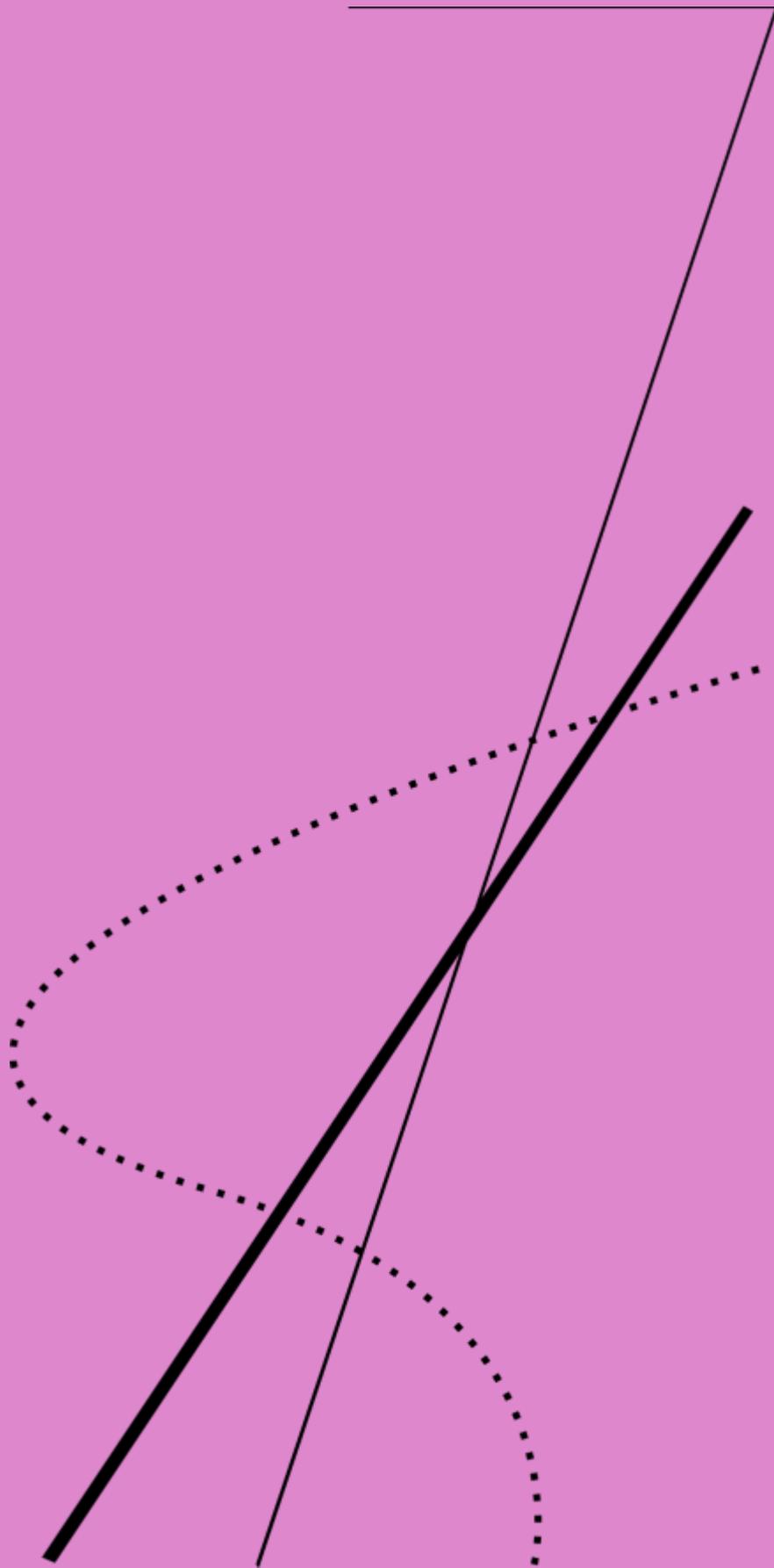


# DEBATES

volume 26 • número 1 • 2022



Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES | UNIRIO**

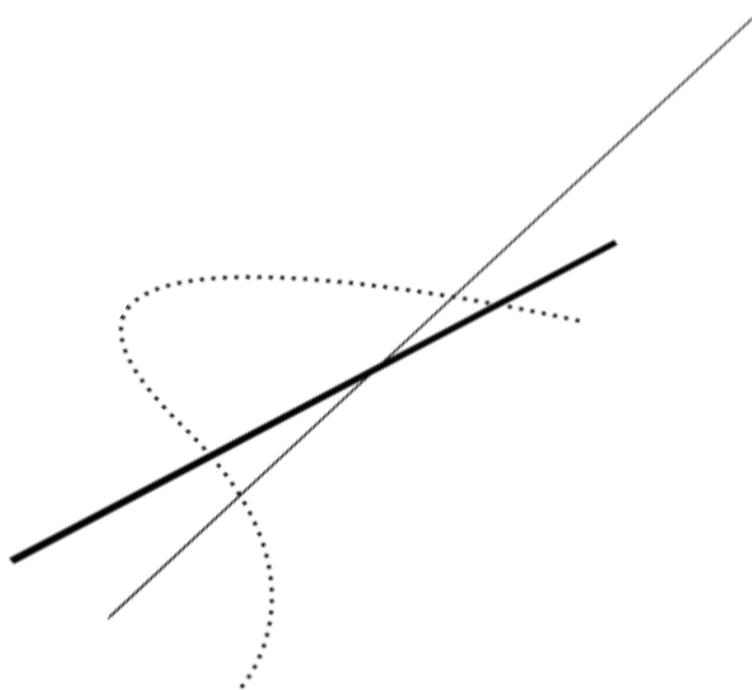
# DEBATES

Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES | UNIRIO**

---

volume 26. número 1. 2022

ISSN 2359-1056



**Reitor**

Ricardo Silva Cardoso

**Vice-Reitor**

Benedito Fonseca e Souza Adeodato

**Pró-reitora de Pós-Graduação e Pesquisa**

Evelyn Goyannes Dill Orrico

**Decana do CLA**

Zeca Ligiero

**Coordenador do Curso de Mestrado**

Vincenzo Cambria

**Coordenador do Curso de Doutorado**

Alexandre Sperandéo Fenerich

**Diretor do Instituto Villa-Lobos**

Marcelo Carneiro da Cunha

**Secretário de Ensino do PPGM**

Leonardo Felix

**Editores de Debates**

Maya Suemi Lemos (PPGM/UNIRIO; UERJ) – editora gerente

Daniel Quaranta (PPGM/UNIRIO)

José Alberto Salgado e Silva (PPGM/UNIRIO, UFRJ)

Inês de Almeida Rocha (PPGM/UNIRIO, CPII)

Maico Viegas Lopes (UNIRIO)

Pedro Leal David – estagiário (apoio editorial, copidesque)

Lucas Cassano – estagiário (apoio editorial, copidesque)

---

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA/UNIRIO**

Av. Pasteur, 436 – Praia Vermelha Rio de Janeiro – RJ - Cep: 22290-040 | Tel: +55 21 2542-2554

Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do  
Centro de Letras e Artes / Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro. Centro de Letras e Artes [recurso eletrônico]. - v. 26, n.1  
(2022). Rio de Janeiro, RJ: UNIRIO/CLA, 2017-  
172 p.: il.

Semestral  
ISSN: 1414-7939  
Disponível apenas online

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro. Centro de Letras e Artes.

CDD – 781.7

## Conselho Editorial / *Editorial Board*

### **Editores / *Editors***

Maya Suemi Lemos (UERJ; PPGM/UNIRIO)

Daniel Quaranta (PPGM/UNIRIO)

José Alberto Salgado e Silva (PPGM/UNIRIO)

Inês de Almeida Rocha (PPGM/UNIRIO)

Maico Viegas Lopes (PPGM/UNIRIO)

### **Membros / *Members***

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)

António Jorge Marques (Universidade Nova de Lisboa)

Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)

Carole Gubernikoff (UNIRIO)

Celso Loureiro Chaves (UFRGS)

Diana Santiago (UFBA)

Evgenia Roubina (Universidad Nacional Autónoma de México)

Eurides de Souza Santos (UFPB)

Guilherme Sauerbronn (UDESC)

Guida Borgoff (UFMG)

Ingrid Barankoski (UNIRIO)

Ivanka Stoianova (Université de Paris 8)

Jean Jacques Nattiez (Université de Montréal)

José Huy Henderson Filho (UEPA)

Lúcia Barrenechea (UNIRIO)

Luciana Pires de Sá Requião (UFF/UNIRIO)

Lucy Green (University of London)

Marcos Vieira Lucas (UNIRIO)

Margarete Arroyo (UNESP)

Martha Tupinambá Ulhôa (UNIRIO)

Paulo Castagna (UNESP)

Paulo de Tarso Salles (USP)

Samuel Araújo (UFRJ/UNIRIO)

Silvio Ferraz (USP)

Susana Espinosa (Universidad Nacional de Lanús)

### **Apoio editorial, copidesque / *Editorial support, copydesk***

Pedro Leal David - estagiário PPGM/UNIRIO

Lucas Cassano - estagiário (apoio editorial, copidesque)

## APRESENTAÇÃO

Há algumas edições o SIMPOM adotou a prática de selecionar as contribuições mais bem avaliadas pelos pareceristas do evento e indicá-las para publicação na Revista Debates. Como presidente do comitê de organização do VII SIMPOM, tenho a responsabilidade e o prazer de apresentar este número comemorativo.

O SIMPOM é um evento bienal realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO) que vem promovendo a interlocução entre pós-graduandos do campo musical de todo o território brasileiro e, mais recentemente, no âmbito da América Latina.

Do total de 55 comunicações apresentadas, selecionamos para esta edição da revista Debates dedicada ao SIMPOM os trabalhos que obtiveram pontuação máxima na avaliação realizada pelos pareceristas *ad hoc* especialistas nas áreas do simpósio, a partir dos critérios de avaliação estabelecidos pelo comitê científico do VII SIMPOM. Assim, os artigos que compõe o número passaram pela avaliação por pares em sistema duplo-cego.

Além de oito artigos nas áreas de conhecimento do simpósio (Documentação e História da Música, Ensino e Aprendizagem em Música, Etnografia das Práticas Musicais, Música Popular, Processos Criativos em Música (teoria e análise musical) e Teoria e Prática da Interpretação Musical), os conferencistas Anthony Seeger (UCLA), Marcel Cobussen (Universiteit Leiden) e Paulo Castagna (Unesp) apresentam um resumo de suas conferências e reflexões suscitadas pelo evento e no pós-evento.

Realizar um simpósio da grandeza e da importância do SIMPOM em um momento no qual a comunidade acadêmica se adapta ao modelo híbrido, buscando condições de integração entre os ambientes remoto e presencial, de retomada das pesquisas de campo e de reocupação dos espaços artísticos, constitui um novo desafio tanto para docentes quanto para discentes.

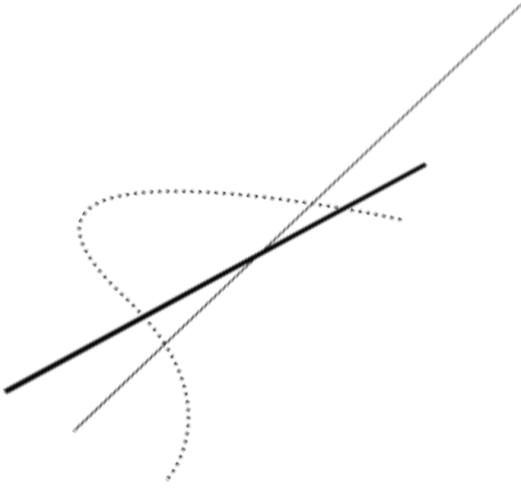
Assim, há que se comemorar. A Debates reafirma e fortalece a ação do SIMPOM como uma importante oportunidade para os pós-graduandos de todo

o Brasil divulgarem suas pesquisas em um ambiente propício ao debate, à troca de ideias e experiências, em diálogo com conferencistas e palestrantes expoentes em suas respectivas especialidades.

Uma boa leitura!

Maico Lopes

Presidente da Comissão Organizadora do VII SIMPOM 2022



# WORDS, MUSIC, UNIVERSITIES, AND CONSERVATORIES: SOME OBSERVATIONS ON CHARLES SEEGER AND U.S. (ETHNO)MUSICOLOGY<sup>1</sup>

**Anthony Seeger<sup>2</sup>**

---

<sup>1</sup> An earlier version of this paper was presented at the VII SIMPOM on 7 October 2022. I have changed the title and some of the contents because I need to read and think more about some of the issues I spoke about before publishing them. I prefer to deliver a paper three times before I publish it because I have more time to work out my ideas and to benefit from discussions with different audiences. I am grateful for the invitation to present a lecture at the VII SIMPOM, and for the questions asked during the discussion. I began presentation playing a 5-string banjo and singing a few verses from the song “Words, Words, Words” written by my uncle Pete Seeger, reflecting on the ideas of his father (my grandfather) musicologist Charles Seeger. I added verses of my own about professors’ lectures and students’ papers. At the conclusion of my talk, I picked up the banjo again sang the final verse of the recording on YouTube, which stresses the importance of understanding words, living by them, and changing the world: [https://www.youtube.com/watch?v=1Okc\\_BpSTMs](https://www.youtube.com/watch?v=1Okc_BpSTMs). It certainly needs some changing.

