgama entre os pilares coloniais e o processo histórico-sócio-cultural é fundamental para entender os lastros racistas pertencentes aos poderes instituídos. Assim, revisitar as violências ocorridas durante o Estado Novo vale para perceber as repercussões do racismo no cotidiano.

### **3 – Modos de poder**

O Estado se tornou responsável por fiscalizar e combater aqueles que eram chamados de feiticeiros e macumbeiros. Oliveira (2005) destaca que o Código penal de 1890 a 1940 institucionalizou o aparato político que se intensificou na repressão daquilo que era visto como curandeirismo, magia negra, exercício ilegal da medicina e exploração da fé pública. Sendo assim, aqueles que antes prendiam com o chicote, agora promo-

viam a marginalização e repressão através da instituição estatal, sendo a repressão penal uma constante na história dos terreiros (Oliveira, 2005).

Desde sempre os movimentos negros, as comunidades tradicionais, sejam quilombolas ou candomblecistas, construíram mecanismo de resistência contra as variadas formas que a colonialidade instituiu para perseguir as religiosidades e cultura africanas e afro-brasileiras que emergiram com a chegada dos negros africanos no país.

Os movimentos organizados por negros perpassam toda a história do nosso país, contudo, na clandestinidade, em consequência dos fundamentos que a escravidão dos povos africanos acontecia no Brasil. O fundamental para essas primeiras organizações era conquistar a libertação do regime escravo. Um exemplo legítimo de organização foi a quilombagem. É na década de 1970, que movimentos engajados na luta antirracista começaram a aparecer no cenário político e social brasileiro. (Vargas, 2016, p. 6 e 7)

Com isso posto, Rezende *et al* (2015) destaca que um primeiro esforço para a elaboração de políticas governamentais de cultura no Brasil aconteceu durante o governo de Getúlio Vargas. Assim, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937, foi um dos empenhos iniciais significativos para preservar o patrimônio cultural brasileiro. A autora reforça que neste período, foram criadas instituições estatais para atuar em setores culturais ainda não regulamentados pelo Estado, como o cinema, com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1936; a preservação do patrimônio material, com a fundação do SPHAN, em 1937; e o mercado editorial, com a formação do Instituto Nacional do Livro (INL), em 1937. Além disso, o governo também planejou criar o Serviço Nacional de Estatísticas que tinha como objetivo específico analisar impactos das propostas e ações para as áreas de educação e cultura no Brasil.

Em contraponto, neste processo de constituir e amparar um nacionalismo estético e cultural a partir da formação dessas instituições, a década de 1930 foi marcada por uma forte repressão. Nesse sentido, Alvarez (2020) aponta que as legislações amparam apenas os patrimônios materiais que compreenderam aspectos da estrutura do cristianismo e práticas eurocentradas.

O primeiro decreto sobre patrimônio Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que regulamentou a criação e o funcionamento do Sphan, privilegiou o patrimônio material, objeto de tombamentos e inventários. A escolha pelo monumentalismo e peças de inestimável valor privilegiou as construções e bens de origem lusitana, europeia em detrimento das tradições indígenas e afro-brasileiras. Quando incluídos em coleções e museus os indígenas eram representados como selvagens primitivos e os negros como escravos fetichistas. (Alvarez, 2020, p. 5)

Conseqüentemente, o espaço marginal de selvageria e fetichista relegado à indígenas e pretos fomentou um cotidiano de perseguição a estas pessoas. A perseguição foi impulsionada pela criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), que tinha como objetivo assimilar os povos indígenas e combater as práticas culturais consideradas "primitivas", entre elas as práticas dos próprios indígenas, e o candomblé. O site Povos Indígenas no Brasil, fomentado pelo Instituto Socioambiental, afirma que o SPI se estruturou como continuação das premissas coloniais. Portanto, seu método de operação foi fundamentado em doutrinas positivistas, adotando técnicas missionárias como a distribuição de 'presentes', impondo a utilização de roupas aos povos originários, além de aplicar aulas de música com instrumentos musicais ocidentais. Nesta perspectiva, os membros do SPI buscavam apresentar-se como detentores das virtudes de bravura, coragem, serenidade e disciplina militar, quando na verdade encerraram suas atividades a partir de um processo de suspensão de mais de cem funcionários do órgão acusados de genocídio, corrupção e ineficiência.

Muitas casas de candomblé foram fechadas pela polícia, e seus líderes e praticantes foram presos e perseguidos. O objetivo era impedir a prática dessas religiões, que eram vistas pela perspectiva cristã, branca e eurocentrada, como uma ameaça ao refinamento do sistema escravocrata (o que era e é mesmo). No entanto, mesmo diante dessa repressão, as casas de candomblé resistiram e continuaram a funcionar de forma clandestina. Muitas vezes, essas comunidades religiosas eram escondidas em locais improváveis, como porões de casas e prédios, para evitar a ação policial.

Neste processo, Lima (2004) destaca que alguns líderes religiosos, como o *babalaô* Martiniano Eliseu do Bonfim e a *ialorixá* Eugênia Ana dos Santos, Aninha, do Centro Cruz Santa do Axé do Opô Afonjá, uma

das fundadoras da Casa Branca do Engenho Velho, em Salvador, Bahia, que se tornou uma das mais importantes casas de candomblé do país, foram substanciais para estruturação da religião no Brasil. Além destas figuras, o autor aponta que “Tia Massi, do Engenho Velho; Menininha, do Gantois; Dionísia, do Alaqueto; Bernardino, do Bate-Folhas; Procópio, do Ogunjá; Ciriáco, já na Vila América” (Lima, 2004, p. 219) mantiveram uma postura de resistência ante a investida colonialista de apagamentos.

Para além disso, de acordo com Lima (2004), o ano de 1937 foi marcado por um movimento organizativo de salvaguarda das tradições culturais afro-brasileiras entre praticantes de candomblé e intelectuais da época como Gilberto Freyre, Edison Carneiro e Arthur Ramos. Esse amálgama entre estudiosos e candomblé estabelece um espaço propício para o diálogo sobre as religiões de matrizes africanas. Carneiro *apud* Lima (2004) afirma que a União das Seitas Afro-brasileiras foi um marco importante para defesa da liberdade religiosa das comunidades de matrizes africanas, em especial, na Bahia. Na abertura do II Congresso Afro-brasileiro, que aconteceu na cidade de Salvador-BA, Carneiro (1937) destaca que:

Este Congresso tem por fim estudar a influência do elemento africano no desenvolvimento do Brasil, sob o ponto de vista da etnografia, do folclore, da arte, da antropologia, da história, da sociologia, do direito, da psicologia social, enfim, de todos os problemas de relações de raça no país. Eminentemente científico, mas também eminentemente popular, o Congresso não reúne apenas trabalhos de especialistas e intelectuais do Brasil e do estrangeiro, mas também interessa a massa popular, aos elementos ligados, por tradições de cultura, por atavismo ou por quaisquer outras razões, à própria vida artística, econômica, religiosa, do Negro do Brasil. (Carneiro, 1937 *apud* Gaspar, 2010)

Na década de 1960, início da ditadura militar, houve uma reformulação nas estruturas das instituições culturais do país. O Conselho Nacional de Cultura foi transformado em Conselho Federal de Cultura em 1966. Para mais, foi durante o período militar que a política cultural foi amplamente utilizada como uma ferramenta de propaganda e controle ideológico, com a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte) em 1975. Durante a ditadura militar no Brasil, que durou de 1964 a 1985, as polí-

ticas culturais eram planejadas e executadas com o objetivo de consolidar a ideologia do regime, por meio do controle e da censura da produção cultural e artística.

O governo militar viu a cultura como um instrumento para moldar a opinião pública e promover o que era considerado uma identidade nacional, com o intuito de legitimar sua agenda política e reforçar o nacionalismo. Nesse sentido, era necessário o estabelecimento de uma estrutura religiosa que tivesse como ponto fundante a brasilidade, a partir disso foi circunstancial instituir a umbanda como religião de referência. Isso ocorreu pois, no início do século XX, a classe média branca aderiu a uma religião que agregava deidades católicas e entidades afro-brasileiras. O interesse na religião vinha atrelado a necessidade de embranquecer as referências de matrizes africanas e afro-indígenas, constituindo deidades brancas durante o processo histórico.

Uma Umbanda foi construída pela classe média no início do século XX, refletindo as perspectivas de classe e raciais, desconstruindo a memória coletiva africana na tentativa de embranquecer a mesma, mesmo por que haveria um potencial maior em alcançar a legitimidade do que se mantendo fiel aos seus progenitores africanizados, mais estigmatizados socialmente. Promovendo o crescimento desse segmento religioso no Brasil. O período de 1964 a 1979 foi de abertura para as religiões de matrizes africanas. Verifica-se um crescimento expressivo da umbanda no país. Dados do IBGE apresentam uma taxa de crescimento de 324% entre 1964 e 1969 da umbanda no Brasil. (Souza, 2016, p.16)

À Ditadura Militar, este contexto caiu como uma luva, pois essa Umbanda constituída, por essa classe média branca, evocava uma brasilidade necessária para o nacionalismo estipulado pelos comandantes militares. Ao mesmo tempo, não tinha deidades pretas, reforçando a valorização de uma lógica da branquitude, ou se tinha, eram entidades subalternas à branquitude. Então esta religiosidade formada pela branquitude estabelece o local da divindade que *a priori* é negra, mas sempre num local de subalternidade. Fanon evidencia um pseudo-respeito pelas tradições, pelos valores, pelos indivíduos da cultura inferiorizada, com o interesse de objetificar, prender, moldar e dominar, criando um ambiente em que

é possível falar 'eu os conheço', 'eles são assim'.

Para mais, a principal estratégia do governo militar em relação à cultura era se ocupar da censura a tudo que não exaltava o regime. Por meio do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), criado em 1934 e mantido durante toda a ditadura, o governo controlou rigorosamente o conteúdo da produção cultural, vetando obras e práticas que considerava subversivas ou que poderiam questionar a legitimidade dos militares no poder.

Muitos profissionais da cultura foram perseguidos, presos e exilados por suas opiniões políticas ou por obras consideradas "subversivas". Assim, para driblar a censura imposta às produções culturais, os agentes da área precisavam atuar de forma bastante criativa a fim de enfrentar a censura, atuando com uma postura de resistência ao governo ditatorial. Então este período de cerceamento, mas não foi sem lutas e enfrentamentos.

**Imagem 2 - Protesto contra os atos da Ditadura Militar no dia 12 de fevereiro de 1968<sup>2</sup>**



Fonte: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/eva-wilma-verdadeira-historia-da-foto-de-atrizes-em-passeata-contra-censura-em-1968.html> Acesso em 20 out. 2023.

<sup>2</sup> Da esquerda para direita as artistas Tônia Carreiro, Eva Wilma, Odete Lara, Norma Benghel e Cacilda Becker.

De acordo com Alvarez, em 1970, o SPHAN foi transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). No mesmo ano, foram lançados o Plano de Ação Cultural (PAC) e o programa de Cidades Históricas (PCH), que visavam à preservação do patrimônio histórico e artístico do país. Em 1973, foi criado o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA). No ano de 1975, foi lançado o Plano Nacional da Cultura (PNC) e a Campanha Nacional do Folclore. Também nesse ano, foram criados o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).

Se nos anos 1930-1950 os *candomblés* incorporaram os intelectuais, foi na década de 1970 que incorporaram os músicos e artistas. Os *orixás* e seus segredos começaram a ser inseridos nas músicas de Dorival Caymmi, nos livros de Jorge Amado e nas performances da *tropicália* com Gilberto Gil, Gal Costa e Caetano Veloso. (Alvarez, s/a, p. 3)

Diante destes fatores, podemos compreender que toda a colonização não se deu de forma unilateral e recebida por negros e negras de forma pacífica durante o processo histórico. Entende-se que todas as faces das culturas de matrizes africanas e afro-indígenas que aqui se produziu são frutos, mais do que uma questão cultural, de uma constante luta para a perpetuação das origens e resistência contra uma política de apagamentos das identidades e culturas daqui e vindas de além-mar.

Após a redemocratização do país, a política cultural passou por importantes transformações. Como observado por Mariana Leão e Roberta Matsumura, em 1985, foi criado o Ministério da Cultura para coordenar as políticas culturais do governo federal. A Lei Rouanet, promulgada em 1991, foi um dos marcos mais importantes da política cultural brasileira, que criou um sistema de incentivos fiscais para empresas que apoiam projetos culturais. A Constituição Federal de 1988 é um marco para as políticas de igualdade racial no Brasil, apresentando princípios e diretrizes para o tema. A partir de 1988, a temática racial se faz presente na criminalização do racismo, na valorização da diversidade cultural e no reconhecimento dos direitos territoriais das comunidades quilombolas.

Já nos anos 2000, a política cultural brasileira passou por uma mu-

dança para uma maior ênfase na inclusão social. Como observado por Renato Ortiz, em 2004 foi criado o programa Cultura Viva, que buscava promover a diversidade cultural e apoiar projetos de base comunitária, como grupos de dança, teatro e música em comunidades carentes. Entretanto não abarcava aspectos das produções culturais com matrizes africanas e afro-brasileiras, e estas cosmologias mantiveram suas práticas mesmo não tendo suporte e legislações específicas de atuação.

Em 2003, a Lei 10.639 foi sancionada, tornando obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas do ensino fundamental e médio. A educação para as relações étnico-raciais é um tema prioritário no I Plano Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana. Em 2003, a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial foi criada, seguida pelo Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial e a Política Nacional de Promoção da Igualdade Racial. Em 2007, foi instituída a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais.

De acordo com o Boletim de Políticas Sociais do IPEA (2015), durante o ano de 2013 foi estabelecido o I Plano Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana para o enfrentamento a estas violências. Na avaliação do instituto, pouco se fez para a efetividade das ações propostas como a garantia de direitos, a territorialidade, a cultura, a inclusão social e o desenvolvimento sustentável (IPEA, 2015. p. 449). Depois de se passar dez anos da proposição do plano em questão, a efetivação dessas leis da obrigatoriedade da história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas foram transpassadas por muitos desafios, entre os quais, um período político obscurantista no Brasil. Neste período a política cultural no Brasil enfrentou desafios significativos devido a cortes no financiamento e ataques ideológicos.

Nesse sentido, se percebe que os processos culturais que não corroboram com a perspectiva hegemônica, colonial, branca e cristã são bastante violentados desde o início do que é tido como Brasil. Assim, Paiva (2020) aponta que a cultura brasileira herda em seu processo histórico dois problemas consideráveis: as “tentativas de criminalização das políticas cul-

turais pela base do governo Jair Bolsonaro e a ausência de um sistema de fomento nacional que consiga abarcar a heterogeneidade do campo e da diversidade regional do país.”(Paiva, 2020). Então com o advento da pandemia de covid-19, os agentes da cultura e de religiosidades de matrizes africanas passaram por um período de grande vulnerabilidade. Isso aconteceu em função de que as ações culturais e religiosas, em geral, acontecem a partir de aglomerações que neste período, em função da alta taxa de transmissão do coronavírus, não poderia acontecer.

Neste contexto pandêmico, a partir da pressão de produtores culturais e artistas diante do negacionismo do presidente vigente, foi aprovada a lei 14.399 em julho de 2022. Destaca-se que a legislação só foi efetivada, em função da mobilização das lideranças e trabalhadores da cultura, sendo que o presidente de então, sempre atuou com marasmo nas aprovações de leis referente à área. Esta lei, também conhecida como Lei Aldir Blanc, foi uma medida emergencial que buscou auxiliar o setor cultural. Foi um marco importante com recursos enviados de forma descentralizada, proporcionando ações e possibilidades a partir de recursos públicos. Por meio de várias frentes, como ações culturais on-line, foi possível manter espaços culturais ativos, além de proporcionar alguma renda aos trabalhadores da Cultura. É importante destacar que a legislação não acontece sem enfrentamentos e recuos, diante da atuação de legisladores com cunho político cristão, como se percebe nos itens que compõem os espaços artísticos-culturais mantidos pela sociedade civil.

Art. 10. Compreendem-se como espaços, ambientes e iniciativas artístico-culturais aqueles organizados e mantidos por pessoas, organizações da sociedade civil, microempresas culturais, organizações culturais comunitárias, cooperativas com finalidade cultural e instituições culturais sem fins lucrativos que tenham pelo menos 2 (dois) anos de funcionamento regular comprovado e que se dediquem a realizar atividades artísticas e culturais, tais como:[...] X - centros artísticos e culturais afro-brasileiros e cultura gospel; XI - comunidades quilombolas e seus espaços, ambientes e iniciativas artístico-culturais; XII - povos e comunidades tradicionais e seus espaços, ambientes e iniciativas artístico-culturais. (Brasil, 2022)

O item X aponta um destaque especial à “cultura gospel”. Esta lógica é apresentada pelo neopentecostalismo que desponta no espaço e reproduz uma cultura de demonização das culturas de matrizes africanas e afro-indígenas. Contudo foi um avanço importante na destinação de recursos a práticas culturais que passaram pelo constante processo de marginalização. Em seguida, veio a Lei Paulo Gustavo que auxiliou no processo de atendimento emergencial aos agentes da cultura, com resultados significativos para o investimento descentralizado e com a atuação de produtores e associações culturais.

### **Alguns apontamentos**

Debruçar sobre a história da cultura no Brasil é observar uma constante relação, mais ou menos aprofundada, entre os profissionais da cultura e lideranças políticas. Ao longo dos anos, o fomento a programas e projetos é pouco priorizado, com incongruências, com lastros coloniais e racistas, além de serem constantemente descontinuados. Nos últimos anos, percebe-se uma alteração tímida, mas necessária, para que os trabalhadores da cultura consigam desenvolver ações múltiplas e plurais.

Pela estrutura linear estabelecida da História do que se conhece como Brasil, ao longo de 523 anos, existe mais tempo de escravização do que liberdade de pessoas pretas na estrutura política, social e cultural. Isso reverbera na forma de se pensar as estruturas e invisibilizar cosmologias que não estão ligadas ao colonialismo. Dessa forma, este capítulo se propõe a auxiliar numa reflexão voltada para uma luta contracolonial e, isso, é relevante para constituir políticas culturais de enfrentamentos aos moldes coloniais, pensando modelos e práticas antirracistas em todas as esferas.

Em síntese, refletir sobre o histórico das políticas culturais no Brasil e seus legados coloniais, auxilia na estruturação da área com perspectivas menos racistas e mais plurais. É a partir deste tensionamento que se pode transfluir para planos e, mais que isso, políticas de Estado comprometidas com cosmologias que constantemente foram marginalizadas pela colonialidade, contribuindo para uma cultura de coexistências nas diferenças.

## Referências

A REDENÇÃO de Cam. Pintura de Modesto Broscos. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1895. Disponível em: <https://www.edusp.com.br/mais/a-tela-a-redencao-de-cam-e-a-tese-do-branqueamento-no-brasil/>. Acesso em: 20 out. 2023.

ALVAREZ, Gabriel Oliveira. Patrimônio imaterial e tradições afro-brasileiras na Bahia. *In: Os candomblés nos Terreiros*. UFG, 2020. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/188/o/Patrim%C3%B4nio%20imaterial%20e%20tradi%C3%A7%C3%B5es%20afro%202020%29.pdf>. Acesso em: 20 out. 2023

BRASIL. [Constituição, 1988]. **Constituição da República Federativa do Brasil** : texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988. 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](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf)> Acesso em: 29 jul. 2023.

\_\_\_\_\_. Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 10 jan. 2003. Disponível em: . Acesso em: 09 out. 23.

\_\_\_\_\_. Lei nº 14.399, de 23 de dezembro de 2022. Institui a Política Nacional de Fomento à Cultura. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 24 dez. 2022. Seção 1, p. 1. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2019-2022/2022/lei/l14399.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2019-2022/2022/lei/l14399.htm)>. Acesso em 10 out. 2023.

\_\_\_\_\_. Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 8 de julho de 2022.

\_\_\_\_\_. Plano nacional de implementação das diretrizes curriculares nacionais para educação das relações étnico-raciais e para o ensino de

história e cultura afro-brasileira e africana. **Ministério da Educação**, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Brasília : MEC, SECADI, 2013. 104 p..

CRUZ, Vinícius da. **O Ilê Axé de Todas as Águas**: Ciclos de [R]existências do Candomblé Ketu no Ilê Okowoò Asè Iyà Lomin Osà em Cuiabá-MT. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2023.

FANON, F. Racismo e Cultura. *In*: **Revista Convergência Crítica**: Dossiê: Questão ambiental na atualidade. [s.l.]: [s.n], n. 13, p. 78-90, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/convergenciacritica/article/view/38512/22083>. Acesso em: 20 jul. 2023.

FERREIRA, Irma. (2023). Fala da Irma Ferreira. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=zcc872UZ5bY&t=561s> >. **Semana inaugural do PPG–ECCO 2023**, UFMT. Transmitido ao vivo em 10 de março de 2023. Acesso em 20 out. 2023.

Cordeiro, A. S. (2020). Entre o Candomblé e a Cultura: Edison Carneiro e os estudos culturais afro-brasileiros. **CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, 2(25), 170-188. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/article/download>. Acesso em 20 de outubro de 2023.

HELAL FILHO, Willian. Eva Wilma: A história real da foto de atrizes em passeata contra a censura na ditadura militar. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. On-line, 18 maio 2021. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/eva-wilma-verdadeira-historia-da-foto-de-atrizes-em-passeata-contr-a-censura-em-1968.html>. Acesso em: 20 out. 2023.

IPEA. Antonio Teixeira Lima Junior, Carlos Alberto Santos de Paulo, Luana Natiele Basilio e Silva, Josenilton Marques da Silva, Tatiana Dias Silva. 23. **Políticas Sociais**: acompanhamento e análise, [S. l.]: BPS, n. 23, p. 429-499, 2015. Disponível em: [https://portalantigo.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/politicas\\_sociais/150714\\_bps23\\_cap8.pdf](https://portalantigo.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/politicas_sociais/150714_bps23_cap8.pdf). Acesso em: 10 out. 2023.

KILEUY, Odé; OXAGUIÁ, Vera de. **O candomblé bem explicado**:

Nações Bantu, Iorubá e Fon. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009. 548 p. ISBN 978-85-347-0576-9.

LARAIA, R. de B. **Cultura**: um conceito antropológico. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Disponível em: <https://petarquiteturau-fmg.files.wordpress.com/2013/04/laraia-cultura-um-conceito-antropol-c3b3gico.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2023.

LIMA, Vivaldo da Costa. O Candomblé da Bahia na década de 1930. **Estudos Avançados**, vol. 18, nº. 52, 2004, pp. 201-221. Disponível em: < <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000300014> >. Acesso em 20 out 23.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. 80 p

MELO, Aislan Vieira de. Reafricanização e dessincretização do candomblé: Movimentos de um mesmo processo. **Anthropológicas**, Pernambuco, ano 12, v. 19, n. 2, p. 157-182, 2008. ISSN: 2525 - 5223. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23674>. Acesso em: 9 jun. 2023.

OLIVEIRA, Rafael Soares. **Feitiço de Oxum**: Um estudo sobre o Ilê Axé Iyá Nassô Oká e suas relações em rede com outros terreiros. 2005. 383 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <https://docplayer.com.br/21768953-Feitico-de-oxum-um-estudo-sobre-o-ile-axe-iy-a-nasso-oka-e-suas-relacoes-em-rede-com-outros-terreiros.html>. Acesso em: 09 jun. 2023.

PAIVA, Carlos. **Notas sobre a Lei Aldir Blanc e os desafios da cultura brasileira frente à pandemia de COVID-19**. Disponível em: < <https://cult.ufba.br/wordpress/notas-sobre-a-lei-aldir-blanc-e-os-desafios-da-cultura-brasileira-frente-a-pandemia-de-covid-19/> >. Acesso em: 20 out. 2023.

PARÉS, Luis Nicolau. **A Formação do Candomblé**: História e Ritual da Nação Jeje Na Bahia. 2. ed. rev. São Paulo: Unicamp, 2013. 392 p. ISBN 978-85-268-0773-0.

REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano;

THOMPSON, Analucia. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN. *In*: \_\_\_\_\_. (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete). ISBN 978-85-7334-279-6.

ROCHA, Carolina. **Racismo Religioso**: novas lentes às violações relacionadas à crescente tensão entre liberdade religiosa e liberdade de expressão e crença. 1. ed. Rio de Janeiro: Criola, Conectas e Portal Catarinas, 2023. 43 p. ISBN 978-85-87137-09-8. E-book. Disponível em: <[https://criola.org.br/wp-content/uploads/2023/09/Ebook\\_Racismo-Religioso.pdf](https://criola.org.br/wp-content/uploads/2023/09/Ebook_Racismo-Religioso.pdf)> Acesso em 10 out. 23.

SERRA, Ordep. **Ilê axé Iyá Nassô Oká/Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho** - Laudo Antropológico de autoria do professor doutor Ordep José Trindade Serra da Universidade Federal da Bahia. 2008. Disponível em: <<http://ordep Serra.files.wordpress.com/2008/09/laudo-casa-branca.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2023.

SILVEIRA, Renato da. Sobre a fundação do terreiro Alaketo: sobre a fundação do terreiro do Alaketo. **Afro-Ásia**, Bahia, n. 29/30 (2003), p. 345-379, 27 jan. 2003. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/3666/1/afroasia\\_n29\\_30\\_p345.pdf](https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/3666/1/afroasia_n29_30_p345.pdf). Acesso em: 9 jun. 2023.

SOUZA, Fabíola Amaral Tomé de. Umbanda e Ditadura Civil-Militar: Relações, Legitimação e Reconhecimento. **Revista Angelus Novus**, ano VII, n. 11, pp. 13-32, 2016.

VASCONCELOS, S. de. Sobre o Aleijadinho. **Revista de História**, [S. l.], v. 14, n. 29, p. 37-45, 1957. DOI: [10.11606/issn.2316-9141.rh.1957.105123](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1957.105123). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/105123>. Acesso em: 20 out. 2023.

VARGAS, Monique Francielle Castilho. Tem Orixá no Samba: A Umbanda na Produção Cultural de Clara Nunes dos Anos de 1970. **Intr@ciência**, Edição 12 – Dezembro de 2016, Editora FAGU. Disponível em: <<https://uniesp.edu.br/sites/biblioteca/revistas/20170531133541.pdf>>. Acesso em 20 out. 2023

## Capítulo 4 – *Atotô Obaluaiê*: interpretando uma canção de Waldemar Henrique

Romulo Ronny Aguiar da Silva<sup>1</sup>

Neste trabalho busco apresentar uma possibilidade de interpretação da música *Abaluaiê* de Waldemar Henrique. Meu exercício é motivado pelo desejo de valorizar a cultura e a religião afro-brasileira. Durante a infância, frequentei terreiros de umbanda e, atualmente, aprofundi-me nas possibilidades de leituras e testemunhos de pessoas praticantes dos cultos afro-brasileiros. Dessa experiência, aliada às aulas e escolha de repertório, nasceu em mim a vontade de cantar, interpretar e vivenciar as diversas expressões culturais afro-brasileiras e, como uma pessoa preta, poder expressar e me conectar à minha ancestralidade.

Como parte do processo de estudo dessa música, assisti a algumas performances, aproveitando que atualmente temos essa possibilidade através de sites, e não me pareceram transmitir a ideia que tinha sobre o *Orixá* cantado na música, sobre o qual havia ouvido e lido. Através dessa experiência, comecei a formular uma interpretação que se aproximasse do que acredito estar mais ligado a esses povos e, a partir daí, saí em busca de novos elementos, que me levassem a uma melhor compreensão sobre as religiões afro-brasileiras, como essa cultura chegou e se miscigenou no território brasileiro, enfim, como toda essa “mistura” inspirou Waldemar Henrique.

Dessa forma, procurei trazer uma interpretação da peça que fizesse sentido para aquilo que, mesmo de forma empírica e também através de leituras, tivesse significação para mim como cantor e intérprete. E, para que possamos abordar tais pontos, considero importante falar sobre as religiões afro-brasileiras, sobre como se deu a chegada dos povos africanos no Brasil, trazendo sua cultura. Além disso, compreender como se fundi-

---

<sup>1</sup> Bacharel em Música – Canto (2023) pela Universidade Federal de Mato Grosso. Este texto é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso do autor, defendido em junho de 2023.

ram com o que já acontecia aqui nesse período, levando à criação de diferentes cultos e religiões como a umbanda, tambor de minas, o batuque, entre outros, e também o candomblé, onde Waldemar Henrique vai se inspirar para escrever sua obra *Abaluaiê*.

Posto isto, o presente trabalho tem como objetivo principal apresentar uma possibilidade de interpretação da peça *Abaluaiê* do compositor Waldemar Henrique. A partir disso, nossos objetivos específicos são: evidenciar a cultura afro-brasileira para a academia e para os palcos, buscando maior visibilidade desse repertório, tanto erudito, quanto popular, presente em nosso território brasileiro. Para isso, foi utilizado o método indutivo pretendendo, não só através da leitura da peça, das informações musicais presentes na partitura, do texto, mas também de um contexto cultural e de uma vivência pessoal, que resultasse em uma interpretação que fizesse sentido para mim.

A escolha desse método se deu levando em consideração que este trabalho busca, através da observação e também do conhecimento empírico, chegar a uma possibilidade de interpretação pessoal da peça escolhida. Lakatos e Marconi (2003, p.86) apresentam-nos a seguinte característica do método indutivo:

Indução é um processo mental por intermédio do qual, partindo de dados particulares, suficientemente constatados, infere-se uma verdade geral ou universal, não contida nas partes examinadas. Portanto, o objetivo dos argumentos indutivos é levar a conclusões cujo conteúdo é muito mais amplo do que o das premissas nas quais se basearam. (Lakatos, Marconi, 2003, p.86).

Portanto, considerando os conhecimentos pessoais, deduz-se uma premissa, procurando estabelecer uma verdade<sup>2</sup> e trazer conclusões mais abrangentes acerca dos conhecimentos estabelecidos. “No raciocínio indutivo, a generalização deriva de observações de casos da realidade concreta. As constatações particulares levam à elaboração de generalizações.” (Prodanov, 2013, p. 28.).

---

<sup>2</sup> Verdade S.f. 1. Qualidade pela qual as coisas se apresentam como realmente são. 2. Conformidade com a realidade. (RIOS, 1998, p. 522).

Dessa maneira, levando em consideração o contexto presente em locais onde se praticam religiões de matriz africana, que tive acesso e vivenciei desde criança, e também a partir do desejo de buscar através da leitura e de ouvir pessoas que integram essas religiões, o método indutivo mostrou-se mais adequado, visto que possibilita essa junção de dados.

## **1 – Religiões Afro-brasileiras**

Ao falarmos das diferentes religiões afro-brasileiras, é necessário abordarmos os aspectos que trouxeram os negros do continente africano ao Brasil. Nesse período de tráfico e escravização iniciado no século XVI, diversos povos foram retirados, forçadamente pelos europeus, das terras do continente africano e trazidos para as Américas, especialmente ao Brasil. De acordo com Leite (2017, p. 64), esse processo de atividade expansionista comercial foi empregado no capitalismo europeu como um grande investimento econômico e cultural, gerando um novo sistema econômico mundial e marcando a formação do mundo moderno.

Nesse processo escravagista que se perpetuou por três séculos, a escravidão acabou tomando vários aspectos da sociedade brasileira. Os povos escravizados demonstraram grande resistência, como escreve Leite (2017, p.65), tão intensa quanto o processo de escravização. Por meio de suas organizações, de expressões culturais e religiosas, linguísticas e outras formas, como os quilombos, esses povos resistiram à frequente ameaça em que se encontravam.

## **2 – Resistência: forma de sobrevivência**

Segundo Zamariam *et al* (2018, p.97), “a resistência à escravidão praticada na própria África deu origem aos mocambos ou quilombos, agrupamentos de escravos fugidos que seriam muito frequentes e conhecidos no Brasil a partir do século XVI, quando a escravidão africana passou a se desenvolver na América.” Em busca desse refúgio nos quilombos, os povos africanos se agrupavam procurando uma forma de resistir e sobreviver nessa nova região a qual foram forçosamente inseridos, sendo o Quilom-

bo<sup>3</sup> dos Palmares um dos maiores no território brasileiro.

Agrupando-se nos quilombos os povos africanos esforçavam-se para sobreviver e manter viva também sua cultura. Através dessas resistências, os povos africanos buscavam sobreviver ao que Leite (2017, p.67) caracteriza como coisificação do ser humano. “[...] as formas de organização, as expressões culturais, a religiosidade e o modo de vida africanos, que sobreviviam apesar da escravidão, expressavam-se, também como formas de resistência ao processo de coisificação ao qual estavam submetidos.” (Leite, 2017, p.64).

Apesar de todos serem do continente africano, como foram retirados de diferentes regiões da África, esses povos tinham também, entre si, variedades culturais, linguísticas e religiosas que se misturaram com as culturas já existentes no Brasil. Anjos (2011) aponta a grande pluralidade de grupos étnico-linguísticos forçadamente submetidos a mudanças:

São “trazidos” para constituir a formação, a expansão e a ocupação efetiva do território brasileiro seres humanos: Minas, Congos, Ombundos, Bacongós, Ovibundos, Monjolos, Balundos, Jejes, Angolas, Anjicos, Lundas, Quetos, Hauças, Fulas, Ijexás, Jalofofós, Mandingas, Anagôs, Fons, Ardas, dentre muitos outros, que possibilitaram o que podemos simplesmente denominar de afro-brasileiros, brasileiros de matriz africana ou população de ascendência africana. Por exemplo, as populações de matriz Bantu, com origem na África Central e os Iorubás, também denominados, Nagôs, oriundos da África Ocidental apresentam registros e características relevantes no cotidiano do “Brasil Real” (Anjos, 2011, p.267).

Como uma das formas de resistência, podemos destacar a religião, que foi um aspecto ao qual os africanos se apoiaram e, como diz Franco

---

<sup>3</sup> No “Brasil Colônia”, o quilombo era uma reconstrução e elaboração concreta de um tipo de organização territorial existente na África Meridional, que apresenta variadas significações e, uma delas é um estado permanente de guerra. A palavra aportuguesada quilombo, tem sua origem na estrutura da língua bantu (kilombo) e pode ser entendido ainda, como acampamento guerreiro na floresta, o nome de uma região Administrativa de Angola, habitação no território do antigo Reino do Congo; lugar para estar com Deus na Região Central da Bacia do rio Congo e, significa, ainda, na Região Centro-Norte de Angola filho de preto que não é preto. (Anjos, 2011, p.266)

(2021), foi uma das formas de manter as tradições africanas vivas, como um meio de sobrevivência e resistência desse povo. Dessa forma, chega às Américas o culto aos *Orixás*<sup>4</sup>, trazidos por esses povos africanos durante o período do tráfico e escravização. Zamariam *et al.* (2018, p.172), disserta sobre o esforço dos povos africanos de manterem seus cultos, cerimônias e costumes, mesmo que fosse necessário se integrar às simbologias as quais estavam expostos dentro do contexto daqueles que os escravizavam.

Mesmo tendo de se habituar à nova realidade a qual estavam sujeitos, africanos de diversas nações e seus descendentes sempre buscaram uma maneira de manter vivas as suas expressões e manifestações religiosas, ainda que com a integração de novas simbologias ou com a simulação da incorporação dos cultos de seus senhores cristãos. (Zamariam *et al.*, 2018, p.172).

Através dessa adaptação esses povos esforçaram-se para que suas crenças não fossem esquecidas dentro dessa circunstância a qual foram submetidos.

### **3 – Mescla entre as diferentes culturas**

Os povos africanos tiveram contato com os povos indígenas nativos do Brasil que também passaram pela escravização que ocorreu desde a invasão dos portugueses às terras brasileiras. De acordo com Zamariam *et al.* (2018, p.11), “estima-se que a população indígena no Brasil pré-cabralino estivesse calculada em torno de 2 milhões e meio de habitantes [...], divididos em cerca de 218 etnias diferentes”. Esses mesmos povos indíge-

---

<sup>4</sup> Lembremos que os cultos prestados aos Orisa dirigem-se, em princípio, às forças da natureza. Na verdade, a definição de Orisa é mais complexa. É verdade que ele representa uma força da natureza, mas isto não se dá sob sua forma desmedida e descontrolada. Ele é apenas parte dessa natureza, sensata, disciplinada, fixa, controlável, que forma uma cadeia nas relações do homem com o desconhecido. Outra cadeia constituiu-se por meio de um ser humano, divinizado, que viveu outrora na Terra e que soube estabelecer esse controle, essa ligação com a força, assentá-la, domesticá-la, criar entre ela e ele um laço de interdependência, através do qual atraía sobre ele e os seus a ação benéfica e protetora dessa força e direcionava seu poder destruidor para seus inimigos(...) O culto ao Orisa dirige-se, portanto, a dois elos que se juntam – parte fixada da força da natureza e ancestral divinizado – e que servem de intermediário entre o homem e o incognoscível (Verger, Pierre 2000, p.37-38 *apud* Rosário, Cláudia C. do; 2014, p. 24).

nas sofreram com o processo de escravização, tendo o território explorado e sendo coagidos à conversão dos ritos que já praticavam.

Zamarian (2018) aponta que não existia somente um povo tupi no território brasileiro, eles eram diversos. “Alguns desses grupos sobreviveriam, sobretudo, da caça e da coleta, enquanto outros desenvolveram culturas agrícolas.” (Zamarian *et al.*, 2018, p.14.) O autor ainda explica que “[...] a escravidão se fez presente desde os primeiros contatos com as diversas comunidades indígenas. Mas, com o passar do tempo, povos oriundos do continente africano também foram incorporados a esta lógica de trabalho.” (Zamarian *et al.*, 2018, p.130).

Com a mescla entre as diferentes culturas dos povos africanos e os povos indígenas nativos, e também com certa parte da cultura dos europeus, surgem as religiões de matriz africana, como explica Franco:

Do encontro cultural entre os elementos das três matrizes formadoras da sociedade brasileira - índio, africano e europeu -, surgiram às chamadas religiões afrobrasileiras, entre as quais podemos citar: candomblé, candomblé de caboclo, umbanda, quimbanda, tambor de mina, jurema, omolocô, umbandomblé, entre outros. (Franco, 2021, p.33).

O sincretismo que ocorreu entre as diferentes religiões foi uma maneira desses povos continuarem cultuando aquilo que já lhes era conhecido, vindo consigo da África, e que pudessem, de alguma forma, passar pelo olhar daqueles que os escravizavam, sem sofrer tanta retaliação.

É possível notar, com o passar do tempo e das movimentações dos povos pelo território brasileiro, como essas culturas se mantiveram vivas e em movimento, recebendo as mais diversas influências. A umbanda, por exemplo, se mostra como uma religião que sincretiza o culto africano, indígena e europeu, com elementos de culto aos *Orixás*, como também aos caboclos, além de certos elementos do espiritismo e do catolicismo. O tambor de mina, que é uma religião que nasce no Maranhão, juntando as culturas afro com tradições indígenas e, com o tempo, recebeu ainda influências de outras religiões, como a umbanda; e entre outras religiões existentes pelo território brasileiro como o batuque do Rio Grande do Sul e o *Xangô* de Pernambuco.

A pluralidade das religiões afro-brasileiras é bem vasta e os cultos acontecem em diversas regiões do território brasileiro, porém, como a obra *Abaluaiê*, escolhida para este trabalho é oriunda de uma pesquisa do próprio Waldemar Henrique no Candomblé, essa religião será tratada de maneira mais detalhada no próximo tópico.

#### 4 – Candomblé

O candomblé é uma religião criada no Brasil e que veio da preservação dos cultos de diferentes povos trazidos da África. Conforme descreve Góis (2013), “O Candomblé é o resultado da preservação dos cultos ancestrais aos *Orixás* dos distintos povos africanos traficados e escravizados no país. Conforme a composição majoritária de cada grupo, os candomblés vão se diferenciar em nações.” (Santos, 2010, p.29 *apud* Góis, 2013, p. 325).

Gomes (2017) aponta que “[...] o Candomblé foi uma espécie de instituição de resistência cultural, primeiramente dos africanos e, depois, dos afrodescendentes, como resistência à escravidão e aos mecanismos de dominação da sociedade branca e cristã que marginalizou os negros e os mestiços” (Gomes, 2017, p. 20). Esse esforço de fazer essa preservação ocorreu para que pudessem continuar a realizar seus cultos e manterem sua cultura ao serem trazidos e escravizados em território brasileiro, e que se perpetuaram até os dias de hoje, sendo possível verificar em diversos compositores, tanto populares como eruditos, através das influências percebidas em suas obras.

##### 4.1 – Raízes do Candomblé

O candomblé surge na Bahia, entre os séculos XVIII e XIX, porém, como citado, ele vem de tradições anteriores dos povos africanos buscando manter seus cultos. Como apresenta Gomes (2017, p. 19), “O Candomblé teve início em Salvador (Bahia), de acordo com as lendas contadas pelos mais velhos, algumas princesas vindas do Oyó e Ketu na condição de escravas fundaram um terreiro num engenho de canas.” Como Gomes (2017) ainda expõe, o candomblé floresce através da memória do povo.

[...] o Candomblé, assim como todas as outras denominações de mesmo tronco, não possuía um livro-base (como no cristianismo, a Bíblia) com textos proféticos e, por isso, apoiavam-se na tradição oral, e não na escrita, para a perpetuação e para a condução de seus ensinamentos. Portanto, o Candomblé é considerado uma religião que se estabeleceu e se mantém na forma original, a oralidade, o que soma para uma maior conservação de suas peculiaridades e de suas memórias. (Gomes, 2017, p. 18)

Sendo uma religião nascida no Brasil, o Candomblé se difere de como o culto aos *Orixás* acontecia na África. Como explica Favero (2010 p.5), mantém-se muito do panteão africano, porém, durante todo esse processo de transformação, e sendo uma religião criada em um novo país, ela se difere da cultura da qual se originou.

Como mencionado, o culto aos *Orixás* nasce no Brasil com a chegada dos povos africanos no período da escravidão. O Candomblé também é uma religião que se ordena por meio desse culto, mas também de outros elementos que surgem com o sincretismo de culturas presentes nesse momento no território brasileiro como os ritos de pajelança e aos caboclos e as demais cerimônias presentes nas diversas regiões brasileiras.

O Candomblé é uma religião que se organiza a partir do culto aos *Orixás*, Inquices e Voduns, divindades originárias do panteão africano, mas também incluem as Entidades do universo mítico-religioso do Brasil, tais como Caboclos e Marujos, considerados, por alguns, espíritos de antepassados e geralmente subordinados àquelas outras divindades supracitadas. (Góis, 2013, p. 323).

Esse culto aos *Orixás* está no cotidiano e vida dos seus praticantes e na coletividade dos praticantes da religião. Como aponta Góis (2013, p. 323), “Essa presença e atuação verificam-se tanto nas festividades em honra a eles, quanto nas obrigações ritualísticas de confirmação de seus devotos na iniciação, comumente conhecida como ‘fazer o santo’”. Ainda assim, esse culto se diversifica por meio dos diferentes povos que foram trazidos ao Brasil. Ainda se tratando da religião, Marcussi (2010, p.2) explica que o Candomblé é um conjunto de cultos com parentesco entre si, e não somente um aglomerado de padrões religiosos.

Os diversos ritos do candomblé são normalmente agrupados em “nações”, sendo a mais conhecida e disseminada nos meios de comunicação a chamada nação queto. Juntamente com outras nações como efã, ijexá, nagô e mina-nagô, ela pertence ao tronco conhecido como iorubá, com origens africanas localizadas em partes da Nigéria e do Benim. Existem ainda candomblés de nações Angola e jeje, entre outras menos conhecidas. (Marcussi, 2010, p.2)

Um outro ponto a ser comentado é a relação e o papel da música no candomblé. Cruz (2018) expõe em seu trabalho que “Afirma-se seguramente que nas religiões de matriz africana cantigas e tambores unem homens e entidades mágicas num mesmo universo.” (Cruz, 2018, p.54). É possível notarmos a presença do canto e de diferentes percussões durante os cultos como elementos fundamentais para a ritualística. No próximo tópico é apresentado aspectos sobre as atribuições da música durante o culto.

#### **4.2 – Importância da música no Candomblé**

De acordo com Tavares *et al.* [s.d], o canto, a dança e a música estão diretamente ligadas a esses ritos que ocorrem no cotidiano dos praticantes do candomblé. “A vida comunitária é marcada pela hierarquia religiosa e o calendário litúrgico prevê cerimônias públicas onde o canto, a música e a dança estão profundamente interligadas.” (Tavares, [s.d], p. 8).

O aspecto rítmico está muito presente nas práticas religiosas e, como Cruz (2018) aponta, o papel do ordenador da música no âmbito religioso do candomblé é importante e indispensável, seja em cerimônias públicas ou privadas. “Por sua linguagem, comparada muitas vezes a uma oração, a música é entoada/tocada e através dela é solicitada a presença da divindade mágica no ritual.” (Cruz, 2018, p.54). O autor ainda acrescenta que é entendido então pelos praticantes da religião que não existe o Candomblé sem a música, pois ela está presente durante toda a prática e é tão importante quanto indispensável na prática ritualística, “uma vez que, ela é um elemento ordenador, isto é, ela organiza o tempo, as sequências de cada rito ou ritual, e pode ser dividida em *vocal e instrumental.*” (Cruz, 2018, p.54).

A música, no candomblé, tem um papel mais significativo que o mero fornecimento de estímulos sonoros aos diversos rituais. Ela pode ser entendida como elemento constitutivo do culto, dando forma a conteúdos inexprimíveis em outras linguagens, termo aqui entendido como articulação de signos e símbolos. Todos os rituais do culto estão apoiados também na música, que mostra um caráter estruturante das diversas experiências religiosas vividas por seus membros. Do **paó** (sequência rítmica de palmas usada para reverência) ao toque (**xirê**), a música continua sendo parte de cada cerimônia, constituindo-a, delimitando situações e ordenando o conjunto das práticas extremamente detalhadas (Amaral & Silva, 1992 *apud* Cruz, 2018, p.54).

Cruz (2018) explana sobre as práticas musicais nos ritos e afirma que a parte vocal ocorre por meio das cantigas e toadas e a parte instrumental, mediante do que o autor caracteriza de “[...] uma pequena orquestra composta por três atabaques (grande, médio e pequeno), o agogô – campânula de ferro simples ou composta – e cabaças cobertas com renda de contas [...]” (Santos 2005, p. 87, *apud* Cruz, 2018, p.55).

Os atabaques passam por um ritual de consagração para que possam ser utilizados nos ritos por aqueles que são responsáveis pelo seu manuseio, os chamados Ogãs *Alabês*<sup>5</sup>.

No Candomblé, o som é considerado um condutor de axé, daí a necessidade de realizações de rituais específicos para consagrar os instrumentos que o produzem. Reconhece-se a sacralidade dos atabaques devido à sua condição de mediador entre o *ayê* e o *orum*. A eles são destinadas oferendas para revitalizar seu axé. [...] O caráter hierático dos atabaques faz com que os sacerdotes, os filhos-de-santo e os *orixás* dirijam-lhes determinadas saudações durante as cerimônias públicas. (Santos, 2005, p. 88 *apud* Cruz, 2018, p.55).

---

<sup>5</sup> *Ogã* é um nome genérico que se atribui a um grupo de pessoas do sexo masculino e que ocupa uma série de funções dentro do terreiro. Entre as principais funções destes indivíduos que, “portanto, é um posto da estrutura social dos terreiros”, estão os cargos de: *pejigã*, *axogum* e o *alabê*. O primeiro, *pejigã*, é o guardião do *peji*, ou quarto de santos; o segundo corresponde ao sacrificador de animais, encarregados dos rituais da matança e, por último o *Alabê*, encarregado da orquestra. Cabendo a ele conhecer todo o repertório musical do terreiro. (Lima 2003.p 89-97 *apud* Cruz, 2018, p.55)

Podemos perceber que existe um processo sagrado que se junta à música e ao ritmo no candomblé, e que traz toda uma complexidade cultural às suas práticas. “Ela é acionada para a abertura do ritual; determina o momento exato de se executar determinadas danças; ela é tocada de um modo particular para saudar convidados ilustres e para chamar os *orixás* ao plano terreno.” (Cruz, 2018, p. 60). E o autor complementa dizendo que, por meio das músicas, também são transmitidos os mitos que envolvem os *Orixás*.

Como referido por Cruz (2018), no contexto religioso a música desempenha o papel de ordenar o tempo, o culto e a ligação com os mitos que ocorrem no Candomblé.

Neste sentido, entende-se que ela é o único componente do culto a partir do qual pode demonstrar elementos que não poderia ser evidenciado de outro modo, senão por meio dela. Por suas características, todos os rituais se apoiam nela, mostrando assim seu caráter estruturante, demarcando e organizando as cerimônias, sejam públicas ou privadas. (Cruz, 2018, p. 61).

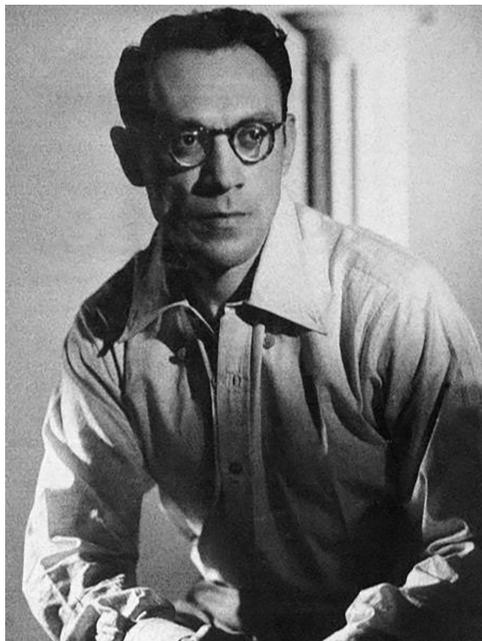
Mediante essas práticas, vemos que a música está completamente interligada ao culto realizado no Candomblé, exercendo o papel de transmitir conhecimentos e culturas que vão sendo passadas entre os praticantes dessa fé.

Na música brasileira de concerto, existem diversos autores que se dedicam a escrever sobre a temática da cultura afro-brasileira. Entre eles está Waldemar Henrique, cuja trajetória perpassa não somente pela temática amazônica, mas também pela pesquisa sobre a prática cultural afro-brasileira. No próximo item descreverei um pouco a trajetória vivenciada pelo compositor, buscando obter uma compreensão mais apurada dos sentidos e da intenção do artista e como suas experiências e estudos inspiraram em suas composições.

## **5 – Waldemar Henrique: breves considerações sobre sua vida e obra**

Neste item trago um brevíssimo relato da vida de Waldemar Henrique, destacando alguns pontos de sua carreira e, em seguida, o contexto de sua obra.

**Figura 1: Compositor Waldemar Henrique**



Fonte: Rede Pará, 2021

Waldemar Henrique foi um pianista, compositor e maestro nascido no Pará em 1905. Seu pai era de origem portuguesa e sua mãe, de origem indígena. Waldemar era forçado pelo pai a participar de trabalhos no comércio, mas isso não o afastou da música, mesmo que em certa época não lhe houvesse muito tempo para empenhar-se em seus estudos. Barros (2005, p.6) relata que “Em 1929 o antigo Instituto Carlos Gomes foi reativado, passando-se a chamar Conservatório Carlos Gomes, sob a direção de Ettore Bosio.” Com isso, Waldemar Henrique, com o apoio desse professor, vai estudar no conservatório e torna a música centro de sua vida.

Em 1933, como continua o relato de Barros (2005), com os estudos mais consolidados, Waldemar realiza um concerto com suas composições, onde ele mesmo acompanhava suas canções ao piano. Tendo grande talento, Waldemar Henrique tem nessa época em seu círculo de relações grandes figuras como Mario de Andrade e Heitor Villa-Lobos, como aponta Alves (2018, p.30). Outro ponto importante nessas apresentações, foi a participação de sua irmã Mara como intérprete de suas canções.

Sua irmã Mara passou a se apresentar em recitais, acompanhada pelo compositor, e veio a se tornar a maior intérprete de suas canções trazendo, segundo Vicente Salles, um novo estilo para a interpretação da canção: “Mara criou um novo estilo de interpretação da canção brasileira: acabou com as mãos na cintura e o arfar dos agudos, imprimindo aos textos um valor definitivo”. (Barros, 2005, p.7).

Waldemar Henrique faleceu em 28 de março de 1995, em seu apartamento, em consequência de um ataque cardíaco. Seu corpo foi velado no Theatro da Paz em Belém, com honras e homenagens de diversos artistas e autoridades.

### **5.1 – Considerações acerca das características da obra de Waldemar Henrique**

Uma característica conhecida da obra de Waldemar Henrique é o uso da temática e da cultura amazônica, “[...] onde ele consegue fundir o popular e o erudito de forma que um não ofusque o brilho do outro, com doses certas de cada um dos elementos empregados em suas composições.” (Alves, 2018, p.32). Essas características folclóricas podem ser observadas em suas canções, onde ele se utiliza de lendas, ritmos e temáticas do local onde nasceu e cresceu. Barros (2005, p.8) descreve duas possibilidades como esses aspectos foram incorporados às suas canções.

Acreditamos que esta relação se deu por duas vertentes: uma é o seu envolvimento com as idéias de Mário de Andrade sobre a composição da canção erudita brasileira; outra é a sua própria origem que, crescendo em território amazônico, teve, desde criança, sua mente povoada pelos encantados dos rios e das florestas. (Barros, 2005, p.8)

O compositor teve contato com Mário de Andrade em 1935 e, com isso, também se encontrou com suas ideias nacionalistas. Nesse período houve um movimento onde a música foi pensada e criada em uma direção onde as características nacionais foram valorizadas, permitindo que se transmitissem as ideias e qualidades da música com temática brasileira. Barros (2005) cita que “o projeto da canção ‘nacionalista’ consistia na “es-

tilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora da fisionomia oculta da nação.” (Squeff, e Wisnik. 1982.. p. 133 *apud* Barros, 2005, p.10). Claver (1978, p.90 *apud* Barros, 2005, p.10) apresenta a seguinte fala do próprio compositor sobre sua adesão ao movimento: “Liguei-me a uma corrente nacionalista de pesquisa de expressão do que seria nosso, ao folclore, ao popular com suas características formais e rítmicas, harmonizando temas do povo”. (Claver Filho, 1978, p. 90 *apud* Barros, 2005, p.10). Paralelo ao movimento nacionalista no mundo das artes, ocorria também o governo de Getúlio Vargas, que fomentava o nacionalismo e, como Waldemar Henrique vem da região Norte, acabou por trazer muita bagagem musical popular e folclórica desta região.

Em seus apontamentos, Barros (2005, p.14) indica que o folclore amazônico e o folclore geral estão presentes nas obras de Waldemar Henrique, mas suas ponderações são feitas de forma diferente. A autora explica que enquanto no folclore geral essa produção vem por meio de pesquisas e coleta de material, no folclore amazônico, por sua vez, essa criação “está impregnado em seu imaginário e lhe é, naturalmente, uma grande fonte de inspiração.” (Barros, 2005, p.14).

Waldemar Henrique apropriou-se desse imaginário amazônico e transmitiu-o por meio de sua obra, com uma personalidade própria, reconhecida em diversos estudos musicais: “assimilou o fruto do imaginário popular e a forma das canções tão conhecidas regionalmente às suas vivências pessoais, unidas ao estudo formal da música erudita, e criou um estilo composicional que o faria conhecido e admirado” (Alves, 2018, p.32).

A obra de Waldemar Henrique, em sua grande maioria, é composta para voz e piano, mas também compôs para diferentes formações e grupos, tanto para teatro, cinema, rádio e hinos como o do Centenário do Colégio Santo Antônio, o do Colégio Pio XII e o do Instituto Carlos Gomes. Com diferentes temáticas, como aponta Alves (2018, p. 33), que vão de músicas de saudade e amor, das regiões por onde passou, do Norte e especialmente da cultura amazônica, cuja temática é tratada em mais da metade de suas composições, em uma análise feita por Santos (2009, p.7).<sup>6</sup>

O compositor, porém, traz também em sua bagagem composicional outros temas além do folclore amazônico. “É no ambiente amazônico que se situa grande parte da obra de Waldemar Henrique. Entretanto, coletou e harmonizou motivos folclóricos de outras regiões do país.” (Sales, 1996, p.19), como a temática da música e cultura afro-brasileira, que será abordada no tópico seguinte.

## 5.2 – A música afro-brasileira na obra de Waldemar Henrique

Assim como nas diversas regiões do Brasil, conforme mencionado, a região Norte também foi um local alvo do recebimento de povos africanos escravizados e, em seu trabalho, Silva (2016, p.638) aponta como a presença das pessoas negras nessa região também contribuiu culturalmente na vida da população amazônica:

A presença do negro na região amazônica, e especialmente no Estado do Pará, não pode ser considerada desprezível, seja do ponto de vista da quantidade de indivíduos trazidos para esta região, seja como mão de obra anônima que ajudou a construir a riqueza de diversos senhores, seja ainda, como fator étnico ou, até mesmo, pela contribuição cultural africana para a vida do homem da Amazônia. (Salles, 2004, p. 18 *apud* 2016, p.638)

Salles (1971, p.67) afirma ainda que o encontro dos povos indígenas e negros criou uma fusão formada por meio do que o autor chama de convergência cultural e, inclusive, afirma “[...] que qualquer amostragem de dados etnográficos e folclóricos comprovará que o negro contribuiu, em larga escala, para dar mais embasamento à cultura regional. Uma prova disso é a lúdica amazônica, essencialmente negra.” (Salles 1971, p.67).

O contato dessas culturas na região Norte foi fonte de inspiração para diversos artistas e, em especial, os compositores, como podemos observar neste trabalho. Waldemar Henrique é um desses compositores que inte-

---

<sup>6</sup> SANTOS, Isabela de Figueiredo. Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique: um estudo interpretativo. 2009, p. 107. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2Io3czw>>. Acesso em: 10 maio 2018; *apud* ALVES, 2018, p. 33.

gra a cultura afro-brasileira em suas canções, e em sua obra, de maneira geral, porém, conforme apontado anteriormente, vai além da cultura e do folclore amazônico, abordando temáticas gerais de folclore, buscando referências através de estudo, pesquisas e coleta material.

“Além de temas amazônicos, Waldemar Henrique procurou retratar a diversidade de outras regiões do Brasil, principalmente do Nordeste, onde se debruçou em pesquisas sobre os costumes, a religiosidade, as celebrações, os ritos principalmente dos afrodescendentes.” (Costa e Silva, 2017, p. 107). Essa presença da cultura pode ser percebida em suas composições por meio do ritmo, letra e gênero, como comenta Silva (2016, p. 640). Esse entusiasmo com a cultura afro-brasileira pode ser percebido em Waldemar Henrique mediante suas próprias falas em entrevistas dadas e literaturas disponíveis, onde o compositor expõe seu desejo de se aprofundar nessa cultura que também o cercava.

Na entrevista concedida ao jornalista João Carlos Pereira, o compositor afirma: “eu tinha necessidade de estudar folclore baiano, aquelas coisas de xangô, de candomblés, porque conheci um senhor que me tinha alertado que era uma coisa maravilhosa, mas tinha que passar um tempo lá” (Pereira, 1984, p. 56 *apud* Silva, 2016, p. 645).

O compositor, em outra entrevista, exprime sua vontade de conhecer o continente africano: “realmente, muito me apreciaria ir, pois tenho grande interesse pela África desde que andei pesquisando as influências do folclore negro em nossa música” (Claver Filho, 1978, p. 53 *apud* Silva, 2016, p. 645).

Em seu trabalho “*A presença afro-brasileira na música de Waldemar Henrique*” (Silva, Edson Santos da, 2016), o autor fez uma busca nas obras de Waldemar Henrique compostas entre 1920 e 1978 e que abordam a temática afro-brasileira. Utilizou como fonte o catálogo de obras elaborado por Claver Filho e separou entre temas diversos e temas voltados ao negro e/ou à cultura afro-brasileira, sendo que, desse último, encontrou 45 peças. Ele dividiu também em diferentes grupos: obras diversas relacionadas ao negro e à cultura afro-brasileira; obras relacionadas aos gêneros musicais e/ou danças de provável influência afro-brasileira; e

obras com temas relacionados à religiosidade afro-brasileira (Silva, 2016, p. 641).

A partir de pesquisas como essa, das falas do compositor e da observação de suas obras, verificamos o quanto Waldemar Henrique valorizou e buscou incorporar a cultura afro-brasileira em sua obra, seja por meio dos diversos aspectos dessa cultura ou da mescla dessa à sua vivência na região amazônica.

Levando em consideração que a obra escolhida é de viés afro-brasileiro, somada à minha vontade de apresentar uma interpretação musical que fizesse sentido com minha vivência religiosa, e com o que ouvi daqueles que me antecederam, a seguir farei uma análise da peça *Abaluaiê*.

## **6 – Análise interpretativa da peça *Abaluaiê***

A obra selecionada para uma análise mais detalhada neste trabalho trata de um ponto-ritual, como descrito na partitura, e é uma peça que “[...] entrelaça um tema do candomblé de Ilhéus – BA, com fragmentos musicais recolhidos do folclore da região do recôncavo baiano (Claver Filho, 1978, p.105 *apud* Maia e Camara, 2017). A partir dessa visão, busco então compreender e identificar a influência da religião de matriz africana na obra de Waldemar Henrique.

A busca pela interpretação da peça *Abaluaiê* de Waldemar Henrique ocorreu inicialmente no ano de 2021, quando cursei a disciplina Performance Musical I, ministrada pela Professora Dr<sup>a</sup> Helen Luce Campos, no curso de Bacharelado em Canto, na UFMT. Durante a disciplina foi-nos pedido que cada discente escolhesse e estudasse uma obra e apresentasse uma proposta de interpretação aos demais colegas e, logo após, ocorreria um debate sobre a apresentação, com ênfase na interpretação.

Saí em busca de uma canção brasileira e, mais especificamente, dentro do repertório do compositor Waldemar Henrique e, quando encontrei a peça *Abaluaiê*, foi uma grata surpresa, pois não conhecia a parte do repertório desse compositor ligada às religiões afro-brasileiras.

A seguir, apresentarei pontos fundamentais para melhor compreensão dessa música: a temática ligada às religiões de matriz africana, e que

compõe a canção; minha vivência pessoal a partir dessa temática religiosa; pesquisa sobre a composição e a junção desses pontos pessoais com a escrita e os elementos musicais presentes na partitura.

### **6.1 – *Atotô! Obaluaîê: um pouco sobre o Orixá da cura e da doença***

O *Orixá* que é tema da peça de Waldemar Henrique é *Obaluaîê* (ou como é escrito na peça, *Abaluaîê*), o *Orixá* da cura e da doença. *Obaluaîê*, também tem o nome grafado de diferentes formas e com significados variados como apresenta Guimarães (2017, p.7).

Omolu tem diversos nomes. Pode ser chamado de *Obaluaê*, que significa “Rei dono da terra”, Omolu, que significa “Filho do Senhor”, Xapaná, nome que segundo os adeptos, é perigoso de ser pronunciado, Aionon e Sapatá. *Obaluaê* também é conhecido como Iléigbona que significa “Senhor das terras quentes” e babá igbona “Pai da quentura” (Barros, 2009, p. 244 *apud* Guimarães, 2017, p.7).

O autor ainda traz em seu texto algumas ligações, características e regências dentro do culto a *Obaluaîê*.

Deus da varíola e das pragas, *Obaluaê* é relacionado com todo tipo de doença física e com as suas respectivas curas. Esse *orixá* está intrinsecamente relacionado com a terra quente, seca e rígida, ao contrário da sua mãe Naná que está ligada à terra molhada, a lama. *Obaluaê* também é associado à febre e ao suor. Febre como sinal de doença que ele rege, e suor como sinal de cura dessa febre também regida por ele. Além disso, Omolu tem uma ligação com a riqueza, que é explicado em um mito que conta a sua relação com Iemanjá, sendo chamado de Jehosu, que significa “O senhor das pérolas”. A Omolu também cabe a regência das perturbações nervosas como a ansiedade e a aflição, além de reger todos os elementos que protegem o ser humano, tais quais a palha e a pele. (Guimarães, 2017, p.6)

**Figura 2: Orixá Obaluaiê**



Fonte: Pinterest

As características e as qualidades de *Obaluaiê*, assim como dos demais *Orixás*, são passadas através dos *Itãs*, que são os contos míticos dos *Orixás*, que relatam situações, interações dos *Orixás* e as características que são cultuadas.

Os mitos e as narrativas sobre *Obaluaê* apresentam muitos traços da sua personalidade e elucidam alguns elementos presentes nos seus rituais. [...] *Obaluaê* é comumente retratado nos mitos como desobediente, belicoso, vingativo ou ressentido e mulhengenho. Além dessas características, é possível observar que nas histórias *Obaluaê* é associado, normalmente, com a solidão, a rejeição, a baixa autoestima, a vergonha e uma certa desconfiança para os demais. (Guimarães, 2017, p.9).

O ritmo destinado a *Obaluaiê* é o *Opanijê*. “Dedicado a *Obaluaiê*, *Onilê* e *Xapanã*. Andamento lento, marcado por batidas fortes do Run. Significa ‘o que mata e come’”<sup>7</sup>. Cardoso (2006, p. 294) apresenta em

---

<sup>7</sup> MANUELA, Maria. Candomblé O mundo dos Orixás, 2008. Os toques no candomblé disponível em: <https://ocandomble.com/2008/08/20/os-toques-no-candomble/> Acesso em: 19/05/2023.

seu trabalho uma transcrição do ritmo com padrões sonoros de *rumpi*, *lé* e *gã*<sup>8</sup> no *opanijé*.

Figura 3: Tambores *Rum*, *Rumpi* e *lé*



Fonte: xamanismo.com.br

Figura 4: Transcrição do ritmo *Opanijé* (CARDOSO, 2006, p.294)

Transcrição 6.15  
*Padrões sonoros do rumpi,  
lé e gã, no opanijé.*

The image shows musical notation for two instruments: 'Rumpi e lé' and 'Gã'. Both are in common time (C). The 'Rumpi e lé' part is represented by a staff with a treble clef and a common time signature. It contains four measures of music, each starting with a small 'x' symbol above the staff. The notes are represented by 'x' marks on the staff. The 'Gã' part is represented by a staff with a bass clef and a common time signature. It contains four measures of music. The first three measures show two notes (quarter notes) in each measure, and the fourth measure shows a single note with a fermata and a slash through it, indicating a rest or a specific rhythmic value.

Fonte: (Cardoso, 2006, p.294)

<sup>8</sup> No que concerne às funções de seus instrumentos, cabe ao trio de acompanhamento (composto pelo *rumpi*, *lé* e *gã*) executar padrões rítmicos fixos (ostinatos), fornecendo as bases para que o *rum* (tambor mais grave e solista) pratique suas variações, dialogando objetivamente, vezes com os movimentos coreográficos do Orixá incorporados, vezes com o conteúdo semântico das letras das cantigas (LÜHNING, 1990; Cardoso, 2006 *apud* Palmeira, 2020, p. 6).

Aproximando mais das minhas pesquisas, do que tenho conhecido, buscando fazer a ligação do meu entendimento para elaborar a minha possibilidade de interpretação, apresento nesse trecho o culto a *Obaluaiê* na umbanda. Na umbanda, o culto a *Obaluaiê/Omolu* também acontece e está ligado às linhas de trabalho a qual rege. “O sistema de organização sacral da umbanda coloca cada orixá no comando de sucessivas hierarquias de espíritos ou falanges.”<sup>9</sup> (Bergo, 2011, p. 88)

Bergo (2011, p.89) disponibiliza em seu texto<sup>10</sup> uma tabela que apresenta as divisões entre os *Orixás* cultuados na umbanda. É importante abordarmos neste trabalho informações referentes ao *Orixá Obaluaiê*, visto ser o tema da peça escolhida para esta pesquisa. Em sua tabela estão os seguintes dados: **Linha de Obaluaiê – Elementos nos quais se manifesta:** vida, morte, terra, saúde, pragas (doenças), cemitérios. **Sincretismo:** São Lázaro. (Bergo, 2011, p. 89). É possível ver que *Obaluaiê* é cultuado como o *Orixá* da cura e da doença, mas também o *Orixá* da passagem, da mudança, da transmutação, da vida e da morte. E através do sincretismo é ligado ao santo católico São Lázaro.

Esses elementos estiveram presentes durante a minha pesquisa bibliográfica, bem como em meus questionamentos sobre as diversas possibilidades de interpretação da peça de Waldemar Henrique. Outro recurso presente em minha pesquisa, visando a interpretação da peça, foi a audição da obra em plataformas digitais, principalmente o *Youtube*, onde tive a possibilidade de ver interpretações diferentes, com formações distintas. Unindo esses elementos e o material musical, busquei trazer a interpretação que apresentei à professora, para a turma e nos recitais seguintes. No próximo tópico apresento a peça *Abaluaiê* e como foram minhas reflexões como intérprete da canção.

<sup>9</sup> [...] de uma maneira geral consideramos que as **falanges** são os **agrupamentos espirituais** que se dividem em **campos específicos** de atuação de espíritos de determinado grau. (Pereira, Julia. O que é a hierarquia na umbanda? Blog Umbanda Ead. Disponível em: <https://umbandaead.blog.br/2017/10/24/grau-linha-de-trabalho-e-falange-o-que-sao-dentro-da-umbanda/> Acesso em: 17/05/2023.

<sup>10</sup> Bergo, Renata Silva. Quando o Santo chama: O terreiro de umbanda como contexto de aprendizagem prática. Belo Horizonte, Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais. Abril – 2011.

## 7 – Abaluaiê de Waldemar Henrique: uma possibilidade de interpretação

Nessa análise busco evidenciar alguns pontos que considere ao pensar sobre a interpretação da peça *Abaluaiê*. Quando era mais novo e conheci a figura de *Obaluaiê*, considerei-a muito mística<sup>11</sup>, nos diversos aspectos de sua figura: suas vestes de palha, sua dança, seus movimentos. Essa imagem me chamou muito a atenção e, algumas vezes, de forma mais simples, comecei a buscar algumas coisas sobre o *Orixá*. Porém, uma pesquisa com um pouco mais de atenção viria somente mais tarde, quando já tinha mais idade. A partir de leituras sobre esse tema, me deparei com algo já citado no trabalho, que é o fato de *Obaluaiê/Omolú* ser regente das passagens e das mudanças, dos mistérios da vida e da morte e também reger a linha das Almas ou Pretos Velhos na Umbanda. A partir das minhas pesquisas aprendi também que *Obaluaiê* possui diferentes qualidades, como foi apresentado anteriormente, e que essas características permaneceram em meus pensamentos durante a leitura e interpretação da peça proposta.

Outro ponto que me levou a pensar em uma interpretação própria, foi a audição de diversas interpretações em vídeos. As diferentes versões que assisti não pareciam coincidir com as características que apresentei anteriormente, como o texto presente na peça, os elementos constitutivos na partitura, e como essas características se interligariam. Posteriormente, busquei outros vídeos que apresentavam arranjos diferentes da peça, com outras propostas de instrumentação. As duas interpretações que se destacaram para mim de forma bastante positiva foram as de Clementina de Jesus - cantora de enorme importância na salvaguarda e preservação da música e da cultura afro-brasileira e do canto tradicional negro - e do grupo *Quinteto Abanã*. Acerca do grupo *Quinteto Abanã* descrevo a seguinte citação encontrada no site Portal Geledés sobre características do trabalho do grupo.

---

<sup>11</sup> Místico Adj. 1. Que inclui mistério ou razão oculta. 2. Em que há misticismo. 3. Que se dedica a vida espiritual. S.m. 4. Pessoa de vida contemplativa. (RIOS, 1998, p. 368).