<sup>2</sup> Antropólogo, etnomusicólogo, arquivista audiovisual, produtor musical e músico. É graduado pela Universidade de Harvard e PhD em Antropologia pela Universidade de Chicago. Nascido em uma família extensa de musicólogos e músicos, ele desenvolveu um interesse precoce em como a música fazia parte da vida social e da mudança social. É autor de três livros sobre os povos indígenas Kĩsêdjê/Suyá no Brasil, quatro volumes editados e mais de 130 artigos e capítulos de livros que abordam a música dos povos indígenas, arquivamento audiovisual, propriedade musical, etnomusicologia aplicada, entre outros temas. Lecionou no Museu Nacional do Rio de Janeiro (1975-1982), no Conservatório Brasileiro de Música (1980-1982), na Indiana University (1982-1988) e na UCLA (2000-2013). Atuou como diretor dos Arquivos de Música Tradicional da Universidade de Indiana (1982-1988), curador fundador e diretor da Smithsonian Folkways Recordings (1988-2000) e Distinguished Professor of Ethnomusicology na UCLA (2000-2012). Detém nomeações eméritas da UCLA e da Smithsonian Institution. Foi ex-presidente (1997-1999) e secretário-geral (2001-2005) do ICTM, ex-presidente da Society for Ethnomusicology, ex-vice-presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia e Fellow da American Academy of Arts and Science.

## 1. Introduction

In a world grappling with the enduring influence of colonialism and racism and the terrible social costs of economic inequality, wars, and resulting suffering, it should be no surprise that musicology departments and music conservatories are re-examining their missions and curricula. This self-analysis is further encouraged by statistics that show college graduates with B.A. degrees in music earn the lowest starting salaries of any university major in the United States and changes in musical tastes. This is partly because many kinds of music and musical knowledge have been excluded from musicology departments and institutions of musical training in the United States. I assume this is happening in Brazil, with more concrete results.

I will begin by stating some things I consider to be obvious. First, music and the disciplines that study it have always been changing, even though it is sometimes not obvious. Humans have frequently inflicted suffering one another, and in the past few centuries this has been a constant. Music itself has changed as both a result and part of the shaping of the socio-political life. Musicology in 2022 is not the same as it was in 1885. Ethnomusicology in 2022 is different from U.S. ethnomusicology in 1954 and will change further even if the name stays the same. Second, the study of music has been strongly influenced by social evolutionism, colonialism, and other kinds of power, hegemony, and oppression. Third, the structure of universities and university departments has been deeply affected by the model of increasing specialization. In the words of Davi Kopenawa Yanomami as reported to me by the lawyer Fernanda Kaingáng at the ICTM Study Group meeting in Rio de Janeiro in September 2022, “Whites like to put everything in little boxes, but they don’t see the whole.” Our universities are important box makers, constantly creating academic units. This has some obvious advantages—astrophysicists can focus on very narrow questions and make profound discoveries and musicologists can write about the original score of a baroque suite with sections named after dances. But specialization has some profound disadvantages, like the arbitrary separation of music, dance, and drama into separate disciplines, departments, academic journals, and performance practices. Yet most theater traditions in the world have music, movement, and speech. Universities keep having to create “interdisciplinary programs” to overcome the rigidity of the disciplines they themselves created. Finally, musicians don’t have to get a degree to become great musicians or media workers or to apply their musical skills to change the world or at least its music. Scholars don’t have to get degrees in musicology to write about music either. Many PhDs in the USA are granted by departments of American Studies, or area studies. So, what are conservatories, music

schools and music departments good for and how might they maximize the good they can do?

When I refer to departments, conservatories, and schools of music readers should understand that I am creating an ideal type that may not exist. A music department is firmly within a university department structure. A school of music is a semi-autonomous organization within a university, and a conservatory of music is often an independent institution, though in the U.S.A. many have loosely affiliated with a university. Some conservatories have been quite experimental, such as the Brazilian Conservatory of Music in Rio de Janeiro, whose long-time director Cecilia Conde was honored at the VII SIMPOM in a presentation by Adriana Rodrigues, and the Berkelee School of Music in Boston<sup>3</sup>.

## 2. Charles Seeger and Musicology

Imagine that you were starting the first musicology program in Brazil. Where should it be located? How should it be different from how you had been trained? These were the questions composer and musicologist Charles Seeger (1886-1979) asked himself over one hundred years ago when he was hired as the youngest full professor at Berkeley, in California. His proposed department, which only exists as a manuscript, was quite detailed. A department of music would (1) require research—scientific, critical, historical, and systematic—in music theory and practice and comparative musicology, and an experimental laboratory; (2) conferences that would invite prominent musicologists to speak; (3) a library for books, manuscripts, and phonographic archive; (4) publications that would include a yearbook or journal; (5) a museum for musical instruments, printing, trade, and industry; and (6) education for students of all ages from very small children to adults. He was practical as well, calling for the establishment of chairs and fellowships for graduate study (C. Seeger 1913 manuscript, as described in Pescatello 1992: 56-57)<sup>4</sup>. Note that this imagined department did not include the training of musicians or performance of music. That was to be done elsewhere.

---

<sup>3</sup> I became acquainted with Cecilia Conde and José Maria Neves in the 1970s when they invited me to participate in the creation of a new *mestrado* in Musicology, Ethnomusicology, and Music Therapy. I supported the multidisciplinary impulse of the program and its combination of theorizing, researching, and applying music for practical ends.

<sup>4</sup> In the early 20<sup>th</sup> century even the word “musicology” was little known and sounded absurd to some. Quando o Presidente Lowell [Harvard University, 1909–1933] ouviu a palavra “musicologia” pela primeira vez, teria desabafado, “Não! A palavra não existe! Seria como falar em vovólogia! (grandmotherology)” (Palisca 1963 cited in Sharif

Charles Seeger thought deeply about the study of music during throughout his lifetime and was instrumental in suggesting changes to it. He provides a *fio condutor* for this paper. I begin with his early thoughts on language and musicology, then to a result of his being cassado for his political views in 1918, then to his support of an applied musicology, then his role in founding the Society for Ethnomusicology and teaching at UCLA. There are some important things about music, musicology, universities, and conservatories to be learned from his personal journey through them. One of these is that change can be slow to come.

Charles Seeger received his B.A. in music from Harvard University in 1908, spent two years studying in Europe, mostly Germany, and was hired as the youngest full professor at the new University of California, in Berkely California (now a campus of the University of California). As a consolation to students reading this, Charles was a very critical student. He and some fellow students thought their composition instructors had a conservative approach and knew nothing about new ideas emerging in Europe. "The students had to educate themselves in more modern approaches to music and were composing for each other" (Sharif 2017:13)<sup>5</sup>. And he later recalled:

When it came to the history of music, I claimed that no musician needs to bother about music history. History was talking about the music, and the only people who talked about music were the people who either wanted to make fun about it, or else just talk about it because it was fun, or who didn't have any music in them. So, I never took a course in history of music. But I took all the other courses, I think (C. Seeger 1972a:37).

He was only allowed to graduate because his professors thought his composition project was excellent. Dissatisfaction should be the natural condition of students in any curriculum since they should be learning from each other. But they should also reflect on why the curriculum has the structure it does<sup>6</sup>.

---

2017:68). Charles Seeger's course in musicology, begun in 1913, was dropped from the Berkeley music curriculum after his departure in 1919.

<sup>5</sup> It is worth noting the similarity with an observation by another SIMPOM keynote speaker, Dr. Marcos Balter, who described how his compositions are for a group of friends. It is much more interesting to compose or perform for people who can understand what you are trying to do.

<sup>6</sup> When I was a graduate student in Anthropology at the University of Chicago, we all objected to the required comprehensive exam on a long list of books we were required to read and remember. The department abolished the requirement in the heat of the turmoil of 1968. Later, however, the faculty started requiring it again. When I asked why, a professor told me "The students weren't reading the books. They were not getting a broad enough exposure to the field of anthropology, but focusing only on their particular research interest." Sometimes the constraints are external: the ministry of education may require certain courses to receive a certain license or degree.

In addition to his practical plan for a department, Charles was struggling with a distinction he saw between the language of music and the language of speech. In 1923, he published “Music in the American University” (C. Seeger 1923), followed shortly after by “On the Principles of Musicology” (C. Seeger 1924). He wrote that music language and speech language are fundamentally different, though not impermeable. Since musicology was a speech discipline, he thought it should be located in universities and not conservatories. This was because universities housed the other speech disciplines like history, literature, and anthropology. Conservatories focus on the language of music which has its distinctive features. He thought every musicologist should be familiar with the language of music. What I find most interesting about this is that his decision regarding the location of programs in musicology came not from strategic goals of power, funding, and intellectual favor, but from a theoretical interest in musical and speech languages he returned to repeatedly during his long writing career (evident in his collection of essays: *Readings in Musicology 1935 – 1975* and *Readings in Musicology // 1929-1979*, [C. Seeger 1977; C. Seeger 1994]).

### 3. “They have their own music!”

Charles was fired from the University of California because of his left-wing political views and strong opposition to the U.S.A. entry into World War I. He was upset and trying to figure out to do with his life and growing family. In 1920 Charles and his first wife, violinist Constance, decided to travel in a trailer equipped with a pull-out stage and give free concerts to bring art music to the “uncultured” rural parts of the country. They found the roads very bad and the money too little to live on. But they spent a few winter months camping and living in a cabin owned by a family named MacDonald in North Carolina. The rest is family folklore. Charles and Constance invited their hosts to a concert of “good” music at their trailer, where they played works of European classical composers. They were invited in turn to the MacDonald home to listen to the extended family perform on banjos, guitars, and other instruments. The MacDonalds and their relatives were a very musical family and excellent musicians. “They have their own music!” he discovered. He realized that they had a musical culture of their own that they valued (Pescatello 1992:82-83). This is, of course, an essential discovery for any classically trained musician and composer. Musical prejudice can be difficult to admit. Today we speak of many musics, with their own specialized musical techniques and values. We don’t have to build a special trailer or live in a log cabin in the 21st century. Musical diversity is everywhere on our phones, on our streets, and outside our classrooms. But

we need to be humble, admit our ignorance, and listen carefully to what other musicians perform and have to say about their music. Charles would later do some recordings and analyze field recordings at the Library of Congress in Washington D.C.

#### 4. Music as a Weapon

Charles and his family returned to New York City where he taught at what later became the Julliard School of Music. In the 1930s, a group of politically engaged composers formed the “Composers Collective” which met in space rented by the U.S. Communist Party. At first their task was to develop guidelines for a “new workers music,” revolutionary in form and content. The cultural policy of the Communist Party shifted in the early 1930s and members of the group reacted in different ways to these changes (Fava 2018; Pescatello 1992:109-115). The important point is that contemporary concert-music composers were trying to use their music and musicology for political ends. There were inevitably disagreements, recriminations, and desertions<sup>7</sup>. The group disbanded in 1935. Soon after, Charles found another way to use musicology as a tool for enabling social change—using his musicology to help the country recover from the Great economic depression of the 1930s.

#### 5. Applied musicology: an essential part of musicology

Charles accepted a job in U.S. government programs to reduce the suffering from the economic depression in the 1930s and to give jobs to unemployed artists. This period of his life is described in some detail by his biographer, Ann Pescatello (1992:136-172) and I won't go into details here. The reason I mention it at all is because Charles gave a paper at a conference in 1939 (published in C. Seeger 1944) in which he called for an “applied musicology” to implement large government programs in music. Charles Seeger was apparently one of the first who used the term “applied musicology.” In “Music and Government: Field for an Applied Musicology” he suggested that the government might become involved in the arts and wonders whether musicologists

---

<sup>7</sup> Using a pseudonym, Carl Sands, Charles wrote some influential articles as well as reviews of concerts and books for the Communist Party paper *The Daily Worker* in the 1930s. During these years he also composed some rounds (like “Joy upon this earth to live and see the day/When Rockefeller Senior shall come to me and say/“Comrade, can you spare a dime?”) that his descendants sing every time we get together. His highly syncopated song in praise of Lenin (“Lenin, That Guy”) composed in 1919 appears never to have been recorded.

would be ready and willing to answer the call to participate in such work. He wrote a strong criticism of a musicology too interested in the past to pay attention to the present:

Surely the proper guide for large-scale [government] music undertakings must be musicology. The question now must be asked, is musicology ready to undertake the task that awaits it?... [T]he answer must be negative. We have been too busy recovering our past to discover our present. The problem resolves itself into the final questions: (1) Is it possible to convert our present musicological techniques to this new use? and (2) Would a substantial number of musicologists be willing to make the necessary reorientation? (C. Seeger 1944 [delivered in 1939]:14-15)

Charles went on to argue that applied musicology was essential for all musicology:

Without an applied musicology, the pure study [of music] must of necessity know less well where it stands, where it is going, where its weak links are, what motivation lies behind it, and what ends it serves." (C. Seeger [1939] 1944:17)

I often cite this quotation and have referred to it as “theories forged in the crucible of action” (A. Seeger 2008). When we wonder where musicology stands, is going, and what its weak links are, these may well be clear in applied (ethno)musicology activities like those of Samuel Araujo and his team at UFRJ (Araujo 2021).

Charles was once again ahead of his time. By the 21st century, ethnomusicologists were deeply involved in public-facing projects and musicologists were using the term as well. The applied ethnomusicology sections of the Society for Ethnomusicology and the International Council for Traditional Music are among the largest in those organizations. The two volume *Transforming Ethnomusicology, Political, Social, and Ecological Issues*, edited by Beverley Diamond and Salwa El-Shawan Castelo-Branco (2021) reveals an important transformation in ethnomusicology that C. Seeger had called for over seventy-years before. Brazil probably has a long history of university engagement with public issues, and I would assume that Brazilian musicologists have done so as well. Music therapy and music education are today recognized as being antecedents of applied musicology.