Criado em 2004, o grupo investiga e pesquisa as canções extraídas das manifestações populares brasileiras de matriz africana, por meio de arranjos autorais e de domínio público que misturam o popular com o erudito. O grupo se propõe a criar releituras deste legado ancestral, composições que resgatam músicas de terreiros tradicionais dos povos Yorubá, Banto e Keto. ABANÁ significa “gente de cabelo forte e duro” no idioma Tupi-Guarani. (Portal Gueledés, 2012).

Essas duas interpretações, realizadas por músicos que têm como propostas principais a pesquisa, a busca e a valorização da cultura afro-brasileira, me chamaram mais a atenção e, ao mesmo tempo, me senti mais ligado às mesmas. Vale ressaltar que assisti esses vídeos somente após já ter pensado e finalizado a gravação da minha *performance*, quando percebi proximidades nas execuções, mesmo o material final sendo diferente.

O último ponto que considere foi o material musical presente na partitura. A maneira como as partes foram separadas, a forma como as linhas melódicas foram escritas e o texto presente em cada um desses trechos me levaram a ligar esses elementos. Durante minha pesquisa para a *performance* da peça tive a felicidade de encontrar o trabalho “*Abaluaiê: africanias na canção de Waldemar Henrique*” (Maia, 2017), que aborda diretamente sobre a música *Abaluaiê* e faz uma análise formal da partitura em seus elementos, trazendo também uma possibilidade de tradução para os trechos da música que não estão em português, me ajudando a compreender melhor tais passagens.

Para a análise dessa peça decidi separar a música em 3 trechos, pois considere em cada um deles uma característica diferente que apresento durante a análise, levando em consideração a construção musical e textual de cada seção. O primeiro, que vai do compasso 1 ao 18; o segundo, que vai do compasso 19 ao 28; e o último, que vai do compasso 29 ao 39, onde a música termina. Em cada trecho apresentarei a parte musical escrita na partitura juntamente com a parte textual, e como eu pensei esses elementos ligados ao contexto apresentado durante esse trabalho. O vídeo da minha interpretação da obra está disponível em:

Figura 5. QRCode de apresentação da obra.



Fonte: o autor

## Seção 1

A peça inicia a introdução da peça com o piano em um ritmo sincopado, remetendo ao ritmo dos tambores dialogando com a voz durante a peça que acompanham o canto ao *Orixá* e que está presente durante toda a obra. O texto dessa primeira seção fala sobre um pedido de perdão a *Obaluaiê*:

Perdão, Abaluaiê, perdão!  
Perdão, ah! Orixalá, perdão!  
Perdão, ah! Meus Deus do céu, perdão!  
Abaluaiê, perdão!

Nesse trecho associei a ideia de *Obaluaiê* como transformador. O pedido de perdão como sinal de respeito, não como uma forma de se diminuir, mas como reverência ao Rei Senhor da terra. Em seu texto, Maia e Camara (2017, p. 6) trazem uma proposta de ligação com uma expressão em *Yorubá* que apresenta esse sentido. “*Perdão, Abaluaiê, Perdão!*” que poderia ser traduzido pela expressão, em *Yorubá*: “*Agô Obaluae Agô*” – Com licença, desculpa, perdão Senhor Rei da Terra, perdão.” (Maia e Camara, 2017, p.6). Outro termo apresentado nesse trecho da letra é “*Orixalá*”, que os autores apontam em seu trabalho como *Oxalá*, o *Orixá* ligado à criação do mundo e dos humanos, o mais alto em hierarquia.

Em seguida aparece uma outra palavra: *Orixalá*, em *Yoruba* - *Orisala*, estão ambos na língua kwa x1, visto que em Yoruba aparece a forma *Orisanlâ*, o mesmo que *Oxalá* / *Osala*, *Orisa Fun fun*,

isto é, “*orixá* do branco, da paz”, o mais velho do panteão *Yoruba*, o mais elevado na escala hierárquica dos *orixás*, senhor da misericórdia e pai de *Abaluaiê*. Quando há algum problema com um filho-de-santo com qualquer *orixá*, pede-se a intervenção de *Orisala*, a quem todos devem obediência. (Maia e Camara, 2017, p.6).

A linha melódica começa em um Sol bemol 2 (aqui tratarei as oitavas em relação à minha voz: barítono), chega a um Mi bemol 3 onde é o ápice dessa seção e termina o trecho em um Mi bemol 2. A melodia inicia numa região média ao fazer seus pedidos aos *Orixás*, vai para uma região mais aguda, e termina seus pedidos respeitosos numa região média, utilizando-se da frase musical para apresentar esse clamor.

## Seção 2

Ó Rei do Mundo, perdão – Abaluaiê!  
Êle veio do mar – Abaluaiê!  
Êle é forte, êle veio – Abaluaiê! Salvar.

Essa seção considero como uma exaltação a *Obaluaiê*, suas qualidades e características. Ele começa com a exclamação “Ó Rei do Mundo”, se referindo ao *Orixá*, como já citado. O texto segue com “ele veio do mar”, fazendo referência à sua relação com a *Orixá Iemanjá*, que o acolhe quando é deixado na beira do mar por Nanã, por conta das feridas e chagas em seu corpo quando nasceu, e o cria como filho.

E “Ele veio do mar”, uma alusão a Iemanjá, rainha do mar e mãe de criação de Abaluaiê, que nutre grande respeito e gratidão a ela, tanto que seus filhos acreditam que para pedir proteção, saúde e resolução de problemas, devem o fazer em nome de Iemanjá, pois assim terão seus pedidos atendidos. (Maia e Camara, 2017, p.6).

Outra característica apontada refere-se à sua força, conforme apresentado no item 6.1., onde foram apresentadas as diferentes características do *Orixá* em seus cultos.

Essa seção começa com um Sol bemol 3, e é o trecho da música

onde apresenta a região mais aguda da peça. É também nesse trecho que realizo, na interpretação, a maior dinâmica musical, buscando transmitir esse enaltecimento do *Orixá*, de suas características, do seu *Axé*. Essa seção se repete por duas vezes, reforçando esse sentimento de exaltação logo após os pedidos de licença e de perdão da sessão anterior, louvando o *Orixá* que vem salvar. Ainda é possível ver a relação do piano e a voz, no compasso 22 o compositor escreve a expressão *animando* como se os tambores se elevassem também para junto da voz exaltar *Obaluaiê*.

### Seção 3

Essa é a última seção da peça, a coda, que já inicia com a saudação a *Obaluaiê*.

Atôtô lu – *Abaluaiê!*  
Cambone sala na muxila gôlô ê!  
Bença meu pai!

*Atôtô* é a saudação a *Obaluaiê*, que significa silêncio - Que se faça silêncio em respeito ao *Orixá* que guarda os mistérios e que se faz presente, silêncio para o Rei Senhor da Terra.

*Atôtô*, palavra em *kwa*, é uma saudação ao *orixá Abaluaiê*, que comumente é realizada tocando com a ponta dos dedos no chão e depois na testa. Ato ou Oto no idioma *Yoruba*, ou *Tôtô*, no idioma *Fon*, significa “pedido de silêncio”. Assim os fiéis costumam saudá-lo utilizando a expressão: *Atôtô Abaluae*, que significa “Calma, silêncio para receber o Senhor Rei da Terra”, sinal de respeito e submissão ao *orixá*. (Maia e Camara, 2017, p.7).

Nesse trecho da peça o piano toca sozinho antes da saudação ao *Orixá* e, logo após essa saudação, a voz rompe esse silêncio e inicia uma forma de pedido ao *Orixá* que foi saudado: “Cambone sala na muxila gôlô ê!”. Foi depois de ver esse trecho, desde a primeira audição dessa peça, que me impulsionou a buscar possíveis traduções, e foi nesse momento que encontrei o trabalho de Maia e Camara (2017). Os autores explicam sobre

a dificuldade que é traduzir essa peça literalmente, pois apresenta palavras de diferentes línguas.

Investigando a letra da canção foi possível detectar pelo menos quatro línguas diferentes: duas do grupo de línguas do oeste africano (*Yoruba* e *Fon*, incluídas na família *kwa*), uma do grupo banto (*quimbundo*) e o português. Esta é uma dificuldade comum nas canções extraídas dos universos das tradições orais africanas no Brasil, tornando a tradução literal e sumária impossível de ser realizada. (Maia e Camara, 2017, p.6).

Em seu trabalho Maia e Camara (2017, p.7) destrincham cada termo presente nesse trecho do texto, porém, apresento aqui a possibilidade final de tradução a qual chegaram:

“*Cambone sala ná*”: “Que o tocador de tambor invoque com as mãos.”

“*muxila gôlô ê!*”: “Ao seu poder de cura (mochila com ervas) pedimos licença”. (Maia e Camara, 2017, p.8).

Waldemar Henrique então escreve o último trecho tocado pelo piano, como se além de terminar a peça saudasse o *Orixá* através das falas proferidas anteriormente, como se os tambores seguissem para a finalização do cântico. A peça finaliza com um pedido de benção a *Obaluaiê*. Todo esse final foi escrito em um registro vocal mais grave e esse pedido é falado.

Chegando no trecho final, observando o texto, bem como a escrita musical, verifiquei que o mesmo exprime um sinal de humildade frente ao *Orixá*. Diante dessa análise, termino minha interpretação da obra com uma dinâmica menor, sem grandes arroubos, mas sim, com grande respeito e sobriedade na presença do *axé*, aceitando as benções de *Obaluaiê*.

## Considerações finais

Neste trabalho me propus a apresentar uma possibilidade de interpretação da peça *Abaluaiê* de Waldemar Henrique. Para isso, realizei pesquisas acerca do contexto histórico do período da escravização, da forma forçada como os povos africanos foram trazidos para o Brasil, e como essa

cultura se misturou ao que já havia no território brasileiro e resultou nas religiões afro-brasileiras.

Waldemar Henrique e as características de suas obras também foram abordadas, levando em conta que a peça analisada *Abaluaiê* integra o rol de suas composições. Como essa obra possui temática afro-brasileira e foi extraída de um ponto ritual do candomblé, a religião também foi elemento pesquisado e apresentado no trabalho. Esses tópicos foram importantes no corpo do trabalho para que, através de uma revisão bibliográfica, possibilitasse uma base de compreensão para a análise.

Durante o processo da análise busquei mesclar as minhas vivências sobre a umbanda e sobre minhas pesquisas acerca das religiões afro-brasileiras. Essa análise demonstrou como esses conhecimentos foram importantes para chegar a uma interpretação que fizesse sentido para mim, não só como músico, mas também como alguém que busca viver e compreender essa cultura que vem de uma ancestralidade negra.

Os pontos que considero terem mais destaque em minha interpretação são, em especial, a demonstração de adoração e de respeito ao *Orixá* abordado na obra; outro ponto, não menos importante, foi minha observação no contexto da música, com as características rítmicas e melódicas inspiradas no *Orixá*, e em suas qualidades presentes em seus cultos. Dessa forma, minha interpretação da peça, a partir da pesquisa e da minha vivência pessoal, foi realizada como sinal de reverência e respeito a *Obaluaiê*, como um pedido de perdão. E, no final, onde se pede a cura, senti que a interpretação deveria ser de forma comedida e sóbria, com uma dinâmica menor, no silêncio que se pede para *Obaluaiê*, em respeito à sua presença.

A partir da observância das minhas vivências e a pesquisa de aspectos que não eram do meu conhecimento, verifico que realizei uma interpretação que foi além da escrita musical e que transcendeu o aspecto vocal. Apresentei uma interpretação muito significativa para mim, que dialogou com diferentes aspectos que falam sobre minha ancestralidade e, dessa forma, cantei repleto de sentido e significados, pois fazem parte de vivências e saberes que a cada dia busco conhecer mais. Pude, por meio de todos os conhecimentos citados durante o trabalho, transformar a música escrita *Abaluaiê* em algo significativo e, por que não dizer também, prazerosa de realizar.

## Referências

ALVES, Namara Nayane de Souza. **Música, informação e identidade nas obras de Waldemar Henrique**. – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Faculdade de Biblioteconomia, Belém, 2018.

ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. Cartografia da diáspora África – Brasil. **Revista da ANPEGE**, v. 7, n. 1, número especial, p. 261-274, out. 2011.

BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Waldemar Henrique: folclore, texto e música num único Projeto – a canção**. Universidade Estadual de Campinas/ Instituto de artes. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

BERGO, Renata Silva. **Quando o Santo chama: O terreiro de umbanda como contexto de aprendizagem prática**. Belo Horizonte, Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais. Abril, 2011.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. Universidade da Bahia, Escola de Música, Programa de Pós-graduação, 2006.

COSTA e SILVA, Luciana Pereira da. **Estudo analítico e interpretativo de 10 canções para o canto e piano de Waldemar Henrique Compostas entre 1930 e 1937**. Manaus: UEA, 2017.

CRUZ, Eval. O papel ordenador da música nos rituais de religião de matriz africana. **Revista Horizontes Históricos** [online]. 2018, v. 1, n. 1.

FAVERO, Yvie. **A Religião e as religiões africanas no Brasil**. 2010.

FRANCO, Gilciana Paula. As religiões de matriz africana no Brasil: luta, resistência e sobrevivência. **Sacrilegens**, Juiz de Fora, v. 18, n. 1, p. 30-46, jan-jun / 2021

GÓIS, Aurino José, As religiões de matrizes africanas: o Candomblé, seu espaço e sistema religioso. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 11, n. 29, p. 321-352, jan./mar. 201

GOMES, Brunno Ferreira. A história do Candomblé. **Revista In Totum**, v. 4, n. 2, 2017, p. 18 – 22.

GUIMARÃES, Samuel Novaes. **Obaluaê, o médico entre os Orixás**. Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Juiz de Fora – MG, 2017.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. **Fundamentos da metodologia científica**. 5. ed., São Paulo, Atlas 2003.

LEITE, Maria Jorge dos Santos. Tráfico Atlântico, escravidão e resistência no Brasil. Sankofa. **Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, Ano X, nº XIX, agosto/2017.

MAIA, Jonas dos Santos; CAMARA, Andrea Albuquerque Adour da. Abaluaê: africanias na canção de Waldemar Henrique. **Anais** do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas – 2017.

PALMEIRA, Rafael Souza. **Registro gráfico musical e etnografia: alcances e limites da transcrição musical ocidental no contexto religioso afro-brasileiro, a partir do exemplo do Candomblé Ketu**. 32ª Reunião Brasileira de Antropologia. UNICAMP – SP, 2020.

PORTAL GUELEDÉS. Quinteto Abaná. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/quinteto-abana/> Acesso em: 19 de maio de 2023.

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**, 2ª ed.. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira do. O conceito de Orixá. **Ítaca**, 25, Edição Especial, UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

SALLES, Vicente. **Waldemar Henrique, canções/Waldemar Henrique**. Ensaio de Vicente Salles. Belém: Secretaria de Estado de Educação. Fundação Carlos Gomes, 1996.

\_\_\_\_\_. **O negro no Pará, sob o regime da escravidão**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Serv. de publicações [e] Univ. Federal do Pará, 1971.

SILVA, Edson Santos da. A presença afro-brasileira na música de Waldemar Henrique. Universidade Federal do Pará/PPGARTES. **Anais** do IV SIMPOM 2016 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. p.637- 646, n.4, 2016.

TAVARES, F. BASSI, F. RAMOS, C. Cartilha – Religiões Afro-brasileiras. **ObservaBaía** [entre 2015 – 2022].

ZAMARIAM, Julho; LEOCÁDIO, Leandro Cesar; PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. **História do Brasil colonial**. Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2018.

## Capítulo 5 – A Música na Carta de Pero Vaz de Caminha

Humberto Amorim<sup>1</sup>

O trabalho objetiva discutir a inserção e os papéis da música na *Carta* de Pero Vaz de Caminha, documento enviado ao então rei de Portugal, D. Manuel, nove dias depois da chegada da comitiva de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, em 22 de abril de 1500. Para tanto, o texto reavalia os conceitos concernentes às atividades musicais e literárias do período; aborda de que modo os gêneros codificados orientavam a feitura de registros similares; põe o documento em perspectiva comparativa com outras cartas relatorias do mesmo período; e finalmente expõe o quão os olhares sobre o texto de Caminha (e, portanto, também sobre os seus relatos musicais) foram construídos a partir de duas visões e abordagens históricas distintas.

As discussões propostas dialogam com renomados autores brasileiros tanto da musicologia (Castagna; Holler) quanto da literatura (Santiago; Schüler), entre outros. Em uma narrativa galgada pela *verossimilhança* e com a expressa intenção de justificar a viagem e produzir sentido para a metrópole no que diz respeito à exploração do território, as conclusões apontam para a possível função mediadora desempenhada pela música nos contatos primevos entre portugueses e autóctones.

### **1. Relativizando conceitos: um novo olhar sobre a música e a literatura do período colonial brasileiro**

No Brasil, a relação da música e da literatura entre os séculos XVI e XVIII é ainda parcamente estudada, embora seja um tema decisivo para alargar a compreensão dos papéis que ambas as vertentes artísticas representaram. No campo estritamente musical, três pesquisadores de refe-

---

<sup>1</sup> Professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

rência destacam-se pelos estudos pioneiros e aprofundados, quais sejam Castagna (1991), Holler (2006) e Budasz (2004; 2008). A intersecção entre as duas áreas, contudo, continua a ser uma temática infimamente explorada e, conseqüentemente, de resultados incipientes.

Provavelmente o maior empecilho para realizar tal empreitada, até agora, tenha residido na necessária relativização de muitos dos conceitos com os quais hoje nos relacionamos tanto com a música quanto com a literatura. Mais de cinco séculos atrás, no entanto, alguns de tais signos nem existiam ou, pelo menos, não detinham os mesmos sentidos e simbolismos suscitados no século XXI.

Por essa razão, antes de mergulhar nas fontes, é decisivo colocar em pauta algumas das questões que podem nos ajudar a dimensionar de forma mais precisa a posição das manifestações artísticas no período colonial brasileiro (ínterim que, em termos gerais, compreende os séculos XVI a XVIII). Como ferramenta didática, podemos dividir tais problemáticas em cinco itens, características comuns tanto à literatura quanto à música:

**1) Ciclos descontínuos.** Entre os séculos XVI e XVIII, não existiu uma história musical ou literária linear no Brasil e tampouco se produziu uma arte que guarde conexão estreita com as vertentes classificatórias que identificam a música/literatura ocidental europeia do período (Renascen-tista, Barroca, Clássica, etc.). Qualquer tentativa de periodização ou interpretação evolutiva partindo de tais modelos resultará inócua no caso brasileiro, uma vez que os poucos vestígios que sobreviveram sobre as práticas artísticas do período em questão não se encaixam em tais divisões.

**2) Não há “literatura nacional” ou “música brasileira”.** Até o século XVIII, pelo menos, a ideia de literatura como uma atividade estética, autônoma, livre e a noção de arte “nacionalista” ainda não existiam (são conceitos modernos que irão se aproximar dos significados atuais somente a partir do século XIX). O que estudamos neste período, portanto, não é propriamente uma literatura ou música “brasileira”, mas práticas que são realizadas na colônia, sobretudo segundo a visão, os padrões e os interesses europeus.

**3) Conceito de literatura VS atividade letrada.** Acabamos de observar como o próprio conceito de literatura ainda não vigorava nos Anos

Quinhentos. Especialmente neste século, o que pode ser chamado de “literatura” é, na verdade, uma atividade letrada a partir de gêneros codificados, sobre os quais nos ateremos especificamente em breve.

**4) Vestígios musicais = vestígios das atividades letradas.** Como as fontes primárias musicais não sobreviveram nos séculos XVI e XVII e são raríssimas no século XVIII, cria-se uma necessária interdependência entre a música e o registro das atividades letradas: para reconhecer minimamente os lugares sociais da primeira é inescapável entender e analisar os códigos próprios da segunda. Afinal, não há uma rede de música escrita; há o que se escreveu sobre a música.

**5) Trinômio Arte-Política-Religião.** Já sublinhamos que a concepção de uma arte autônoma e livre também ainda era distante até os Anos Quinhentos e Seiscentos, pelo menos. Assim, atividades artísticas europeias produzidas em terras coloniais guardavam uma relação quase intrínseca entre arte, política e religião. Quando as atividades letradas e/ou a música eram produzidas, elas estavam necessariamente a serviço de interesses que escapavam à própria arte e tangenciavam demandas políticas, econômicas, geográficas e/ou religiosas.

## 2. Música e atividade letrada no “Brasil” dos Anos Quinhentos

Para conceber uma ideia de cultura no “Brasil” dos Anos Quinhentos e Seiscentos, primeiro é preciso visualizar a relação dicotômica que a enlaçava: de um lado, uma cultura letrada, eurocêntrica, canônica e dominante; do outro, uma cultura oral, plural, marginal e subordinada.

Uma vez que a terra e o povo são colonizados, a sua “máquina escriturária” passa a ter uma finalidade muito clara e definida: *produzir sentido para a metrópole*. Ou seja, o que foi escrito ou produzido musicalmente no Brasil do século XVI deveria primordialmente atender aos interesses colonizadores, fossem eles políticos ou religiosos, práticos ou simbólicos.

Como efeito desta “máquina”, a cultura letrada/europeia logo irá promover uma interpretação (mais propriamente uma dominação) da cultura oral/ gestual das sociedades florestais (através de denominações, comparações, metáforas e outros recursos), em uma espécie de leitura própria

cujos alguns dos caracteres podem ser identificados já na Carta de Pero Vaz de Caminha.

Diante da prevalência dos parâmetros europeus nas manifestações culturais e artísticas, o que acontece é uma paulatina e quase sempre discreta adaptação dos modelos às condições coloniais. Contudo, sem jamais perder de vista o seu caráter utilitário e subserviente.

### 3. Os gêneros codificados

Mas quais foram os modelos que orientaram o que foi escrito sobre a colônia brasileira no século XVI? Para responder a indagação, é necessário compreender a dupla acepção do conceito de *mímesis*: uma que a relaciona com a imitação de modelos, ou seja, seguir as regras de composição poética herdadas da tradição ocidental (os manuais de “Artes Poéticas”); outra que a identifica com a imitação do exterior (aquilo que está “fora”), a representação da natureza.

Portanto, o enfoque da produção literária do período colonial brasileiro baseia-se em “imitar” o exterior a partir dos modelos. Neste sentido, o que podemos denominar de “literatura” (a atividade letrada) no Brasil dos Anos Quinhentos apresenta uma relação direta com os **gêneros codificados**, aqueles que estão inseridos dentro de uma tradição modelar.

Tais gêneros textuais podem ser divididos em duas categorias:

1) *Os gêneros informativos*: cartas, diários de navegação, crônicas de viagem, etc.;

2) *Os gêneros com técnicas e códigos persuasivos*: especialmente utilizados pelos jesuítas, consistem em diálogos, cartas, formas poéticas (quadras, cantigas, autos teatrais, etc). Por apresentarem este elemento característico de persuasão e convencimento, são considerados **gêneros retórico-poéticos**<sup>2</sup>.

Como o conhecimento sobre a música no Brasil dos anos quinhentos advém de tais documentos, estes conceitos são chaves fundamentais não

---

<sup>2</sup> Retórico-poético: termo que se refere a uma arte verbal expressa de acordo com técnicas e códigos persuasivos.

somente para compreender a atividade letrada do período, mas também a prática musical que dela se pode depreender.

#### 4. A documentação quinhentista e a Carta de Pero Vaz de Caminha

*Os gêneros informativos* (sobretudo as cartas, diários de navegação e crônicas de viagem) foram os primeiros textos que reverberaram o “achamento” das terras brasileiras. Sendo assim, convém iniciar as análises pelo pioneiro e mais difundido dentre tais documentos: a Carta de Pero Vaz de Caminha.

Já sublinhamos anteriormente que a atividade letrada que aconteceu no Brasil do século XVI concentra-se, basicamente, na reprodução de modelos a partir de gêneros codificados. A *Carta* de Caminha não escapa à regra.

Na época moderna, depois da Renascença humanista e com a época das grandes navegações, pondo em cena novos mundos, o **imaginário da viagem** ocupa um sem número de vezes a literatura. Vespucci, Colombo, Vasco da Gama, Cabral marcam esse momento, que nos põe na História, no mesmo passo em que expande a pequena Europa de forma espantosa. (Kehl, 2004, p. 85)

Historicamente, a missiva do escrivão português teve uma **dupla destinação**:

1) Ao Rei de Portugal D. Manuel, no início do século XVI, época em que foi escrita;

2) À população do Brasil, no século XIX, quando foi tomada como o ponto de partida para a criação de uma identidade cultural produzida e naturalizada, sobretudo, pela geração indianista de escritores brasileiros daquele período. As terras férteis e de águas fartas, os corpos formosos e bem cuidados dos índios, a beleza e sensualidade das índias e a natureza exuberante seriam alguns dos feitos exaltados em boa parte das obras que mais caracterizam a produção literária brasileira de então.

O Brasil precisava nascer. E o seu “nascimento” dependia, mais do que qualquer outro aspecto, da criação de uma personalidade cultural própria emancipada da figura do colonizador português. Como descrito em uma

passagem do romance *O Guarani*, de José de Alencar, foi preciso que a casa senhorial desmoronasse em chamas para que, ante os escombros, Peri e Ceci pudessem conciliar os mundos outrora apartados:

Chegando à beira do rio, o índio deitou sua senhora [Ceci] no fundo da canoa, como uma menina no seu berço, envolveu-a na manta de seda para abrigá-la do orvalho da noite, e tomando o remo, fez a canoa saltar como um peixe sobre as águas.

A algumas braças de distância, por entre uma aberta da floresta, Peri viu sobre o rochedo a casa iluminada pelas chamas do incêndio, que começava a lavar com alguma intensidade. [...] Um estampido horrível reboou por toda aquela solidão: a terra tremeu, e as águas do rio se encapelaram como batidas pelo tufão. As trevas envolveram o rochedo há pouco esclarecido pelas chamas, e tudo entrou de novo no silêncio profundo da noite.

Um soluço partiu o peito de Peri, talvez a única testemunha dessa grande catástrofe.

Dominando a sua dor, o índio vergou sobre o remo, e a canoa voou pela face lisa e polida do Paquequer. (Alencar, 2014 [1857], pp. 316-317)

É predominantemente a partir desta segunda imagem simbólica que aprendemos a nos relacionar com a *Carta*. Contudo, é preciso evidenciar que, antes de 1843, data em que o documento foi publicado no Brasil, o documento teve **uma circulação muito restrita**. Apenas 343 anos depois de sua feitura, o documento ganharia nova amplitude e se revestiria de novos sentidos, sobretudo com o já referido impacto na geração indianista de artistas brasileiros românticos que buscavam a criação de um universo cultural próprio para o Brasil. Uma das possíveis sínteses de tal visão sobre o documento encontra-se no quadro *Desembarque de Cabral*, do pintor Oscar Pereira da Silva.<sup>3</sup>

Mas até 1843, predominara a primeira (e original) destinação da *Carta*, que é sobre a qual devemos nos debruçar para esclarecer o sentido de

---

<sup>3</sup> Obra pertencente ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP). Uma cópia autorizada pode ser conferida no seguinte endereço eletrônico do governo brasileiro: [http://www.brasil.gov.br/old/copy\\_of\\_imagens/linha-do-tempo/linha-do-tempo-historia/desembarque-de-pedro-alvares-cabral-em-porto-seguro-em-1500/view](http://www.brasil.gov.br/old/copy_of_imagens/linha-do-tempo/linha-do-tempo-historia/desembarque-de-pedro-alvares-cabral-em-porto-seguro-em-1500/view)

sua criação. Escrito em 1º de maio de 1500, o “documento” foi remetido por Caminha ao rei de Portugal, D. Manuel, com um propósito maior: produzir sentido para a metrópole. Para justificar a colonização, seria preciso descrever o “achamento” de tal forma que o imperador, de uma só vez, reconhecesse não somente os méritos da empreitada realizada por Cabral e seu séquito (afinal, na visão do imperialismo mercantilista, o investimento na navegação deveria ter sucesso e gerar retorno), mas também vislumbresse naquelas terras a encarnação viva do lugar utópico que povoava o imaginário europeu do período:

O que viu Caminha? Viu o que quis ver. Viu sonhos. Vindos donde?

De esperanças antigas, tão antigas como as de Hesíodo<sup>4</sup>. Premido pelas agruras de seu tempo, Hesíodo vê uma terra de paz além das ondas bravias do Oceano. É um sonho em busca de concretização, suprido de pomos [frutas] de ouro. O que não está em nenhum lugar, concretizou-se em algum lugar, o lugar do desejo. (Schüller, 2001, p. 40)

Enquanto representação de um espaço simbólico ideal, o “lugar do desejo” flertado pelo imaginário português, portanto, não foi uma prerrogativa exclusiva da *Carta* de Caminha. É, na verdade, um lugar que já existia dentro da tradição das *Cartas Relatorias*, gênero do período que se concentrava em enxergar as terras recém-descobertas (na América, na África ou na Ásia) como os lugares potenciais nos quais a Europa, novamente jovem e primaveril, pudesse renascer longe de suas mazelas. Especificamente para o reino de Portugal, geograficamente pequeno e sem riquezas naturais abundantes, a América deveria representar não somente uma extensão do seu território, mas também um remédio, um antídoto para a sua eventual “velhice”.

Vejamos na comparação com outros dois exemplos, um anterior e outro posterior, como a *Carta* de Caminha se insere dentro de uma tradição própria do gênero. Primeiro, o relato de Gomes Eanes Zurara<sup>5</sup> em *Crôni-*

---

<sup>4</sup> Poeta da Grécia antiga que cantou a criação do mundo desde os primeiros deuses.

<sup>5</sup> Além do ano de sua morte (provavelmente ocorrida em 1474), são poucos os dados conhecidos sobre o autor.

*ca do descobrimento e conquista da Guiné*, obra provavelmente escrita entre 1463 e 1468 e com a qual se inicia, em Portugal, a chamada literatura de expansão ultramarina:

[...] Disseram depois alguns daqueles que ali eram, que bem mostrava o cheiro que vinha terra a **bondade do seu fruto**, que tão delicioso era, que ali onde chegava, estando eles no mar, lhes parecia que estavam em algum **gracioso pomar**, ordenado a fim de sua **deleitação**. E, se os nossos tinham vontade de cobrar terra, não mostravam os seus moradores menos **desejo de os receber em ela**; mas do gasalhado não curou falar, que segundo sua primeira mostrança, não entendiam deixar a ribeira sem mui grão dano de uma das partes.

E esta gente desta terra verde é toda negra, e porém é chamada terra dos negros, ou terra de Guiné, por cujo azo aos homens e mulheres dela são chamados guineus, que quer tanto dizer como negros. (Costa e Silva, 2012) [Grifos nossos]

É notório como a concepção de uma terra que *parece* fértil, acolhedora e com um povo receptivo já se encontra esboçada na *Crônica* de Zurara quase quatro décadas antes da *Carta* de Caminha. Por outro lado, Antônio Fernandes<sup>6</sup>, em um relato escrito entre 1515 e 1516, ditará a Gaspar Veloso (então escrivão da feitoria de Moçambique) as supostas vivências de sua jornada pelas terras do Monomotapa. Tais escritos foram posteriormente enviados ao rei d. Manuel I pelo governador da Índia e, em seu bojo, encontramos passagens descritivas como a seguinte:

Homens com rabo

Nesta terra [de Mombara] **há muito [...] cobre** e dela trazem o cobre a vender ao Monomotapa em pães **como os nossos** e assim por toda a outra terra. Estes homens são mal proporcionados, não são muito negros e têm rabos **como de** carneiro. (Costa e Silva, 2012) [Grifos nossos]

Além do destaque para o metal precioso e a conjunção comparativa que identifica artefatos da terra com os de Portugal (“como os nossos”),

---

<sup>6</sup> Antônio Fernandes foi um “degredado português deixado nas praias da África Índica por Vasco da Gama ou Pedro Álvares Cabral, [...] foi dos primeiros, se não o primeiro dos europeus, a percorrer o noroeste de Moçambique e o atual Zimbabué”. (Costa e Silva, 2012)

salta aos olhos a descrição dos homens “mal proporcionados” e que possuíam “rabos de carneiro”. Fica mais patente, a esta altura, como o gênero de *Carta Relatoria* pendula entre uma linha tênue que divisa realidade e fantasia: “É certo que o real e o imaginário se misturam na vasta literatura de viagem produzida pelo mundo dito Ocidental em sua expansão marítima e colonial”. (Kehl, 2004, p. 85)

E a *Carta* de Caminha, tal qual a narrativa de Antônio Fernandes, é mais um exemplo onde este pacto implícito entre o real e o imaginário acontece. Justamente por representar os interesses práticos e simbólicos de uma navegação e de um rei, o objetivo do escrivão português não será retratar a nova terra e o seu povo tal qual eles são, mas sim “moldados” de acordo com a visão de poder vigente. É um documento, portanto, do *navegador* para o *rei*.

Analisado a partir destas duas óticas, torna-se mais natural compreender o caráter de “posse” que se alinha ao texto já em seu primeiro parágrafo:

Posto que o Capitão-mor desta vossa frota, e assim os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a nova do achamento desta **vossa terra nova**, que ora nesta navegação se achou, não deixarei também de dar disso minha conta a Vossa Alteza, assim como eu melhor puder, ainda que — para o bem contar e falar — o saiba pior que todos fazer. (Caminha, [1500] p. 1). [grifo nosso]

O pronome possessivo “vossa” exemplifica bem o intento de conferir ao rei a posse da nova terra. Entretanto, o mais interessante é notar que a apropriação não acontece de qualquer modo, ela deve ser revestida por certos “protocolos” e reproduzir idealmente algumas cenas, duas características que são emuladas de uma tradição de “cartas de descobrimento” que o escrivão de um portentoso império mercantilista da época - como Portugal - certamente conhecia. Desse modo, Caminha não escreve nada mais do que aquilo que se esperava que ele escrevesse: uma grande enenação do descobrimento.

Com tais subsídios, fica mais fácil visualizar o conceito de *verossimilhança* que a *Carta* incorpora: não se trata de escrever *sobre* a verdade, mas *como se fosse* a verdade: “Tome Vossa Alteza, porém, minha ignorân-

cia por boa vontade, e creia bem por certo que, para aformosear nem afe- ar, não porei aqui mais do que **aquilo que vi e me pareceu.**” (Caminha, [1500] p.1 [grifo nosso]). Assim, sutilmente, aquilo que *parece* e aquilo que é são tomados em uma única dimensão. Aliás, o verbo *parecer*, em diferentes conjugações, é utilizado nada menos que 22 vezes pelo escrivão português. É a tônica - implícita e silenciosa - de seu texto.

É por tal razão que a expressão *que eu vi* na *Carta* de Caminha deve ser traduzida para *como eu vi*. Ou, além, para *como se eu visse*. Ou, ainda mais precisamente, para *como eu gostaria de ver*. O fato é que, para o rei, as cenas ideais deveriam existir, ainda que não correspondessem completamente à realidade. Isto justifica a quantidade significativa de vezes em que as conjunções comparativas são utilizadas no discurso narrativo do escrivão português, ora para exaltar e ora para simular as supostas qualidades inerentes à terra e ao seu povo.<sup>7</sup>

Vejam alguns exemplos. Primeiro, em relação aos metais preciosos:

Porém um deles pôs olho no colar do Capitão, e começou de acenar com a mão para a terra e depois para o colar, **como** que nos dizendo que ali havia ouro. Também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal **como** se lá também houvesse prata. (Caminha, [1500] p. 3)

Viu um deles umas contas de rosário, brancas; acenou que lhas dessem, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço. Depois tirou-as e enrolou-as no braço e acenava para a terra e de novo para as contas e para o colar do Capitão, **como** dizendo que dariam ouro por aquilo. Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos. Mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não o queríamos nós entender, porque não lho havíamos de dar. E depois tornou as contas a quem lhas dera.<sup>8</sup> (Caminha, [1500], pp. 3-4)

<sup>7</sup> Há uma frase emblemática na própria Carta que parece sintetizar o espírito do olhar português sobre a terra, o povo e os seus artefatos. Versando sobre o cabelo dos indígenas, Caminha nos diz: “[...] E andava pegada aos cabelos, pena e pena, com uma confeição branda como cera (mas não o era), de maneira que a cabeleira ficava mui redonda e mui basta, e mui igual, e não fazia minguia mais lavagem para a levantar” (Caminha, [1500] p. 3). O que era como cera, na verdade, não o era, em uma contraposição não ocasionalmente guardada entre parêntesis.

<sup>8</sup> Diante da última frase, fica evidente a percepção de que os portugueses enxergaram os índios tal qual os queriam crer. Não como eram. A par disso, a busca pelos metais preciosos, sobre-

Depois, a boa vontade, a inocência, a simplicidade e a fé em tábula rasa que tornavam aquele povo moldável a “qualquer cunho” que quisessem lhe dar. Note-se, pontualmente, como a ideia imaginária de um “povo cordial” começa a ser construída culturalmente já na *Carta*:

[...] não duvido que eles, segundo a santa intenção de Vossa Alteza, se hão de fazer cristãos e crer em nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade. E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar. E pois Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, **como** a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa. Portanto Vossa Alteza, que tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da sua salvação. E prazerá a Deus que com pouco trabalho seja assim. (Caminha, [1500], p.12)

Ali disse missa o padre frei Henrique, a qual foi cantada e oficiada por esses já ditos. Ali estiveram conosco a ela obra de cinquenta ou sessenta deles, assentados todos de joelhos, assim **como nós**. E quando veio ao Evangelho, que nos erguemos todos em pé, com as mãos levantadas, eles se levantaram conosco e alçaram as mãos, ficando assim, até ser acabado; e então tornaram-se a assentar como nós. E quando levantaram a Deus, que nos pusemos de joelhos, eles se puseram assim todos, **como nós** estávamos com as mãos levantadas, e em tal maneira sossegados, que, certifico a Vossa Alteza, nos fez muita devoção. [...] E, segundo que a mim e a todos pareceu, esta gente não lhes falece outra coisa para ser toda cristã, senão entender-nos, porque assim tomavam aquilo que nos viam fazer, **como nós** mesmos, por onde nos pareceu a todos que nenhuma idolatria, nem adoração têm. (Caminha, [1500] pp. 13-14) [grifos nossos]

Por fim, retratando a formosura dos corpos masculinos e a beleza si-

---

tudo o ouro, representava um papel decisivo nas grandes expedições marítimas decorrentes da política mercantilista ainda vigente no início do século XVI. Em diversos momentos da Carta, Caminha deixa notar o anseio: “Depois andou o Capitão para cima ao longo do rio, que corre sempre chegado à praia. Ali esperou um velho, que trazia na mão uma pá de almadia. Falava, enquanto o Capitão esteve com ele, perante nós todos, sem nunca ninguém o entender, nem ele a nós quantas coisas que lhe demandávamos acerca de ouro, que nós desejávamos saber se na terra havia”. (Caminha, [1500] pp. 7-8)

nuosa das formas femininas:

E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua **como ela**. Nenhum deles era fanado, mas, todos assim **como nós**. (Caminha, [1500] p. 5)

Porém e com tudo isso andam muito bem curados e muito limpos. E naquilo me parece ainda mais que são **como** aves ou alimárias monteses<sup>9</sup>, às quais faz o ar melhor pena e melhor cabelo que às mansas, porque os corpos seus são tão limpos, tão gordos e tão formosos, que não pode mais ser. (Caminha, [1500] pp. 8-9) [grifo nosso]

Esta última passagem é analisada precisamente por Santiago:

Ao querer descrever com imaginação os indígenas, de corpos limpos, gordos e formosos, [...] não os compara a aves mansas, domésticas, afeitas à vida do lar. Compara-os, isto sim, a aves montesinas [...]. Graças a uma elaboradíssima linguagem retórica, [...] continua descrevendo a vida difícil das aves montesinas e, por metáfora, a vida nômade dos selvagens [...]. (Santiago, 2006, p. 235)

A descrição de caráter imaginativo desvela, sutilmente, as verdadeiras intenções que norteavam a visão do rei e de seus navegadores: o que queriam enxergar era uma terra fértil, rica, generosa e aberta (“Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo”); homens de corpos fortes e aptos aos trabalhos mais duros; mulheres de belas formas e preparadas para encarnar a metáfora da semente real (“porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar”).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Em outra passagem, a mesma metáfora é utilizada: “E conquanto com aquilo muito os seguiu e afagou, tomavam logo uma esquiviza **como** de animais monteses, e foram-se para cima.” (Caminha, [1500] p. 8)

<sup>10</sup> A metáfora refere-se ao fato de que a semente não necessariamente faz menção à reprodução de alimentos, mas sim à própria semente humana que, uma vez lançada, fará proliferar um reino até então geograficamente pequeno. A imagem idealizada atribuída às mulheres indígenas apenas ratifica tal perspectiva.

Mesmo o fato de desprezarem os índios como “esquívos”, de “pouco saber” e aparentemente “bestiais” foi justificado a partir de uma perspectiva que corroborava seus propósitos, já que supostamente o mesmo ar e natureza exuberante que os fizeram “selvagens” também os tornaram, em contrapartida, limpos, curados e formosos (como as aves montesinas)<sup>11</sup>. É o olhar do português moldando os índios tal qual os queriam crer, dentro de um acordo tácito que magistralmente enfeixava a fantasia e a realidade.

Mas, e a música? Que papéis práticos e simbólicos as atividades musicais representaram dentro de tal contexto?

## 5. Registros de *atividades sonoras* na *Carta de Pero Vaz de Caminha*

Da mesma forma (e pelas mesmas razões) que é mais adequado se referir a uma *atividade letrada* do que propriamente a uma *atividade literária* nos Anos Quinhentos do Período Colonial Brasileiro, o que houve no campo da música também pode ser descrito muito mais como uma *atividade sonora* do que rigorosamente uma *atividade musical*. Especialmente se levarmos em consideração a *Carta* de Caminha.

Nas poucas vezes em que atividades sonoras se deixam notar na *Carta*, o seu papel ocasional limita-se a ratificar/ sublinhar a visão e os interesses dos portugueses sobre a terra invadida e o seu povo. É o que acontece nesta passagem em que Caminha narra a realização de uma missa cantada com a suposta presença de 50 ou 60 indígenas assentados de joelhos:

---

<sup>11</sup> Na passagem seguinte, os vocábulos porém, parece e como ilustram bem a compensação retórica que Caminha procura auferir à classificação dos índios como “gente bestial”, de “pouco saber” e “esquiva”: “Os outros dois, que o Capitão teve nas naus, a que deu o que já disse, nunca mais aqui apareceram – do que tiro ser gente bestial, de pouco saber e por isso tão esquiva. Porém e com tudo isso andam muito bem curados e muito limpos. E naquilo me parece ainda mais que são como aves ou alimárias monteses, às quais faz o ar melhor pena e melhor cabelo que às mansas, porque os corpos seus são tão limpos, tão gordos e tão formosos, que não pode mais ser.” Em outra passagem, a “culpa” da “esquiveza” é novamente delegada ao “ar” no qual se criam: “Isto me faz presumir que não têm casas nem moradas a que se acolham, e o ar, a que se criam, os faz tais.” (Caminha, [1500] p. 9-10)

Ali disse missa o padre frei Henrique, a qual foi **cantada** e oficiada por esses já ditos. Ali estiveram conosco a ela obra de cinquenta ou sessenta deles, assentados todos de joelhos, assim **como nós**. E quando veio ao Evangelho, que nos erguemos todos em pé, com as mãos levantadas, eles se levantaram conosco e alçaram as mãos, ficando assim, até ser acabado; e então tornaram-se a assentar **como nós**. E quando levantaram a Deus, que nos pusemos de joelhos, eles se puseram assim todos, **como nós** estávamos com as mãos levantadas, e em tal maneira sossegados, que, certifico a Vossa Alteza, nos fez muita devoção. [...] E, segundo que a mim e a todos pareceu, esta gente não lhes falece outra coisa para ser toda cristã, senão entender-nos, porque assim tomavam aquilo que nos viam fazer, **como nós** mesmos, por onde nos pareceu a todos que nenhuma idolatria, nem adoração têm. (Caminha, [1500] pp. 13-14) [grifos nossos]

O importante, na citação, é atentar para o fato que predispõe os indígenas a serem adestrados “como nós” [os portugueses] na doutrina católica, expressão utilizada quatro vezes nas passagens para reforçar tal perspectiva. A atividade sonora incidental, deflagrada através da missa cantada, apenas subsidia este olhar, uma vez que a força da música no processo de conversão dos nativos só será completamente vislumbrada com a chegada dos jesuítas, quase meio século depois.

Assim, Caminha estava mais interessado em mostrar ao rei que aquele povo parecia não ter idolatria ou adoração do que propriamente descrever os detalhes do canto na cena litúrgica. O que sobra da música neste decurso é a mera condição de assessorar tal intento. O mote “aqui há um povo a ser catequizado”, depois amplamente apropriado pelos jesuítas, deve ser traduzido para “aqui há um povo a ser dominado”.

Mas não somente atividades cantadas em ofícios religiosos são assinaladas pelo escrivão português. Caminha também nos revela indiretamente que as embarcações de Pedro Álvares Cabral traziam instrumentos ocidentais em seu bojo e que os índios possuíam e tocavam os seus próprios aparatos musicais:

Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu. [...] Enquanto estivemos à missa e à pregação, seria na praia outra tanta gente, pouco

mais ou menos como a de ontem, com seus arcos e setas, a qual andava folgando. E olhando-nos, sentaram-se. E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles [os índios], **tangeram corno ou buzina**<sup>12</sup>, e começaram a saltar e dançar um pedaço [...].<sup>13</sup> (Caminha, [1500], p. 5) [Grifo nosso]

Neste caso, os instrumentos musicais também corroboram um olhar sobre o indígena já apresentado: o que traduz o seu comportamento como “esquivo”, tal qual o das aves montesinas. Uma forma de enxergar que, décadas depois, o padre Antonio Vieira classificará de “inconstante” em um de seus sermões<sup>14</sup> e o padre Manoel da Nóbrega amplamente reproduzirá em seu *Diálogo da Conversão do Gentio*, obra na qual a aparente aceitação dos ritos cristãos será traduzida como um enorme desafio para a verdadeira conversão dos índios.

A ideia de Vieira e Nóbrega, já esboçada em Caminha, aponta para o fato de que a apreensão dos novos signos por imitação era superficial e que os “gentios” incorporavam os gestos com a mesma facilidade com a qual deles se “esquivavam”.

Assim, quando o escrivão ilustra que, após o fim da missa, muitos dos índios levantaram, saltaram e dançaram ao som de corno ou buzina enquanto, por sua vez, os portugueses permaneciam sentados atentos à última pregação, fica patente que o papel da atividade sonora ocasionalmente descrita é somente coadjuvar uma espécie de leitura comportamental do indígena.

---

<sup>12</sup> “Bluteau define ‘bosina, ou bozina, ou buzina’ como uma ‘trombeta pastoril, ou ponta de boi, de que usam os pastores. [...] Antigamente eram de corno, e de marfim’ (2002 [1721], II/165). A definição de ‘buzina’ como ‘corno’ encontra-se na carta de Pero Vaz de Caminha, segundo a qual, logo após a primeira missa realizada no Brasil levantaram-se muitos índios e ‘tangeram corno ou buzina’ (*apud* Castagna, 1991, II /4). Os búzios eram grandes conchas, encontradas no litoral do Brasil desde o Nordeste até São Paulo, utilizadas como instrumentos de sopro.” (Holler, 2006, p.104)

<sup>13</sup> Tal relato ratifica que os instrumentos sonoros utilizados pelos índios tinham, neste período, mais relação com práticas rituais do que propriamente com práticas musicais.

<sup>14</sup> “Que dirá o Tapuia bárbaro sem conhecimento de Deus? Que dirá o Índio inconstante, a quem falta a pia afeição da nossa Fé?” Excerto do Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda, do padre Antônio Vieira.

Já dentre os instrumentos portugueses citados na *Carta*, podemos identificar gaitas, trombetas e um tamboril:

Como viram o esquife de Bartolomeu Dias, chegaram-se logo todos à água, metendo-se nela até onde mais podiam. Acenaram-lhes que pousassem os arcos; e muitos deles os iam logo pôr em terra; e outros não.

Andava aí um que falava muito aos outros que se afastassem, mas não que a mim me parecesse que lhe tinham acatamento ou medo. [...]

Saiu um homem do esquife de Bartolomeu Dias e andava entre eles, sem implicarem nada com ele para fazer-lhe mal. Antes lhe davam cabaças de água, e acenavam aos do esquife que saíssem em terra. Com isto se voltou Bartolomeu Dias ao Capitão; e viemo-nos às naus, a comer, **tangendo gaitas e trombetas**, sem lhes dar mais opressão. E eles tornaram-se a assentar na praia e assim por então ficaram. (Caminha, [1500] p. 6)

Neste dia, enquanto ali andaram, dançaram e bailaram sempre com os nossos, **ao som dum tamboril dos nossos**, em maneira que são muito mais nossos amigos que nós seus. (Caminha, [1500], p. 12)

As passagens revelam dois momentos distintos: no primeiro, há uma aproximação preliminar entre os dois povos, com a chegada do esquife (barco) de Bartolomeu Dias à praia. Quando voltaram às naus para comer, Caminha narra que os portugueses tocavam gaitas e trombetas enquanto os indígenas - sem opressão - tornaram a assentar-se na orla; já no segundo relato, posterior, o contato aparentemente demonstra ter alcançado outro nível, mais estreito, com todos bailando e dançando ao som de um tamboril português. Em ambos os casos, os instrumentos musicais (e conseqüentemente a atividade sonora) encarnam o papel de **mediadores culturais coadjuvantes** nos primevos contatos entre portugueses e indígenas.

Contudo, é preciso ressaltar que tal mediação servia muito mais (ou melhor, exclusivamente) aos interesses dos invasores do que aos dos nativos, afinal, nas palavras do próprio escrivão, os índios eram “muito mais nossos amigos que nós seus”. A emblemática frase não é somente uma inequívoca tentativa de mostrar ao rei o suposto potencial de “domestica-

ção” daquela gente, mas também a pista a revelar que qualquer processo de mediação cultural, prática ou simbólica, seria forçosamente guiado pela cultura belicamente mais forte.

Com a música não seria diferente. Quando interações com alguma atividade sonora são relatadas por Caminha, são sempre os instrumentos portugueses que estão à frente das aproximações (em um prenúncio da aculturação que paulatinamente irá ocorrer nas décadas seguintes):

Além do rio, andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então além do rio Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer; e **levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita**. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e **eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita**. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras, e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito. E conquanto com aquilo muito os seguiu e afagou, tomavam logo uma esquivada como de animais monteses, e foram-se para cima. (Caminha, [1500] p. 8)

Existem vestígios, portanto, da presença de instrumentos musicais europeus em território brasileiro desde a chegada de Pedro Álvares Cabral, em 1500. E dentre os notáveis historiadores portugueses do século XVI, um é especialmente relevante para ratificar tal questão: João de Barros (c. 1496-1570)<sup>15</sup>, personagem que aproveitou a sua experiência como Feitor da Casa da Índia, por 35 anos, para publicar três livros intitulados *Décadas da Ásia*. Dada a sua posição, pôde consultar documentos e recolher relatos diretos de marinheiros e comerciantes do Oriente, além de ter descrito com minúcia algumas cerimônias portuárias (que incluíam atividades musicais) de chegada e partida no porto de Lisboa.

---

<sup>15</sup> “Ligado à corte portuguesa, João de Barros foi Feitor da Casa da Índia por 35 anos. Nessa posição, pôde consultar documentos e colher relatos de marinheiros e comerciantes do Oriente. Foi o primeiro historiador português a documentar-se de forma sistemática. Nas *Décadas*, obra oficial, encomendada por D. João III, seguiu o modelo de Tito Lívio. Só publicou três *Décadas da Ásia* (1552, 1553 e 1563), obra que influenciou Luís de Camões ao escrever *Os Lusíadas*. O continuador da obra foi Diogo do Couto (1542-1616).” Apresentação ao artigo publicado por Sylvio B. Pereira na edição de 30 de janeiro de 1925 do *Jornal do Brasil*.

João de Barros dedicou-se a escrever apenas sobre as expedições realizadas para a Ásia e a descrição da descoberta da terra de Vera Cruz só foi incluída em seu primeiro livro porque se tratava de uma viagem cujo destino pretendia chegar à Índia, contornando a costa africana por meio do caminho recém-inaugurado pelo navegador português Vasco da Gama (c. 1568/9-1524). Não houvesse a mudança de rota provocada pelo fatídico temporal<sup>16</sup> sofrido pelas embarcações de Cabral nas paragens das ilhas de Cabo Verde, o seu relato não nos faria sentido.

O que reveste seu texto de peculiar importância é a descrição da cerimônia de despedida das 13 naus comandadas por Pedro Álvares Cabral, ocasião na qual deixa notar que alguns instrumentos musicais foram embarcados na frota. No capítulo I do livro quinto de sua *Década Primeira*, o autor assim se expressa no raro relato:

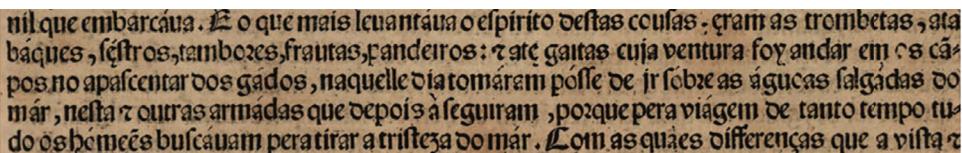
A qual despedida, geralmente a todos, foi de grande contemplação, porque a maior parte do povo de Lisboa, por ser dia de festa e mais tão celebrada por el-rei, cobria aquelas praias e campos de Belém, e muitos em batéis, que rodeavam as naus, levando uns, trazendo outros, assim serviam todos com suas librés e bandeiras de côres diversas, que não parecia mar, mas um campo de flôres, com a frol [escuma do mar] daquela mancebia juvenil que embarcava. E o que mais levantava o espírito destas cousas, eram as **trombetas, atabáques, séstros, tambores, frutas, pandeiros, e até gaitas**, cuja ventura foi andar em os campos no apascentar dos gádos, naquele dia tomáram posse de ir sobre as águas salgadas do mar [8 de março de 1500], nesta e outras armadas, que depois a seguiram, porque, para viagem de tanto tempo, tudo os homens

---

<sup>16</sup> “Ao seguinte dia, que eram nove do mês de Março, diferindo suas velas, que estavam a pique, saiu Pedro Álvares com toda a frota, fazendo sua viagem às Ilhas do Cabo Verde, para aí fazer aguada, onde chegou em treze dias. Però antes de tomar este Cabo, sendo entre estas Ilhas, lhe deu um tempo, que lhe fez perder de sua companhia o navio, de que era Capitão Luiz Pires, o qual se tornou a Lisboa. Junta a frota, depois que passou o temporal, por fugir da terra de Guiné, onde as calmarias lhe podiam impedir seu caminho, empegou-se muito no mar, por lhe ficar seguro poder dobrar o Cabo de Boa Esperança. E havendo já um mês que ia naquela grão [grande] volta, quando veio a segunda oitava da Páscoa, que eram vinte e quatro de Abril, foi dar em outra costa de terra firme, a qual, segundo a estimação dos Pilotos, lhe pareceu que podia distar para o oeste da costa de Guiné quatrocentas e cinquenta léguas, e em altura do pólo Antártico da parte do Sul dez graus.” (Barros, 1552 [1563], livro V)

buscavam para tirar a tristeza do mar. Com as quais diferenças, que a vista, e ouvidos sentiam, o coração de todos estava entre prazer, e lágrimas, por esta ser a mais formosa, e poderosa Armada, que até aquele tempo para tão longe deste Reino partira. A qual Armada era de treze velas [...]. Seria o numero da gente que ia nesta frota, entre mareantes, e homens d'armas, até mil e duzentas pessoas, toda gente escolhida, limpa, bem armada, e provida para tão comprida viagem. (Barros, 1552 [1563], livro V, fol. 55) [grifos nosso]

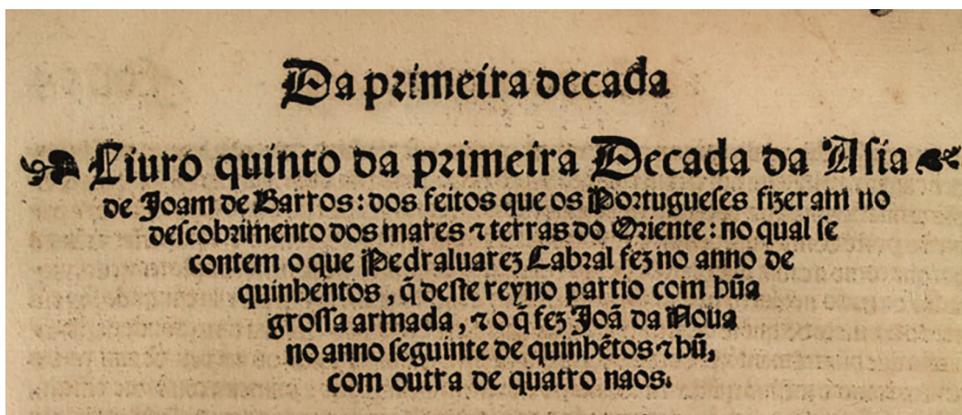
**Figura 1: Trecho específico onde o embarque de instrumentos musicais nas naus de Pedro Álvares Cabral é mencionado por João de Barros.**



nil que embarcáua. E o que mais leuanráua o espirito destas coufas . çram as trombetas , ata  
bâques , sc̃stros , tambores , frautas , pandeiros : ⁊ até gaitas cuja ventura foy andar em os câ-  
pos no apascentar dos gados , naquelle dia tomáram posse de ir sobre as águas salgadas do  
már , nesta ⁊ outras armadas que depois á seguiram , porque pera viagem de tanto tempo tu-  
do os hemees buscavam peratirar a tristeza do már . Com as quâes diferenças que a vista ⁊

Fonte: (Barros, 1552 [1563], livro V, fol. 55).

**Figura 2: Excerto da publicação de João de Barros Primeira Década da Ásia. Texto completo: DÉCADA PRIMEIRA. LIVRO V. Dos feitos, que os Portugueses fizeram no descobrimento dos mares, e terras do Oriente, no qual se contém o que Pedro Álvares Cabral fez no ano de quinhentos, que deste Reino partiu com uma grossa Armada; e o que fez João da Nova no ano seguinte de quinhentos e hum com outra de quatro náus. CAPITULO I. Como ElRey por razão da nova, que Dom Vasco da Gama trouxe da Índia, mandou fazer uma Armada de treze velas e da qual foi por Capitão mor Pedro Álvares Cabral.**



**Da primeira decada**

**Liuro quinto da primeira Decada da Asia**  
de Joam de Barros : dos feitos que os Portugueses fizeram no  
descobrimento dos mares ⁊ terras do Oriente : no qual se  
contem o que Pedraluarez Cabral fez no anno de  
quinhentos , q̃ deste reyno partio com hũa  
grossa armada , ⁊ o q̃ fez Joã da Nova  
no anno seguinte de quinhêtos ⁊ hũ,  
com outra de quatro naos.

Fonte: (Barros, 1552 [1563], livro V, fol. 54v)

O relato é especialmente notório por dois motivos: dentre os instrumentos musicais embarcados, à exceção dos sestros, constam exatamente aqueles mencionados por Pero Vaz Caminha em sua *Carta*: trombetas, gaitas e instrumentos de percussão, o que confere um paralelismo ratificador aos dois documentos; outrossim, são citadas as “frautas” (flautas), instrumento muito comum no Brasil nas atividades musicais descritas pelos jesuítas a partir da segunda metade do século XVI.

Voltando ao contexto da *Carta* de Caminha, a presença coadjuvante da música como mediadora dos interesses portugueses frente aos indígenas se revela em pelo menos três níveis:

1) Como meio de **aproximação física** entre os dois povos, tal qual nos exemplos que acabamos de observar. Neste caso, a presença da música auxilia as interações interpessoais, permitindo que os personagens “folguem”, “dancem”, “bailem” e se “tomem pelas mãos”, mediados pelo som de um instrumento musical comum. Tais atividades são dirimidas pelos portugueses com o objetivo maior de “amansar” os nativos.<sup>17</sup>

2) Como **objetos de escambo**, ou seja, quando entre os dois povos um artefato é trocado por outro em uma ação direta. As campainhas e os cascavéis são dois casos típicos: tomados como ferramentas de pouco valor pelos portugueses, são oferecidos aos indígenas em troca de barris d’água, papagaios vermelhos e verdes, carapuças e panos de penas coloridos ou qualquer outro objeto que possa fazer brilhar os olhos de “Vossa Alteza”. Vejamos alguns exemplos:

Então se começaram de chegar muitos. Entravam pela beira do mar para os batéis, até que mais não podiam; traziam cabaços de água, e tomavam alguns barris que nós levávamos: enchiam-nos de água e traziam-nos aos batéis. Não que eles de todos chegassem à borda do batel. Mas junto a ele, lançavam os barris que nós to-

<sup>17</sup> Expostas em momentos distintos da *Carta*, as três passagens seguintes ilustram bem tal perspectiva: “Andavam já mais *mansos e seguros* entre nós, do que nós andávamos entre eles.” [...] (Caminha, [1500] p. 11). “Homem não lhes ousa falar de rijo *para não se esquivarem mais*; e tudo se passa como eles querem, *para os bem amansar*.” [...] (Caminha, [1500] p. 8). “E que, portanto, não cuidassem de aqui tomar ninguém por força nem de fazer escândalo, para de todo mais os amansar e *apacificar*, senão somente deixar aqui os dois degredados, quando daqui partíssemos. E assim, por melhor a todos parecer, ficou determinado.” (Caminha, [1500] p. 7) [grifos nossos].

mávamos; e pediam que lhes dessem alguma coisa. Levava Nicolau Coelho **cascavéis** e manilhas. E a uns dava um cascavel, a outros uma manilha, de maneira que com aquele engodo quase nos queiriam dar a mão. Davam-nos daqueles arcos e setas por sombreiros e carapuças de linho ou por qualquer coisa que homem lhes queria dar. (Caminha, [1500] p. 4) [grifos nossos]

Resgataram lá por **cascavéis** e por outras coisinhas de pouco valor, que levavam, papagaios vermelhos, muito grandes e formosos, e dois verdes pequeninos e carapuças de penas verdes, e um pano de penas de muitas cores, maneira de tecido assaz formoso, segundo Vossa Alteza todas estas coisas verá, porque o Capitão vo-las há de mandar, segundo ele disse. (Caminha, [1500] p. 10)<sup>18</sup> [grifos nossos]

3) **Como ferramenta acessória em ritos religiosos portugueses**, tais quais missas, procissões ou pregações. Neste caso, não são citados instrumentos musicais, apenas a voz entoada e/ ou cantada dos sacerdotes e religiosos.

E hoje, que é sexta-feira, primeiro dia de maio, pela manhã, saímos em terra, com nossa bandeira; e fomos desembarcar acima do rio contra o sul, onde nos pareceu que seria melhor cantar a Cruz, para melhor ser vista. Ali assinalou o Capitão o lugar, onde fizessem a cova para a cantar. Enquanto a ficaram fazendo, ele com todos nós outros fomos pela Cruz abaixo do rio, onde ela estava. Dali a trouxemos com esses religiosos e sacerdotes diante **cantando**, em maneira de **procissão**. (Caminha, [1500] pp. 13-14)

Eram já aí alguns deles, obra de setenta ou oitenta; e, quando nos viram assim vir, alguns se foram meter debaixo dela, para nos ajudar. Passamos o rio, ao longo da praia e fomo-la pôr onde havia de ficar, que será do rio obra de dois tiros de besta. Andando-se ali nisto, vieram bem cento e cinquenta ou mais. (Caminha, [1500] p. 13) [grifos nossos]

---

<sup>18</sup> Outro exemplo: “E tanto que as naus quedaram ancoradas, todos os capitães vieram a esta nau do Capitão-mor. E daqui mandou o Capitão a Nicolau Coelho e Bartolomeu Dias que fossem em terra e levassem aqueles dois homens e os deixassem ir com seu arco e setas, e isto depois que fez dar a cada um sua camisa nova, sua carapuça vermelha e um rosário de contas brancas de osso, que eles levaram nos braços, seus **cascavéis** e suas **campainhas**”. (Caminha, [1500] p. 4) [grifos nossos]

Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão de ir ouvir **missa e pregação** naquele ilhéu. [...] E ali com todos nós outros fez dizer missa, a qual foi dita pelo padre frei Henrique, **em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes**, que todos eram ali. A qual missa, segundo meu parecer, foi ouvida por todos com muito prazer e devoção. (Caminha, [1500] p. 5) [grifos nossos]

Não podemos perder de vista o intuito mais amplo da *Carta*, que era a *produção de sentido para a metrópole* e, especialmente neste caso, para o rei, o destinatário da missiva. Por essa razão, é intrigante notar como Caminha não ocasionalmente frisa a quantidade de índios que foram se aproximando no decorrer da descrição das atividades religiosas (“vieram **bem** cento e cinquenta **ou mais**”; “estiveram conosco obra de cinquenta ou sessenta deles”, “foi ouvida por todos”).

Os números imprecisos - marcados pelas expressões “bem”, “ou mais” e “ou” provavelmente foram arredondados, para cima, pelo caráter de *verossimilhança* próprio do texto. Antes de tudo, o escrivão almeja demonstrar ao seu soberano o quão seria possível “cantar a sua cruz” naquela terra e acometer, doutrinar e subjugar aquele povo. Haveria em ambos, na terra e no povo, a capacidade potencial de “ficar de joelhos” e de ser “assim como nós”. É servindo a tais propósitos, sobretudo, que a música incidentalmente se insere no bojo da *Carta*. E também será com tal espírito que, meio século depois, os jesuítas encetarão o efetivo processo de ocupação colonial.

Assim, na linha que pendula entre a fantasia e a realidade, é possível fazer pelo menos duas leituras imediatas do documento: uma na qual podemos vislumbrar os cerca de “cinquenta ou sessenta” índios partícipes da celebração cristã, tal qual Caminha descreve em uma de suas passagens narrativas e que, ao longo do século XIX, acabaria assumida pela geração romântica de escritores, músicos e pintores brasileiros com o intuito de criar uma “identidade” para o país desvinculada dos portugueses. Pictoricamente, tal perspectiva é encarnada em *A primeira missa no Brasil* (1860), de Vitor Meireles, pintura na qual dezenas de indígenas se amontoam para, uma vez fincada a cruz, participar da missa celebrada pelo Frei

Henrique.<sup>19</sup>

Pontue-se que a abordagem de Meireles é praticamente a mesma de um quadro concebido sete anos antes e intitulado *Primeira missa em Kabylie* (1853), do francês Horace Vernet<sup>20</sup> A aproximação imagética do que teria sido uma celebração cristã na África e no Brasil ratifica a prerrogativa de que havia um modo de percepção anterior (o gênero codificado) que guiava não somente a escrita de cartas relatorias diversas, mas também a sua interpretação.

Há, contudo, uma segunda leitura possível, sintetizada na tinta de Cândido Portinari, em *Primeira Missa no Brasil* (1948)<sup>21</sup>, que desconstrói e relativiza sobremaneira o olhar de Caminha sobre a nova terra e o seu povo. Ao descrever a cena sem a presença dos índios, o artista sugere que os fatos narrados não necessariamente aconteceram (pelo menos não do modo relatado).

Ao compará-la com a cena-imagem anterior, pulula um incontornável questionamento: onde, afinal, estariam os indígenas?<sup>22</sup>

A par das possíveis imagens em torno do documento, podemos sugerir, em síntese, que - na visão do *navegante* para o *rei* (ou seja, a anterior ao século XIX) - a música na *Carta* de Caminha ocupou um relativo espaço de **mediação cultural** e que tal função se alinhou a três diferentes intenções dos portugueses: 1) A aproximação física entre os dois povos (leia-se: tentativa de “amansar” os nativos); 2) O escambo entre objetos diversos; 3) A realização de ritos religiosos. Em todos estes níveis, prepondera o

---

<sup>19</sup> Obra pertencente aos acervos do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA/Ibram) do Brasil. Disponível para consultas em: <http://www.museus.gov.br/a-primeira-missa-no-brasil-de-victor-meirelles-chega-a-brasilia-para-exposicao/>. Acesso em 29 set. 2023.

<sup>20</sup> Obra pertencente ao Musée cantonal des Beaux-Arts/ Lausanne – França. Disponível para consultas em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/11504>. Acesso em 29 set. 2023.

<sup>21</sup> Obra pertencente aos acervos do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA/Ibram) do Brasil. Disponível para consultas em: <http://www.museus.gov.br/tag/primeira-missa/>. Acesso em 29 set. 2023.

<sup>22</sup> O pintor Glauco Rodrigues oferece uma terceira perspectiva em *Carta de Pero Vaz Caminha: 27 de abril de 1500* (1971), na qual os indígenas estão presentes, mas não necessariamente contemplando e/ou participando da celebração. Na pintura, alguns deles, inclusive, estão de costas para o altar, com o olhar frontalmente direcionado ao espectador da tela.

conceito de *verossimilhança* na narrativa, com o objetivo de produzir sentido para a metrópole e identificar a nova terra como a expressão do lugar ideal que povoava o imaginário europeu dos Anos Quinhentos.

## Referências

ALENCAR, José de. **O Guarani**. São Paulo: Poeteiro Editor Digital, 2014.

BARROS, João de. Asia [primeira – terceira década] **de Joam de Barros dos factos que os Portugueses fizeram no descobrimento & conquista dos mares & terras do Oriente** (1ª ed). Lisboa: Impressa per Germão Gallharde, 1552 [1563].

BUDASZ, Rogério. **A música no tempo de Gregório de Mattos**. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.

BUDASZ, Rogério. **Teatro e Música na América Portuguesa**. Curitiba: DeArtes/ UFPR, 2008.

BUENO, Eduardo (org.). **Os Nascimentos de São Paulo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CAMINHA, Pero Vaz de. A Carta de Pero Vaz de Caminha. **Fundação Biblioteca Nacional**, [s.d.] [1500]. Disponível em <[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf)> Acesso: 29 set. 2023.

CASTAGNA, Paulo. **Fontes Bibliográficas para a Pesquisa da Prática Musical no Brasil nos Séculos XVI e XVII**. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), 1991.

CASTAGNA, Paulo. A Modinha e o Lundu no Século XVIII. *In: Apostilas do Curso de História da Música Brasileira IA/ UNESP*, editado por Paulo Castagna. São Paulo, 2003.

COSTA E SILVA, Alberto da (org.). **Imagens da África: da Antiguidade ao Século XIX**. São Paulo: Penguin, 2012.

HOLLER, Marcus Tadeu. **Uma História de Cantares de Sion na Terra dos Brasis: A Música na Atuação dos Jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)**. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas (SP), 2006.

KEHL, Luiz Augusto. “Simbolismo e Doutrina na Fundação de São Paulo”. *In: Os Nascimentos de São Paulo*, editado por Eduardo Bueno. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: EdUFMG, 2006.

SCHÜLER, Donaldo. **Na Conquista do Brasil**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2001.

## Capítulo 6 – Atividades musicais por meio de memórias e registros

Helen Luce Campos<sup>1</sup>

Taís Helena Palhares<sup>2</sup>

A Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), criada em 1970, já possui uma maturidade científica e educacional que é reconhecida pelos órgãos governamentais, pelas agências de fomento à pesquisa e pela sociedade em geral. Essa maturidade fica evidente nas várias publicações científicas oriundas das pesquisas desenvolvidas pela comunidade acadêmica (docentes, técnicos e discentes) e nos resultados das avaliações dos cursos de graduação e de pós-graduação.

No que diz respeito às atividades musicais realizadas, verifica-se o apoio da Universidade, por meio de suas instâncias administrativas e acadêmicas, pela quantidade e qualidade das atividades realizadas. Oliveira (2007) chama a atenção para a importância do apoio de autoridades e administradores que reconheçam o valor das artes na educação e a contribuição das instituições na concretização das ações educacionais e fortalecimento da cultura.