## 6. The appearance and growth of ethnomusicology

The development of ethnomusicology in the United States can be traced to several events. One was studies of the music of Indigenous North America and African American

music that began in the 19th Century and grew with the invention of recording devices in the 20th. A second was the return of U.S. from World War II who had been exposed to music in the countries they had served in. Some of them applied to universities to study music. A third was that many of the German musicologists working in comparative musicology left Germany for the USA. The expansion of the US university system included a growth in the number of departments of anthropology, music, and musicology. Finally, the establishment of a professional organization gave ethnomusicology a distinct identity. The appearance of two key textbooks in 1964, by Bruno Nettl and Alan Merriam, further solidified its existence.

The idea of creating an organization of ethnomusicologists took root at a meeting of the American Anthropological Association, that Willard Rhodes (a Columbia University professor, performer and opera specialist), Alan Merriam (an anthropologist), and David McAlister (another anthropologist) were attending. All three of them done field research and recordings among U.S. Indigenous peoples. They decided they should found a professional organization. They consulted Charles Seeger, who was attending a musicology meeting not far away, because he had experience establishing organizations and writing by-laws<sup>8</sup>. The four of them organized a meeting to establish the Society for Ethnomusicology.

In his opening address as the first President of the Society for Ethnomusicology, Willard Rhodes described the program for Ethnomusicology in a way reminiscent of Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (Adler 1885). He said Ethnomusicology was building on the important work of the comparative musicologists, but that its object of study would include dance (not mentioned in Adler), and popular music (ignored by most musicologists). At first, many ethnomusicologists were solitary teachers—some in departments of music and others in departments of anthropology. Over time, more and more music departments began to hire ethnomusicologists. This expansion was shaped to an important degree by Mantle Hood at the University of California, Los Angeles.

---

<sup>8</sup> Charles was decades older than the other men and known to musicologists as one of the founders of the American Musicological Society, the International Musicological Society, and the International Music Council of UNESCO. He was experienced in creating organizations.

## 7. Mantle Hood's plan for an ethnomusicology center

I have always considered 20th century ethnomusicology to have been a direct challenge to the hegemony of European art music in music departments, even though it too can be criticized for its activities over the decades. Ethnomusicology studies all kinds of music everywhere rather than all European music. Even though many music departments recognized that there was more music in the world than they were including, for many years they were reluctant to hire ethnomusicologists. If they hired them, they did not always grant them permanent appointments. In many music departments in the US there is an enduring struggle between ethnomusicologists and their colleagues over money, policies, and other resources. This situation may have improved in recent years, but most music departments still think they need several historians of European music and one ethnomusicologist to cover the rest of the world<sup>9</sup>. In the 21st century, many music departments extended the subject matter they give courses on to include the history of English-language popular music and the music industry.

A very different model of an ethnomusicology program emerged at the University of California in the 1950s under the leadership of Mantle Hood (1918-2005). Mantle Hood played jazz in regional clubs in his youth. He later moved to Los Angeles and wrote fiction and worked as a draftsman in the aeronautics industry. He served in Europe in WWII, then returned to get a BA in music and an MA in music composition from UCLA. After that, he studied Indonesian music under Jaap Kunst in Amsterdam. He wrote his dissertation on a musical feature of Indonesian Gamelan music. Then, after completing his doctorate, he went to Indonesia and did 2 years of field research "in the field" and learned to play the gamelan. When he returned, he decided that every ethnomusicologist should be conversant in at least two musical languages.

As I mentioned above, in 1925 Charles Seeger thought every musicologist should understand the language of music (performance, composition, knowledgeable audience) as well as speech language. Mantle Hood added to this the idea that all ethnomusicologists should have two musical languages—that of their own countries and that of the music they researched. He called this "bi-musicality" (Hood 1959). Great emphasis was placed on musical performance in the department. There was a firm

---

<sup>9</sup> When I was considering taking courses in music at Harvard University in 1964, Charles told my parents "Don't let him near that department! They will ruin him!" (It was at the time a very conservative Euro-centric department.) Without citing that remark, they encouraged my move to social sciences and folklore.

commitment to learning to perform and performance in both the academic training and the field research at UCLA.

In 1958 Mantle Hood obtained a grant to acquire the UCLA music department's first non-Western instruments, from Indonesia, Thailand, and Japan<sup>10</sup>. This enabled the establishment of non-Western music ensembles within the music department. The first PhD (Elizabeth May) and MA (Robert Garfias) students received their degrees in 1961 and Charles Seeger joined the Institute as a research professor. Hood seemed to have been a little in awe of Seeger and made a great effort to keep him on the faculty in spite of his age. For his part, Seeger wrote some of his most important works at UCLA, perfected a music analysis machine (called the Seeger Melograph), and influenced generations of UCLA students.

In 1960 the Music Department approved a curriculum for graduate ethnomusicology and Hood founded the Institute of Ethnomusicology (Connor 2011). This allowed for a major expansion of the number and quality of a faculty that included many non-Western scholar and musicians. Among the best known were J.H. Kwabena Nketia (Ghana), Harjo Susilo (Indonesia), and Hormoz Farhat (Persia). In 1964 the Institute was offering 12 world music ensembles and had established a "world music festival" featuring its ensembles that continues today. Performance was an essential component of the teaching program at UCLA. To support the program, he added a specialized library and archive of recordings for ethnomusicologists. There was a critical mass of faculty, library resources, archive audiovisual resources, and a publications division that spread the writings of the faculty far beyond UCLA. Charles Seeger anticipated most of these in his 1913 manuscript. No other ethnomusicology program in the USA had these resources. Students who completed their PhDs at UCLA were hired in universities around the country. Often, they created music ensembles there, and among them was an Indonesian gamelan. Like Boas for university Anthropology in the early 20th century, Hood opened the job market for ethnomusicologists. UCLA-trained faculty in turn influenced their own students, who went on to become professors as well.

For Charles Seeger, the UCLA position was a life-changing opportunity. He had no institutional base to support his work or permanent colleagues with whom to talk, or students. At UCLA he had a supportive friend in Mantle Hood, an intellectual interlocutor in Klaus Wachsmann, an adoring group of graduate students to talk with, and access to financial support for his projects. He worked on improving a mechanical music

---

<sup>10</sup> Most of this description of the history of UCLA program is taken from Ron Connor (2011).

transcriber that would be a means of musical transcription uninfluenced by cultural bias. UCLA in that era was an exciting place to work or study, with strong diversity among its faculty, many of the ensembles taught by performers who had grown up on the musical traditions they taught, and good facilities for study. There were, of course, shortcomings and conflicts that are not relevant for this discussion<sup>11</sup>.

## 8. Conclusion

The reason I have described Charles Seeger's personal experiences and discussed the UCLA experiment in such detail is to show that it is possible to experiment with profoundly innovative curricular ideas even in large bureaucratic universities. Innovative programs will be challenged by institutional power structures and outside forces like wealthy donors, labor markets, and educational priorities. Curriculum changes often involve long, heated, debates in frequent meetings. But the effort is essential if music departments, music schools, and conservatories are to create something new in their efforts overcome the implicit colonialist and racist values that have influenced many of them since their founding.

I ended my presentation with the last verse of Pete Seeger's song: "Words, words, words/If my mind could understand them/And if my life pronounced them/Would not this world be changed? We need to begin with values and ideas specific to music, and with music. We need to discuss steps to take with words, but eventually express them in actions in all music institutions. And we should stay true to the nature of musics in all their diversity of sound, meaning, power, and inspiration.

## References

ARAÚJO, Samuel. Reengaging Sound Praxis in the Real World: Politico-Epistemological Dimensions of Dialogue and Participation in Knowledge Production. In: Salwa El-Shawan Castelo Branco and Beverley Diamond (eds.), *Transforming Ethnomusicology*, Vol. II. New York: Oxford University Press, 2021.

CONNOR, Ron. "Institutional Histories Entry: Ethnomusicology at the University of California, Los Angeles". In: *The Society for Ethnomusicology* (website), 5 dec. 2011.

---

<sup>11</sup> Though the establishment of a "School of Music" with a gift from Herb Alpert put musicology, ethnomusicology, and performance together under one director (now a dean). The foreseeable results of conflict between performance and analysis, and between a world-focus and a narrower Anglo-European focus have emerged in the third decade of the 21<sup>st</sup> century.

[https://www.ethnomusicology.org/general/custom.asp?page=HS\\_InsUCLA](https://www.ethnomusicology.org/general/custom.asp?page=HS_InsUCLA)

DIAMOND, Beverley; CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. *Transforming Ethnomusicology*. 2 volumes. Oxford: Oxford University Press, 2021.

FAVA, M.C. The Composers' Collective of New York, 1932–1936: Bourgeois Modernism for the Proletariat. *American Music*, 34(3): 301-343, 2018.

HOOD, Mantle. The Challenge of Bi-Musicality. *Ethnomusicology*, volume 4(2):55-59, 1960.

PESCATELLO, Ann M. *Charles Seeger: A Life in American Music*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.

SEEGER, Anthony. Lost Lineages and Neglected Peers: Ethnomusicologists Outside Academia. *Ethnomusicology* 50(2) [spring-summer 2006] pp 214-235, 2006.

\_\_\_\_\_. Theories Forged in the Crucible of Action: The Joys, Dangers and Potentials of Advocacy in Fieldwork. In: Gregory Barz and Timothy Cooley (editors), *Shadows in the Field, 2<sup>nd</sup> Edition*. Oxford: Oxford University Press, pp 271-288, 2008.

SEEGER, Charles. *Toward an Establishment of the Study of Musicology in America*. Manuscript, Seeger Collection, Library of Congress, later revised, 1913.

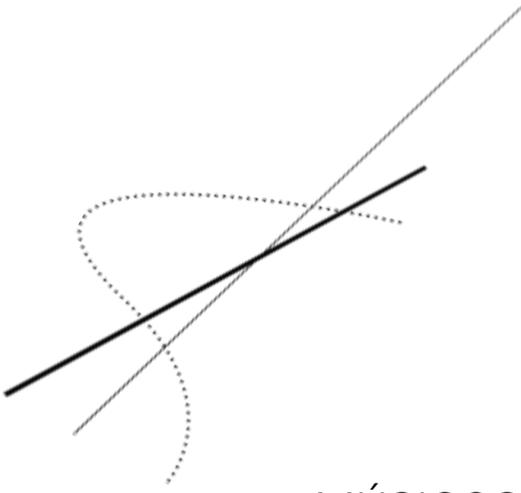
\_\_\_\_\_. Music in the American University. *Educational Review, LXVI (2)* (sept. 1923):423-431, 1923.

\_\_\_\_\_. On the Principles of Musicology: The Problem of the Musical Point of View. *Musical Quarterly*, X (2) (April 1924): 244-250, 1924.

\_\_\_\_\_. *Studies in Musicology, 1935-1975*. Berkeley: University of California Press, 1977.

\_\_\_\_\_. *Studies in Musicology II, 1929-1979*. Edited and with an introduction by Ann M. Pescatello. Berkeley: University of California Press, 1994.

SHARIF, Malik. *Speech about Music: Charles Seeger's Meta-Musicology*. Vien: Hollitzer Verlag, 2019. <https://doi.org/10.2307/j.ctvkjb55z.11>.



# MÚSICOS AUTÔNOMOS E RACIONALIDADE NEOLIBERAL NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA DA ERA DIGITAL

João Luís dos Santos Meneses<sup>1</sup>

---

**Resumo:** A indústria fonográfica, embora não seja uma atividade recente, está sob novas configurações desde que as plataformas digitais de *streaming* e as ferramentas de gravação se popularizaram entre músicos autônomos e consumidores de música em geral. A emergência de novos artistas nesse mercado faz pensar como os sujeitos se mobilizam para lidar com os novos dispositivos e, mais que isso, como o contato com a nova frente laboral potencializa os problemas do trabalho informal. Através de um ensaio teórico que correlaciona os conceitos de “doutrina do choque” (KLEIN, 2007) e “racionalidade neoliberal” (FOUCAULT, 2001) com trabalho musical, busco compreender como músicos autônomos incorporam condutas e discursos neoliberais. Mais do que observar as causas e consequências dessa eclosão, vale pensar a respeito do movimento que vem transformando a concepção de músico autônomo, de empresário de si mesmo. Sendo assim, pretendo analisar como os novos artistas lidam com o trabalho de produção fonográfica na era digital. Como foco de análise, utilizo algumas experiências de cantores aracajuanos, que trabalham ativamente em produções autorais, desde, pelo menos, o início de 2021, quando a lei Aldir Blanc, instituída durante

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO sob a orientação do Prof. Dr. José Alberto Salgado e Silva. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

a pandemia da COVID-19, estimulou a produção de material artístico através de chamamentos públicos.

**Palavras-chave:** Trabalho musical. Indústria fonográfica. Neoliberalismo. Doutrina do choque.

---

## *AUTONOMOUS MUSICIANS AND NEOLIBERAL RATIONALITY IN THE MUSIC INDUSTRY OF THE DIGITAL AGE*

*Abstract:* The music industry, although not a recent activity, has been under new configurations since digital platforms and recording tools became popular among freelance musicians. The emergence of new artists in this market makes us think about how subjects are mobilized to deal with these devices and, more than that, how contact with the new labor front enhances informal work. Through a theoretical essay that correlates the concepts of “shock doctrine” (KLEIN, 2007) and “neoliberal understanding” (FOUCAU, 2001) with musical work, it is sought as an autonomous musician to incorporate neoliberal behaviors and discourses. More than observing the causes and consequences of this outbreak, the movement that has been transforming a creation of itself, the entrepreneur of respect. Thus, it is intended how the artists - namely: new autonomous musicians - deal with the work of phonographic production in digital. As a focus of analysis, I sometimes use experiences of Aracaju singers, who work actively, at least in productions, the beginning of 2021, when the Aldir Blanc law, instituted during the COVID-19 pandemic, stimulated the artistic class through public notices.