Pode-se acrescentar a esses pontos a necessidade do aporte de recursos físicos e materiais institucionais que sejam adequados para a realização de trabalhos significativos tanto no ensino como na produção artística e o uso de processos pedagógicos que dialoguem com as culturas tradicionais e com as produções emergentes, sem contudo ignorar o passado musical latino-americano. (Oliveira, 2007, p. 55).

Porém, quando se trata de registros científicos na área de música que possam, de certo modo, explicitar as tendências passadas e seus possíveis

---

<sup>1</sup> e <sup>2</sup> Professora de música no Departamento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

desdobramentos, encontramos uma escassez de material publicado, restando, na maioria dos casos, documentos arquivados e a memória daqueles que vivenciaram as ações passadas. Ou seja, a produção de atividades musicais pela UFMT é extensa e diversa, mas a reflexão e a produção científica sobre este aspecto ainda é insuficiente.

Diante disso, foi proposta uma pesquisa, a fim de buscar e organizar os dados encontrados referentes às atividades musicais do Departamento de Artes/UFMT, denominado *Atividades do Departamento de Artes na área de música - 1976 a 2022*<sup>3</sup>. A discussão e a disponibilização desses dados de forma sistemática é uma façanha importante para ajudar a constituir as concepções e as práticas manifestadas historicamente.

A pesquisa, ainda em andamento, objetiva realizar um levantamento das atividades na área de música proporcionadas pelo Departamento de Artes da UFMT, identificando as tendências das situações encontradas. Com isso, a produção contemporânea em Música do Departamento de Artes da UFMT estará contemplada com a produção de um material de divulgação. Importante enfatizar o apoio do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica da UFMT (PIBIC) na disponibilização de bolsas para graduandos participantes do projeto.

A reflexão científica acerca dos documentos encontrados está sendo o principal resultado, proporcionando aos professores, estudantes e sociedade, de maneira geral, as referências de conhecimento sobre música que estão sendo produzidas sob a perspectiva do Departamento de Artes da UFMT.

Farias (2015), orientanda de uma das autoras deste texto, em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) – Licenciatura em Música intitulado *A criação do curso de Educação Artística – Habilitação em Música da UFMT na percepção de quatro professores*, realizou um levantamento de vários documentos no arquivo do Departamento. Porém, como os documentos se encontravam em caixas não organizadas por anos ou meses, a pesquisadora encontrou grande dificuldade em organizar os dados de

---

<sup>3</sup> A ideia de se pesquisar as atividades musicais da UFMT foi, inicialmente, elaborada por Cássia Virgínia Coelho de Souza, professora aposentada do Departamento de Artes, e levada a cabo pelas autoras deste trabalho.

acordo com uma ordem cronológica de acontecimentos. Agravando este fato, somou-se que, por se tratar de uma pesquisa de TCC, o tempo disponível para a realização da pesquisa era exíguo. Além da pesquisa documental, Farias recorreu à memória de quatro professores que atuavam no Departamento na época de criação do curso, por meio de entrevistas. Essa etapa foi extremamente importante, pois somente um dos entrevistados ainda estava ativo no Departamento, e dois já não residiam em Cuiabá.

Rocha (2013), em seu TCC intitulado *A Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Mato Grosso e o Projeto Divina Música – formação, descentralização e prática social*, agregou outro espaço da UFMT. Sua pesquisa foi desenvolvida por meio de pesquisa documental, com levantamento de releases, recortes de jornais e programas de apresentações e entrevistas. Em seu trabalho, Rocha contextualiza o percurso histórico da Orquestra Sinfônica e traz reflexões acerca de uma das atividades musicais desenvolvidas pela orquestra universitária, o Projeto Divina Música.

De qualquer modo, percebemos a memória como um campo de luta política e reafirmação do sentimento de pertença, e sua produção constante coexiste com a busca por legitimação do conhecimento em música. Assim sendo, a pesquisa que está sendo conduzida se caracteriza por ser uma pesquisa com enfoque qualitativo (Sampieri *et al*, 2006), envolvendo compromisso prolongado com o seu campo. Os pesquisadores precisam permanecer um tempo considerável na unidade universitária, junto aos documentos e acervos, sobrepondo coleta e análise de dados.

A pesquisa também é descritiva e de um caso, o do Departamento de Artes da UFMT, e se ocupa em levantar, estudar e organizar as fontes documentais, como fotografias, registros na imprensa, arquivos, cartazes, *folders*, projetos e relatórios, publicações, trabalhos acadêmicos e documentos administrativos que se referem às atividades musicais realizadas pelo Departamento estudado. Não pretende fazer generalizações, nem comparações, apenas compreender as diferentes tendências e linhas de pensamento que emergem dos documentos arquivados, na medida em que estes se constituem como textos discursivos.

**Os estudos qualitativos** não pretendem generalizar de maneira intrínseca os resultados para populações mais amplas, nem necessariamente obter amostras representativas (sob a lei da probabilidade); não pretendem nem mesmo que seus estudos sejam replicados. Assim, se fundamentam mais em um processo indutivo (exploram e descrevem, e logo geram perspectivas teóricas). Vão do particular para o geral. (Sampieri *et al*, 2006, p.11)

O período de quarenta e seis anos foi dividido, para efeitos de estudo, em quatro períodos assimétricos, numa perspectiva metódica. Esta divisão foi feita no início da coleta de dados, com o propósito de organização dos documentos e identificação de tendências. Primeiramente, os acontecimentos mais antigos estão sendo verificados, compreendendo o período de 1976, data de criação do Departamento, até 1988, ano em que o curso de Educação Artística - Habilitação em Música foi criado. O segundo período compreende os anos de 1988 a 2005, data de criação do curso de Música - Licenciatura. O terceiro período contempla os anos entre 2006 e 2013, ano em que o curso de Música - Bacharelado foi criado. O quarto e último período abrange um momento em que Licenciatura e Bacharelado são ofertados concomitantemente, ou seja, entre 2013 e 2022.

Todos os dados recolhidos na pesquisa estão possibilitando uma análise das tendências e situações encontradas na perspectiva de observação do discurso inerente às mesmas, e evidenciadas nos documentos arquivados. Estas análises, quando registradas, não mais dependerão somente da memória das pessoas que trabalharam para que estas atividades musicais fossem realizadas, apesar de serem consideradas como inspiração, e abertura de caminhos por aqueles que se identificam com este passado. A Arte, como instrumento de resgate da memória, se reveste de elementos capazes de questionar instâncias político-sociais, sem prejuízo da estética, através de gestos poéticos.

## **1– Entre memórias...**

Amós Oz, romancista israelense, em um de seus trabalhos literários, destaca que “uma descendência informada é a chave para a sobrevivên-

cia coletiva”. (Oz, 2015, p. 30) De fato, somente se pode perpetuar a existência de determinado grupo, quando sua memória, compreendendo aqui, os costumes, formas de pensar e tradições, é preservada na forma da transmissão.

A memória confere o conhecimento da história por aqueles que se tornam membros de um grupo social. Tal conhecimento, ao ser apropriado, não apenas insere o indivíduo no meio, mas também confere identidade, pertencimento, e mostra a necessidade, aos seus integrantes, de fazer uma revisão crítica do passado. Entretanto, é mister que se tenha consciência dos riscos intrínsecos a essa revisão, na medida em que não se pode controlar os caminhos que se abrirão a partir do conhecimento e análise da história.

Daí a importância, nas sociedades antigas, da presença dos mais velhos que, nos encontros com os mais novos, se preocupavam em transmitir os acontecimentos anteriores, a sabedoria acumulada, a ciência na realização das tarefas comunitárias, como o conhecimento dos protagonistas e suas realizações em benefício da sociedade. Aqui também se registram e se transmitem os males e os acontecimentos considerados negativos, vividos pela comunidade, e suas causas. A falta de memória desorienta, anestesia e despersonaliza. Segundo Michael Pollak, “numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade”. (Pollak, 1989, p. 4)

Portanto, a memória é elemento essencial na formação da identidade cultural, seja ela coletiva ou individual. Por meio dela, podemos rever o passado, com vistas ao futuro, na perspectiva de modificá-lo, visando crescimento, guiados “pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las. Esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro” (Pollak, 1989, p. 9), e se relaciona de modo bastante estreito com o sentimento de pertença.

A memória é um fenômeno construído social e individualmente, sujeito a constantes transformações, que estabelece estreita ligação com o sentimento de identidade, o qual deve ser entendido

como a imagem que um indivíduo ou grupo faz de si, para si e para os outros. (Amaral, 2011, p. 6)

Esta perspectiva nos impulsiona a refletir com Souza Santos (1997), que objetivou-nos a orientar nossa análise não apenas sob a ótica da história particular do Departamento de Artes da UFMT. Na verdade, a expressão artística deve ser compreendida como resultado de um momento da sociedade. A vida não se percebe nos fragmentos, nem na compartimentalização das ideias, é a consideração de que “a ciência moderna não é a única explicação possível da realidade e não há sequer qualquer razão científica para a considerar melhor que as explicações alternativas da metafísica, da astronomia, da religião, da arte ou da poesia”. (Souza Santos, 1997, p. 83)

Desse modo, não há possibilidade de compreendermos a humanidade retirando o ser humano da sua realidade, à maneira como ele se relaciona com a natureza, pois “no paradigma emergente o conhecimento é total, tem como horizonte a totalidade universal”. (Souza Santos, 1997, p. 76)

Ao analisar a história do Departamento, percebemos que a mesma não pode ser pesquisada como um elo separado dos demais. É necessário que o tecido do conhecimento não fique rasgado, desfeito em partes, mas retome a sua totalidade e, para tal, Morin sugere a associação entre elementos do saber e a reflexão sobre eles. Reforça ainda nossa percepção de que, em momentos de adversidade, onde a complexidade é gerada, surgem novas perspectivas, pois “pode-se dizer do mundo que é ao desintegrar-se que o mundo se organiza”. (Morin, 1990, p. 91) Ou seja, o autor defende a ideia de que o mundo se organiza e se renova a partir das crises (ao desintegrar-se), portanto, os “problemas” são fundamentais para que haja crescimento, e ocorram novas propostas.

Enfim, Morin deixa claro que a complexidade não é complicada, mas ela se amplia continuamente, que é o sentido da vida. À medida que certos aspectos da complexidade são entendidos, outros se manifestam através do imprevisto, do incerto. “O paradigma da complexidade surgirá do conjunto de novas concepções, de novas visões, de novas descobertas e de novas reflexões que vão conciliar-se e juntar-se”. (Morin, 1990, p. 112)

A compreensão do Departamento de Artes, mais especificamente no

que diz respeito aos cursos de graduação em Música, ocorre, essencialmente, a partir do conhecimento de sua história, e permitem-nos entender sua relevância no processo da formação universitária e, por conseguinte, de nosso tecido cultural mato-grossense. Para fazer esta leitura, torna-se necessário compreender sua trajetória, pois, segundo Marx, “a forma como os indivíduos manifestam sua vida, reflete muito exatamente aquilo que são”. (*In* Quintaneiro, 1999, p. 37).

Frisamos que nossa reflexão sobre a história do Departamento de Artes não se pautará por uma análise apenas localizada, mas necessário se faz uma visão mais abrangente, de sua contribuição na vida universitária, quer do corpo docente, discente, como na universidade como um todo, através dos compromissos, apresentações e expressões artísticas ao longo dos anos.

A compreensão do Departamento de Artes, especialmente no período de sua criação, exige que lancemos um olhar sobre a sociedade cuiabana, observando seus anseios, suas expectativas, seu modo de vida cultural e social, pois “a cidade deixa de ser um simples cenário no momento em que ela é vivida, experimentada”. (Amaral, 2011, p. 6)

## **2 – Contextualização...**

As cidades se caracterizam, sobretudo, por serem compostas por ruas. Cuiabá, com seus becos estreitos, não é diferente. Ainda mais quando, do alto de seus três séculos, procuramos ver nas suas ruas um pouco de si mesma, e dos saltos históricos que esta cidade deu, já que “o mundo contemporâneo caracteriza-se por transformações aceleradas da noção relacionada ao tempo, ao espaço e à individualidade. Todas elas abrigam a figura do excesso, característico da super modernidade”. (Amaral, 2011, p. 7)

O indivíduo urbano se mantém em contato constante com a cidade e se relaciona com ela, vivenciando diferentes espaços e formas, por meio de experiência corporal e sensorial. “Os praticantes da cidade, como os errantes urbanos, realmente experimentam os espaços quando os percorrem, e assim lhes dão corpo, e vida, pela simples ação de percorrê-los”.

(Amaral, 2011, p.6).

Amaral continua sua análise, lembrando que

A cidade deixa de ser um simples cenário no momento em que ela é vivida, experimentada. Ela ganha corpo a partir do momento em que ela é praticada, se torna “outro” corpo. Para o errante urbano sua relação com a cidade seria da ordem da incorporação. Seria precisamente desta relação entre o corpo do cidadão e deste outro corpo urbano que poderia surgir uma outra forma de apreensão da cidade, uma outra forma de ação, através da experiência da errância – desorientada, lenta e incorporada - a ser realizada pelo urbanista errante, que se inspiraria de outros errantes urbanos e, em particular, das experiências realizadas pelos escritores e artistas errantes. (Amaral, 2011, p. 6)

A cultura não nos permite traçar caminhos inexistentes. Confúcio, em seus escritos, já disse que uma longa jornada se inicia com o primeiro passo, aprendido em um lar específico, de uma sociedade específica, com todos os seus aspectos ideológicos. Não dá para pensar e praticar a caminhada do nada, mas sim, a partir de algo, de algum lugar.

Ao olharmos para trás, e assim, visualizarmos o Departamento de Artes da UFMT, seu caminho projetado e realizado, constatamos que essa vivência se vincula a um sem número de influências, ideias, construções sociais, registros de outras jornadas, próprias e de outros.

Inevitável é pensar em como se chegou até aqui, e quem é o próprio caminhante enquanto espectador e, ao mesmo tempo, ator no caminho. Nesse momento, buscamos, na cidade, uma chave de compreensão, que ajude a entender não só o caminho, mas também, os descaminhos daqueles cidadãos, tanto residentes, quanto visitantes e habitantes temporários.

As contradições vividas entre a experiência trazida e a vivência autóctone, provocam uma assimetria. A constatação da existência desta assimetria confere percepção da condição da vida e da cultura como um processo, criado e criando, interagindo e se modificando. Mas não uma verdade imutável, mas sim, um processo de ser e buscar ser, pois, “para criar o novo, deve-se sair dos hábitos, do que já está dado, ou seja, sair daquilo que já foi feito [...]”. (Lazaroto, 2006, p. 198).

Ao refletir sobre a memória, notadamente, aquela vinculada ao espaço

batizado de Cuiabá, embora ciente de que cada cidadão desta cidade possui a sua visão e vivência particulares, e que, portanto, tal condição torna impossível descrever na totalidade, ou mesmo de forma homogênea, a experiência gravada na história, do que foi e do que é esse município.

Assim, nos permitimos buscar em alguns olhares como delinear um perfil, ainda que difuso, do espaço citadino chamado Cuiabá, especialmente no final da década de 1970, e início da década de 1980, período em que foi criado o Departamento de Artes da UFMT.

Segundo Amedi (2012), na década de 1970, mais precisamente, em 1979, com a divisão do Estado de Mato Grosso, Cuiabá ficou diante de uma situação desafiadora, qual seja: [...] “encontrar a sua vocação. O objetivo, naquele momento, era encontrar os caminhos para sair da “estagnação”, do “atraso” e do “isolamento” que parecia viver Mato Grosso dividido e sua capital”. (Amedi, 2012, p. 42)

A narrativa feita naquele período era “modernizar para não estagnar”. A partir desse discurso, percebemos que a cidade estava à procura de “[...] um ideal de desenvolvimento e de progresso, o que fatalmente incidiria sobre a revitalização/restauração da materialidade da cidade (obras de modernização, verticalização, abertura de avenidas e construção de viadutos, etc.)”. (Amedi, 2012, p. 42)

A partir da mudança física e visual da cidade, ocorreu, de forma simultânea, a modificação dos sujeitos que ali residiam, especialmente nas suas formas de viver e sentir a cidade.

Portanto, entende-se a modernização que ocorreu em Cuiabá, ao longo dos anos 60 e 70, como produto do processo de expansão capitalista sob o controle político do regime militar. Cuiabá figurou nesse processo como cidade estratégica para a política desenvolvimentista do Governo Federal, inserindo-se na movimentação de capitais para a Amazônia. O papel da cidade seria o de eixo de passagem dos fluxos migratórios. Um entreposto pelo qual os colonos, que chegariam ao norte do país para colonizar o imenso vazio, teriam de passar. (Amedi, 2012, p. 43)

Durante o período em que a capital mato-grossense passava por grandes modificações em sua infraestrutura, visando viabilizar a movimenta-

ção dos habitantes, capital e mercadorias, a imprensa se encarregou de produzir um discurso, onde a temática central era mostrar o desenvolvimento e suas transformações, como forma de colocar Cuiabá em evidência, e torná-la um importante centro do país.

Nesse cenário de grande desenvolvimento, agora, já no início da década de 1980, ocorreu o surgimento de uma nova forma de ser, resultado da convivência com os novos migrantes, de diferentes cidades e estados brasileiros, trazendo

[...] a produção de uma “nova” sensibilidade urbana, intimamente ligada a uma produção de identidades, o que confirma o forte caráter identitário da política moderna. Os administradores da cultura cuiabana passaram a ser influenciados pelo dispositivo das nacionalidades e do discurso nacional-popular. (Amedi, 2012, p. 58)

Entretanto, essa nova realidade, somada à crítica feita aos costumes cuiabanos pelos migrantes que aqui chegaram, fez surgir um movimento de “valorização da cultura local”, sendo liderada por intelectuais, artistas e políticos. “O “resgate” dessa cultura seria realizado por uma elite através da cultura popular, elegendo aquilo que era considerado a tradição da cultura cuiabana, mas com uma roupagem moderna bem ao gosto da classe média, principalmente por meio das artes plásticas”. (Amedi, 2012, p. 58)

O Estado, nesse período, se constituiu, então, no proporcionador de espaços públicos de configuração agradável, turístico, através de seus agentes culturais. Tais ações que transformaram, e ainda hoje transformam a cidade como em um objeto de consumo e de desejo, atrai pessoas das diferentes partes do país. Este fato vem modificando a plástica cuiabana, resultando na miscigenação humana e, conseqüentemente, cultural, política, social e econômica, enfim, transformações estruturais. “Há também a proliferação de discursos sobre a memória – a Cuiabá de outrora em verso e prosa. A obsessão pela busca das identidades passadas é marcante neste período que a cidade vivencia”. (Amedi, 2012, p. 59)

Segundo o olhar de Eduardo Ferreira (2017), na década de 1980 ocorria o que ele chamou de “perspectiva pré-internet”, onde o mundo se

relacionava de forma bastante intensa, e a ideias atravessavam barreiras de tempo e espaço, sob o domínio das grandes indústrias de difusão cultural.

Em Cuiabá, nesse tempo, houve a disseminação de uma Arte mais urbana, passando a ser palco e ponto de encontro de artistas em busca de novas alternativas, nas diferentes formas de expressão artística.

Trouxemos aqui o Aguillar da Banda Performática, vieram poetas marginais, conhecemos Diô, arquiteto carioca, designer, artista gráfico, que agora mora em Barra do Garças (ele acabava de chegar do Rio de Janeiro e fazia parte do movimento da galera da Nuvem Cigana). Arrigo Barnabé e suas Claras Crocodilos no Teatro Universitário. Havia aqui representantes de peso na pintura da Geração 80, dois monstros como Adir Sodré e Gervane de Paula. Bandas de rock surgindo e explodindo as garagens, SS, Caximir, Bloqueio Mental, GTW, Kabalah, Alma Negra, BR 364, Nidhog, Lynha de Montagem. O teatro maldito de Chico Amorim e o Grupo de Risco, a genialidade de décadas de Wladimir Dias Pino. Liu Arruda e Chico carnavalizando o escracho cuiabano com suas mais de mil máscaras. (Ferreira, 2017).

Ferreira nos aponta ainda, sobre este período, que uma série de manifestações artísticas ocorreram, especialmente nos bares da região intitulada baixo Coxipó, onde eram exploradas diversas possibilidades. Exercia-se a liberdade para apresentar à sociedade os resultados desses “sonhos possíveis”, gerando novos eventos e novas possibilidades de se fazer Arte.

É nessa realidade ímpar, em um período de grande efervescência cultural, que a UFMT implantou o Departamento de Artes. Com ele, abriram-se perspectivas para novas formas de criação e de novos possíveis, pois “a palavra do outro, intrinsecamente persuasiva, revela possibilidades inteiramente diferentes, precisamente porque não é autoritária [...] Entrelaça-se estreitamente com as nossas próprias palavras, e abre espaços de criação de possíveis”. (Lazzaroto, 2006, p. 186).

### **3 – Registros e achados ...**

A preocupação com as atividades de música na UFMT está presente desde os anos iniciais de sua criação, portanto, anterior à criação do

Departamento de Artes. Uma das ações empreendidas foi a organização da Banda Sinfônica em maio de 1974, sob a regência do maestro Konrad Wimmer, com a primeira apresentação realizada em novembro desse mesmo ano.

A música na Universidade foi cuidada, inicialmente, pelo vice-reitor acadêmico Pedro Dorileo, criando uma comissão especial para estudos preliminares, através da portaria nº VRAc 14/74, de 24 de abril de 1974, que ofertou parecer para organização de uma Banda Sinfônica. Não houve apoio imediato do MEC, pois “banda de música, no interior é com a Prefeitura”, era a resposta. Sem esmorecimento, busquei servidores, desde o mais humilde até outros voluntários de nível superior, agrupando-os progressivamente. (Dorileo, 2005, p. 187)

Apesar de estar em plena atividade, oficialmente a Banda foi criada somente em 01 de julho de 1975 através da portaria GR 523/75. Em 21 de setembro de 1979 criou-se a Orquestra Sinfônica Universitária (OSU) com a proposta de uma implantação progressiva e, em 1982, já estavam em funcionamento na OSU: a Banda Sinfônica, os Grupos de Percussão, o Quarteto de Cordas e a Orquestra de Cordas.

Seguindo essa dinâmica de valorização da cultura, foi criado o Departamento de Artes da UFMT pela Resolução nº CD 55/76, de 12 de outubro de 1976, como unidade universitária do Centro de Letras e Ciências Humanas (CLCH), com a finalidade de cuidar dos seguintes campos de conhecimento: Música, Dança, Artes Plásticas e Teatro. De acordo com esta Resolução, a criação do Departamento de Artes se justificava pelas diretrizes definidas pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) quanto à difusão da cultura e a disposição estatutária, segundo a qual a Universidade deve reunir profissionais para se dedicarem, entre outras atividades, ao cultivo das Artes. O primeiro chefe do Departamento foi Konrad Wimmer designado pela Portaria GR 889/76 de 18 de outubro de 1976.

A resolução previu a articulação de condições concretas de conexão íntima entre os programas de arte, ciência e tecnologia desenvolvidos pelos Centros, Departamento e Órgãos Suplementares através do ensino, da pesquisa ou da extensão; e a necessidade de, em nível de organização departamental de Centro Universitário,

catalisar as atividades, já existentes na Universidade, de Música, Artes Plásticas e Cultura Popular, Cinema, Teatro, a fim de consolidar suas potencialidades criativas e informativas no ensino, na pesquisa ou na extensão. Foi também considerada a oportunidade de coordenação destas realizações e atividades pela concretização de uma ação conjunta visando a difusão e a criação no campo artístico-cultural. (Farias; Palhares, 2021, p. 37)

No dia 26 de junho de 1978, o Projeto do Coral da UFMT foi protocolado e encaminhado através de ofício da chefe de departamento à época, professora Marília Beatriz Ferreira Leite. Em ofício separado, a chefe do Departamento em questão informou ao coordenador do CLCH acerca da formação do Coral da Universidade Federal de Mato Grosso, sob a regência da professora Maria Scaff Bumlai Alves Pinto, com a realização dos ensaios no período noturno, das 20 às 22h, no Auditório do Museu Rondon.

Como pode ser verificado, no período dos quatro anos subsequentes à criação da Banda Sinfônica, foram criados o Departamento de Artes, o Coral Universitário e a Orquestra Sinfônica Universitária, que impulsionaram uma dinâmica cultural na área de música, extremamente vigorosa. As realizações desse período inicial da música na UFMT foram fundamentais para o estabelecimento de políticas educacionais para o ensino de Arte e de Música no Estado, como também para fomentar as realizações musicais e discussões sobre música no âmbito acadêmico.

Desde sua criação, o Departamento se dedicou à realização de atividades de extensão e pesquisa e, posteriormente, de ensino - com a criação do curso de Educação Artística - Habilitação em Música, em 1988. De acordo com Dorileo (2005), em novembro de 1978 é aprovado o segundo estatuto da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e, nesse estatuto, são elencados os centros que compunham a UFMT nessa época. Entre estes centros, de acordo com o mesmo autor, estava o Centro de Ciências Humanas, constituído pelos seguintes Departamentos: Letras, Educação, História e Artes. Segundo Dorileo, o Departamento de Artes funcionou, inicialmente, com projetos de pesquisa direcionados ao levantamento, registro e escrita musical de obras de compositores cuiabanos e das músicas folclóricas regionais. Considerando a data de sua criação

(1976) até os dias atuais (2023), são 47 anos de produção.

Por meio do levantamento dos documentos no arquivo do Departamento de Artes, pudemos considerar a realização, a partir de 1979, de Curso de Piano; Festival da Canção; Concurso para conjuntos instrumentais; Concurso para jovens pianistas de 12 a 17 anos (Zulmira Canavarros)<sup>4</sup>; Educação Musical para crianças de 9 a 12 anos<sup>5</sup>; Festival da Primavera; audição dos alunos de música do curso de extensão Iniciação Musical; criação do Coral Infantil; parcerias nos projetos desenvolvidos pela FUNARTE; cursos de iniciação musical de adultos; além de oficinas e concertos realizados em cidades do interior de Mato Grosso.

Sabemos que há uma quantidade grande de trabalhos realizados, mas que, quando resgatados somente pela memória das pessoas envolvidas, muito dessa produção se perde. Há que se considerar também que as pessoas mais antigas e ativas deste Departamento contribuem com a construção de sua história por meio de suas ações. Porém, se quisermos resgatar essas ações por meio da memória, teremos relatos somente a partir da criação do curso de Educação Artística (uma pessoa que atuou como discente, posteriormente como servidora da UFMT e, atualmente, como docente), ou a partir do início da década de 1990, quando do ingresso de duas docentes que continuam ativas até os dias de hoje. Nessas duas situações, as pessoas desfrutaram de afastamentos periódicos, permanecendo alheias às atividades que estavam sendo realizadas. Sendo assim, a pesquisa empreendida se dedicou ao levantamento da produção musical a partir de todos os documentos arquivados, na perspectiva de compreender o conhecimento produzido pelo Departamento em sua totalidade, associando o saber e a reflexão, como apontado por Morin (1990).

O projeto de pesquisa em andamento foi contemplado com três bolsistas do Programa de Iniciação Científica (PIBIC) ciclo 2022-2023 <sup>6</sup>,

---

<sup>4</sup> Até o presente momento, foram encontrados os documentos relativos a seis edições do Concurso de Piano Zulmira Canavarros realizados anualmente a partir de 1979.

<sup>5</sup> Este projeto se estruturava em prática instrumental, percepção musical e laboratório coral.

<sup>6</sup> Importante lembrar a pesquisa de outros participantes, também do PIBIC em anos anteriores, como de graduandos do curso de Música - Licenciatura que consideraram estes mesmos documentos em seu Trabalho de Conclusão de Curso.

o que auxiliou de modo significativo na organização, separação e digitalização dos arquivos. Inicialmente, foram separadas algumas caixas de arquivo e, retirados os documentos de dentro dessas caixas, eles foram organizados respeitando-se as datas de emissão dos mesmos, conforme pode ser observado na Figura 1. Como o projeto não dispõe de um espaço específico para o desenvolvimento de suas atividades, utilizou-se uma sala administrativa para esta organização.

**Figura 1 - organização dos documentos por períodos**



Fonte: acervo da equipe de pesquisa

Essa dinâmica de utilização da sala administrativa precisou ser revista, já que a sala estava se tornando insalubre devido ao pó acumulado nos documentos. Sendo assim, os documentos foram guardados em outra sala; as caixas eram abertas e os documentos eram separados de acordo com o seu destino: digitalização para análise posterior, ou guardados em envelopes para arquivo.

Como os documentos não foram arquivados respeitando-se uma ordem cronológica, conforme já observado por Farias e Palhares (2021), essa separação ainda não foi concluída. Nem todas as caixas contendo os documentos foram exploradas e, uma vez ou outra, ainda encontramos documentos de décadas anteriores arquivados com documentos mais recentes.

As tendências identificadas até o momento se caracterizam como sendo educacionais. Os cursos, oficinas e mesmo as apresentações musicais eram realizadas na perspectiva de formação musical, entendida como um processo, cujo propósito educacional ficou mais que evidente. Era uma

formação que não se fundamentava somente no ensino do instrumento, mas que se pautava na formação do aluno que percebe auditivamente, tem consciência de sua voz e executa um instrumento.

Da mesma forma, a Educação se entende como processo. Nela, o vivente – adulto ou criança – convive com o outro e, nessa condição, transforma-se. O viver de um se faz na dependência do outro. O educar ocorre a todo tempo, e de maneira recíproca, e o resultado disso é que as pessoas passam a viver de uma maneira que as identifica com a comunidade onde vivem: grupo cultural. Banda Sinfônica, Departamento de Artes, Coral e Orquestra Universitárias foram criados num período de tempo estreito entre eles e, juntos, transformaram o cenário musical tanto da UFMT, como da cidade de Cuiabá.

Um grupo seguia na dependência do outro: o primeiro chefe do Departamento era o regente da Banda em momento anterior; os professores que atuavam no curso de extensão de educação musical eram os docentes e músicos da Banda, inicialmente, e depois, da Orquestra. As experiências proporcionadas por estes grupos eram, frequentemente, voltadas para a construção de uma cultura musical que contribuísse tanto para a formação de futuros músicos para a Orquestra, como para a formação do futuro aluno do curso de graduação.

Nesse sentido, pode-se observar que todos os Homens fazem parte de um determinado grupo e, portanto, todos constroem cultura. Essa cultura engloba um conjunto de experiências e práticas que conferem ao grupo/povo um saber que fundamenta seu sentido de vida.

O viver implica relações. Viver em relação é conhecer. O mundo dos homens é, com efeito, uma sociedade, em que os sócios compartilham o que são e, daí, o que têm... Os contatos, que agora são sinônimos de modificações, isto é, de formas concretas de ser, são cumulativos, ou seja, o anterior determina as possibilidades dos demais. É assim que se formam as culturas, modos específicos de viver<sup>7</sup>. (Paiva, s.d.)

---

<sup>7</sup> PAIVA, José Maria. Texto preparado para o Seminário de Estudos Avançados Globalização e Educação Superior Brasileira, do Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC-PR.

Algumas tensões estão presentes nas sociedades, em maior ou menor intensidade, e devemos lidar com este fato. Não de forma passiva e conformada, mas com a perspectiva de que existem formas de atenuar as diferenças que, às vezes, trazem dor às pessoas, decorrentes da intolerância. Antes de poder colaborar com o conjunto da humanidade, os povos necessitam reafirmar sua própria identidade. Antes de saber com quem estão, necessitam saber quem são. Como é possível construir um sentido – uma espécie de lei natural reconhecida pela humanidade – como o resumo de diferentes lógicas culturais? A mesma sobrevivência da humanidade exige um mundo cujos fundamentos são a unidade na diversidade, articulados com a igualdade na liberdade.

Educação pressupõe construção,

ou seja, o processo pelo qual as pessoas, em interação, se constituem... Cada homem encontra no seu grupo uma visão de mundo, as grandes interpretações, as crenças, os conhecimentos, a organização familiar, econômica, política, religiosa, etc. Cada homem tem sua identidade biológica e psíquica. Cada homem, considerados estes limites, se move com liberdade. (Paiva, s.d.)

Ainda não tivemos acesso à documentação que poderia nos elucidar o período e, talvez, o motivo pelo qual os grupos formados pelo Departamento de Artes, Coral Universitário e Orquestra Universitária<sup>8</sup> se desvincularam e nem é este o objetivo desta pesquisa. Talvez tenha sido por não compartilharem da mesma visão de formação ou mesmo de organização institucional. No entanto, em relatório da atividade Laboratório de Coral Infantil do Projeto Villa Lobos, realizado em forma de parceria entre UFMT e Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), o trabalho realizado pelo Departamento de Artes, em conjunto com a Coordenação de Cultura, é avaliado como muito positivo. Nesse relatório, o coordenador considera a abertura de um espaço de diálogo entre estes dois órgãos que trabalham na mesma área de conhecimento e na mesma instituição, sem nunca terem trabalhado em conjunto anteriormente, por ocasião de uma

---

<sup>8</sup> Atualmente o Coral Universitário e a Orquestra Universitária estão vinculados à Coordenação de Cultura da UFMT.

“certa competição” entre os dois. Ou seja, o relatório destaca uma forma de atenuar as diferenças entre os dois órgãos, apontando perspectivas de um trabalho participativo.

Segundo Leontiev, “podemos dizer que cada indivíduo aprende a ser homem. O que a natureza lhe dá quando nasce não lhe basta para viver em sociedade”. (Leontiev, 1978, p. 267) A criança, segundo Vygotsky, não nasce em mundo “natural”, mas em mundo humano, rodeado de objetos e fenômenos criados pelas gerações anteriores e se apropria deles conforme se relaciona socialmente. Afirmava também que o homem transforma, pelo trabalho, o meio, produzindo cultura. Portanto, homem e meio são sempre mediados por produtos culturais humanos e pelo “outro”. O ser humano é humano por espécie, mas tem que se hominizar – social e cultural, para então, produzir e reproduzir cultura.

Na sociedade moderna, atribui-se à escola a responsabilidade de inculcar nas crianças os padrões de comportamento aceitáveis pelo grupo social, bem como a garantia de formação de profissionais para atenderem às diversas áreas. Diante disso, é importante salientar que as instituições de ensino, desde a Educação Básica até o Ensino Superior, deveriam priorizar o compromisso com a transformação social. Essa particularidade é exatamente o que faz a diferença entre uma instituição voltada para si mesma e para o lucro, e outra, vinculada com a construção de uma sociedade melhor, comprometida com a capacitação comunitária.

### **Algumas Considerações**

Quando alunos de música estão fazendo suas pesquisas de final de curso de graduação, na aproximação com o objeto de pesquisa, acabam não valorizando as ações já empreendidas pela Universidade. Esta situação é ocasionada não só pela falta de conhecimentos e de experiências socioculturais, mas, sobretudo, pela ausência de fontes e recursos de informação. Isto também pode ser observado na aproximação dos pós-graduandos com seus objetos de pesquisa.

Da mesma forma, quando observamos com um pouco mais de cuidado a história da área de música na Universidade, percebemos a presença de um público e, às vezes, um produtor descontextualizado, desprovido

de dados e reflexões de ações passadas, as quais poderiam auxiliar como eixos avaliativos para a efetivação de propostas atuais e assertivas na área de música.

Dessa forma, é necessário colocar todos os avanços, pesquisas e serviços produzidos por uma comunidade acadêmica à disposição da sociedade, contribuindo para uma saúde melhor, cidadania, arte, renovação e esperança. É dever estar alerta para que o academicismo não distancie o povo e sua cultura da universidade e de seu saber científico.

Na medida em que tornamos pública a memória do Departamento de Artes da UFMT, escondida nos documentos arquivados e que estão sendo analisados, contribuímos para a sua preservação e transmissão positiva. Assim como a cidade vai se transformando com a chegada de novos moradores, o Departamento também se transforma com a chegada de novos servidores (docentes e técnicos) e discentes dos cursos ofertados, que precisam se identificar e se sentir pertencentes a este espaço. Com isso, o Departamento, e a UFMT, como consequência, será vivenciado não apenas como um setor, mas como um espaço onde se cria o novo a partir das próprias vivências, enriquecidas com as experiências do passado, num processo constante de ser e buscar ser. Ao mesmo tempo, a identidade do Departamento vai se solidificando pelas ações e envolvimento de seus participantes.

Ao analisarmos os documentos arquivados no Departamento de Artes, verificamos que, desde a época de sua criação, o Departamento vem se transformando significativamente. Essas transformações dizem respeito tanto à estrutura física (aquisição de instrumentos musicais, adaptação de salas de aula e laboratórios, qualificação do corpo docente), quanto à atividade acadêmica. Atualmente o Departamento é responsável pela oferta dos cursos de Música - Licenciatura; e Música - Bacharelado (Canto, Violão, Cordas Friccionadas, Clarineta, Composição e Regência). Mudanças também foram observadas em sua forma de organização, com o desligamento da Orquestra e do Coral.

Nessa trajetória, a *tendência educacional* se fez presente em todos os períodos analisados até o momento. Os cursos de extensão ofertados para crianças e adultos, cujos projetos e relatórios tivemos acesso, se justifica-

vam como complementares aos conhecimentos necessários à educação básica da pessoa. Além disso, se propunham à preparação tanto do futuro candidato ao curso de graduação em música, como do futuro músico da orquestra. A formação de público era inerente às propostas apresentadas.

Esta situação nos remete ao ensino de música na escola e o compromisso de todas as pessoas que atuam com a educação musical, seja ela voltada para a formação de público, de músicos profissionais ou de educadores musicais. Não defendemos a ideia que a escola deve formar músicos, mas sim, que o conhecimento musical deve ser democratizado, e que ações extensionistas em espaços de formação podem contribuir para isso. Não adianta reclamar e lamentar que os alunos ingressam no curso superior sem um conhecimento musical sólido; se queremos um ensino de música fortalecido, temos que consolidar as bases. Precisamos ter atitude!

Nesta perspectiva, o saber musical técnico não é o único favorecido, mas são apresentadas aos participantes deste processo as infinitas possibilidades de viver, despertando-os para a condição de ser e existir socialmente. O aprender a fazer vem acompanhado de princípios éticos, de valorização do outro e convivência inteligente com o meio ambiente. Este, a nosso ver, se constitui na difícil, mas gratificante tarefa das instituições educacionais: transformar a mente egoísta e predadora do homem em participativa e comunitária.

## Referências

AMARAL, Lilian. **Coletivo expandido: flunar, vagar, derivar, errar**. Rio de Janeiro: 2011. (Disponível em: <http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorporopolitica/textes%20pdf/coletivo%20expandido%20flanar,%20vagar,%20derivar,%20errar%20lilian%20amaral.pdf>). Acesso em: 15/10/2023.

AMEDI, Nathália da Costa. A cidade (res)significada: a ideologia de modernização de Cuiabá no período pós-divisão do Estado do Mato Grosso. **Revista Angelus Novus**. Ano 3, n. 4, 2012, p. 41-64.

BABBIE, E. **Métodos de Pesquisa de Survey**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

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

BUARQUE, Cristovam. **A Aventura da Universidade**. São Paulo: Editora da UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994, 239 p.

CARDOSO, Ciro Flamarion; BRIGNOLI, Héctor Pérez. **Os Métodos da História**. (tradução: João Maia). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

DORILEO, Benedito Pedro. **Ensino Superior em Mato Grosso: até a implantação da UFMT**. Campinas: KOMEDI, 2005.

\_\_\_\_\_. **Egéria Cuiabana**. Cuiabá: Edição UFMT, 1976.

FARIAS, Vanda Lopes; PALHARES, Taís Helena. A criação do curso de Educação Artística – Habilitação em Música da UFMT na percepção de quatro professores. *In*: PALHARES, T. H.; PRADA, T. **Música, estudos culturais e educação: ações, reflexões e pesquisas**. v.2, Cuiabá: EdUFMT, 2021.

FERREIRA, Eduardo. **Cuiabá 80 Graus**. Cuiabá: 2017. (Disponível em: <https://www.cidadaocultura.com.br/cuiaba-80-graus/>). Acesso em: 02/10/2023.

FONTANA R., CRUZ, N. **Psicologia e trabalho pedagógico**. São Paulo: Atual, 1997.

FREIRE, Vanda Bellard e CAVAZOTTI, André. **Música e Pesquisa. Novas Abordagens**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

LAZZARATO, M. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEONTIEV, A. **O desenvolvimento do psiquismo**. Lisboa: Livros Horizonte, 1978.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia Científica**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 2009.

MORIN, E. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

OLIVEIRA, Alda de Jesus. Ações em formação musical no Brasil e reflexões sobre as relações com a cultura. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 18, 53-63, out. 2007.

OZ, Amós, OZ-SALZBERGER; Fania. **Os judeus e as palavras**. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PAIVA, José Maria de (a). **Vida e Educação**. Texto preparado para o Seminário de Estudos Avançados Globalização e Educação Superior Brasileira, Programa de Pós-Graduação em Educação, PUC-PR, [s.d.].

QUINTANEIRO, T. **Um Toque de Clássicos** – Marx, Durkhem e Weber. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ROCHA, Jeferson Ferreira da. **A Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Mato Grosso e o Projeto Divina Música – formação, descentralização e prática social**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2013.

SAMPIERI, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández; LUCIO, Pilar Baptista. **Metodologia de Pesquisa**. (tradução: Fátima Conceição Murad, Melissa Kassner, Sheila Clara Dystyler) 3.ed. São Paulo: McGraw-Hill, 2006.

SANTOS, B. S. **Um Discurso sobre as Ciências**. 9ª ed. Porto: Ed. Afrontamento, 1997.

SUESS, P. Inculturação, *In*: ELLACURIA, Ignacio&SOBRINO, Jon. **Conceptos fundamentales de la teología de la liberación**. Tomo II. San Salvador. UCA Editores, 1992.

## **Capítulo 7 – Memória e informação registradas na escrita de um Memorial para Professora Titular**

Teresinha Prada<sup>1</sup>

### **Introdução**

No cumprimento dos requisitos para a promoção à Professora Titular na carreira do magistério superior, apresentei meu Memorial Descritivo em 2022 com o qual tive a oportunidade de rever o percurso da minha vida acadêmica na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), bem como as atividades profissionais, distinções e oportunidades que decorreram do estatuto do cargo.

A leitura foi planejada como uma travessia de atividades de ensino, pesquisa e extensão, portanto em diálogo, analisando-a sobre a perspectiva do mérito acadêmico das respectivas ações, a relevância social de cargos e projetos empreendidos para o bem do serviço federal e desenvolvidas no espaço público da audiência, do ensino gratuito e inclusivo.

Pelo intervalo de 16 anos de trabalho na Universidade, a escrita esteve imbuída de um conhecimento transformado dos acontecimentos e encontros resultantes, exposto pela subjetividade, no entanto a partir de experiências vividas na investidura do cargo, feito de responsabilidades, possibilidades de inovar e persistir tentando.

Assim, as próximas páginas terão uma disposição descritiva e de autoanálise dos aspectos que, acredito, sejam relevantes para aprofundar em um Memorial – sucessos e nem tanto assim.

### **1 – Início da Vida acadêmica na UFMT**

Minha experiência acadêmica passou por duas universidades públicas

---

<sup>1</sup> Professora de música no Departamento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

paulistas – Universidade Estadual Paulista (UNESP) com graduação em Violão, classe do Dr. Giacomo Bartoloni, e Universidade de São Paulo (USP), Mestrado em Integração da América Latina (Profa. Dra. Dilma de Melo Silva) e Doutorado em História Social (Prof. Dr. Arnaldo Contier) – lugares onde pude estudar, ser bolsista, pesquisar e dar os primeiros passos profissionais em oportunidades de ministrar aulas e executar muitas performances.

Meu entorno musical variava entre o repertório padrão do violão clássico, estudando J. S. Bach, Fernando Sor, Villa-Lobos e Leo Brouwer, e a escuta das sonoridades contemporâneas do Festival Música Nova, de Gilberto Mendes, em Santos (SP), local de meu nascimento. Outrossim, como o instrumento Violão é prodigioso em abarcar repertórios amplos, o universo da música popular sempre fez parte da minha formação, da infância à adolescência, em especial a chamada MPB, Música Popular Brasileira, a saber: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento, que eram minhas referências no toque do violão popular das canções.

Além disso, havia Baden Powell, Rosinha de Valença e Turibio Santos, meus heróis solistas – que eu assistia na televisão de outros tempos. Também vivenciei uma escola pública que me ensinou notação musical antes da minha formação no Violão. Dos 13 anos em diante, estudei Violão Clássico com seriedade e devo afirmar que sou tributária desse fino “objeto” de madeiras nobres, vivas, que me tornou uma pessoa mais sensível e intelectual, acredito.

Com esse passado, ingresso na carreira do magistério superior na Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, aprovada em concurso público em junho de 2006, dois meses após defender minha Tese de Doutorado no Departamento de História Social, linha de História da Cultura, cuja temática versou sobre o Festival Música Nova e os *Cursos Latinoamericanos* do Uruguai, sob orientação do Dr. Arnaldo Contier, historiador pioneiro em tratar a Música como registro sociocultural.

Na minha prova de ingresso na UFMT, o cargo era para Prática Instrumental – Violão, com forte direção do curso de Licenciatura em Música à formação em educação musical, com autores como Susan Hallam,

Keith Swanwick e Murray Schafer na Bibliografia, com os quais, durante as provas, fiz uma ponte com a didática referencial de Henrique Pinto<sup>2</sup>.

Minhas primeiras atividades no curso foram as esperadas disciplinas de Violão, e assumi também História da Música (chamava-se então Evolução da Música), períodos clássico e contemporâneo, componente que me foi direcionado pela minha formação de doutorado em História; as aulas de Violão abarcaram semestres iniciais e outros já concluintes.

Percebi que poucos alunos possuíam repertório solístico padrão, mas a ausência de alunos-solistas logo foi ficando para trás devido ao grande interesse pela disciplina de Prática Instrumental – Violão, em uma demanda de um estudo específico, no curso de Licenciatura, de instrumento tão difundido como é o Violão. À Ementa original das 5 disciplinas de violão – 4 obrigatórias e 1 optativa –, foi-me permitido alterá-la a meu critério; os objetivos fincaram na formação estético-musical (dividi por períodos históricos e suas principais características, criei inclusive uma partitura, intitulada Estilos, que transformava o tema/sujeito em acordo com os períodos históricos), melhora da leitura e a possibilidade da performance, com um aprofundamento técnico específico do instrumento, a saber: Matteo Carcassi (1985), Isaias Sávio (1957; 1961), Henrique Pinto (1982; 1985), Abel Carlevaro (1967; 1985).

Com a grande quantidade de alunos da Licenciatura que cursava as disciplinas de Violão, a experiência da performance foi realizada pela formação de conjuntos, sendo isso já ao final do meu primeiro semestre na UFMT (dezembro de 2006), em apresentações denominadas “Exercícios Públicos”, nos quais alguns alunos lograram se apresentar individualmente.

Os conjuntos de violões se tornariam também um projeto de Extensão Universitária, que foi possível iniciar no semestre seguinte, com bolsistas, já no ano de 2007, como veremos a seguir. Jocosamente, a grande quantidade de alunos-violonistas foi chamada por alguém de “Os 300 da Professora Teresinha”, em alusão aos *300 de Esparta*, sucesso no cinema em 2006.

---

<sup>2</sup> Henrique Pinto (1941-2010) nasceu em São Paulo, capital. Foi aluno de Isaias Sávio e se notabilizou como professor, autor de métodos de violão e organizador de eventos acadêmicos e musicais.

## **2 – Conjunto de Violões e planos para uma Pós-graduação**

Como atividade de Extensão Universitária, criei e fui a coordenadora do projeto Conjunto de Violões do Departamento de Artes da UFMT de março de 2007 a dezembro de 2015, onde tive dezenas de bolsistas anualmente, promovendo a música no campus, na cidade de Cuiabá e entorno, inaugurando eventos, conhecendo espaços, bem como favorecendo a vivência acadêmica e social.

A partir de abril de 2016 integrei a Extensão Universitária da Faculdade de Comunicação e Artes, realizando o projeto Violões da UFMT, ex-Conjunto de Violões do Departamento de Artes da UFMT, agora no Programa UFMT com a Corda Toda, do Dr. Oliver Yatsugafu e Dra. Rubia Napolini. Nesse novo projeto de Extensão, meus alunos do Bacharelado ministram curso de violão a crianças e adolescentes, sob minha supervisão, recebem bolsa e têm a possibilidade de se apresentar no Teatro Universitário da UFMT em solo, câmara e/ou com orquestra de cordas dos estudantes do Programa UFMT Com a Corda Toda. Cinco discentes do Bacharelado já atuaram como bolsistas anuais entre 2016 e 2022.

O Conjunto de Violões, depois chamado Violões da UFMT, talvez tenha sido o mais bem-sucedido projeto que empreendi na UFMT, pela reverberação que obteve e o ganho coletivo em aproximar os alunos da performance, oferecendo-lhes a vivência do palco, a experiência para que eles também o fizessem em suas futuras oportunidades de trabalho e, ainda, a oferta gratuita de apresentações musicais a públicos diversos, dos quais destaco as apresentações no Hospital Universitário Julio Muller; grandes auditórios como o Teatro Zulmira Canavarros, em Cuiabá, eventos importantes como a Bienal de Mato Grosso e abertura dos anos letivos na UFMT.

Em 2007 participei das primeiras conversações organizadas pela Doutora Ludmila Brandão, do Instituto de Linguagens e minha colega no Departamento de Artes, sobre a implantação de um Mestrado Interdisciplinar na área de Humanidades, visto que, naquele momento, éramos poucos doutores para criar um curso de pós-graduação em Artes/Música. Havia um interesse mútuo de vários colegas de faculdades da UFMT,

com conexão em Humanidades, como Antropologia, Comunicação, Filosofia, Letras, História, Sociologia, Psicologia, praticamente um doutor de cada área, o que propiciou a imediata aprovação pela Capes do referido Mestrado, para início já em 2008, inclusive pela carência na região centro-oeste, com um bom número de bolsas da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/Demanda Social (Capes-DS) aos ingressantes.

Com minha experiência na área de um Mestrado Interdisciplinar na USP (1998-2001), no Programa de Integração da América Latina (PRO-LAM) cuja linha científica que realizei, Comunicação e Cultura, abarcava Crítica Cultural e produções artísticas, novamente me vi envolta com a diversidade de conhecimentos ao redor da Música, o que favoreceu meu trabalho no recém-criado Mestrado Interdisciplinar em Estudos de Cultura Contemporânea, PPG-ECCO, tornando-me assim pioneira nessa pós-graduação. A linha a qual me inseri foi “Poéticas Contemporâneas”, responsável por objetos de estudo nas áreas artístico-culturais, seja a produção de Performance ou Criação, abrangendo o recorte temporal da década de 1960 ao início do século XXI. De 2008 a 2021, orientei 16 discentes, com defesa de 9 Mestres e 3 Doutores.

Minhas disciplinas no PPG-ECCO ao longo desses anos foram: O Novo na Música Nova, disciplina que criei no programa, ministrada desde 2008, e que versa especificamente sobre temáticas de meu Doutorado na USP; Arte e Subjetividades Contemporâneas, ministrada com colegas do PPG-ECCO, que trata de momentos de vanguarda artística; Estética e processos composicionais, ministrada com colegas, que aborda obras musicais contemporâneas; Latinidade, Brasilidade e Música Contemporânea, disciplina que criei no programa para suprir a necessidade de abordagem no entrecruzamento Vanguardas e Nacionalismos; Tópicos Especiais em Poéticas Contemporâneas e em Tópicos Especiais em Epistemes Contemporâneas, disciplinas de abordagem teórica sobre conceitos que norteiam o PPG-ECCO em objetos artísticos, como Hibridismo Cultural, Poéticas, Subjetividades Contemporâneas, Teoria Decolonial, entre outros.

Ainda na perspectiva da Orientação, nunca abandonei a graduação em favor da pós-graduação, e desde 2007 já orientei 22 monografias de

Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC); seis discentes em Iniciação Científica, sendo cinco bolsistas (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq) e um voluntário; nove Monitorias de Violão, todas com bolsa da Pró-Reitoria de Graduação (PROEG); duas Tutorias Internacionais de Violão (Mobilidade a Portugal – Instituto Politécnico de Bragança e Universidade de Aveiro) e uma Tutoria com bolsa PROEG.

### **3 – Funções e atividades**

Por inúmeras vezes pertenci a Comissões da UFMT, destacando-se: de 2007 a dezembro de 2020 como integrante da Comissão Organizadora do Processo Seletivo da Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea; tive mandato em 2014/2015 como Membro do Comitê Assessor da Pró-Reitoria de Pesquisa (PROPEQ/UFMT) da área de Linguística, Letras e Artes, que aborda temas espinhosos como Editais de Fomento e Bolsas; nos biênios 2011/2013 e 2019/2020 fui da Comissão de Bolsas do PPG-ECCO, presidindo a última.

Pelo sucesso obtido no Mestrado PPG-ECCO, ao atingir Nota 4, o Colegiado do curso decidiu pleitear o Doutorado, e assim fui Membro da Comissão de elaboração do projeto de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, durante todo o ano de 2013, e que de fato foi aprovado e implantado em 2014.

Outras funções assumidas foram: por anos seguidos, Comissão Especial de Avaliação de Progressão Funcional Docente, inúmeras vezes, posto que por um grande intervalo temporal somente eu e mais três colegas tínhamos Doutorado no Departamento; Membro do Colegiado de Curso da Licenciatura em Música, de 2006 a 2010; Membro da Câmara de Extensão da UFMT de 2007 a 2009, selecionando Editais e Bolsas; Membro da Comissão Organizadora do Vestibular em 2008 e 2009; Membro da Congregação do Instituto de Linguagens no biênio 2007/2009; Representante Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea – PPG-ECCO na Congregação do Instituto de Linguagens no biênio 2009/2010; vice-coordenadora do PPG-ECCO no biênio

2011/2012; Membro da Comissão de Concurso Público 2008, 2013 e 2019; Membro da Comissão e/ou Aplicação do Teste de Habilidades Específicas no Vestibular desde 2007; Membro da Comissão de Criação da Faculdade de Comunicação e Artes em 2015; Presidente do Núcleo Docente Estruturante (NDE) em 2013/2015, período de implantação e durante a visita da Comissão do MEC em 2017, e Membro do NDE 2021/2022, período de Autoavaliação dos seis cursos do Bacharelado.

É importante frisar que esses trabalhos burocráticos são dos mais arduos em termos de aumentar carga horária e estresse aos docentes, visto que nos tiram de nossa essência artístico-acadêmica, de pesquisadores e executantes das Artes/Música, para um âmbito no qual nenhum de nós fora previamente preparado, que é lidar com números, dados frios e tabelas infundáveis, e que deve lograr sucesso para estampar politicamente, administrativamente, o que se faz em termos de Arte numa universidade – a responsabilidade é tamanha e implica até o futuro de verbas de um setor. Portanto, não foram poucas as vezes em que planos pessoais foram adiados por essa extenuante atividade da qual a maioria dos colegas se abstém e cuja pressão é das mais evidentes.

Um dos momentos de maior importância e tensão foi a vinda da Comissão de Avaliação do INEP/MEC em 2017. Era a primeira vez que o curso do Bacharelado em Violão seria visto pelo olhar técnico e crítico de especialistas em Educação Superior e da nossa área musical; nós do Departamento víamos o curso com carinho – modesto, mas sério em suas intenções. Eu particularmente estava vivendo um estresse por ter estado mais à frente que qualquer outro colega, explico: fui eu que oficialmente pleiteei o curso à pró-reitora; estive em todas as reuniões e consultas durante um ano; fui a primeira coordenadora e era a única professora de Violão. Na verdade, o curso estava sendo avaliado, no entanto parecia que eu mesma estava em exposição – foi assim que me senti.

Tão logo a Comissão se reuniu oficialmente conosco no último dia, ficou evidente que tínhamos nos saído bem, senti alívio e gratidão a todo trabalho conjunto, capitaneado pelo então coordenador Dr. Vinicius Fraga. Algum tempo depois recebemos a comunicação oficial de que obtivemos a nota 4 no curso do Bacharelado em Violão, com muitos elogios da

Comissão do INEP/ MEC, sendo que o único item que nos faltou foi a Infraestrutura, pois nosso futuro espaço em um prédio novo (bloco didático atual) não pôde ser considerado, já que nem bem terminado estava. Os itens melhor avaliados foram sobre os componentes ofertados aos discentes, a produção dos colegas docentes do departamento de Artes – que sempre foi muito boa, além da avaliação dos alunos, que demonstraram enorme apreço e respeito pelo corpo docente.

Foi um trabalho hercúleo reunir toda a documentação dos 20 docentes: a produção científica, obter e imprimir as atualizações do Lattes e diários de classes, e resgatar a produção do curso, seus concertos e eventos – neste sentido, foi providencial termos aderido à ideia do blogue Artes no IL, uma iniciativa da professora Dra. Maria Thereza de Oliveira Azevedo quando integrávamos o Instituto de Linguagens (IL). No blogue, a maioria dos concertos e eventos acadêmicos foi registrada. Administrei esse blogue de 2013 a 2018, quando tive de assumir a coordenação do programa de pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, biênio 2019-2020.

Com essa experiência do [artesoiole.blogspot.com.br](http://artesoiole.blogspot.com.br), realizei meu próprio blogue em 2016, o qual nomeei Música Contemporânea para Violão, em três idiomas, Português, Espanhol e Inglês, onde a ênfase é a postagem de textos curtos em que obras musicais são abordadas, bem como atividades que tratam do violão em um processo contemporâneo. Mais uma vez tive de fazer a escolha de abandonar temporariamente este blogue para assumir a coordenação do PPG ECCO (2019-2020).

#### **4 - Núcleo de Estudos de Composição e Interpretação da Música Contemporânea – NECIMC**

Devidamente certificado pela Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMT e integrado ao diretório do CNPq, criei o NECIMC em 2010, durante meu primeiro projeto de pesquisa como coordenadora. Desde sua criação, o NECIMC é a instância ideal para encaminhar eventos, buscar parcerias e financiamentos, com uma grande quantidade de ações, além de ser o espaço de maior atividade extra aulas, em que meus alunos bolsistas,

voluntários, ou simplesmente integrantes se reúnem, têm formação, estudam e ensaiam na pequena sala do Núcleo no segundo piso do prédio do IL/FCA.

Observando o Diretório de Grupos do CNPq, contei cerca de 15 ações do NECIMC – destas, destaco a parceria com o grupo Música e Educação, coordenado pela Dra. Taís Helena Palhares, colega do departamento de Artes, com a qual venho organizando a série de livros *Música, Estudos Culturais e Educação*, volume 1 (2018); volume 2 (2020) e volume 3 (2021), nos quais já obtivemos apoio do PROAP/CNPq, PPG-ECCO, Editora da UFMT e, como em muitas outras atividades, há forte presença de autores alunos e ex-alunos da graduação e pós-graduação ao lado de autores docentes, propiciando aos discentes a experiência de uma publicação conjunta com profissionais. Já tive notícias de ex-alunos gratos por essa oportunidade que em muito colaborou para que obtivessem pontuação visando a bolsas de estudo ou editais de fomento, além da experiência da escrita em si, que estabelece uma linha divisória no intelecto deles.

## **5 – Destaque para a proposta e início do Bacharelado em Música**

Desde que cheguei à casa em 2006, eu perguntava aos colegas por que motivo não possuíamos outros cursos no Departamento de Artes, já que a Licenciatura em Música datava de 1989. Algumas professoras como as Dras. Ludmila Brandão e Maria Thereza de Oliveira também sinalizavam o mesmo questionamento e pleiteavam um curso na área de Artes Visuais ou Artes Cênicas, pela demanda de artistas da cidade de Cuiabá e entorno, e uma equipe chegou a ser reunida para um estudo de projeto a respeito, que inclusive obteve inclusão dessas demandas no Programa de Desenvolvimento Institucional da UFMT em 2011.

No final do ano de 2011, a presença da então pró-reitora de Graduação da UFMT, Dra. Miriam Serra, em reunião com o Departamento de Artes, suscitou essa oportunidade ao concordar com a necessidade de mais cursos, sugerindo-nos o encaminhamento da proposta, com assessoramento da PROEG (Pró-Reitoria de Graduação).

Assim, de dezembro de 2011 a dezembro de 2012, assumi a função

de Coordenadora da Comissão de Implantação de Novos Cursos do Departamento de Artes, elaborei o texto inicial da proposta do Bacharelado em Música, com a total integração das colegas de departamento Dra. Flávia Vieira Pereira e Dra. Helen Luce Campos, dispostas como eu a lutar por esse novo curso, e com um estudo prévio de demanda social de uma carreira musical, feita pela representante discente Estela Ceregatti, o que também foi muito importante.

Nesta pesquisa estatística ficou clara a necessidade dos cursos de Bacharelado na cidade de Cuiabá e região da Baixada Cuiabana, expressada pela quantidade de conjuntos e grupos musicais em atividade e devido à distância em relação a centros musicais (Brasília, Campo Grande e Goiânia). Assim, obtivemos a aprovação inicial do Bacharelado no Colegiado do Departamento de Artes, tendo sido feito o encaminhamento a todas as instâncias da Universidade e do Ministério da Educação (MEC), e, em outubro de 2012, assumi a função de Coordenadora pró-tempore do Bacharelado em Música até fevereiro de 2013; um mês depois, fui eleita pela comunidade acadêmica ao biênio 2013/2015.

O Bacharelado em Música foi oficialmente iniciado em 2013/1 com seis habilitações: Canto, Clarineta, Composição, Regência, Violão e Violino, nos quais centralizava-se uma única coordenação e um Colegiado de Curso, com ingresso pelo Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) e Teste de Habilidades Específicas (THE). No calendário letivo de 2016 tivemos os primeiros formandos e vários frutos ao longo do caminho.

Desde o primeiro semestre de 2013 até o presente momento exerço a docência das Disciplinas Violão I a VIII do Bacharelado em Violão. As Ementas foram escritas por mim, em consulta a vários cursos superiores de Violão pelo Brasil. A realidade de cada candidato é mediada por uma flexibilização nos estudos que realizo com cada discente que ingressa, porém todos passam pela aprendizagem inicial técnica, à qual retorno, constantemente, durante as orientações e que vão sendo rerepresentadas ou ampliadas durante os repertórios. Todos entram em contato com a “Escola de Carlevaro”<sup>3</sup> e o repertório padrão do violão clássico, estabele-

---

<sup>3</sup> Referência aos métodos de violão e pensamento do violonista e professor uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001).

cendo que os conceitos bem apreendidos em uma obra musical poderão ser muitas vezes aplicados e adaptados em outras obras.

Quatro anos de faculdade – oito semestres de Violão, 16 semanas de aulas por semestre, ou 256 horas totais da disciplina no Bacharelado – podem parecer muito, mas o que tenho visto é que o tempo passa “voando” e a grande maioria dos formandos finalmente atinge um bom nível de qualidade técnica, som bonito, repertório de nível condizente só mesmo na reta final. Música é coisa demorada, não adianta buscar atalhos.

Falando especificamente do Violão em Cuiabá, gostaria de destacar, em tão pouco tempo de existência do curso, o sucesso de alunos do Bacharelado em Violão pelos prêmios, seleções em festivais, editais, Mobilidades Acadêmicas nacionais e internacionais e Mestrados, inclusive no exterior. Importante ressaltar também o Violão na Licenciatura, tendo realizado inúmeras apresentações com alunos da Prática Instrumental, que continuei ministrando até recentemente (2018/2) e posso destacar ex-alunos de Violão que assumiram cargos na rede de ensino, cada um deles levando o Violão na bagagem “ensinando Música, musicalmente”, parafraseando Swanwick (2003).

## **6 – Projetos de Pesquisa e geração de produtos artísticos e culturais**

Uma das coisas mais prazerosas do serviço público é quando há a possibilidade de manutenção das nossas atividades artísticas e culturais, que o exercício do cargo nos proporciona, e assim desde 2006 dediquei-me também a produzir livros, recitais, eventos e atuar nacional e internacionalmente, sempre que possível, embora nesses 16 anos minha atuação tenha acontecido mesmo dentro de Mato Grosso.

O livro *Violão de Villa-Lobos a Leo Brouwer* (2008) foi publicado a convite da Editora Terceira Margem, de São Paulo, cujas editoras foram minhas professoras no Mestrado – Dilma de Melo Silva (Artes, ECA–USP, minha orientadora) e Lianna Salvia Trindade (Antropologia, FFLCH–USP). Foi lançado em São Paulo durante a vinda de Leo Brouwer à Universidade de São Paulo, no Instituto Cervantes (Festival Leo Brouwer). Assim, tive o prazer e a honra de lançar o livro ao lado de Leo

Brouwer.

No mesmo período, fiz o concerto de lançamento e autógrafos em Cuiabá, no Auditório do Instituto de Linguagens da UFMT. Esta atividade propiciou uma inspiração aos alunos, e recordo como muitos deles compareceram e se mostraram entusiasmados com as possibilidades amplas da carreira musical, que até então desconheciam.

O livro Gilberto Mendes: *Vanguarda e Utopia nos Mares do Sul* foi baseado em parte de meu Doutorado, e com esse texto concorri e recebi em 2010 o “Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música” da Fundação Nacional de Artes – Funarte. Receber esse Prêmio foi algo de grande impacto no Departamento de Artes, com muita divulgação na Imprensa local e um lançamento bem concorrido no Auditório do Instituto de Linguagens. Aqui também senti que foi uma atividade inspiradora aos alunos do curso, cujo Prêmio Funarte foi motivo de orgulho coletivo, pela reverberação nacional, propiciando motivação aos discentes. Não tardou para que alunos se inscrevessem em concursos nacionais, que ofereciam prêmios para composição e seleção para festivais.

O CD *Música Contemporânea para Violão – Compositores de Mato Grosso* (2008) foi pensado como meio de divulgar as obras de jovens compositores – Cleiciano Pereira, Gil Cardoso, Luciano Campbell, Nelsinho de Moraes – a partir de disciplinas de Composição na Licenciatura em Música do Departamento de Artes da UFMT, ministradas pelo prof. Dr. Roberto Victorio, bem como dos professores Ana Cecília dos Santos, Cristina Dignart, Roberto Victorio, Ticiano Rocha e Vanessa Rodrigues, obras que foram dedicadas a mim. Obtive apoio do programa de pós-graduação PPG ECCO e gravei no famoso Estúdio Cantareira, em São Paulo, com o renomado engenheiro de som Ricardo Marui.

O lançamento do CD foi em conjunto com o livro e, como dito, bastante concorrido e contou com a presença dos compositores. Na mesma ocasião estreei um concerto para violão e pequena orquestra, intitulado *Tetragrammaton XV*, de Roberto Victorio, e regência de Murilo Alves.

Em 2016 ocorreu o lançamento do livro *Catálogo Comentado da Bienal de Música Contemporânea de Mato Grosso*, com concerto de música de câmara, de discentes e docentes do departamento no Auditório do

Instituto de Linguagens da UFMT. Esse livro é fruto de dois projetos de pesquisas devidamente cadastrados e finalizados na Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMT e coordenados por mim: A Bienal de música brasileira contemporânea de Mato Grosso como fonte de informação de interpretação do repertório da música de concerto (projeto de 2008 a 2010) e o seu volume II (projeto de 2011 a 2012).

Os projetos abordaram questões estilísticas, técnicas e performáticas, em fontes bibliográficas e nos programas de quatro Bienais de Música Brasileira Contemporânea de Mato Grosso, coletando relatos e com observação participante. A pesquisa criou verbetes das obras e dos respectivos compositores. Os integrantes dos dois projetos, discentes bolsistas (2 da Graduação e 5 do Mestrado) e docentes do nosso departamento, foram coautores do livro, o qual organizei com Roberto Victorio, idealizador das Bienais de Mato Grosso.

Para a maioria dos discentes, essa foi a primeira oportunidade de ver seu nome publicado em um livro, que foi aprovado em 2015 por pareceristas externos para publicação pela Editora da UFMT, e em coautoria junto a nomes de professores doutores de mais de 15 universidades envolvidas.

Esses dois projetos foram minha primeira experiência como coordenadora de projeto de pesquisa na UFMT (2008 a 2012), e ainda geraram três eventos que também organizei: 1º, 2º e 3º Ciclo de Palestras sobre Música e Ciência (MusiCien), com apoio do Fundo de Amparo à Pesquisa de Mato Grosso – FAPEMAT e Programa de Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea PPG-ECCO/UFMT, em 2010, 2011 e 2012, sempre trazendo um convidado externo à UFMT, ligado aos temas da pesquisa. Os anais dos eventos aforam publicados com ISSN, também favorecendo aos discentes que obtiveram uma produção científica qualificada, alguns pela primeira vez.

Na sequência, cadastrei o projeto *Descrições e Análises da Música Contemporânea em Mato Grosso*, realizado de 2012 a 2016, em que a pesquisa visava à descrição da música de concerto atual, em abordagens com Crítica de Arte, Estética e História, a partir da análise de trabalhos autorais sobre Música Contemporânea executados na UFMT (2004-

2011), envolvendo três alunos da Graduação, dois do Mestrado e dois do Doutorado do PPG ECCO, e três docentes do departamento. Esse projeto gerou o 4º e o 5º Ciclo de Palestras sobre Música e Ciência, MusiCien, em 2013 e 2014, novamente com apoio da FAPEMAT e do PPG ECCO/UFMT, e publicação dos Anais, sempre com ISSN.

É de se ressaltar que a seleção de textos de alunos para os Anais favorece tanto sua experiência científica quanto seu currículo, o que poderá muitas vezes alavancar sua produção na contagem de pontos para bolsas ou editais. Os cinco Anais publicados contiveram artigos de alunos da UFMT. Outrossim, cada evento MusiCien foi encerrado com concertos de convidados externos e/ou música de câmara com integrantes do departamento, docentes e discentes.

De 2016 a 2018 empreendi o projeto de pesquisa Bach no Violão de Brasil e América Latina, o projeto que mais tive o prazer em realizar devido à temática que relaciona o meio instrumental do Violão Clássico em Brasil e América Latina à escrita de Johann Sebastian Bach (1685-1750). O trabalho quis demonstrar a ressonância da obra do consagrado compositor alemão na música de compositores brasileiros e latino-americanos, apontando ainda a relação histórica e o interesse dos intérpretes de Violão Clássico na obra bachiana.

A partir de fundamentos bibliográficos, a pesquisa destacou a autodeclarada influência bachiana na obra do consagrado compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) que apontou em seu extenso repertório uma grande ressonância de J. S. Bach, como afirma Mariz (1989) e tantos outros trabalhos desenvolvidos com respeito a Villa-Lobos, como Béhague (1994); Horta (1986); Nóbrega (1971); Ribeiro (1987) e Santos (1978).

Desse ponto de partida, outros criadores foram sendo relacionados por semelhante procedimento, ou seja, o interesse e a reverberação de Bach em suas obras, com apoio em estudos biográficos [(Orosco (2001); Pereira (2003) e Escande (2005)]. O Projeto estudou de forma ampla obras musicais transcritas em confluências de Johann Sebastian Bach, envolvendo alunos da Graduação (Violão e Composição), sendo 2 bolsistas de Iniciação Científica e 2 integrantes do grupo de pesquisa NECIMC.

Para os alunos, foi a primeira aplicação, fora da sala de aula, de fundamentos da Análise, sendo que os bolsistas Thiago Augusto de Oliveira Pinto e William Agnelo Costa publicaram um artigo sob minha supervisão em uma revista de graduandos da USP (Pinto & Costa 2018). Outros produtos que o projeto gerou: um artigo com uma discente de Composição, Luciana Rodrigues (Rodrigues & Prada, 2017); um capítulo de livro (Palhares & Prada, 2018) e um evento de três dias de recitais, em março de 2016, Bach: Referência e Reverência, no qual todos os bacharelados de Violão se apresentaram, desde solo, duos, trios até conjunto de Violões.