*Keywords:* Music work. Phonographic industry. Neoliberalism. Shock Doctrine.

---

### **1. Introdução**

A relação entre trabalho e música tem sido objeto de discussão constante nos diversos circuitos acadêmicos e tem se mostrado epistemologicamente potente, por permitir diferentes enfoques, abordagens e lócus de investigação. Exemplo disso é o

crescente número de pesquisas empíricas com foco no trabalho musical em muitos programas de pós-graduação do Brasil, além dos recentes encontros e eixos temáticos em eventos acadêmicos, que utilizam tal tema como debate central. Podemos citar, por exemplo, seu protagonismo em Grupos de Trabalho (GTs) nos congressos de 2019 e 2020 da Associação Nacional de Pós-Graduação em Música (ANPPOM), principal encontro científico na área de música do Brasil, e em GTs do Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET).

Outro exemplo é a presença do tema em discussões teóricas. Jacques Attali, por exemplo, já em 1977, propunha pensar a música como categoria analítica para compreender as dinâmicas das relações sociais, sobretudo no que diz respeito às políticas econômicas. Em sua obra “Ruídos: ensaio sobre a economia política da música”, o autor enfatiza o aspecto profético que a música carrega, justificando que, por ser uma realidade imaterial, ela consegue experimentar as mudanças das organizações econômicas mais rápida e amplamente.

A música é mais do que um objeto de estudo: é um meio de perceber o mundo. Uma ferramenta de conhecimento. Hoje nenhuma teorização através da linguagem ou matemática já é suficientemente eficiente, porque está muito carregada de significantes anteriores, incapaz de dar conta do essencial desta época: o qualitativo e o impreciso, a ameaça e a violência” (ATTALI, 1995, p. 12).

Em afinidade com as proposições de Attali, Pierre-Michel Menger (1953-), em sua obra “Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo”, também constrói um quadro de análise que possibilita relacionar a atividade artística com o mundo do trabalho produtivo. Sua hipótese é de que a atividade criativa não só é passível de comparação como também representa a expressão máxima das novas relações de emprego. O autor estrutura suas ideias em três pilares: as diferenças e similitudes entre as artes e os “vulgares” mundos de produção; as desigualdades presentes nos mundos das artes e seus critérios legitimadores; e a flexibilidade como requisito para se manter ativo no campo.

Uma premissa básica para que possamos entender esse olhar para a música enquanto trabalho é superar a ideia romântica do gênio criador, na qual o artista é alheio ao mundo burocrático, este caracterizado como alienante e rotineiro. Nesse sentido, Attali alerta o seguinte:

A distinção entre músico e não músico - que separa o grupo da palavra do feiticeiro - sem dúvida constitui uma das primeiras divisões do trabalho. Uma das primeiras diferenciações sociais da história da humanidade, antes mesmo que a hierarquia apareça social. Xamã, médico, músico. É um dos primeiros looks de uma sociedade

sobre si mesma, um dos primeiros catalisadores de violência e mitos (ATTALI, 1995, p. 24).

Portanto, se não levarmos tal debate em consideração, possivelmente cairemos na armadilha de ignorar os motores da atividade de criação, ou seja,

(...) a dupla face da incerteza da atividade, o lado encantador do aprofundamento e da realização de si mesmo, mas também o lado sombrio da concorrência, das diferenças espetaculares de sucesso, bem como as desigualdades que produzem estas diferenças (MENGER, 2005, p. 8).

Em outras palavras, deixamo-nos ser capturados pelas tecnologias de aprisionamento do capitalismo<sup>2</sup>.

Sendo assim, esta pesquisa insere-se no arcabouço de um projeto de aprofundamento das questões que envolvem música e trabalho. Aqui, chama-se atenção particularmente a uma importante instância do trabalho musical: a indústria fonográfica, uma frente laboral que envolve diferentes etapas que perpassam pré-produção, distribuição, relações informais, etc. Seguindo a ideia de música profética, de Attali, surge a seguinte pergunta: como essa frente pode servir de parâmetro para compreender as novas configurações das relações sociais/econômicas?

À primeira vista, pode-se apontar diversos diálogos com a contemporaneidade: a possibilidade de comunicação virtual entre profissionais; o trabalho coletivo a distância, como gravações remotas de *tracks* em *home studio*; a intensificação do setor de serviços e do trabalho informal, do processo de uberização; e a busca por conhecimento da lógica cibernética dos algoritmos. Embora todos esses aspectos estejam, de algum modo, presentes neste estudo, o objetivo aqui é refletir sobre como se dá o processo de “racionalidade neoliberal”<sup>3</sup> entre músicos autônomos.

Como foco de análise, utilizo algumas experiências de artistas aracajuanos que trabalham ativamente em produções fonográficas desde pelo menos o início de 2021. Trata-se do grupo “Pop Sergipano”, um grupo de 30 cantores autônomos criado virtualmente. Ele surgiu num momento em que os integrantes se preparavam para seus lançamentos de singles e álbuns musicais. O objetivo do grupo foi criar uma rede colaborativa, a fim de compartilhar estratégias de divulgação e estabelecer parcerias

---

<sup>2</sup> Dentro dessa perspectiva, podemos citar estudos como os de Raymonde Moulin (1924-) – criadora do Centro de Sociologia das Artes na França, e entusiasta do que ela chama de “mercado da arte” –, Howard Becker (2010) – que se preocupou com a organização do trabalho nos mundos artísticos –, dentre outros.

<sup>3</sup> Trata-se de um termo cunhado por Foucault e desenvolvido por filósofos e sociólogos posteriores, cujo conceito será discutido nas próximas páginas.

entre si. Este estudo se justifica, então, pela constatação da emergência de novos artistas na indústria fonográfica. Mais do que observar as causas e consequências dessa eclosão, vale pensar a respeito desse movimento que parece transformar não só a cena de Aracaju, mas também a concepção de músico autônomo, de empresário de si mesmo. Nesse sentido, pretendo fazer esta análise a partir da etnografia de um lançamento coletivo.

## 2. Doutrina do choque e músicos fragilizados

Pode-se considerar que o termo “racionalidade neoliberal” foi idealizado pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), durante a década de 1970, em sua teorização sobre biopoder. A evidência mais explícita dessa origem é o próprio curso ministrado por ele entre os anos 1978-79, intitulado “O nascimento da biopolítica” (2008), no qual propõe uma genealogia do pensamento liberal, focalizando a Escola de Friburgo e seu processo formativo de uma soberania política, de uma “governamentalidade”. Para o autor, superar o Estado de Bem-Estar Social da herança keynesiana significaria muito mais do que implantar uma nova ideologia, ou um princípio de políticas econômicas, seria adotar um conjunto de práticas como forma de governar as mentalidades. Em outras palavras, “é uma forma de governo e de racionalidade governamental muito complexa. E acredito ser dever do historiador estudar como essa racionalidade política pôde funcionar, sob qual preço e usando quais instrumentos” (FOUCAULT, 2001, p. 855).

Um exemplo prático da incorporação dessa ideia na esfera política veio poucos anos depois da formulação de Foucault, com a famosa frase “A economia é o método. O objetivo é mudar o coração e a alma”, da então primeira-ministra britânica Margaret Thatcher. Evidencia-se, assim, a subjetivação do neoliberalismo enquanto projeto, para a constituição de um novo sujeito, o sujeito que, além de utilitarista e funcional – herança do velho liberalismo do século XIX –, tende a ser empresário de si mesmo, movido por interesses individualistas e egocêntricos. A finalidade é criar uma autoconsciência de homem como capital humano, buscando cada vez mais autovalorização.

“O homem neoliberal é o homem competitivo, inteiramente imerso na competição mundial” (DARDOUT e LAVAL, 2016, p. 322). Essa competição, sobre a qual comenta Dardout e Laval, dá margem para diálogos com o conceito de “formas de capital” de Bourdieu (1930-2002). Em “The Forms of Capital”, de 1986, este autor desenvolve a ideia

geral de que capital é trabalho acumulado em sua forma materializada, incorporada e encarnada, e é a força desse capital acumulado a responsável pelo jogo da sociedade. As três principais formas de capital trazidas em sua obra são: capital econômico, capital cultural e capital social.

Para além de compreender suas definições, é preciso estar atento às maneiras sutis de aquisição, incorporação, acumulação e reprodução de determinado capital, bem como às conversões de um capital para outro. Pode-se, por exemplo, utilizar tal teoria para auxiliar na análise do conhecimento adquirido de ferramentas virtuais, que se configura como capital cultural. Assim sendo, um sujeito que possui cursos de marketing digital, ou mais experiência com gravações em estúdio, por exemplo, possui maior acúmulo de capital cultural. Por outro lado, alguém que tenha uma relevante rede de contatos profissionais se configura como detentor de maior capital social. Em ambos os casos, suas posições garantem conversão em capital econômico, isto é, bens conversíveis em dinheiro. Tendo em vista a possível internalização desse jogo, ou mesmo as condutas inconscientes, Bourdieu ajuda a pensar sobre autoemprego: “o trabalho de aquisição é o trabalho sobre si mesmo (autoaperfeiçoamento), um esforço que pressupõe um custo pessoal, [...] um investimento, sobretudo de tempo [...]” (BOURDIEU, 1986, p. 244).

Para a jornalista estadunidense Naomi Klein (1970-), “doutrina do choque” (2007) é um conjunto de técnicas coercitivas desenvolvidas para obrigar grupos sociais a fazerem escolhas que fogem dos seus próprios princípios. Ela utiliza o termo choque como metáfora para fazer referência aos instrumentos de tortura utilizados historicamente por sistemas políticos autoritários ao redor do mundo. “A doutrina do choque imita esse processo de forma meticulosa, procurando atingir numa escala maciça o que a tortura faz individualmente nas celas de interrogatório” (KLEIN, 2007. p. 26).

A partir da constatação de que as maiores práticas neoliberais/fascistas implementadas no mundo decorreram de crises econômicas, desastres naturais e guerras devastadoras, ela tenta mostrar como o neoliberalismo da escola de Chicago, representada pelo economista Milton Friedman (1912-2006), soube aproveitar esses momentos de tribulações para colocar em prática seus projetos capitalistas – privatizações, impostos menores, pouca regulamentação, força de trabalho mais barata, etc – e tornar esse processo um modelo, que viria a ser adotado por outros governos neoliberais no mundo. Esse *modus operandi* foi observado após o ataque suicida de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, bem como no desastre do Furacão Katrina

no sul estadunidense em 2005, entre outros acontecimentos catastróficos, em que foi evidenciada a implementação do “capitalismo de desastres”.

Por mais de três décadas, Friedman e seus poderosos seguidores se dedicaram a aprimorar a mesma estratégia: esperar uma grave crise, vender partes do Estado para investidores privados, enquanto os cidadãos ainda se recuperavam do choque, e depois transformar as ‘reformas’ em mudanças permanentes (KLEIN, 2007, p. 16).

Apropriando-se dessa ideia, quero propor uma analogia entre o modelo tático de âmbito político-econômico e o modo como músicos são capturadas pela racionalidade neoliberal. Em outras palavras, do mesmo modo que sistemas políticos fragilizados por desastres apresentam oportunidade para a implementação da doutrina do choque, indivíduos que passam por dramas artísticos/econômicos/existenciais estão vulneráveis aos encantos prometidos por discursos neoliberais/fascistas. No caso desta pesquisa, esse quadro ajuda a interpretar o caso de músicos aspirantes ao sucesso através da produção fonográfica autônoma. A terapia de choque pode ser percebida através de ações de instituições — públicas ou privadas —, de empreendedores da área de marketing, de cursos de suposta manipulação de algoritmos em redes sociais ou em plataformas de *streaming*, especialmente durante a crise sanitária e humanitária da pandemia da Corona Virus Disease 2019 (Covid-19), simultaneamente às adversidades individuais dos artistas.

### **3. A crise como oportunidade**

Num exercício de contextualização, seguindo a ideia de sociologia das associações de Bruno Latour (2012), busco fazer conexões entre fatores que parecem contribuir para uma disposição circunstancial favorável à instalação de uma subjetivação neoliberal. Tendo em vista essa sociologia crítica, que considera “[...] os agregados sociais como algo a ser explicado por associações específicas fornecidas pela economia, linguística, psicologia, direito, administração etc” (LATOUR, 2012, p. 22), para este texto, utilizo-me de três circunstâncias: o drama artístico produzido pela precariedade no trabalho; a pandemia da COVID-19; e a emergência da produção fonográfica autônoma.

#### **3.1. Dramas individuais**

Em um estudo realizado com músicos que atuam em bares e festas particulares na cidade de Aracaju (MENESES, 2020), tentei mostrar como alguns profissionais da música escolhem determinadas frentes de trabalho como algo provisório, suportando percalços e constrangimentos na esperança de ascender comercialmente. O bar e o evento de pequeno porte geralmente são vistos como trampolim para alcançar palcos maiores e visibilidade na indústria do *mainstream*. Porém, em casos de insucesso, certos musicistas se veem reféns de um trabalho musical no qual não há identificação. E isso gera um grande problema de ordem subjetiva, pois ao mesmo tempo em que se cultiva a esperança de ascensão, convenções desagradáveis são construídas no estágio atual de trabalho.

Seria necessário analisar, então, antes mesmo das estratégias rumo ao sucesso, a organização desse trabalho aparentemente condicionante. Estudos como o já mencionado, assim como os de Salgado (2006), Erthal (2018), Requião (2010) mostram que diferentes regiões do Brasil comungam algumas características do labor musical, como excesso de trabalho com baixa remuneração, flexibilidade, condições precárias de trabalho – condições acústicas, de infraestrutura, ausência de regulação, entre outras –, características estas muito caras ao setor terciário da economia, ou, mais especificamente, ao setor de serviços informais. E é sabido que a escolha pelo setor informal não se dá de maneira espontânea. A informalidade é conveniente para a economia neoliberal. O termo “trabalho autônomo” é enaltecido e serve para mascarar a instabilidade e insegurança sob as quais o trabalhador está coagido, bem como para velar o fim dos direitos trabalhistas e da seguridade social. “Assim, movida por essa lógica que se expande em escala global, estamos presenciando a expansão do que podemos denominar uberização do trabalho, que se tornou um *leitmotiv* do mundo empresarial” (ANTUNES, 2018, p. 43). É nesse contexto que o trabalhador especializado se torna polivalente ou cria mecanismos de sobrevivência que o possibilita exercer um feixe de tarefas mais abrangente. Não seria mais necessário um diploma com garantias de competência ou de *know-how*, mas, sim, disposição de atuar em contextos de aprendizagem permanente.

Num mercado de trabalho caracterizado pela incerteza, os dois eixos – flexibilidade/precariedade – exprimem-se em termos de desemprego, subemprego e aumento dos trabalhadores temporários nos vários setores. Multiplicar e diversificar atividades é um modo de gerir incerteza, modo que, no mundo da arte, encontra expressão exemplar como Menger mostra na sua análise da organização do trabalho artístico em que as formas dominantes são o auto-emprego, o *freelancing* e as várias formas atípicas de trabalho (SANTOS, 2005, p. 38).

Além dessas constatações imediatas, há uma instância muitas vezes negligenciada nos estudos acadêmicos: a subjetividade. Como os artistas lidam subjetivamente com seu trabalho? E como determinadas situações de sofrimento e drama pessoal fragilizam e dão margem à incorporação de uma conduta individualista?

Para os músicos, o momento da performance não é apenas uma prestação de serviço, mas também o período de satisfação pessoal e de partilha de energia. Em consonância, o psiquiatra e teórico francês Christophe Dejours (1949-) discorre sobre o conceito de “centralidade do trabalho”, que consiste na entrega da personalidade a uma atividade profissional, o que contraria a ideia de que o trabalho convoca apenas as habilidades técnicas necessárias para a realização de determinadas tarefas.

Desta forma, o trabalho entendido como trabalho de produção — poíesis —, para ser de qualidade, convoca a subjetividade ao nível das camadas mais íntimas, a saber, no corpo, lugar da experiência subjetiva (DEJOURS, 2013, p. 14).

Dentre os fatores que levam ao adoecimento psíquico desses indivíduos, estão as dificuldades enfrentadas durante suas trajetórias artísticas, como a não realização de si mesmo, o não reconhecimento social, as dificuldades econômicas e/ou as fragilidades interpessoais decorrentes dos peculiares estilos de vida. A hipótese desta pesquisa é de que a aglutinação desses sentimentos gera uma fragilidade que torna possível a implementação do que Klein chama de “doutrina do choque” (2007).

### **3.2. A crise da COVID-19**

Segundo a Organização das Nações Unidas (ONU), a COVID-19 é um dos maiores desafios da humanidade desde a Segunda Guerra Mundial. Em países cujos líderes governamentais ignoraram os primeiros alertas dos estudos científicos, esse desafio foi potencializado, como no caso brasileiro. Consequentemente, houve crise econômica, desemprego em massa, colapsos em sistemas de saúde, entre outros. Como tentativa de amenizar os impactos causados às classes menos favorecidas, o governo federal instituiu alguns programas sociais: o “Auxílio Emergencial” para beneficiários do Programa Bolsa Família, para trabalhadores informais e para microempreendedores individuais; e a Lei Aldir Blanc, formalizada pela Lei nº 14.017 e sancionada no dia 30 de junho de 2020, destinada a auxiliar financeiramente os

profissionais de cultura. Juntos, eles constituíram um importante programa social para milhares de brasileiros, apesar da sua má e desigual distribuição.

Em paralelo, e contraditoriamente, o capitalismo avançou, por vezes silenciosamente, no Estado brasileiro. Na educação, por exemplo, Cruz e Venturini (2020) indicam o crescimento de negociações formalizadas entre instituições de ensino e empresas do ramo tecnológico a fim de promover o ensino remoto. Além de um debate envolvendo segurança de dados de todos os envolvidos, é importante questionar o interesse da iniciativa privada e a diminuição de investimento público no setor. O Google e sua ferramenta Classroom é um claro exemplo do envolvimento de corporações de nível global nesse movimento.

**Figura 1:** Manchete do canal de notícia The Intercept Brasil, parafraseando Gerald L. Posner.



A indústria farmacêutica, como bem notou o jornalista Gerald L. Posner (1954-), também aproveitou a situação pandêmica para multiplicar seus lucros<sup>4</sup>, não só com a corrida pela fabricação de vacina, mas também com a venda de máscaras, álcool e, principalmente, dos remédios mais procurados – porém, sem eficácia comprovada – para o tratamento da COVID-19, como Ivermectina, Azitromicina e Hidroxicloroquina<sup>5</sup>. Em nível global, o crescimento econômico desse setor foi de 5,8% ao ano. Já no Brasil, só em 2020 houve um movimento de 76,98 bilhões de reais, um crescimento de 8,58%, posicionando-se em sétima colocação no ranking do mercado farmacêutico mundial.

Segundo o levantamento feito pela jornalista Jéssica Sant’Ana, do jornal Gazeta do Povo, o Brasil, durante o governo Bolsonaro, já vendeu 15 empresas para o setor privado, considerando estatais e subsidiárias<sup>6</sup>. Vale notar que a agenda de privatizações segue em trânsito e suas maiores conquistas ocorreram durante a pandemia, sendo o

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://ictq.com.br/industria-farmaceutica/1355-industria-farmaceutica-enxerga-pandemia-como-oportunidade-unica-para-os-negocios#:~:text=Durante%20a%20atual%20crise%2C%20os,e%20que%20maximizam%20seus%20lucros>>. Acessado em 12 de agosto de 2021.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://medicinas.com.br/top-10-medicamentos/>>. Acessado em 12 de agosto de 2021.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://especiais.gazetadopovo.com.br/politica/painel-das-privatizacoes/>>. Acesso em 12 de agosto de 2021.

processo mais recente a privatização dos Correios, representada pelo Projeto de Lei 591/2021.

Outro fator importante a ser destacado, nesse processo de doutrina do choque, foi a chamada Minirreforma Trabalhista, ilustrada pela lei 13874/2019. O texto do projeto realizou mudanças na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), permitindo vínculo empregatício informal de adultos entre 18 e 29 anos e pessoas com mais de 55 anos, além de desobrigar o empregador a pagar hora extra, Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS), entre outros direitos e benefícios conquistados historicamente. Configura-se como uma das reformas trabalhistas mais radicais que o Brasil já teve.

Na área da música, ficou evidente a proeminência de *lives* em plataformas de streaming. Mais uma vez o Google, através de uma das suas plataformas, foi dominante nessa seara. Em apenas 5 meses de pandemia no Brasil, o Google já apontava que mais de 85 milhões de brasileiros assistiram *lives* em suas casas. Artistas de diversos níveis de sucesso adotaram a ferramenta e, como consequência, o faturamento cresceu. Além da receita gerada por acesso, o Youtube também arrecadou dinheiro com publicidade e com porcentagens de doações destinadas aos artistas, por meio dos recursos “Super Chat” e “Super Sticker” – ferramentas que destacam comentários pagos na caixa de mensagem. Não demorou para outras plataformas adotarem a ideia. Instagram, Facebook, Tiktok e Twitter são exemplos de empresas que incorporaram a ferramenta de transmissão ao vivo, cada um com sua dinâmica de receita específica.

Ainda dentro da indústria musical, destaca-se a intensificação do uso de aplicativos de música, como Spotify, Deezer, Amazon Music, entre outros. Em 2021, só o Spotify aumentou sua receita em 23% em comparação a 2020<sup>7</sup>. A alta procura pelas plataformas talvez se justifique pela facilidade de ouvir música “gratuitamente”, já que os usuários não precisam necessariamente pagar um plano mensal. A renda, nesse caso, é adquirida através de publicidade dentro da própria plataforma. Independentemente do *modus operandi* interno de cada empresa, as estatísticas mostram que a crise sanitária favoreceu o seu enriquecimento.

### **3.3 Do It Yourself**

Ainda em 2012, quando eu estava disposto a ingressar na indústria fonográfica, percebi que o orçamento necessário para a gravação de um CD seria inviável naquele

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://olhardigital.com.br/2021/07/28/pro/spotify-registra-aumento-bilionario-na-receita-apos-aumento-dos-assinantes/>>. Acessado em 12 de agosto de 2021.

momento. Por outro lado, ouvi histórias de colegas músicos sobre a possibilidade de gravação caseira. Empolguei-me com a ideia e, aos poucos, comprei um microfone do tipo condensador e um computador com bom processamento. Descobri que além das compras, eu precisaria aprender a manipular aquelas ferramentas. Comprei, então, um curso online oferecido pela *Berklee College of Music*, uma famosa escola de música estadunidense. A primeira aula teve um caráter motivacional e um dos aspectos mais marcantes foi o uso da sigla DIY ou *Do It Yourself* - em português, “faça você mesmo”. A ideia do curso era, além de oferecer habilidades técnicas nas diversas etapas da produção sonora, estimular a inserção no chamado *Music Business*. Aquela sigla penetrou em mim desde então. Passei anos buscando comprar equipamentos para meu *home studio*, ao mesmo tempo em que assistia tutoriais para aprender mixagem, masterização e manipulação de *samples*. Simultaneamente, era preciso inteirar-me dos procedimentos de pós-produção: fotografia, conceito estético, edição gráfica, distribuição, marketing, etc.

Anos depois estreitei laços com outros músicos que passaram por processos similares, e que buscaram - e ainda buscam - ajuda em tutoriais de internet para compreender técnicas de gravação, mecanismos de marketing digital, lógica de algoritmos, etc. Demorei para perceber que, durante todos esses anos, estava em ordem o processo de “racionalização neoliberal”. Era um claro estímulo ao individualismo e ao acúmulo de competências em um só profissional que, no entanto, promovia esperança de autonomia para artistas independentes. Desde os estímulos implícitos, como a vontade de se inserir num mercado “mais democrático” – argumentando-se a contrapartida do esquema das grandes gravadoras –, até os mais explícitos, como a referida filosofia do DIY, estava em progresso o projeto de incorporação da ideia de meritocracia.

Somando-se a isso, é importante lembrar que a inserção na indústria fonográfica é aspiração comum entre muitos musicistas. Acredita-se que tal ingresso servirá de trampolim para uma possível ascensão artística, e conseqüentemente econômica. Em outras palavras, o trabalho realizado em bares e eventos são vistos como provisórios para dar lugar a uma carreira de sucesso no *mainstream*. Sendo assim, o ano de 2021 assistiu a uma emergência de produção fonográfica, pelo menos na cidade de Aracaju. Uma das causas dessa eclosão foi a implantação da já comentada Lei Aldir Blanc (LAB), cujo projeto estimulou ainda mais aqueles que já pretendiam se lançar na indústria fonográfica – alguns músicos já haviam iniciado as gravações antes mesmo da publicação dos editais, como é o caso de Nasio, Arthur Matos, Samba do Arnesto, entre outros.

A LAB, embora tenha sido criada como forma de “respiro” financeiro à classe artística, também serviu como fomento à produção autoral, seja fonográfica, audiovisual, literária, teatral ou de dança. A contrapartida das premiações, no entanto, foi a confecção de produtos artísticos, o que é bastante questionável, pois a necessidade de prestar conta é incoerente com a idealização da lei: subsidiar profissionais da cultura que tiveram suas atividades paralisadas durante a pandemia. Ao invés disso, o recurso não pôde ser utilizado para as necessidades imediatas dos artistas – pagar aluguel, comida, contas de luz, água e internet, por exemplo –, mas sim para estimular a manutenção de um projeto econômico.

Pensando na doutrina de choque (KLEIN, 2017), torna-se crucial observar que, embora tais políticas de incentivo à cultura tenham sido fundamentais, a distribuição dos recursos advindos da LAB, e geridas por instituições estaduais e municipais, foi executada por meio de editais que, através de critérios problemáticos, contemplavam e valorizavam artistas que não sobrevivem da renda proveniente do trabalho musical. Muitas vezes esses artistas são aprovados por possuírem maior capital cultural, social e econômico, como diria Bourdieu (1986), e por gozarem de prestígio entre a comissão julgadora dos concursos. Muitos desses músicos aprovados são servidores públicos, ou seja, não carecem do auxílio, ou são figuras antigas na cena cultural local. Por vezes, possuem um cabedal de produções artísticas cuja estética flerta com características canonizadas no campo da música – acordes, melodias, progressões harmônicas, células-rítmicas, ou mesmo discursos auto descritivos que remetem a algum gênero ou movimento musical consagrado na historiografia da música ou no imaginário popular –, e, por isso, são vistos como mais criativos e originais –. Meneses (2020) especifica os critérios subjetivos frequentemente utilizados nos editais de políticas culturais na cidade de Aracaju.

Sendo assim, aqueles músicos que atuam em bares e eventos menores, cujas condições de trabalho não permitem a aquisição de uma identidade artística que lhes representem satisfatoriamente – capital cultural –, saem em desvantagem, por estarem numa posição depreciada. Nesse sentido, outro conceito de Bourdieu, como “campo”, ajuda a interpretar a disputa que surge no embate desta pesquisa: a busca por acúmulo de diversas formas de capital no campo da música na cidade de Aracaju constitui, por si só, uma doutrina do choque, uma vez que a racionalidade neoliberal busca instituir um “indivíduo competente e competitivo, que procura maximizar seu capital humano em todos os campos” (DARDOUT e LAVAL, 2016, p. 333).