Meu próximo projeto de pesquisa foi realizado de 2018 a 2021, intitulado “Irmão Violão”: distinções e aproximações do violão clássico em Portugal e Brasil, uma investigação comparativa a respeito do violão (denominado “guitarra clássica” em Portugal) com a intenção de conhecer os repertórios aplicados na formação dos instrumentistas portugueses.

De início, o objetivo principal foi obter informações sobre as origens, a história da implantação dos estudos acadêmicos da guitarra clássica em Portugal (do Brasil, já tínhamos as informações) e os objetivos secundários foram os domínios, argumentos de escolhas de repertórios referenciais, do *modus operandi* do estudo técnico no panorama atual, pelo que se passou a considerar a vigência de uma cena portuguesa de Guitarra Clássica.

O método foi comparativo (Portugal e Brasil nessa área de atuação), com uma pesquisa prévia em início de 2018 feita sobre os locais/pessoas às quais eu deveria me direcionar no trabalho de campo, que realizei em fins de 2018. A pesquisa foi então qualitativa, com coleta e interpretação de dados que trariam como resultados a identificação do que os dois países guardam de similaridades e no que se afastariam quanto a procedimentos.

Com os resultados em mãos, eu esperava contribuir para a argumentação de atualizações de nossos currículos acadêmicos e promoção de novas e recentes informações nessa área de atuação, diálogos, simpósios em comum, jornadas científicas e publicações decorrentes desse estudo, sendo alguns desses planos prejudicados pela aproximação da pandemia e o recrudescimento das dificuldades para viagens.

Especificamente sobre a pesquisa de campo empreendida em Portugal no final de 2018 por meio de licença capacitação, farei um detalhamento

mais adiante. Nessa oportunidade ingressei em um grupo de investigação português, o Núcleo Caravelas da Universidade Nova de Lisboa, e em 2019 estive brevemente no país para pesquisar mais, durante o meu período de férias. Em 2020 e 2021, tudo ficou à mercê da pandemia.

Até fins de 2019 eu havia participado presencialmente de dois simpósios internacionais de Musicologia, com apresentação de trabalhos sobre meu projeto de pesquisa e texto em Anais, um em Goiânia (Violão Clássico em Portugal: a caminho de uma escola?) e outro no Rio de Janeiro (Resultados parciais da pesquisa “Irmão Violão”: distinções e aproximações da Guitarra Clássica em Portugal e Brasil); um evento nacional na Unicamp, com Anais publicados, Contribuição dos acervos digitais do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa e da Emissora Antena 2 em uma pesquisa sobre Guitarra Clássica e Música Contemporânea.

Em fins de 2020, participei de eventos on-line, com os textos Relato de Pesquisa sobre a Guitarra Clássica em Portugal: Resultados Parciais e Desdobramentos da Investigação em simpósio local no Departamento de Artes, e uma mesa redonda no X Simpósio Internacional de Musicologia, novamente na UFG, dessa vez a convite dos organizadores para a mesa: O Violão no Brasil, Portugal e Peru, com os doutores Eduardo Meirinhos e Fernando Llanos, ambos da UFG.

A pandemia continuava em 2021, e as incertezas eram muitas, ainda assim resolvi solicitar meu pós-doutorado às instâncias superiores da UFMT, e devido aos critérios estabelecidos fui a primeira da lista entre meus colegas de departamento. Assim, encerrei a primeira etapa do projeto em dezembro de 2021 e imediatamente cadastrei “Irmão Violão”: distinções e aproximações do violão clássico em Portugal e Brasil - Segunda Etapa, quando tive a certeza de que iria mesmo a Portugal para meu pós-doutorado, após dois anos de pandemia e à longa espera de novas oportunidades de investigação em território português, pretendendo dar continuidade de onde houve a forçosa parada e suprir as lacunas da pesquisa de campo em Portugal, em iniciativas dignas de registro e aplicação.

Após quase três anos de espera, consegui retomar as minhas investigações em Portugal, para a segunda etapa do meu projeto “Irmão Violão”:

Distinções e aproximações da Guitarra Clássica em Portugal e Brasil. Novamente recebida pelo Dr. David Cranmer em Lisboa, dessa vez por um ano, com início em 1º de abril de 2022 e finalização a 31 de março de 2023.

## **7 – Organização de eventos**

Dos eventos em que estive na organização, destaco o VII Seminário de Linguagens: Desafios Contemporâneos, realizado pelo Instituto de Linguagens em 2008, e que agregou centenas de professoras da rede escolar de Cuiabá e entorno, em busca de eventos de atualização como esse, o que me propiciou uma visão abrangente de responsabilidade da docência e pesquisa também em direção à comunidade, a informação circulada extramuros.

Sobre eventos musicais, estive em três das cinco Bienais de Música Contemporânea de Mato Grosso, idealizadas pelo compositor e professor do departamento Dr. Roberto Victorio, 2ª (2006), 3ª (2008) e 4ª Bienal (2010), colaborando na organização dos concertos e palestras e apresentando-me, mormente em estreias; coordenei e atuei no já citado 1º ao 5º MusiCien, Música e Ciência (2010-2014) e na 1ª e 2ª Jornada Científica do Violão (2016-2017), cuja finalidade sempre foi promover mais formação musical além do ambiente da sala de aula.

Um evento muito especial foi o I Concurso Solistas de Mato Grosso, em 2017, em que ao lado dos colegas docentes doutores Flávia Vieira, Helen Luce e Oliver Yatsugafu realizamos um certame muito animado e que teve ótima repercussão na Imprensa e grande participação de jovens músicos locais, sendo que trouxemos uma banca de colegas externos para as semifinais e grande final, com apoio institucional da UFMT para passagens aéreas e hospedagem e bons prêmios aos vencedores, obtidos principalmente pelo esforço da profa. Flávia Vieira junto à comunidade cuiabana.

Encerro essa parte comentando sobre o evento ECCO nos 300 Anos de Cuiabá, um grupo de ações mensais ao longo de 2019, ano em que Cuiabá comemorava 300 anos de sua fundação. Como coordenadora do

PPG-ECCO, quis fazer uma iniciativa diferente em relação ao aniversário da cidade que me acolheu, que fosse algo festivo, mas também um momento de reflexão e assim cadastrei esse evento como projeto de extensão, o qual obtive apoio institucional para realizar atividades de março a dezembro: palestras, mesas-redondas, concertos, mostra de filmes mato-grossenses, pôsteres e arrecadação de alimentos. Foi um momento de confraternização e muita animação no ambiente acadêmico.

## 8 – Arranjos e apostilas

Outra atividade à qual acredito seja digna de nota é meu trabalho com Arranjos. Já os fazia antes para proveito próprio, como solos de Píxiunguinha, Luís Bonfá, Tom Jobim... que gostava de executar em apresentações públicas. Nunca tive uma carreira solo, apenas me apresentava esporadicamente como recitalista todas as vezes em que surgiram chances, mas não buscava concertos nesse viés. Já a atuação como camerista, essa sim posso afirmar que tive, primeiramente com uma parceria em duo de violões, antes e durante a faculdade, com Denise Alvarez, aluna também de Giacomo Bartoloni e santista como eu, e o trabalho mais longo com o Trio São Paulo de Violões, de 1997 a 2005, com Gilson Antunes e Ricardo Marui, inclusive com gravações em três CDs e um só nosso, pela editora Paulus (2002). Neste Trio, fiz vários arranjos que depois os retomei na UFMT, visando as formações possíveis com meus alunos. Para o conjunto de violões, aulas/apresentações de Exercício Público (fim de semestres) foram em torno de 20 arranjos.

Em algumas oportunidades eu já havia feito performances de obras de Gilberto Mendes transcritas para violão, como a *Peça n° 2* em arranjo para duo de violões, do violonista e professor da USP, Dr. Edelson Gloeden, e um arranjo de Roberto Victorio para dois violões e voz de *A Mulher e o Dragão*. Além disso, eu já havia participado da estreia da música-teatro *Escorbuto* (2005) em que o próprio Gilberto Mendes me forneceu um fragmento de uma obra sua já bastante conhecida para que eu improvisasse, ora repetisse ora variasse, e ainda com um verso do poeta Flávio Amoreira para – teatralmente – pronunciar durante a obra. A sua

famosa *Blirium C-9* eu também já havia realizado várias vezes com a devida improvisação solicitada pelas instruções da obra. Assim, fui tomada por uma necessidade e vontade de religar-me à obra de Gilberto Mendes, dessa vez realizando eu mesma arranjos que eu acreditava poderiam soar bonito no violão; três obras já estreadas: *Pour Eliane*, Gilberto Mendes, violão solo, arranjo especial para a *live* no Instagram do grupo ContemporArte, 2020; *Ponteio*, Gilberto Mendes, violão solo, arranjo especial para o evento Gilberto Mendes e seu Rizoma, 2022; *Acalanto*, Gilberto Mendes, violão solo, arranjo especial para o evento Gilberto Mendes e seu Rizoma, 2022.

## **Apostilas**

Para complementar conceitos, favorecer a memorização de vários pontos da aula de Violão, por várias vezes elaborei material didático para distribuir entre os discentes e meus monitores, como demonstra a lista a seguir:

- 10 Características do Violão;
- Verdadeiro ou Falso – como estudar Violão;
- 10 dicas de Musicalidade;
- 10 tópicos de autoavaliação;
- 10 dicas de slides para o seu TCC;
- Construção do seu Objeto de Estudo (TCC)
- 10 dicas básicas para gravação;
- 10 orientações sobre a performance de Solista na Orquestra.

## **Concertos**

Em números gerais, observei em meu currículo Lattes pouco mais de 100 apresentações ao longo desses 16 anos, em torno de 20 recitais solo, dos quais destaco:

- Temporada 2007 com a Orquestra de Câmara do Departamento de Artes, regente Anderson Rocha, no Centro Histórico de Cuiabá: Museu da Imagem e do Som de Cuiabá (MISC); Igreja do Rosário e São Benedito; Igreja Nossa Senhora do Bom Despacho;

- Sesc Arsenal Cuiabá, a segunda récita do Concerto para violão e Pequena Orquestra de Villa-Lobos com a Orquestra de Câmara do Departamento de Artes, regente Flávia Vieira, em 2012;

- 2º Festival de Música Contemporânea Brasileira (FMCB), Campinas, em Homenagem a Gilberto Mendes, com a presença do compositor ao evento, em 2015;

- Concertos CPFL, Campinas, concerto solo com obras contemporâneas de Mato Grosso e mundiais, em 2016;

- Concerto em Homenagem aos 130 anos de Heitor Villa-Lobos, no Auditório do Instituto Nacional de Pesquisas do Pantanal, na UFMT, com estreias (mato-grossense) da Valsa de Concerto nº 2, de Villa-Lobos e Suíte Antigua (provável estreia brasileira) de Leo Brouwer, com participação especial de alunos do Bacharelado em 2017.

- “Violão em Noite de Lua”, concerto solo de obras do Violão Brasileiro, no Teatro Universitário da UFMT, finalmente reformado e em sua plenitude, com participação especial do grupo Violões da UFMT, em 2018.

Além dos solos, houve uma grande quantidade de apresentações: Conjunto de Violões, cerca de 35 apresentações; Música de Câmara, cerca de 35 – de duos com Roberto Victorio a formações instrumentais diversas com meus alunos e ensembles de docentes; solista com orquestras em Cuiabá e Santo Antônio de Leverger, cerca de dez vezes, em que destaco a regência de Amâncio Urarepia Yeyandar (Bolívia), Adriano Dantas (Bacharel em Regência na UFMT), Anderson Rocha, Flávia Vieira, Murilo Alves e Roberto Victorio; e Eletroacústica, por três ocasiões.

Todas essas apresentações foram oportunidades de difundir um trabalho musical em que a comunidade discente dos cursos de Licenciatura e Bacharelado se visse representada, tornando mais viável a sua formação, envolvendo mais confiança na sua professora que estava ali em exposição no espaço público da audiência – esse sempre foi o princípio que me guiou a cada apresentação: encaminhar o foco da minha performance para a possibilidade de os alunos se verem ali também, como inspiração e possibilidade de uma carreira acontecer.

## 9 – Licença Capacitação em Portugal

Em 2018 obtive minha primeira Licença Capacitação para um período de pesquisas em Portugal, de dois meses, oportunidade que depois geraria meu pós-doutorado em 2022. Para a licença capacitação, fui recebida pelo Dr. David Cranmer, do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, pesquisador que atua em investigações musicais luso-brasileiras e que posteriormente aceitou meus projetos para me tornar uma integrante do Núcleo Caravelas, que visa justamente pesquisas entre os dois países.

De setembro a novembro de 2018, estive em cinco localidades em Portugal, a saber: Lisboa, Aveiro, Braga, Évora, Porto, para poder empreender a pesquisa de campo do meu então recente projeto de pesquisa, “Irmão Violão”: Distinções e aproximações da Guitarra Clássica em Portugal e Brasil.

Nas localidades em que estive, assisti a aulas, eventos e concertos, fiz entrevistas, mantive contato com docentes do Conservatório Nacional de Lisboa; da Licenciatura em Música/Guitarra Clássica da Universidade de Aveiro; da Orquestra de Cordas Dedilhadas do Minho e da Licenciatura em Guitarra Clássica da Universidade do Minho (ambas em Braga); da Licenciatura em Guitarra Clássica da Universidade de Évora; do Conservatório do Porto e da Licenciatura em Guitarra Clássica do Instituto Politécnico do Porto. Em Braga, tive a oportunidade de rever Leo Brouwer, que veio a convite da Orquestra de Cordas Dedilhadas do Minho, para reger mais de 50 guitarristas em um belo concerto dessa Orquestra.

Meu projeto ainda vislumbrava conhecer a Licenciatura em Música do Instituto Politécnico de Castelo Branco, IPCB, posto que minha coleta de dados com os colegas em todas as cinco localidades apontava que na Escola Superior de Artes do IPCB, a Licenciatura em Música possuía características próprias, regionais, em que ponderei certa linha de proximidade com os discentes de Mato Grosso, onde é forte a cultura local das Violas de arame. Em Castelo Branco há a tradição da viola beiroa. No entanto, não houve tempo hábil para essa curta estadia de dois meses, inclusive em Lisboa, não logrei sucesso no contato com o colega da Escola

Superior de Música do Instituto Politécnico de Lisboa<sup>4</sup>.

O que ficou evidente nessa Licença Capacitação em Portugal foi a existência de uma comunidade violonística forte, que chamei de “cena portuguesa da guitarra clássica” pela quantidade e qualidade de músicos, alunos, espaços e eventos de nível internacional.

## **10 – Coordenação de Pós-graduação, pandemia e desafios.**

Nos anos de 2019 e 2020 fui coordenadora eleita do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, com Dra. Taís Helena Palhares como vice-coordenadora. Nessa função, trabalhei bastante junto à assessoria da Pró-Reitoria de Pós-graduação da UFMT, realizando cursos de capacitação para o preenchimento da Plataforma Sucupira em suas novas diretrizes do Comitê de Avaliação da Capes, contei com bastante colaboração de colegas docentes e técnicos, da própria pró-reitora Dra. Ozerina Victor de Oliveira, que sempre viu potencial de crescimento no PPG ECCO. Em 2019 passei por todos os problemas de cortes na pasta da Educação desde o início, reverberando nas bolsas dos estudantes, ansiosos com essa situação.

No meu segundo ano de mandato, a pandemia da Covid-19 estabeleceu novas necessidades; com o fechamento das universidades pela onda devastadora de contágio da doença, as disciplinas e eventos sofreriam atrasos na integralização dos cursos. No entanto, uma rápida ascensão do meio virtual foi tornando possível pelo menos a adesão a eventos científicos *online*, para que os créditos de Atividades Programadas não tivessem tanto prejuízo. Lembro dos momentos de luta e reivindicações dos programas junto à Capes, que cedeu na questão tempo de integralização, bem como na prorrogação de bolsas.

A pandemia acelerou todos os procedimentos eletrônicos, e em pouco tempo uma enorme quantidade de dados acadêmicos já estava indo para o SEI, o Sistema Eletrônico de Informação. Tudo foi sendo protocolado lá, inclusive o PPG ECCO foi pioneiro em aceitar o arquivo digital em

---

<sup>4</sup> Para fins de informação, as duas atividades foram finalmente realizadas durante o estágio pós-doutoral em 2022.

vez do CD físico da Dissertação ou Tese dos formandos, ideia que defendi e que aprovamos no Colegiado, enviamos como informação oficial à nossa pró-reitora, que em tempo muito breve já estava também planejando junto à Biblioteca Central, setor de repositório institucional, a substituição do CD ou DVD pela inserção no SEI, assim como todos os processos de diplomação.

Não consegui tempo para ministrar minhas disciplinas online em 2020, pois o trabalho de coordenação, aparentemente viabilizado pelas possibilidades virtuais, na verdade subjugou nossos horários de trabalho, que pareciam sem-fim de expediente, virando a noite em mensagens de WhatsApp de colegas ou alunos, doentes física e mentalmente. Pensei em desistir inúmeras vezes, mas minha vice-coordenadora e meu Colegiado de curso eram felizmente muito presentes, e sobrevivi ao ano de 2020 num cargo administrativo extremamente complexo e de exposição.

Enquanto estava como coordenadora do PPG-ECCO, a Graduação em Música, no segundo semestre de 2020, voltou a ministrar disciplinas, somente teóricas, pelo avançado estágio da pandemia que continuava impedindo as aulas presenciais. Nesse momento, orientei quatro alunos de Trabalho de Conclusão de Curso, de agosto a dezembro de 2020. Em seguida, no semestre 2021/1 que já estava atrasado no calendário letivo, ministrei após mais de 10 anos de intervalo, História da Música do Ocidente IV, que equivale à história contemporânea, e a disciplina de Iniciação ao Trabalho Científico, abarcando discentes dos 6 cursos do Bacharelado e a Licenciatura em turmas que aguardavam ansiosas pela continuidade do curso.

Em 2021, além das mesmas aulas teóricas, com aprovação no Colegiado do Departamento, retomaram-se as aulas práticas, no modo flexibilizado, ou seja, online, e para isso reinventei meu modo de fazer as aulas, ao qual estava tão acostumada. Conversando com os alunos de Violão, consultei-os se seria possível que fizessem pré-vídeos das obras do semestre, me enviassem e nossos horários de encontros online visariam meus comentários, orientações e informações sobre as obras previamente assistidas por mim. Cada atividade dessas recebia um nome estratégico no ambiente virtual, mas a falta do contato físico era, em certos momentos, algo quase incontornável, tornando a aula desgastante pela quantidade de

explicações virtuais que, em presença, apenas poucos minutos de duração seriam suficientes.

Muitos foram os problemas de ordem técnica nesse sistema de aulas online, houve muito desgaste de relações interpessoais, mas foi aos alunos, que as questões de ordem familiar e financeira pesaram muito mais, o que tornou esses semestres virtuais verdadeiros momentos de resistência e compreensão, para não deixar ninguém para trás. Complacientemente, fui com resignação até a formaturas online, com homenagens e muita emoção, tudo sendo viabilizado na medida do possível, em razão de uma terrível situação, inimaginável nos primeiros meses de 2020. Assim chegou o final do longo ano de 2021.

## **Considerações Finais**

Por fim, gostaria de assinalar que após esses 16 anos de trajetória em uma universidade pública brasileira como a UFMT, a experiência me faz ver a mesma paisagem com outras cores, e me convida a repensar novos projetos e encontros. A atividade de uma professora da área musical precisa do envolvimento de seus alunos. O desejo é que, com elas e eles, vislumbre-se o lugar da universidade – conquistado por tantos esforços – como oportunidade de fazer acontecer seus sonhos. Todos podem se beneficiar disso.

Modifiquei-me junto com as tentativas de mudanças das quais fiz parte, e a luta por mais infraestrutura, mais espaços de qualidade nunca é fácil. Entretanto, hoje vejo que o essencial sempre foi a presença da juventude, que se interessa por nossos cursos e nos dá vontade de seguir, só a experiência nos mostra isso. O interesse com que nos seguem, nos ouvem, dá a medida verdadeira desse acontecimento – estar na universidade pública.

## **Referências**

CARCASSI, Matteo. Simon Wynberg (org.). **25 Etudes Op.60**. Heidelberg: Chanterelle, 1985.

CARLEVARO, A. 4 **Cuadernos didácticos**. Buenos Aires: Barry, 1967.

\_\_\_\_\_. *School of Guitar*. London: Boosey & Hawkes, 1985.

OROSCO, Maurício T. dos S.. **O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão**. Dissertação de Mestrado, Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2001.

PALHARES, Taís Helena & PRADA, Teresinha. **Música, Estudos Culturais e Educação: trajetórias e perspectivas**. Curitiba: CRV, 2018.

PEREIRA, Marcelo F.. **A Escola Violonística de Abel Carlevaro**. Dissertação de Mestrado, Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2003.

PINTO, Henrique. **Curso Progressivo de violão**. São Paulo: Ricordi, 1982.

\_\_\_\_\_. **Técnica de mão direita: arpejos**. São Paulo: Ricordi, 1985.

PINTO, T. A. de O., & COSTA, W. A. da.. A análise musical como subsídio para a performance no palco. **Anagrama**, 12(1), 2018. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2018.145090>

PRADA, Teresinha. **Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer**. São Paulo: Terceira Margem, 2008.

\_\_\_\_\_. **Gilberto Mendes: Vanguarda e Utopia nos Mares do Sul**. São Paulo: Terceira Margem, 2010.

RODRIGUES, Luciana & PRADA, Teresinha. Hibridismo e Devir na Poética de de Marcos Alan. **Revista Documento Monumento**, volume 21, 2017.

SÁVIO, I. **Elementos Fundamentales de la técnica guitarrística, Ejercicios de Arpeggios para guitarra** - Mauro Giuliani. Buenos Aires: Ricordi, 1957.

\_\_\_\_\_. **Escola moderna do violão**. São Paulo: Ricordi, 1961.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

## **Capítulo 8 – Apresentações Musicais promovidas pelo Departamento de Artes da UFMT e Direitos Autorais: conflitos e perspectivas**

Gleicy Kellen Paniago<sup>1</sup>

O tema “Direitos Autorais” me instiga há algum tempo, especialmente depois de uma experiência vivenciada há alguns anos, quando promovi um Recital de Piano, feito exclusivamente por meus alunos no município de Rondonópolis-MT. A mãe de um dos alunos, pessoa influente na cidade, quis dar publicidade ao evento e colocou uma nota no jornal local. No dia marcado, já estávamos no lugar com tudo organizado, quando fomos surpreendidos por um fiscal do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), dizendo que deveríamos pagar um valor a título de Direitos Autorais.

Não sabendo exatamente do que se tratava, apenas disse que naquele momento não poderia resolver aquela situação, pois já estávamos para começar o recital. Argumentei, na ocasião, que se tratava de um evento didático, para um público restrito (apenas pais e familiares) e que não havia cobrança de ingresso. Disse, ainda, que muitas das músicas que seriam interpretadas pelas crianças já eram de domínio público, portanto, isentas de pagamento. Apesar disso, o fiscal foi taxativo na cobrança, querendo inclusive “barrar” o Recital, mas alguns pais se opuseram e ele acabou indo embora. Nunca mais fui procurada por conta desse episódio. Entretanto, sempre tive a curiosidade de saber se deveria ou não ter pagado os direitos autorais naquele evento.

A Lei nº 9610/98, que trata dos Direitos Autorais traz, no artigo 68 que, “sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, não poderão ser utilizadas obras teatrais, composições musicais ou lítero-musicais e

---

<sup>1</sup> Formanda do Bacharelado em Canto (2023) pela Universidade Federal de Mato Grosso. Esse texto é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso da autora, defendido em dezembro de 2022.

fonogramas, em representações e execuções públicas”, considerando execução pública o utilizar de obras em locais de “frequência coletiva”, como teatros e salas de concerto.

Ademais, é sabido que as obras em domínio público, aquelas que não estão sob a propriedade exclusiva de alguém, podem ser utilizadas por qualquer pessoa, com ou sem finalidade econômica, prescindindo de qualquer autorização ou remuneração. Todavia, e as obras de autores vivos ou àquelas que ainda não caíram em domínio público, mas que são devidas aos herdeiros, seria obrigatório o pagamento, mesmo que a execução seja para fins didáticos? Seria o caso da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em especial o curso de música, a obrigação de pagar os Direitos Autorais em suas apresentações musicais, tendo em vista o caráter didático desses Concertos?

Para refletir acerca do tema e seus impactos já sentidos no curso de música da UFMT, selecionei dois dos diversos grupos musicais da universidade, o Coral UFMT e o UFMT com a Corda Toda, para responderem alguns questionamentos a título de exemplificação.

Diante dessas incertezas, o presente trabalho tem como objetivo principal apresentar questões de direito de autoria de obras intelectuais de cunho musical. A partir disso, nossos objetivos específicos são: examinar na atual Lei dos Direitos Autorais em que circunstâncias deve-se pagar os direitos relacionados à execução pública, esclarecer como deve ser o posicionamento perante as resoluções jurídicas, especialmente no que se refere às apresentações artísticas realizadas pelos dois grupos musicais escolhidos, e propor mudanças específicas na lei em se tratando de apresentações musicais de cunho didático.

Para desenvolvimento da pesquisa, foi utilizado o Método Indutivo. Na Coleta de Dados, utilizamos de questionário fechado com os coordenadores de dois grupos musicais da UFMT e com a assistente de arrecadação do ECAD/Cuiabá.

Como procedimento técnico, foi realizado levantamento bibliográfico, elaborado a partir de material já publicado, como livros, artigos, dentre outros, que discute, especialmente, questões jurídicas sobre o tema.

Para melhor desenvolvimento do tema, o trabalho foi dividido em

cinco partes. Primeiramente, tratamos do direito autoral no Brasil, como surgiu, e seu espaço dentro do ordenamento jurídico; sua relação com a obra musical; os titulares dos direitos autorais; direitos morais e patrimoniais do autor; limitações, duração e cessão dos direitos autorais; e sobre o trabalho do ECAD em Mato Grosso. Na sequência, buscamos mostrar uma parte das atividades que a UFMT desenvolve na área da música, relatando o trabalho desempenhado pelos grupos musicais “Coral UFMT” e “UFMT com a Corda Toda”, e levantamos questões sobre os direitos autorais nas apresentações musicais desses grupos. Por último, expomos as respostas obtidas através dos questionários realizados com os grupos sobre os direitos autorais e a atuação do ECAD na cidade de Cuiabá-MT.

## **1 – Direito Autoral no Brasil**

Com o objetivo de proteger as relações entre o criador e a utilização de obras artísticas, literárias ou científicas, surge o Direito Autoral que, através de um conjunto de normas, regulamenta tal matéria.

No Brasil, ele passou a ser expressamente reconhecido a partir das Constituições de 1891, 1934, 1946, 1967 e da Emenda Constitucional de 1969. A Emenda Constitucional n.º 1/69 assim determinava: “Aos autores de obras literárias, artísticas e científicas pertence o direito exclusivo de utilizá-las[...]”.

No caso dos direitos autorais na obra musical, foram os compositores que se uniram na luta pela criação de uma normatização que viabilizasse a arrecadação dos direitos autorais, quando suas obras musicais fossem executadas em público.

Surgiram então, no Brasil, no início do século XX, as sociedades de defesa dos direitos autorais. Tendo por base informações extraídas do próprio *site* do ECAD ([www4.ecad.org.br](http://www4.ecad.org.br)), replicamos que estas associações civis, fundadas por autores e profissionais da música, sem fins lucrativos, tinham como principal objetivo a defesa dos direitos autorais da execução pública musical dos seus associados.

A primeira associação foi fundada em 1917, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - SBAT que, no princípio, foi composta apenas por au-

tores de teatro, mas que, posteriormente, permitiu a associação de compositores musicais.

Ainda segundo o *site* do ECAD, com o passar do tempo, outras entidades foram surgindo. Dentre elas, podemos destacar a União Brasileira de Compositores – UBC (1942); a Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores – SBACEM (1946); a Sociedade Arrecadadora de Direitos de Execuções Musicais no Brasil – SADEMBRA (1956); a Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais – SICAM (1960); e a Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais – SOCINPRO (1962).

A criação dessas sociedades não solucionou o problema da arrecadação dos direitos devidos aos autores. O pagamento realizado a uma dessas entidades não significava a extinção da obrigação, pois, na maioria das vezes, as músicas eram feitas em parcerias (compositor e letrista, por exemplo), e cada qual era filiado a uma entidade. Dessa forma, as pessoas que utilizavam as músicas, preferiam não pagar os direitos do autor, como podemos extrair do *site* do ECAD.

Com a promulgação da Lei de Direitos Autorais, Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973, criou-se o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD)<sup>2</sup>.

Para um melhor entendimento, o ECAD é uma associação civil sem fins lucrativos, mantida pelas associações de titulares de direitos autorais e os que lhe são conexos, que tem por finalidade centralizar a arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública musical, lítero-musicais e de fonogramas, inclusive por meio da radiodifusão, transmissão por qualquer modalidade e a da exibição audiovisual, além de toda a documentação necessária para o perfeito desenvolvimento do processo.

São as associações que mantêm o ECAD que fixam os preços e impõem regras de cobrança e distribuição dos valores arrecadados, e controlam todas as informações cadastrais pertinentes aos titulares, às suas obras musicais e aos seus fonogramas.

---

<sup>2</sup> Sociedade civil, de natureza privada, instituída pela Lei Federal 5.988/73 e mantida pela atual Lei de Direitos Autorais Brasileira – 9.610/98, que realiza a arrecadação e a distribuição de direitos autorais decorrentes da execução pública de músicas nacionais e estrangeiras.

## 1.1 – Dos Direitos Autorais no Ordenamento Jurídico

O ordenamento jurídico brasileiro teve quatro Leis que regeram os Direitos Autorais: a Lei nº 496, de 1898; a Lei nº 3.071, de 1916; a Lei nº 5.988, de 1973, e a atual Lei nº 9.610/98-Lei dos Direitos Autorais (LDA). Esse diploma legal desdobra-se em oito títulos: disposições preliminares (arts. 1º a 6º); das obras intelectuais (arts. 7º a 21), dos direitos do autor (arts. 22 a 52); da utilização de obras intelectuais e dos fonogramas (arts. 53 a 88); dos direitos conexos<sup>3</sup> (arts. 89 a 96); das associações de titulares de direitos de autor e dos que lhes são conexos (arts. 97 a 100); das sanções às violações dos direitos autorais (arts. 101 a 110) e, por fim, disposições finais e transitórias (arts. 112 a 115).

No âmbito internacional, existem várias fontes, podendo ser citadas especialmente a Declaração Universal dos Direitos do Homem; a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris – na Convenção Universal Sobre o Direito de Autor - em 24 de julho de 1971, e promulgada no Brasil através do decreto 75.699/75; a Convenção de Genebra, de 29 de outubro de 1971 (Decreto nº 76.906 de 24/12/1975); o Tratado sobre os Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual (TRIPS), promulgado pelo Decreto 1.355, de 31/12/1994.

A Lei nº 9610/98 reza, no seu artigo 1º, o seguinte: “Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos”.

Sob este prisma, podemos conceituar direitos autorais como:

[...] o conjunto de prerrogativas jurídicas atribuídas, com exclusividade aos autores e titulares de direitos sobre obras intelectuais (literárias, científicas e artísticas) de opor-se contra todo atentado contra estas prerrogativas exclusivas, como também aos

---

<sup>3</sup> Direitos conexos são aqueles direitos paralelos ao direito do autor, sem, contudo, confundir-se com ele ou prejudicá-lo. Eles foram criados com o objetivo de proteger as pessoas (físicas ou jurídicas) que contribuíram com o processo de produção e distribuição de uma obra, com uma retribuição justa pela dedicação de tempo e dinheiro empregados. Disponível em: <https://liquidocerto.escobaradvocacia.com.br/direitos-conexos/> Acesso: 06/12/2022.

titulares de direitos que lhe são conexos (intérprete ou executante, produtores fotográficos e empresa de radiodifusão), aos quais, para efeitos legais, aplicar-se-ão as normas relativas aos direitos de autor. (Pimenta, 2005, p.11)<sup>4</sup>

A Lei dos direitos autorais, ao citar os direitos conexos como parte da expressão direitos autorais, também enunciou a aplicabilidade extensiva das normas pertinentes à proteção do direito do autor, aos direitos conexos. Entretanto, este último não será objeto deste trabalho, uma vez que não adentraremos aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão.

## 1.2 – Obra Musical

A obra musical é uma criação do espírito humano, formada pelos elementos essenciais da música, quais sejam: a harmonia, a melodia e o ritmo. Pode ser entendida, ainda, como movimento, sons, silêncios e até mesmo ruídos. Através dela, o seu criador exterioriza os seus sentimentos, seu estado de espírito, seus ideais.

A música instrumental, que difere das demais por não possuir a letra, também é considerada uma obra musical. Segundo a Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (AMAR)<sup>5</sup>, “é considerada obra musical qualquer composição musical que possua letra e arranjo, ou somente o arranjo musical”.

Para todos os fins, o compositor de uma música instrumental goza dos mesmos direitos de qualquer outra obra musical.

Vejamos o que está esculpido no artigo 7º da Lei dos Direitos Autorais (LDA), *in verbis*:

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte,

---

<sup>4</sup> PIMENTA, Eduardo e PIMENTA, Rui Caldas. Dos Crimes contra a Propriedade Intelectual, 2ª ed., SP: RT, 2005, p. 29. Disponível em: [https://www.conjur.com.br/2018-ago-08/opiniao-competencia-julgar-violacao-direito-autoral-internet#\\_ftn2](https://www.conjur.com.br/2018-ago-08/opiniao-competencia-julgar-violacao-direito-autoral-internet#_ftn2). Acesso em: 12/10/2022.

<sup>5</sup> AMAR – Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes. Disponível em: <https://amar.art.br/obras-musicais-voce-precisa-saber/> Acesso em 12/10/2022.

tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

(...)

V – as composições musicais, tenham ou não letra;

(...)

Até o início do século XX, as obras musicais circulavam apenas através de partituras, que são escritos cifrados que somente algumas pessoas sabiam ler. Essa sucessão de sons não tem qualquer materialização física ou corpórea. Com a chegada do fonógrafo e do gramofone, surgiu a possibilidade de reproduzir esses sons em uma grande quantidade, alavancando os direitos autorais através da obra musical.

Existem diversos tipos de direitos relacionados à exploração das obras musicais e dos fonogramas. Podemos citar o direito de edição gráfica, o direito fonomecânico, o direito de inclusão ou de sincronização, o direito de execução e o direito de representação pública.

Alguns desses direitos são exercidos diretamente por seus titulares, outros são geridos coletivamente, através de associações de gestão coletiva. No caso da proteção aos direitos de execução pública musical, o ECAD é o órgão responsável para arrecadar os direitos autorais.

## 2 – Titulares dos Direitos Autorais

A Constituição Federal garante, em seu art. 5º, incisos XXVII e XXVIII:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no país a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

[...]

XXVII- aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissíveis aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

XXVIII- são assegurados, nos termos da lei:

a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e a reprodução da imagem e voz humana, inclusive nas atividades desportivas;

b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criem ou de que participem os criadores, os intérpretes e as respectivas representações sindicais e associativas [...]

São titulares de direitos de autor: os autores, compositores, editores musicais, versionistas e adaptadores. O art.11 da Lei dos Direitos Autorais reforça que “autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica”.

No caso específico da música, pode ser o autor a pessoa que cria a letra da música, ou o compositor que cria a melodia. O autor e/ou o compositor podem autorizar que seja feita uma versão de sua obra em idioma diverso do de origem, surgindo a figura do versionista. Esta nova obra, derivada da obra original já existente, é a versão. Através dela, o autor original, no momento da distribuição de valores, recebe um percentual referente aos seus direitos, pois a criação original é de sua autoria.

Outra figura que existe na área musical é a do autor-adaptador, que é aquele que faz adaptações sobre obras que caíram em domínio público. Ele também recebe os valores relativos à sua adaptação.