Todos esses fatores criam um caos social que leva o sujeito a vivenciar o sentimento de frustração e sofrimento. Em circunstâncias como essas, os artistas são

naturalmente atraídos por discursos promissores e coagidos a se envolverem ainda mais intensamente com a informalidade. Esse parece ser um cenário ideal para a racionalização neoliberal, reforçando a hipótese de que é em casos de dramas artísticos/econômicos que as pessoas são fisgadas pela exaltação da uberização.

É assim que a doutrina do choque funciona: o desastre original - golpe, ataque terrorista, liquidez do mercado, guerra, tsunami, furacão - põe toda a população em estado de choque coletivo [...]. Como o preso aterrorizado que entrega os nomes de seus companheiros e renuncia à própria fé, as sociedades em estado de choque frequentemente desistem de coisas que em outras situações teriam defendido com toda a força (KLEIN, 2007, p. 27).

#### **4. Pop Sergipano e o lançamento coletivo**

Pop é um termo naturalmente problemático e a discussão da sua etimologia, bem como uma tentativa de definição, exigiria um distanciamento das questões centrais desta pesquisa, o que não é a intenção. Porém, de maneira sintética, uma explicação possível é de que Pop é uma derivação da palavra “popular”, que por si só já carrega problemas conceituais, pois estão em jogo “[...] tantos gêneros, sons, gostos e significados que a expressão parece estar mais próxima de discussões afetivas e ideológicas do que de conceitos, ritmos e estilos específicos” (ABREU e DANTAS, 2016, p. 9). Outra perspectiva usual é entender Pop como rótulo para qualquer produto midiático cuja estética esteja em harmonia com a lógica de mercado mundial. Talvez seja com esse sentido que os artistas desta pesquisa se autodenominam “pop”, pois têm como referência artistas estadunidenses como Bruno Mars, Dua Lipa, Harry Styles.

Neste caso específico, mais do que uma associação com a indústria pop, a sigla foi pensada e inserida como forma de autoafirmação e distinção. Autoafirmação porque muitos dos integrantes estão em processo de distanciamento da sua imagem enquanto músico de barzinho, que tem um repertório eclético e não possui uma “identidade artística”. E distinção porque, apesar de “ser pop” convergir com uma estética padronizada e massificadora em nível global, o grupo pretende configurar-se como alternativo em nível regional, já que gêneros como Piseiro, Arrocha, Sertanejo, Forró e Pagode dominam a programação dos eventos e os meios de comunicação locais.

Movidos pelos estímulos descritos nas páginas anteriores, os artistas do grupo Pop Sergipano, a partir de 2021 passaram a focar seus investimentos em produções autorais. Dentro desse processo, pretendo descrever aqui um lançamento coletivo que

reuniu 8 artistas e analisar algumas estratégias de distribuição utilizadas por eles, que, por sua vez, foram aprendidas em cursos de marketing musical oferecidos na internet.

Embora o grupo tenha sido pensado para reunir artistas com propósitos parecidos, e, assim, criar um sentimento de pertencimento, ele também foi inventado estrategicamente para uma etapa específica de divulgação. O intuito foi fortalecer as estratégias individuais de lançamento, compartilhando em suas redes pessoais os trabalhos alheios, além de oferecer apoio moral e afetivo. Nesse sentido, fica claro que há um princípio coletivo. Porém, as condutas individuais mostram que a participação no grupo representa uma porcentagem muito pequena diante das ações empreendidas nos lançamentos. A ideia aqui não é criticar suas atitudes, mas interpretá-las, quando possível, como reproduções, por vezes inconscientes, de práticas neoliberais.

O dia 30 de abril de 2021, uma sexta-feira, foi escolhido por vários artistas para o lançamento do seus respectivos Singles, EPs e Álbuns. Dentre eles, destaca-se a famosa cantora Anitta, com a música "*Girl From Rio*". Dentro do grupo Pop Sergipano, pelo menos oito artistas também elegeram essa data, são eles: Maria e Milena, Hugo Branquinho, Milena Nascimento, Maruska, Vera, Dione Barros, Arthur Matos, e eu. A escolha por esse dia não foi mera coincidência. Pelo contrário, foi pensado estrategicamente para lidar com os algoritmos das plataformas de streaming, pois alguns cursos de Music Business, baseados em estatísticas dos próprios aplicativos, instruem os músicos a fazerem lançamentos em datas e horários específicos. Nesse caso, acreditava-se que uma música publicada numa sexta-feira iria ser distribuída "organicamente" – sem impulsionamento pago – ao maior número possível de ouvintes.

Os cursos de produção musical e estratégias de marketing visam ensinar os profissionais responsáveis pela distribuição de mídia sonora tanto a entender a lógica dos algoritmos quanto a buscar engajamento do público, consumindo a atenção deste nas redes, a exemplo do mini-curso "5 formas de influenciar o algoritmo do Spotify"<sup>8</sup>, cujo autor sugere seguir os seguintes passos:

- Esteja ativo/a nas redes sociais;
- Incentive fãs a ouvirem sua música, salvá-la e adicioná-la em suas playlists;
- Crie suas próprias playlists e compartilhe;
- Atualize sua página de artista;
- Faça o Pitch aos editores pelo Spotify for Artists.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://tratore.wordpress.com/2021/07/07/5-formas-de-influenciar-o-algoritmo-do-spotify/>. Acessado em 04 de agosto de 2021.

Conselhos como esses são muitas vezes passados como receitas de sucesso. Qualquer resultado contrário é atribuído ao mau planejamento artístico, ou, em casos mais drásticos, à “falta de foco e vontade de vencer”, como pode ser visto nas falas de “coaches” que tentam vender workshops na internet. Dentre eles, figuram personalidades famosas da indústria fonográfica, como Rick Bonadio, que produziu bandas como Charlie Brown Jr, Mamonas Assassinas e Vitor Kley. Outra vendedora de cursos que também merece destaque é Kamila Fialho, conhecida por produzir Anitta, Mc Rebeca e Mc Kevin O Cris, além de ser ex-esposa do bem sucedido Denis Dj. Todos esses atributos são usados para passar credibilidade aos interessados pela compra dos cursos. Frequentemente eles também prometem produzir e administrar a carreira artística dos alunos que comprarem os cursos e mais se destacarem.

Desse modo, observam-se pelo menos dois aspectos: o estímulo a um suposto aprofundamento das técnicas de distribuição digital e a promoção de uma esperança aos artistas que desejam ter seus trabalhos geridos por grandes nomes do mercado da música. O mecanismo consiste em aproveitar o momento de fragilidade emocional de um grupo de pessoas para vender seu produto e impor a falsa sensação de meritocracia, isto é, os princípios da racionalidade neoliberal.

**Figura 2:** Programa do curso “Como viver de música”, oferecido por Kamila Fialho<sup>9</sup>.

MÓDULO 3 – AS RECEITAS
Aula 1 – shows
Aula 2 – Publicidade
Aula 3 – O digital (por onde lançar? Agregadora X gravadora)
MÓDULO 4 – OS LANÇAMENTOS
Aula 1 – Burocracias do lançamento
Aula 2 – Investimento X relacionamento

Dentre os conselhos encontrados em tutoriais de internet, uma das recomendações mais repetidas é que o músico precisa educar seu público, ou seja, ensiná-lo a consumir música nas novas plataformas de streaming, a salvar suas

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.hotmart.com/product/en/como-viver-de-musica-2/E51330161W>>. Acessado em 13 de agosto de 2021.

músicas em playlists pessoais, a compartilhar suas músicas para o máximo de pessoas possível e, finalmente, escutar. A execução dessa sugestão pôde ser vista na virada do dia 29 para o dia 30 de abril, quando a cantora Milena realizou uma live de lançamento uma hora antes da disponibilização da mídia sonora – esta também é uma estratégia de pré-lançamento – e durante toda a transmissão instigava os internautas a seguirem-na em todos os aplicativos de música. “Pois é, somos artistas independentes. Não tem empresário nos bancando. Então a gente precisa de vocês pra crescer” (Milena).

O papel de “coach” é absorvido por diversos atores e instâncias, a exemplo de profissionais da área de marketing, de vendedores de cursos de manipulação de algoritmos e, atrevo-me a dizer, de instituições públicas ligadas a cultura, como a Fundação da Cidade de Aracaju (FUNCAJU) e a Fundação de Cultura e Arte Aperipê (FUNCAP), que, além de contemplar em seus projetos artistas com maior número de produções, explicita sua missão em promover desigualdades, como afirma o presidente da FUNCAJU, Luciano Correia:

O artista de barzinho, que toca na noite e que talvez nunca tenha tido uma oportunidade de gravar um especial com qualidade de uma produtora, com cenário, com iluminação, com toda a concepção artística e estética, poderá fazer uso profissional desses dois produtos [para aumentar seu portfólio] (CORREIA, 2020).

A lógica do presidente é de que, ao inserir os músicos numa competição de quem tem mais produtos na indústria cultural, ele está sendo democrático e inclusivo. Entretanto, o efeito é contrário. Desse modo, espera-se que ele esteja sendo apenas mais uma vítima inconsciente da racionalidade neoliberal, e não que esteja promovendo necropolítica – no sentido de produzir morte social, morte à vida artística de milhares de pessoas.

Uma interpretação interessante é de que todas as dicas e recomendações dos “coaches” do mercado da música estão inseridas na chamada “economia da atenção”. Cruz (2016), ao analisar os novos negócios da música na era digital, utiliza como aporte teórico o conceito de economia da atenção de Goldhaber (1992; 1997) e Lanham (1994) para mostrar como “o tempo humano é também transformado em *commodity*” (CRUZ, 2016, p. 214). Tendo em vista uma indústria que se beneficia do uso excessivo do tempo alheio, o marketing digital serve como controle duplo de atenção: ao mesmo tempo em que os artistas tentam capturar a atenção do seu público, ele mesmo está dedicando sua energia ao engajamento virtual, produzindo assim uma retroalimentação em *loop*.

Evidencia-se, assim, mais uma característica cara ao neoliberalismo, a transformação do homem em pós-humano, em homem-máquina (DARDOUT e LAVAL, 2016).

Para aqueles artistas que não conseguem obter engajamento nas redes virtuais, a chama da esperança está acesa e esperando a pandemia passar: “depois que [a pandemia] passar poderíamos bolar algum sarau. Só com essa galera aqui. Enriquecer o movimento” (Torugo Teles).

## 5. Considerações finais

Nesta pesquisa, busquei esboçar um quadro teórico que possibilitasse analisar a incorporação da racionalidade neoliberal por profissionais da música, especialmente naqueles que buscam ascensão na indústria fonográfica, e que, por isso, adotam condutas condizentes com as novas configurações do neosujeito, empreendedor de si mesmo, cuja subjetividade é doada aos mecanismos promissores de sucesso. A “doutrina do choque”, termo cunhado pela jornalista Naomi Klein (2007), encontra nesses artistas um ambiente favorável à sua execução.

A fragilidade dos músicos aspirantes ao *mainstream* pode ser justificada pela sua atual situação de submissão às mazelas do trabalho informal, ou pelos dramas artísticos decorrentes de frustrações, ou pela condição de músico marginal perante as iniciativas de políticas públicas, ou mesmo pela possível sensação de impotência frente às exigências para ingresso na tão sonhada indústria fonográfica.

Esta pesquisa foi pensada ao constatar a emergência de novos artistas no mercado digital de música gravada na cidade de Aracaju. No entanto, caracteriza-se ainda como um estudo exploratório, apontando questões e buscando associações. A ausência de dados e de escrita etnográfica é flagrante, mas se justifica por ser um projeto embrionário e em fase inicial de doutorado. Destarte, espera-se que as reflexões deixadas aqui despertem novos olhares e favoreçam interlocução entre aqueles que se interessam pelo tema.

## Referências

- ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p. 7-25, mai. 2016.
- ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2018.

ATTALI, Jacques. *Ruidos - ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo XXI. Editores. 1995.

BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Tradução de Luis San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. In: Richardson, John G. (Ed.). *Handbook of theory and research for the sociology of education*. Westport: Greenwood Press, 1986. p. 241-258.

CORREIA, Luciano. Prefeitura de Aracaju lança programas de fomento ao setor artístico cultural. 2020. Disponível em: <<https://www.aracaju.se.gov.br/noticias/86567>>. Acessado em 13 de agosto de 2021.

CRUZ, Leonardo Ribeiro. Os novos modelos de negócio da música digital e a economia da atenção. *Revista Críticas de Ciências Sociais*. 2016, p. 203-228.

CRUZ, Leonardo Ribeiro; Venturini, Jamila Rodrigues. Neoliberalismo e crise: avanço silencioso do capitalismo de vigilância na educação brasileira durante a pandemia da Covid-19. *Revista Brasileira de Informática na Educação (Brazilian Journal of Computers in Education)*, v. 28, 2020.

DARDOT, Pierre.; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Editora Boitempo, 2016. 402p.

DEJOURS, Christophe. A sublimação, entre sofrimento e prazer no trabalho. *Revista Portuguesa de Psicanálise*, Lisboa, 2013.

ERTHAL, Júlio César. *Trabalho com Música: Um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina*. Tese (Doutorado em Música) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Le gouvernement de soi et des autres: cours au Collège de France (1982-1983)*. Paris: Gallimard/Seuil, 2001.

FOUCAULT, Michel. Nascimento da biopolítica. Curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

KLEIN, Naomi. *A doutrina do Choque: a ascensão do capitalismo de desastre*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social*. Bauru, SP: EDUSC/ Salvador, BA: EDUFBA. 2012.

MENESES, João Luís dos Santos. *O trabalho com música em Aracaju: uma etnografia em bares e festas particulares*. Dissertação em Música (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

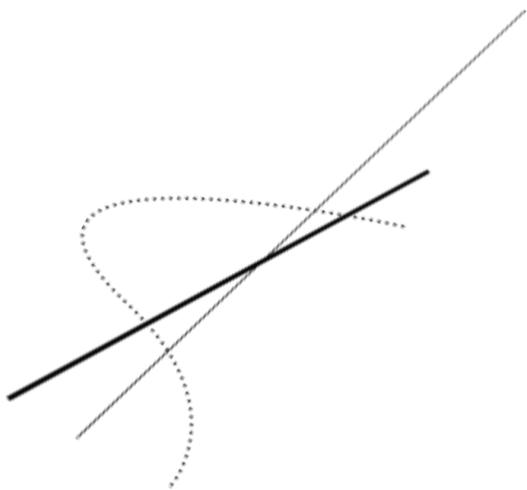
MENGER, Pierre Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Tradução de V. Borges, D. Place e I. Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007, 128p.

REQUIÃO, Luciana. *"Eis aí a Lapa...": processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. Tese (Doutorado em Educação) – UFF, Niterói, 2008.

SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música*. Tese (Doutorado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. Apresentação da edição portuguesa. In: MENGER, Pierre Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do capitalismo*. Tradução de V. Borges, D. Place e I. Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005.



# A REVITALIZAÇÃO DO CARNAVAL CARIOCA: UM CONTEXTO DE DISPUTAS POLÍTICAS E ÉTNICO RACIAIS

Thiago de Souza Borges<sup>1</sup>

---

**Resumo:** O tema desta comunicação é a revitalização do carnaval carioca iniciada na década de 80 do século XX e consolidada no início do século XXI. Faz-se uma relação entre a dimensão política desse movimento e o conceito de “Direito à Cidade” trabalhado por David Harvey. O objetivo central é demonstrar como a produção intelectual negra de autores como Clóvis Moura, Lélia Gonzales e Abdias Nascimento pode, em diálogo com esse conceito chave, enriquecer as pautas desse movimento. Além disso, pretende-se demonstrar a importância dos elementos político-culturais de origem negra no contexto da festa carnavalesca.

**Palavras-chave:** Carnaval Carioca; Direito à Cidade; Quilombismo; Relações Étnico-Raciais.

---

## *THE REVITALIZATION OF CARIOCA CARNIVAL: RIGHT TO THE CITY, QUILOMBISMO AND OTHER ROADS OF POLITICAL DISPUTE*

**Abstract:** *The theme of this communication is the revitalization of the carioca carnival, which started in the 80's of the 20th century and was consolidated at the beginning of the*

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, sob a orientação do Prof. Dr. Samuel Mello Araújo Junior.

*21st century. It made a relation between the political dimension of this movement and the "Right to the City" concept, developed by David Harvey. It's main objective is to demonstrate how the black intellectual production of authors such as Clóvis Moura, Lélia Gonzales and Abdias Nascimento can, dialoguing with this key concept, enrich the agenda of this movement. In addition, the article intends to demonstrate the importance of political-cultural elements with a black origin in the context of the carnival party.*

*Keywords: Carioca Carnival; Right to the City; Quilombismo; Ethnic-Racial Relations.*

---

## 1. Introdução

A presente comunicação traz elementos de minha pesquisa de mestrado, ainda em andamento, na linha de Etnografia das Práticas Musicais, que tem como objeto de estudo o bloco carnavalesco carioca "Comuna Que Pariu". Ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), o bloco traz a militância política para a sua prática carnavalesca. Criado em 2008 em um formato bastante diminuto, o bloco acaba se tornando um coletivo ampliado em meados de 2013, formando ritmistas através de oficinas e estruturando sua própria bateria. Mas o Comuna não está sozinho nesse movimento de politização do carnaval. O movimento de revitalização da festa carioca, que tem suas origens na década de 80 e que acaba ganhando grandes dimensões no início do século XXI, tem, ao longo de toda sua trajetória, fortes ligações com a militância política.

O meu objetivo nessa comunicação é, mapeando brevemente os períodos e principais atores participantes desse movimento de revitalização e identificando suas relações com o conceito de direito à cidade trabalhado por David Harvey, mostrar como as ideias elaboradas por intelectuais negras e negros, como Clóvis Moura, Lélia Gonzales e Abdias Nascimento, podem, em diálogo com esse conceito chave, enriquecer as pautas de tal movimento. Além disso, pretendo chamar a atenção para a importância dos elementos político-culturais de origem negra no contexto da festa.

### 2.1. O Direito à Cidade e o Movimento de Blocos Cariocas

No livro "Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana" (HARVEY, 2014), o autor mostra como os centros urbanos cumprem uma importante função no mecanismo capitalista, sendo responsáveis por absorver os excedentes da produção,

condição básica para a obtenção de mais-valia. Não havendo a possibilidade de o excedente ser absorvido, surge uma crise capitalista (Harvey, 2004, p. 32). O autor narra o caso francês aonde, para superar uma crise nesses moldes, o auto proclamado imperador, Luís Bonaparte, promove uma série de grandes investimentos infraestruturais dentro e fora do território francês e, paralelamente, encarrega Georges-Eugène Hausmann de promover uma radical reforma da cidade de Paris. De tal forma que, em um modelo altamente excludente, cria-se a “cidade luz”, um grande centro de consumo. O processo de criação de tal modelo, bem como a sua derrocada (além de outros fatores históricos), vão criar um caldo de insatisfações populares que redundaria na Comuna de Paris. Segundo o autor, tal modelo de promoção de profundas mudanças nos espaços urbanos para atender a demandas do capital, reforçando as desigualdades e gerando reações populares, vai se repetir em variados contextos ao longo da história, geralmente como resposta a crises capitalistas. (HARVEY, 2014, p. 34-36)

Harvey enumera diversos processos ocorridos, principalmente no início do século XXI, em cidades de diferentes partes do mundo que sofreram processos semelhantes, citando, inclusive, o caso carioca, com suas remoções e desapropriações de moradias populares. (HARVEY, 2014, p. 40-58). Harvey mostra como o conceito de “direito à cidade” está na base de movimentos sociais que surgem em reação a tais processos. Tal conceito foi trabalhado por Lefebvre em um ensaio de 1967 de mesmo título (LEFEBVRE, 2011). Mas Harvey evidencia que a emergência do conceito nos movimentos sociais não tem relação direta com Lefebvre, sendo esse autor muitas vezes desconhecido pelos militantes. Portanto, o conceito emergiu, não da intelectualidade acadêmica, mas sim das próprias vozes das ruas. (HARVEY, 2014, p. 13-14).

Tal conceito vem sendo incorporado e ampliado pelos blocos carnavalescos cariocas (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2020, p. 2), norteando a festa enquanto espaço de disputa política. Jorge Sapia (2016, p. 83) ressalta que os processos de ressignificação política do carnaval estão presentes desde os movimentos pela redemocratização nacional e que é justamente nesse contexto político que começam a surgir importantes blocos da zona sul (área nobre da cidade) como o Simpatia é Quase Amor e o Bloco do Barbas. Na sequência dos quais surgem vários blocos entre a zona portuária e a zona sul, todos eles de alguma forma ligados à militância política dos movimentos de esquerda e de redemocratização, em uma rede bastante concentrada na zona sul e que não ultrapassaria, naquele momento, 300 pessoas. (SAPIA; ESTEVÃO, 2012, p. 67, 70). Porém, a partir do início do século XXI, temos o chamado *boom* do carnaval de rua carioca. (HERSCHMANN, 2013, p. 270; SAPIA; ESTEVÃO, 2021, p. 59).

Herchmann (2013, p. 284-285) relaciona tal processo de expansão do movimento carnavalesco ao ativismo musical carioca.

É possível perceber uma contradição fundamental em todo esse movimento. Mesmo tendo como um importante elemento catalizador o ativismo político atravessado pelo conceito de direito à cidade, essa nova festa carnavalesca é, em grande parte, restrita à região mais nobre da cidade e frequentada pela juventude de classe média branca. (DIAS; FRYDBERG; VERA, 2020 p. 9). Entre outros motivos, essa homogeneidade é problemática porque as reivindicações que são trazidas dentro de um guarda-chuva conceitual tão amplo vão mudar bastante de acordo com a composição do público. É importante entender que, sujeitos distintos, sofrem diferentes experiências de violência e exclusão, de tal forma que, por exemplo, blocos LGBTQI+, blocos feministas (ou que adotam políticas de combate ao assédio), proporcionam espaços de alguma segurança para que pessoas que normalmente não poderiam demonstrar seus afetos em público ou transitar com determinadas roupas pela cidade, possam vivenciar isso. (DIAS; FRYDBERG; VERA, 2020 p. 7-9).

## **2.2. A contribuição da intelectualidade Negra para o Debate**

Primeiramente, julgo importante chamar a atenção à necessidade de ampliação das possibilidades de entendimento desse guarda-chuva conceitual. Gostaria de trazer à memória uma série de episódios, ocorridos inicialmente em São Paulo, denominados “Rolezinhos”. Tais eventos consistiam, basicamente, em grupos de jovens de periferias, em sua maioria negros, que marcavam de se encontrar em shoppings para se divertir, encontrar e conhecer pessoas. (FRANÇA; DORNELAS, 2014, p. 2) Porém, a mera presença desses jovens era o suficiente para “assustar” lojistas e clientes que, algumas vezes acabavam acionando a polícia que chegava com repressão e truculência. Apesar de não haver relatos de roubos ou furtos, o evento chegou a ser noticiado como um grande arrastão. (PEREIRA, 2014, p. 8). No caso carioca existe ainda o exemplo da chamada “Operação Verão”, uma tentativa de impedir a chegada de jovens suburbanos até às praias da zona sul. (SQUILLACE, 2020, p. 43). Qualquer disputa política feita com base no conceito de direito à cidade deve ter em vista que à grande parte da população é vedado o direito de circular pela cidade. Mas, para além de tal conceito, existem outras possibilidades de entendimento da festa enquanto espaço de disputa política. Trarei algumas dessas perspectivas.

Para começar, gostaria de trazer algumas reflexões do sociólogo Clóvis Moura. Transcrevo aqui um parágrafo de seu Livro “Sociologia do Negro Brasileiro” (MOURA, 2019).

O carnaval era, assim, sociologicamente, uma festa de integração, mas, especialmente, de um ponto de vista mais analítico, um ato de autoafirmação negra. Nesses dias, o branco é que era repellido, ridicularizado porque não sabia sambar. O branco era proibido (discriminado) de desfilar na escola de samba. Naqueles quatro dias, quando as escolas de samba estavam no esplendor da sua autenticidade e conservaram, por isso, a sua especificidade, as situações se invertiam, e o negro do morro, o favelado, o perseguido pela polícia, tinha, embora apenas de maneira simbólica, um status completamente diverso dentro da estrutura da escola daquele que ele desempenhava fora. Quem fazia a seleção era ele e não o branco: “Quando branco entra na escola estraga tudo”, diziam. Os valores sociais e culturais se invertiam e o negro era o dominador e não o dominado, o seletor e não o discriminado. Tinha o poder simbólico da cidade durante quatro dias. (MOURA, 2019, p. 181)

As reflexões de Moura sobre o carnaval são anteriores ao *boom* recente do carnaval de rua e se concentra mais no carnaval de escolas de samba e, mesmo dentro desse cenário específico, trata de práticas que já passavam por profundos processos de transformação apresentados de forma crítica pelo autor. Ainda assim, o texto pode disparar algumas questões importantes para o presente debate. O primeiro ponto a ser destacado é a caracterização do carnaval como um “ato de autoafirmação negra”. Estabelecendo assim um caráter político bastante específico para a festa. Um dos principais caminhos dessa estratégia política se dá pela ideia de “inversão” simbólica do *status* do negro, sendo que essa inversão está ligada ao que Moura chama de “especificidade”. Tal ponto merece ser olhado com mais cuidado. Sobre as formas de resistência cultural negras Moura diz:

Os *fatores de resistência* dos traços de cultura africanos condicionam-se, portanto, à necessidade de serem usados pelos negros brasileiros no intuito de se autopreservarem social e culturalmente. Somente dentro de uma sociedade na qual os padrões conflitantes se separam, não apenas no nível das classes em choque ou fricção, mas, também, por barreiras estabelecidas contra segmentos que comparecem em diversos estratos inferiorizados e discriminados por serem portadores de uma *marca*, esses traços podem ser aproveitados. De outra forma, eles teriam diluído por falta de funcionalidade na dinâmica social. (MOURA, 2019, p. 174).

A ideologia racista brasileira, além dos “resíduos da superestrutura escravista” precisou também reformular os mitos raciais. (MOURA, 2019, p. 39). Esse processo se

deu pensando o negro em tudo aquilo que o diferenciava do branco, naquilo que seriam suas “marcas”, suas “especificidades. (MOURA, 2019, p. 39-43). Através desse processo, de destacar ou inventar elementos negativos específicos que caracterizariam a população negra, cria-se um imaginário depreciativo que, não só justifica, mas também reforça as condições de exploração a que estão submetidas esse grupo. Na medida em que um “grupo diferenciado”, ou seja, um grupo caracterizado por uma “marca”, em uma outra fase de desenvolvimento ideológico, passa a atribuir valores positivos a essa marca, revalorizando o que foi socialmente inferiorizado, esse passa a ser um “grupo específico”. (MOURA, 2017, p. 148,149).