Por último, existem as editoras musicais, que não são caracterizadas como autoras, mas exercem a titularidade dos direitos dos autores que lhes conferem tais direitos, em razão de contratos de edição ou cessão de direitos firmados.

Portanto, os titulares dos direitos autorais são pessoas físicas ou jurídicas, às quais a legislação autoral confere direitos de autor e/ou conexos. Cabe esclarecer que os direitos conexos são aqueles “reconhecidos a determinadas categorias que auxiliam na criação, produção ou difusão da obra intelectual”.<sup>6</sup>

## **2.1 – Direitos Morais e Patrimoniais do Autor**

A LDA vigente prevê em seu artigo 22 que “pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou”. Para Bittar (*apud* Cabral, 1999, p.76), “os direitos morais são os vínculos perenes que unem

---

<sup>6</sup> Disponível em: <http://portaldemarcaspatentes.com.br/autoria-e-titularidade/>

o criador à sua obra, para a realização da defesa de sua personalidade (...).”

Dentre os direitos morais especificados no art. 24 da LDA, merecem destaque: o de reivindicar a autoria da obra a qualquer tempo; o de ter o seu nome indicado ou anunciado na utilização da obra; o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações; o de modificar a obra e o de retirá-la de circulação.

Trata-se de um direito personalíssimo<sup>7</sup>, razão pela qual possui como características: ser imprescritível, impenhorável, irrenunciável e inalienável.

Tais características têm por objetivo proteger a paternidade da obra e a sua integralidade. São peculiares ao direito moral, pois são oriundas da defesa do nome e da criação do autor.

Os direitos patrimoniais, por sua vez, são aqueles que “asseguram ao criador o retorno financeiro de todas as relações econômicas que tenham por objeto a sua obra intelectual. É negociável total ou parcialmente, por tempo determinado, ou indeterminado” (Pereira; Pimentel; Mehlan, 2003, *apud* Brittes; Pereira, 2012).

Tais direitos serão devidos quando a obra que depende de autorização expressa do autor for utilizada ou reproduzida. Com exceção dos casos previstos nos artigos 46 e 47 da LDA, que tratam das limitações aos direitos autorais.

## **2.2 – Limitações, Duração e Cessão dos Direitos do Autor**

O artigo 46 da LDA prevê algumas limitações aos Direitos Autorais, sendo permitida:

(...)

VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

---

<sup>7</sup> Direito personalíssimo é aquele direito relativo à pessoa, de modo intransferível, que só por ela pode ser exercido. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/75306/direitos-personalissimos> Acesso em: 06/12/2022.

A hipótese elencada acima é considerada uma limitação ao direito do autor, pois é, entre outras limitações, situação em que a lei autoriza o uso do direito sem consultar previamente o autor.

Com relação à duração do direito autoral, apesar de ser um monopólio do autor, é um monopólio temporário, pois o exercício dos direitos patrimoniais do autor está sujeito a uma limitação no tempo, enquanto viver. Após a morte do autor, esses direitos são transferidos para os seus sucessores e perduram por setenta anos.

O artigo 41 da LDA assim nos diz: “Os direitos patrimoniais do autor perduram por 70 (setenta) anos contados de 1º de janeiro do ano seguinte ao de seu falecimento, obedecida à ordem sucessória da lei civil”.

Após esse período, a obra cai no domínio público, ou seja, todos podem utilizá-la livremente, com ou sem intuito de lucro. Ela passa a fazer parte do patrimônio da coletividade e “(...) não pode ser alterada, nem mesmo pelos sucessores do autor”. (Cabral, 1999, p.117)

### **3 – O ECAD em Mato Grosso**

Na Lei dos Direitos Autorais está prevista a atuação do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), órgão responsável por realizar a cobrança da retribuição autoral de obras musicais, para distribuir aos seus legítimos donos (autores, intérpretes, músicos, gravadoras, etc.), através das associações que o integram. Frise-se que o ECAD é o único órgão com legitimidade para realizar as cobranças da exploração das obras protegidas por lei.

A sede do ECAD no Estado de Mato Grosso encontra-se em Cuiabá.

No dia 05 de outubro de 2022 foi aplicado o questionário com a assistente de arrecadação do ECAD/Cuiabá. Na oportunidade ela informou que há apenas 1 (um) agente responsável por fiscalizar todo o Estado de MT, sendo este número insuficiente.

A assistente reforçou o fato de que, sempre que houver a execução pública de uma obra musical, deve-se fazer o recolhimento dos valores ao título de direitos autorais. Disse ainda, que a autorização deve ser pedida com antecedência ao ECAD, e este emitirá um boleto bancário, que de-

verá ser pago antes que o evento aconteça.

Na prática, quando o ECAD toma conhecimento dos eventos através de *sites*, rádios, jornais e mídias sociais, o agente fiscalizador tenta um primeiro contato através de telefone/WhatsApp com o organizador do evento. Quando não é possível, o agente faz uma visita ao local do evento, para verificar se foi recolhida a taxa referente aos direitos autorais. Caso não tenha sido recolhido, o responsável pelo evento é notificado, e tem o prazo de 48 horas para procurá-lo, e efetuar o pagamento. Se não efetuá-lo, poderá ser notificado por até três vezes, e posteriormente, responder judicialmente.

Ainda segundo a assistente, há muitas pessoas que respeitam a Lei, e procuram o ECAD antes que o evento aconteça. Em contrapartida, há pessoas que violam os direitos e, mesmo sendo notificadas, não pagam a taxa, e não sofrem, na prática, nenhuma sanção.

Esclareça-se aqui, que o ECAD não tem o poder de polícia, ou seja, não tem o poder de interromper ou cancelar o evento em razão do não pagamento dos direitos autorais. Talvez por isso, muitas pessoas ignorem o pagamento que é devido.

Do *site* do ECAD extraímos que, para quantificar o valor que deverá ser pago, leva-se em conta, principalmente, o tamanho do local onde será realizado o evento, e a quantidade de convidados e/ou ingressos vendidos. No caso de atividades comerciais, considera também a importância da música para o estabelecimento, a atividade que exerce, o período e o modo de apresentação da música (ao vivo ou mecânica).

Dos valores arrecadados pelo ECAD, 85% são repassados para os titulares filiados às sociedades de gestão coletiva musical. Outros 6% são destinados às associações, para cobrir suas despesas operacionais, enquanto os 9% restantes são destinados ao ECAD para pagamento de suas despesas administrativas em todo o Brasil.<sup>8</sup>

Ainda segundo o *site*, caso o autor não seja filiado a nenhuma das associações que integram o ECAD, o valor arrecado fica retido por até 5 (cinco) anos, tendo em vista que o autor pode vir a se filiar a qualquer

---

<sup>8</sup> Disponível em <https://www4.ecad.org.br/distribuicao/>

momento. Após esse período, há a prescrição do direito de recebimento e o valor é distribuído entre as associações.

Na sequência faremos um panorama das apresentações musicais realizadas por dois grupos relevantes da UFMT, quais sejam: Coral UFMT e UFMT com a Corda Toda.

#### **4 – Apresentações Musicais da UFMT**

A Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), através do Departamento de Artes, em especial o Curso de Música, e demais projetos de extensão, realiza vários eventos para a comunidade em geral, com o intuito de difundir a música para todos, independentemente de condição social e/ou financeira.

A finalidade do Departamento, através de seus múltiplos projetos (a citar “UFMT com a Corda Toda”; Recitais das Classes de Música de Câmara; Canto, entre outros), bem como do Coral UFMT, sempre foi para fins exclusivamente didáticos ou pedagógicos, uma vez que são apresentados por músicos estudantes, servidores da instituição e/ou voluntários da comunidade.

Como objeto deste trabalho, e visando melhor compreensão do tema direitos autorais, com foco nas apresentações musicais da UFMT, escolhemos dois grupos musicais da UFMT para aplicar um questionário e averiguar se já foram alvo de cobrança de direitos autorais pelo ECAD em suas apresentações.

Antes, porém, faremos um breve relato sobre cada um dos grupos escolhidos.

##### **4.1 – Coral UFMT**

O Coral UFMT faz parte da Pró-Reitoria de Cultura, Extensão e Vivência (PROCEV), que compreende as ações destinadas aos estudantes e comunidade externa, congregando assistência estudantil, extensão universitária, vivência acadêmica e projetos nas áreas de arte, cultura, esporte e lazer.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Disponível em: [https://www.ufmt.br/cartaservicos/index.php?option=com\\_content&view=article&id=100&catid=8&Itemid=339&lang=pt-br](https://www.ufmt.br/cartaservicos/index.php?option=com_content&view=article&id=100&catid=8&Itemid=339&lang=pt-br)

Tem como principais objetivos em seu trabalho a busca de uma preparação técnico-musical de qualidade, a realização de espetáculos musicais, a promoção e participação em cursos de formação de recursos humanos, além da divulgação da música vocal e coral.

Desde a sua criação, em abril de 1980, o Coral UFMT desenvolve um trabalho musical voltado para estudantes dos diversos cursos da Universidade, professores, servidores e comunidade externa. Apresenta e elabora um repertório variado, com músicas que abrangem desde a erudita, a popular, a folclórica, a sacra e a regional.

Na área da formação de recursos humanos, tem realizado diversas atividades em forma de painéis de regência coral, reciclagens, laboratórios corais, oficina de expressão cênica, cursos de regência, de canto e de técnica vocal, entre outros, todos abertos à comunidade em geral.

Todas essas variedades de ações contam com a participação de professores, regentes e cantores convidados de outros estados do País, na busca do aperfeiçoamento profissional dos componentes do coro, bem como da comunidade integrante do Movimento Coral Mato-Grossense.

O Coral UFMT representa a Universidade em inúmeros congressos e cursos realizados em Cuiabá, no interior do Estado e em outras cidades do Brasil. Em três décadas percorreu países, como o Paraguai, Uruguai, Argentina e Panamá, e participou de diversos concertos com a Orquestra Sinfônica da UFMT.

Ao longo dos seus 40 anos, já teve à sua frente os regentes Peter Ens, Vilson Gavaldão de Oliveira e, desde agosto de 1989, está sob a Regência da Maestrina e professora, Dorit Kolling. Atualmente, tem na sua supervisão Wando Rodrigues Martiniano e, como preparador vocal, o músico André Vilani.

Durante esse tempo, passou a ser um núcleo gerador de atividades culturais e, hoje, mantém ativo dois grupos artísticos assim divididos: o Coral UFMT e o Coral 3ª Idade UFMT. Esclareça-se que, antes da pandemia do COVID 19, ainda funcionava o Coral Infanto-juvenil da UFMT e o Laboratório Coral (grupo preparatório para aqueles que pretendiam participar do Coral UFMT). Os últimos dois grupos não retornaram às atividades até o momento.

## 4.2 – UFMT com a Corda Toda

O UFMT com a Corda Toda é um programa de extensão do Departamento de Artes da UFMT criado em 2016, com o objetivo principal de contribuir para a formação musical da comunidade, ao mesmo tempo em que proporciona vivências e experiências formativas fundamentais aos graduandos dos cursos de música da UFMT. Para tanto, engloba ações que têm como foco a formação musical de crianças, jovens, adultos e idosos da comunidade; a formação docente e performática dos alunos dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música da UFMT e a divulgação da música e dos Cursos de Música da UFMT, através de apresentações (recitais, concertos, concertos didáticos) abertas ao público.

A prática de ensino de música do programa tem como foco os instrumentos: violino, viola, violão e violoncelo, além da prática orquestral e camerística.

O programa tem como objetivo geral ampliar as vivências e experiências musicais das pessoas, possibilitando-lhes as "alegrias da música de concerto". Dentre seus objetivos específicos, destacam-se: proporcionar oportunidades de aprendizagem de instrumento musical, nos mais diversos níveis, da formação inicial à continuada, a todas as pessoas; oportunizar aos estudantes de graduação vivências e experiências em *performance* e docência instrumental; realizar recitais e concertos de qualidade e gratuitos; promover a democratização das "alegrias da música"; e construir conhecimentos e saberes com a comunidade.

Na sequência, traçaremos um paralelo entre o que a LDA traz sobre os direitos autorais em execuções públicas, com foco nas apresentações musicais realizadas pelos grupos musicais.

## 4.3 – Dos Direitos Autorais nas Apresentações Musicais da UFMT

A Lei dos Direitos Autorais, reza em seu artigo 68, *in verbis*:

Art. 68. Sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, não poderão ser utilizadas obras teatrais, composições musicais ou lítero-musicais e fonogramas, em representações e execuções públicas.

§ 1º Considera-se representação pública a utilização de obras teatrais no gênero drama, tragédia, comédia, ópera, opereta, balé, pantomimas e assemelhadas, musicadas ou não, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, em locais de frequência coletiva ou pela radiodifusão, transmissão e exibição cinematográfica.

§ 2º Considera-se execução pública a utilização de composições musicais ou lítero-musicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica.

§ 3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas.

Em suma, o artigo traz em seu escopo que, sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, não poderão ser utilizadas obras teatrais, composições musicais ou lítero-musicais e fonogramas, com a participação de artistas remunerados ou não, em representações e execuções públicas, incluindo teatros.

Entretanto, o legislador esculpiu no artigo 46 da LDA a seguinte exceção:

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

Logo, entende-se, através do artigo retro mencionado que, se a execução for exclusivamente para fins didáticos, dentro do estabelecimento de ensino e sem cobrança de ingresso e congêneres, não há que se falar em pagamento de valores referentes aos Direitos Autorais.

Mas surgem ainda algumas indagações: e nos casos em que a UFMT realizar apresentações com fins exclusivamente didáticos, sem obtenção de lucro, mas fora dos limites da Universidade, como por exemplo, uma praça pública, seria devido tal pagamento?

Bem, anteriormente à atual Lei dos Direitos Autorais nº 9610/98, o simples fato da ausência do pressuposto da lucratividade já ensejava motivo para a dispensa do recolhimento de direitos autorais referentes à execução pública. Entretanto, com o advento da LDA acima citada, o STJ tem se posicionado no sentido de reconhecer que, nas hipóteses de execução pública de obra musical, a exigibilidade dos valores relativos à remuneração autoral não está condicionada à aferição de lucro direto ou indireto por parte de quem a promove<sup>10</sup>.

Ou seja, a obtenção de lucro por aquele que executa publicamente obras musicais passou a ser aspecto juridicamente irrelevante quando se trata do pagamento de direitos autorais. Logo, o fato gerador da contribuição passou a ser tão somente a circunstância de se ter promovido a exibição pública da obra artística.

Vejam os a seguir uma decisão jurisprudencial onde a Universidade Federal de Santa Maria foi condenada a recolher os valores referentes aos direitos autorais em evento que realizou em praça pública:

**EMENTA: DIREITO AUTORAL. RECURSO ESPECIAL. ECAD. EXECUÇÃO PÚBLICA DE OBRAS MUSICAIS. PAGAMENTO DE REMUNERAÇÃO AUTORAL. ATIVIDADE NÃO LUCRATIVA. IRRELEVÂNCIA.** 1- Ação declaratória de inexigibilidade de pagamento de direitos autorais ajuizada em 11/11/2009. Recurso especial concluso ao Gabinete em 22/11/2013. 2- Controvérsia que se cinge em determinar se a recorrida, Universidade Federal, está dispensada de arrecadar ao ECAD valores relativos à execução de obras musicais realizada em evento por ela promovido. 3- Não constitui ofensa ao direito autoral a execução musical que apresente finalidade exclusivamente didática e sem intuito de lucro, desde que realizada no estabelecimento de ensino. 4- O pagamento de direitos autorais devidos em virtude da execução de obras musicais, a partir da edição da Lei

---

<sup>10</sup> Nesse sentido: Resp 524.873/ES, Rel. Min. Aldir Passarinho Junior, Segunda Seção, DJ 17/11/2003.

9.610/1998, independe da auferição de lucros por parte de quem as executa publicamente. 5- Recurso especial provido. (STJ – Resp Nº 1.416.758 - RS (2013/0369982-0), Relator: Ministra NANCY ANDRIGHI, Data de Julgamento: 03/06/2014, T3 - TERCEIRA TURMA, Data de Publicação: DJe 20/06/2014).

Há relatos, conforme pode ser observado nos questionários, de que em diversas ocasiões o agente fiscalizador do ECAD em Cuiabá compareceu em apresentações artísticas da UFMT, especialmente quando realizadas no Teatro, para recolher valores referentes aos direitos autorais.

Por ser tratarem de eventos com finalidade exclusivamente didática, sem fins lucrativos, dentro das dependências da Universidade, entendeu-se que esta cobrança era abusiva.

Mesmo assim, o ECAD tem entendido que a cobrança é devida, e tem ajuizado ações contra a UFMT, como nos informou a assistente de arrecadação do ECAD/Cuiabá.

A seguir, trataremos das respostas dos questionários realizados com os coordenadores dos grupos Coral UFMT e UFMT com a Corda Toda, onde pretendemos analisar tais pontos, fazendo um contraponto entre as respostas.

## 5 – Análise das respostas dos coordenadores dos grupos

Dos questionários aplicados com os grupos musicais da UFMT, obtivemos as seguintes respostas:

Questionário	Grupo A	Grupo B
1- O grupo em questão já foi alvo de cobrança de direitos autorais pelo ECAD em apresentações musicais na UFMT?	NÃO	SIM
2- Se sim, como foi feita a abordagem pelo fiscal do ECAD?	NÃO SE APLICA	ANTES DO EVENTO
3- Alguma vez o fiscal tentou impedir que o evento acontecesse, caso não fizessem o recolhimento dos valores relativos aos direitos autorais?	NÃO	NÃO, MAS AMEAÇARAM MULTAR
4- No seu ponto de vista, é pertinente a cobrança dos direitos autorais por parte do ECAD nos eventos realizados pelo seu grupo musical?	NÃO	NÃO
5- O ECAD realiza/realizou algum tipo de orientação sobre os direitos e deveres dos intérpretes das obras musicais?	NÃO	NÃO

Podemos vislumbrar, do quadro acima, que os dois grupos tiveram experiências diferenciadas. Enquanto o grupo “B” foi alvo de cobrança de direitos autorais pelo ECAD, em apresentações que realizou na UFMT, o grupo “A” não foi.

O grupo “B” relata que a abordagem realizada pelo fiscal do ECAD foi no dia do evento, e que o fiscal ameaçou multar o grupo, caso não pagassem “amigavelmente” os valores referentes aos direitos autorais.

Os dois grupos foram categóricos ao afirmar que não concordam com a cobrança. Primeiro, porque realizam eventos com cunho didático ou pedagógico, sem fins lucrativos; e segundo, porque não há transparência quanto à destinação dos valores arrecadados, o que dificulta aceitar a cobrança sem saber ao certo a sua importância e pertinência, como pode ser visto na resposta de um dos coordenadores:

“Eu não tenho o direito de me negar a pagar mas, quando a legislação é dúbia, quando não há uma orientação mais certa, quando não tem indicações ou você não sabe, ou não há transparência quanto a destinação desses recursos, eu acho, como já disse, penso ser complicado você aceitar facilmente uma cobrança de imposto ou de taxa... como vou pagar uma taxa de iluminação pública, se na minha rua não tem iluminação pública? E eu sei que muitas vezes acontece isso. Então, na medida que o ECAD não é transparente, não tem legislação fácil das pessoas entenderem, e verem como se dá, acho complicada essa cobrança. Por outro lado, projetos vinculados a uma faculdade, uma escola, que estão ensinando música, que fazem esses concertos e apresentações como resultado final de um trabalho de formação, também penso que não seja pertinente a cobrança, principalmente, se for uma entrada gratuita, ou uma entrada social, ou uma pequena cobrança, que seja para custear a locação do teatro, para o técnico da luz. [...] então acho que essa é a grande dificuldade, a razão porque muitas vezes não acontece, ou não deveria acontecer o pagamento. Penso que a UFMT com a Corda Toda, que é um projeto de formação, o Coral UFMT, que é um equipamento cultural da UFMT, mas é também um espaço de formação, porque seus cantores, com raras exceções, a menos os convidados ou solistas de fora, ninguém é pago, é um grupo amador, que faz um trabalho de formação de arte cultura, deveria pagar qualquer imposto em suas apresentações”.

Por fim, os coordenadores dos grupos musicais relataram desconhecer qualquer tipo de ação por parte do ECAD no sentido de orientar sobre os direitos do autor e deveres dos intérpretes das obras musicais. Um dos coordenadores informou ainda que “a única atuação do ECAD se restringiu à cobrança no dia do espetáculo, mas nunca uma orientação mais específica, como o que pode ou não ser feito, ou o porquê da cobrança, apenas: é seu dever pagar”.

A partir dos textos lidos, bem como, refletindo nas respostas obtidas, resolvi propor algumas alterações na Lei de Direitos Autorais.

## **5.1 – Proposta de Mudanças na LDA**

Pois bem, considerando os pontos mencionados acima, indagamos se seria o caso dos grupos musicais escolhidos serem alvo de cobrança dos direitos autorais das músicas que apresentam em seus eventos, pois os referidos grupos, Coral UFMT e UFMT com a Corda Toda, realizam, com certa frequência, concertos e recitais no Teatro da instituição e, dentre o repertório que apresentam, tem músicas que caíram em domínio público e outras não.

Nosso entendimento é que, por se tratar de grupos musicais que fazem parte de uma instituição de ensino superior que tem como objetivo propagar o conhecimento, o cultivo do saber humano e a cultura como um todo, os eventos realizados pelos grupos são para fins exclusivamente didáticos.

Entendemos, ainda, que as apresentações são realizadas dentro dos limites da universidade, uma vez que acontecem no Teatro, nos auditórios ou nas salas de concerto, e não há cobrança de ingresso ou qualquer outro meio que configure a obtenção de lucro.

Levando em consideração os pontos destacados acima, entendemos que não seria devido o pagamento de direitos autorais nos eventos realizados pelo Coral UFMT e UFMT com a Corda Toda, quando realizados dentro do estabelecimento de ensino, para fins exclusivamente didáticos, sem intuito de lucro, conforme está preconizado na lei.

Entretanto, reconhecendo a importância de divulgação da música e

da cultura para a comunidade em geral, entendo que esses eventos poderiam ultrapassar os limites da universidade para atingir mais pessoas, como por exemplo, fazer apresentações em praças públicas, parques ou, até mesmo, shopping centers. Não deixaria de ser um evento didático, nem teria o intuito de lucro.

Sabemos que muita coisa mudou desde a criação da Lei dos Direitos Autorais em 1998, diante disso, abrimos um parêntese para sugerir algumas mudanças:

a) Isenção do pagamento dos direitos autorais no caso de apresentações musicais que tenham fins exclusivamente didáticos e sem intuito de lucro, não importando o local da apresentação;

b) Caso não seja este o entendimento jurídico, sugerimos que a cobrança seja feita de modo justo, dentro de critérios pré-estabelecidos em lei;

c) Que o ECAD realize palestras e publicidades no sentido de conscientizar a população, principalmente do meio musical (cantores e instrumentistas), sobre a importância do recolhimento dos direitos autorais;

d) Informação aos compositores sobre os trâmites para filiar-se ao ECAD e, assim, ter seu direito de autor resguardado;

e) Ampliação da atuação do ECAD em Mato Grosso, aumentando a quantidade de fiscais e, assim, cobrar de maneira eficiente os direitos autorais.

## **Últimas considerações**

A música faz parte da formação de todos os sujeitos e, por isso, todos devem ter acesso a essa linguagem. Entendemos que a comunidade precisa ter direito a assistir apresentações musicais de qualidade, independente da classe social ou condição financeira. Por essa razão, a UFMT, através do Departamento de Artes e demais projetos de extensão, realiza recitais e concertos para a comunidade em geral, com intuito didático e sem fins lucrativos.

Paralelamente, sabemos da existência da Lei dos Direitos Autorais, que traz em seu escopo, um conjunto de prerrogativas, garantidas por lei, aos criadores de obras intelectuais.

Da referida lei, destacamos dois pontos importantes que foram discutidos neste trabalho, e que seguem descritos abaixo.

O primeiro ponto é que, sem a expressa autorização do autor ou titular, não poderão ser utilizadas, entre outras, composições musicais em representações e execuções públicas, destacando que considera execução pública o utilizar de obras em locais de “frequência coletiva”, como teatros e salas de concerto. Excetuando-se aqui, aquelas obras que já caíram em domínio público, ou seja, que já ultrapassaram o período de 70 (setenta) anos após o falecimento do seu autor.

O segundo ponto a destacar é o fato de que, se a execução musical for realizada para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, e não havendo em qualquer caso intuito de lucro, não constitui ofensa aos direitos autorais.

Com relação ao pagamento dos direitos autorais nas apresentações musicais dos grupos escolhidos, concluímos que os dois grupos tiveram experiências diferenciadas. Um grupo foi alvo de cobrança pelo fiscal do ECAD no dia do evento, inclusive com a ameaça de cancelar o espetáculo, o que é inadmissível, uma vez que o ECAD não tem poder de polícia para impedir de qualquer forma a realização do evento, e o outro não.

Os dois grupos foram categóricos ao afirmar que não concordam com a cobrança, uma vez que realizam eventos com cunho didático ou pedagógico, sem fins lucrativos. Os coordenadores dos grupos relataram, ainda, desconhecer qualquer tipo de ação por parte do ECAD no sentido de orientar sobre os direitos do autor e os deveres dos intérpretes das obras musicais.

Frise-se que tais respostas podem não refletir exatamente a opinião dos participantes, uma vez que podem ter omitido fatos por motivos alheios à vontade.

Por fim, entendemos que o pagamento de direitos autorais não é devido nos eventos realizados pelo Coral UFMT e UFMT com a Corda Toda, bem como, por qualquer outro grupo da instituição, quando realizados dentro do estabelecimento de ensino, ou em outros locais da cidade, para fins exclusivamente didáticos, sem intuito de lucro.

No processo de construção desta pesquisa, a partir das leituras e ques-

tionários feitos, entendemos ainda que mudanças devem ser feitas na Lei dos Direitos Autorais e na atuação do ECAD, para que tornem a lei mais justa e efetiva.

## Referências

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 22/06/2022.

BRASIL. **Lei do Direito de Autor**. Lei n. 9.610 de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm). Acesso em todo o período de preparo desta monografia.

BRASIL. **Supremo Tribunal Federal**. Recurso Especial nº 1.416.758 - RS (2013/0369982-0). Relatora: Ministra Nancy Andrighi. Recorrente: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD. Brasília-DF, 03 de junho de 2014. Disponível em: [https://processo.stj.jus.br/processo/revista/documento/mediado/?componente=ATC&sequencial=35658695&num\\_registro=201303699820&data=20140620&tipo=5&formato=PDF](https://processo.stj.jus.br/processo/revista/documento/mediado/?componente=ATC&sequencial=35658695&num_registro=201303699820&data=20140620&tipo=5&formato=PDF). Acesso em: 03/02/2022.

CABRAL, Plínio. **A nova lei dos direitos autorais**. 3ª Edição. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 1999.

COUTINHO, Júlia A. **Direito de Autor e Direitos Conexos: o intérprete e a sua obra**. Monografia apresentada para obtenção de grau de bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ECAD. **Escritório Central de Arrecadação e Distribuição**. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/>. Acesso em todo o período de preparo deste trabalho.

FALCÃO, C. V. G. R.; SOARES FILHO, S. Direito Autoral e ECAD:

análise jurisprudencial do papel do escritório central de arrecadação e distribuição na cobrança judicial pela execução pública de obras musicais e congêneres. **Revista Jurídica da FA7**, v. 9, n. 1, p. 53-64, 30 abr. 2012. Disponível em: <https://periodicos.uni7.edu.br/index.php/revistajuridica/article/view/98>. Acesso em: 01/12/2021.

GUILHERME, Caroline A. Kikukawa. **A relação entre a execução pública da Lei dos Direitos Autorais e as Plataformas de streaming**. Monografia apresentada para obtenção de grau de bacharel em direito. Centro Universitário Toledo, Araçatuba, 2018.

PEREIRA, Ana Maria. PIMENTEL, Luis Otávio. MEHLAN, Vivianne. **Direitos Autorais: estudos e considerações**. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ci/a/p7WTFGj9cJS4MpsxdyjQWmQ/?lang=pt>. Acesso em 07/12/2022.

PIMENTA, Eduardo e PIMENTA, Rui Caldas. **Dos Crimes contra a Propriedade Intelectual**, 2ª ed., SP: RT, 2005, p. 29. Disponível em: [https://www.conjur.com.br/2018-ago-08/opiniao-competencia-julgar-violacao-direito-autoral-internet#\\_ftn2](https://www.conjur.com.br/2018-ago-08/opiniao-competencia-julgar-violacao-direito-autoral-internet#_ftn2). Acesso em: 12/10/2022.

## Sobre os autores

### **Angelita Broock**

Professora adjunta da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), diretora do Centro de Musicalização Integrado da UFMG, Editora da Revista Música na Educação Básica (MEB) da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e idealizadora do Grupo Bambulha: Música para Infância. Doutora (2013) e mestre (2009) em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia, com estágio de doutorado sanduíche no exterior (2012) pela University of Southern California, em Los Angeles/EUA. Tem publicações sobre música na primeira infância e sobre formação de professores de musicalização infantil. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Música, Cognição e Desenvolvimento Humano.

### **Arley Andriolo**

Professor Associado, Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, onde é coordenador do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte e líder do Grupo de Estética Social. Bacharel e licenciado em História (FFLCH e FE-USP), Doutor em Psicologia Social (IP-USP). Recebeu o título de Livre-Docência em 2014, com a tese *A transformação do mundo em pintura: estudos em psicologia social do fenômeno das imagens*. Orientador do Programa de pós-graduação em Psicologia Social (IP-USP). Seus projetos são dedicados à compreensão das imagens, da estética e das artes na vida social. Dentre suas publicações, destacam-se “The image phenomenon in social psychology: some configurations” (*Psicologia USP*, 29/1, 2018) e “Image-based methodology in Brazilian Social Psychology”, *In Paula Reavey, A Handbook of Visual Methods in Psychology* (Oxon / New York: Routledge, 2020).

### **Cecília Maria Valentim Teixeira Coelho**

Doutora e Mestre pelo programa de Pós-Graduação do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, no campo da Psicologia Social da Arte. Licenciada em Música pela Faculdade de Artes Santa Marcelina, especializou-se em Música Antiga na Inglaterra e na Espanha. É Pesquisadora do Lapa – laboratório de pesquisas em psicologia da arte (IPUSP), GES – Grupo de Estética Social (CNPq/IPUSP), colaboradora e docente convidada do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa/Portugal. Cantora, psicoterapeuta somática e educadora vocal, seus projetos são dedicados à compreensão da experiência sensível tecida pelo canto e suas implicações na Estética Social.

### **Fabício Malaquias-Alves**

Flautista e professor. Doutorando em Música (Educação Musical) pela Universidade Federal de Minas Gerais, onde desenvolve uma pesquisa sobre música e arte na Infância, tendo apresentado e publicado diversos trabalhos de interesse pedagógico e musical; Mestre em Música (Diploma Accademico di II Livello em Flauta Transversal) pelo Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi” di Milano, na Itália (2014); e Licenciado em Música pela Universidade Federal de Ouro Preto (2011). Tem se dedicado à prática, à pesquisa e à educação musical, acumulando experiência docente em todos os níveis de ensino – da Educação Infantil ao Ensino Superior –, bem como em projetos vários, no Brasil e no exterior. Muito interessado na interação entre as várias linguagens artísticas, especialmente no que tange à música e às artes cênicas, possui, ainda, experiência em direção musical de espetáculos, preparação musical de coros e grupos de atores, e na criação de música cênica.

### **Gleicy Kellen Paniago**

Bacharel em Direito, cantora e pianista. Integrou o Grupo Vocal Reluz, onde gravou 5 CDs e 3 DVDs. Durante os 20 anos que atou no grupo, realizou turnês pelo Brasil, Estados Unidos e Canadá. Tem for-

mação técnica em piano pelo Conservatório Musical Carlos Gomes de Rondonópolis/MT. Em 2017 abandonou a carreira jurídica, e ingressou no curso de graduação em Música – Bacharelado em Canto, na Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (FCA/UFMT), sendo orientada pela professora Dra. Helen Luce Campos. É preparadora vocal, regente de coral, professora de piano, e atua como professora de Canto Coral no Instituto Ciranda em Cuiabá/MT.

### **Helen Luce Campos**

Bacharel em Canto e licenciada em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG); Mestre em Educação na linha Fundamentos da Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba/SP (UNIMEP); Doutora em Estudos de Cultura Contemporânea na linha Poéticas Contemporâneas pela Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (FCA/UFMT). Professora Adjunto nos cursos de Música da Faculdade de Comunicação e Artes da UFMT; integrante do Grupo de Pesquisa Música e Educação.

### **Humberto Amorim**

É professor da UFRJ desde 2007 e foi pesquisador-residente da Fundação Biblioteca Nacional no biênio 2015-2017. Doutor em Musicologia, Mestre em Práticas Interpretativas, Bacharel em Letras, possui ainda três graduações na área musical, além do *Máster* em violão clássico pela Universidade de Alicante (ESP). Já participou de eventos em 14 países e publicou dois livros e um DVD pela Academia Brasileira de Música. Foi premiado em 07 concursos e recebeu fomento de instituições como o CNPq, FUNARTE, Fundação Porosus e Biblioteca Nacional. Como pesquisador, publicou mais de 30 artigos científicos sobre as origens do violão no Brasil e, de suas pesquisas, resultaram a descoberta de manuscritos de Villa-Lobos e do *Guitarrista Moderno*, o mais antigo periódico a publicar peças para violão no Brasil (1857). Em 2023, fundou o Memorial do Violão Brasileiro, espaço com milhares de itens, entre instrumentos, partituras, documentos e artefatos raros relacionados às origens do violão no Brasil.

### **Richard de Oliveira**

Bacharel em Psicologia e Psicólogo pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho, no campo da Psicologia Social da Arte. É Pesquisador do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte do IP-USP. Pesquisa as articulações, tanto teóricas quanto metodológicas, entre os temas da Subjetividade, da Experiência Estética e do Trabalho na interface entre a Psicologia Social e os demais campos das Humanidades, em particular a Antropologia, a Estética, História da Arte, articulação realizada a partir da Fenomenologia. Pesquisa processos de produção e recepção de objetos/fenômenos artísticos no campo interdisciplinar da Psicologia Social da Arte.

### **Romulo Ronny Aguiar da Silva**

É graduado em Licenciatura em Música e Bacharelado em Canto pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Integrou a equipe do Coral Infante Juvenil da UFMT na área da regência e acompanhamento instrumental; atuou em recitais como cantor solista; foi cantor do coral Ninhal; participou de musicais na cidade de Cuiabá, e participou de diversos cursos de regência; no curso de Licenciatura em Música, foi monitor da disciplina de Regência. Integra o grupo de percussão corporal Wanamusiki; é preparador vocal do Coral da Prefeitura Municipal de Cuiabá; cantor no Coral UFMT.

### **Taís Helena Palhares**

Licenciada em Educação Artística pela Universidade Federal de Uberlândia; Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás e Doutora em Música, área de concentração Educação Musical, pela Universidade Federal da Bahia. É professora Associada da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (FCA/UFMT); líder do Grupo de Pesquisa Música e Educação.

### **Teresinha Prada**

Bacharel em Violão (UNESP); Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAM/USP) na linha Comunicação e Cultura; Doutora em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP) na linha História da Cultura; Professora Titular da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (FCA/UFMT); Integrante do Núcleo de Investigação Caravelas – Lisboa (CESEM/UNL); autora dos livros *Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer* e *Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares do sul*.

### **Vinícius Cruz**

Licenciado em Música pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT); Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea pela Faculdade de Comunicação e Artes da UFMT (FCA/UFMT); foi bolsista no Programa Institucional Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID/UFMT); atuou como regente do Coral do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT/Cuiabá); foi professor no Programa de Extensão de Música do IFMT/Cuiabá; desenvolveu ações relacionadas a projetos culturais no Ilé Okowoò Asè Iyá Lomin Osá; atuou como produtor cultural no Serviço Social do Comércio (SESC/Arsenal); integrante do grupo de Pesquisa Música e Educação.