Moura, portanto, enxerga as escolas de samba enquanto organizações que representavam uma possibilidade de defesa da população negra “sem possibilidades de integração social” (MOURA, 2017, p. 181,182). Mas as considerações de Moura são seguidas por uma dura crítica. O autor aponta que as mudanças sucedidas nas escolas, resultantes de pressões externas diversas, fizeram com que elas fossem perdendo suas características de “grupo específico”. (MOURA, 2017, p. 184).

Lélia Gonzales traz apontamentos preciosos para a discussão. Sobre as críticas sociais feitas pela população negra no espaço de inversões do carnaval, diz a autora:

[...] a gente põe o dedo na ferida, a gente diz que o rei tá pelado. E o corpo do rei é preto, e o rei é escravo.

E logo pinta a pergunta: como é que pode? Que inversão é essa? Que subversão é essa? A dialética do Senhor e do Escravo dá pra explicar o barato.

E é justamente no Carnaval que o reinado desse rei manifestadamente se dá. A gente sabe que o Carnaval é festa cristã que ocorre num espaço cristão, mas aquilo que chamamos de Carnaval Brasileiro possui, na sua especificidade, um aspecto de subversão, de ultrapassagem de limites permitidos pelo discurso dominante, pela ordem da consciência. Essa subversão, na especificidade, só tem a ver com o negro. (GONZALES, 2020, p. 91)

Lélia aponta uma evidente diferença entre o carnaval na sua tradição ocidental-cristã e as novas vivência criada em solo brasileiro a partir das contribuições negras. Corroborando com tal pensamento, Haroldo Costa e Celso Luiz Prudente trazem preciosas contribuições. Em primeiro lugar, é importante dizer que os autores localizam o solo africano como sendo uma das raízes das festas carnavalescas, mais especificamente os “povos egípcio-bantos no processo da revolução neolítica.” (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 282). No contexto das primeiras experiências sedentárias do vale do Nilo, o “carnaval se dava para consagração das divindades que permitiram a

colheita [...]” (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 282). Seria, portanto, uma festa de caráter bastante distinto do carnaval surgido no Brasil em um “processo ibérico de inequívoca ocidentalidade beligerante, no qual se percebe um elemento de ataque contra o outro.” (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 282). Porém, a africanização da festa cria outros sentidos e possibilidades. Nesse sentido:

Diferente do que ocorreu no Ocidente, cuja relação carnavalesca foi expressão material e simbólica de ataque ao outro, o carnaval da africanidade se estabeleceu como carnavalização, sendo uma possibilidade de inversão da ordem no calendário oficial (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 285).

Sueli Carneiro (CARNEIRO, 2020) conta das dificuldades que sua geração de militância negra teve em dialogar com a questão cultural. Na medida em que esses movimentos foram institucionalizando suas lutas (se “politizando”) e se aproximando de organizações de esquerda. (CARNEIRO, 2020, P. 267,268).

Temos aí um primeiro ponto de tensão para o diálogo e o equacionamento político de duas dimensões essenciais da luta: o ativismo político e o ativismo cultural, sendo este último o *locus da resistência* mais persistente da experiência negra desde a escravidão. No entanto, não será essa tradição de resistência, em suas formas mais (puras) autênticas ou atualizadas, que irá informar o ativismo político negro que emerge na década de 1970, aquele que, em sua inspiração, é mais devedor da influência da revolução cultural de 68, das lutas de libertação do continente africano do jugo colonial de forte inspiração marxista. (CARNEIRO, 2020, 268)

O que mais me chama a atenção no texto de Sueli Carneiro é que, além dela apontar cirurgicamente os elementos que provocaram uma certa cisão entre os aspectos políticos e culturais do ativismo negro, é que ela, logo em seguida, relata a importância dos blocos afro-baianos em promover uma reconciliação entre essas duas esferas.

Talvez seja possível afirmar que foram os blocos afro-baianos os primeiros a nos mostrar os caminhos de uma provável síntese dessas duas perspectivas de construção de luta racial, revelando as amplas possibilidades da ação política pela via cultural.

Ou, dito de outra maneira, talvez tenham sido eles na contemporaneidade os que de maneira mais contundente ousaram ressignificar as relações entre cultura e política no interior do Movimento Negro e instituir um novo sujeito político que sintetiza as duas dimensões, obrigando o reconhecimento de uma identidade política específica na qual a autonomia e a prevalência do cultural seriam afirmadas. (CARNEIRO, 2020, p. 269)

Carneiro mostra a importância que os blocos afro tiveram na afirmação do papel político da cultura. De certa forma, esses blocos, que também exercem forte influência no carnaval carioca, estão reafirmando, não só o potencial político da festa, como a importância do carnaval enquanto espaço de resistência cultural negra e afirmação da negritude. Sueli também destaca o papel do movimento Hip Hop, que acabou pautando questões semelhantes. A autora mostra que o movimento, que alia ritmo, poesia, dança e grafite, foi se organizando às margens do movimento negro e com um forte sentido de pertencimento racial que extrapolava o nacional, recusando a “tutela” do movimento negro e reafirmando um caráter autônomo, tendo jovens como protagonistas, com grande poder de vocalização na esfera pública e mobilização da juventude negra. (CARNEIRO, 2020, p. 269, 270).

Em consonância com Sueli Carneiro, Lélia Gonzales também relata a sua própria dificuldade em entender o valor político de determinadas manifestações culturais negras. Ela também atribui essa dificuldade a sua formação de intelectual de esquerda. O fenômeno cultural em questão é o “Movimento Black Rio”. A autora afirma que aquilo que foi equivocadamente interpretado por ela como sendo uma “alienação”, mera cópia da cultura negra estadunidense, na verdade era uma busca de uma identidade que não podia mais ser encontrada nas escolas de samba. Para a autora: “esses jovens todos são aliados, por exemplo, das próprias escolas de samba, que foram invadidas por uma classe média branca, que foram recuperadas pelo sistema em termos de indústria turística[...]” (GONZALES, 2020, p. 293).

Lélia aponta a militância negra do Rio de Janeiro, ligada ao Movimento Negro Unificado (MNU), como mediadora entre a militância de Salvador, fortemente ligada às resistências culturais, e a militância negra paulista que estaria, segundo a autora, muito avançada nos estudos marxistas, mas teria ainda muito pouco entendimento dos aspectos culturais da população negra. (GONZALES, 2020, p. 294). Na visão de Lélia “no Rio, ao lado de uma consciência política (que existe), há também uma transação a nível cultural. A gente está no samba, na macumba; a gente está transando todas. E tem mais é que transar.” (GONZALES, 2020, p. 296). Muito mais do que a discussão sobre as diferenças regionais, o que interessa aqui é ressaltar o quanto a dimensão cultural potencializa a atuação política e vice-versa.

Essas discussões alargam as possibilidades de se olhar para o carnaval de um ponto de vista político. As discussões trazidas por Sueli Carneiro com relação aos processos de “politização” do movimento negro (CARNEIRO, 2020, p. 267) em contraposição ao ativismo cultural, culminando com o entendimento da importância

política do segundo, bem como as discussões de Clóvis Moura e Lélia Gonzales sobre as mudanças da escola de samba, alertando para os perigos desse processo e ressaltando a importância política do carnaval, são contemporâneas ao período de surgimento dos blocos como o barbas, o simpatia e outros. Isso significa que tais blocos, não só são criados em meio a um imenso caldo cultural negro carioca, como surgem em um momento aonde a intelectualidade negra está discutindo e pensando a própria cultura enquanto elemento político. Um dos principais representantes dessa intelectualidade é Abdias Nascimento. O conceito de “quilombismo” do autor é valioso para o debate.

O quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso, que facilitava sua defesa e organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organização permitidos ou tolerados, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras, foram e são quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei, erguem-se os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os “ilegais” foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta *práxis* afro-brasileira, eu denomino de quilombismo. (NASCIMENTO, 2019, p. 281)

O autor segue afirmando que:

Sendo o quilombismo uma luta anti-imperialista, se articula ao pan-africanismo e sustenta radical solidariedade com todos os povos em luta contra a exploração, a opressão, o racismo e as desigualdades motivadas por raça, cor, religião ou ideologia. (NASCIMENTO, 2019, p. 283,284)

Abdias, de certa forma, amarra a discussão e joga por terra a possível dicotomia entre ativismo cultural e ativismo político, afirmando os espaços de resistência cultural negra, como escolas de samba e os afoxés, como sendo quilombos e, portanto, pertencentes a luta quilombista de caráter transnacional. E, nesse ponto, creio que seja importante trazer a memória de uma organização ligada ao carnaval, e que está em fina

sintonia com os pontos discutidos anteriormente, o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo.

Fundada em 1975 (BUSCÁCIO, 2005, p. 70) sob a liderança de Antônio Candeia Filho (LOPES; SIMAS, 2020, p. 233), a escola é uma resposta a uma série de insatisfações de artistas e lideranças do samba que, em consonância com as críticas levantadas por Clóvis Moura, estavam insatisfeitos com os rumos tomados pelas escolas de samba. Segundo Nei Lopes e Jorge Simas:

(...) O quilombo (assim denominado em alusão ao termo de origem banta que designava o reduto de fugitivos da escravidão) foi criado, segundo seus estatutos, entre outras coisas, para a valorização da “arte popular, banida das escolas de samba”. Surgido na mesma conjuntura e com os mesmos propósitos do Grupo Palmares (Porto Alegre, 1971); do movimento musical mais tarde batizado Black Rio; do Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Candido Mendes, no Rio; do bloco afro Ilê-Aiyê (Salvador, 1974) e de outras iniciativas de movimentação nacional contra o racismo (Santos, 2009: 68-70). Entre outros eventos, realizou desfiles alternativos, fora do carnaval oficial. Seus sambas de enredo, inclusive alguns que não chegaram aos desfiles, mas mereceram gravações em disco, veiculavam mensagens políticas importantes, sendo assinados por compositores como Luiz Carlos da Vila (1949-2008), Nei Lopes, Wilson Moreira e Zé Luiz do Império, entre outros. (LOPES; SIMAS, 2020, p. 233)

A descrição acima deixa claro, não só o envolvimento político da escola, como a relação desta com as muitas organizações culturais e intelectuais que lhe eram contemporâneas, numa trama quilombista bem ao gosto de Abdias e que faz jus ao nome da agremiação. Exercendo seu papel nessa trama, a Quilombo participou inclusive da fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), tendo em sua delegação a figura da intelectual Lélia Gonzales. (VARGUES, 2013, p. 212).

A relevância de afirmar essas permanências político-culturais negras no carnaval é dupla. Por um lado, se enriquece, como já foi dito, o escopo das disputas na festa, ampliando bastante o guarda-chuva conceitual de direito à cidade. Por outro lado, evita-se o apagamento das contribuições culturais negras na narrativa criada. O carnaval é um dos elementos mais marcantes na imagem que o Rio de Janeiro projeta, como diz Jota Efegê “nossa metrópole consagrada como ‘essencialmente carnavalesca’.” (EFEGÊ, 2007, p. 82). Porém, como Jurema Werneck alerta, a própria criação da figura do carioca precisa ser olhada com atenção, pois no processo de transição do produto negro para produto brasileiro a figura do carioca foi apresentada “como alternativa à africanidade representada pela população negra e seus atributos

culturais, sem a necessidade de se abrir mão de suas criações sedutoras e geniais. ” (WERNECK, 2007, p. 47). A autora prossegue o raciocínio afirmando que:

Quando a substituição (ou invisibilização) da presença negra não se mostra factível, a resposta ao dilema do protagonismo negro na sociedade racista vai surgir através de operações discursivas que busquem apagá-lo ou atenuá-lo. Um dos aspectos desta operação de ocultamento está na opção por uma forma gramatical específica: em muitos casos, a produção negra vai ser retratada na voz passiva, ou seja, a partir de um recurso ideológico e gramatical que recusa o protagonismo negro. E que ancora sua mobilidade (ou ascensão) a uma concessão da população branca. Nesta modalidade de discurso, o negro e seu trabalho criativo aparecem como resultantes de uma ação que, via de regra, não é protagonizada por ele, mas sim por sujeitos brancos e seus aparatos tecnológicos, comerciais ou industriais. (WERNECK, 2007, p. 48, 49).

A “diluição” das contribuições culturais negras no caldo da “cultura nacional” gera enormes distorções no entendimento social. Destaco aqui a fala de Lélia Gonzales quando perguntada sobre as lutas e reivindicações de minorias como a negra e a indígena:

[...] minoria cultural a gente não é não, tá? A cultura brasileira é uma cultura negra por excelência, até o português que falamos aqui é diferente do português de Portugal. Nosso português não é português, é ‘pretuguês’. Se a gente levar em consideração, por exemplo, a atuação da mulher negra, a chamada ‘mãe preta’, que o branco quer adotar como exemplo do negro integrado, que aceitou a democracia etc. e tal, ela, na realidade, tem um papel importantíssimo como sujeito suposto saber nas bases mesmo da formação da cultura brasileira, na medida em que ela passa, a aleitar as crianças brancas e ao falar o seu português (com todo um acento de quimbundo, de abundo, enfim, das línguas africanas), é ela que vai passar pro brasileiro, de um modo geral, esse tipo de pronúncia, um modo de ser, de sentir e de pensar. (GONZALES, 2020, p. 289 - 290)

É importante lembrar que esse “apagamento racial”, seja na criação da imagem daquilo que é “nacional”, seja na criação da figura do carioca, estão calcadas na ideia do Brasil enquanto uma “democracia racial. Tal ideia se acirra no carnaval (GONZALES, 2020, p. 66) e merece ser olhada com bastante atenção.

Por todas essas razões, considero fundamental destacar dois pontos. Em primeiro lugar, o fato do repertório carnavalesco, apesar das muitas mudanças na festa, seguir sendo composto fundamentalmente por gêneros musicais oriundos da cultura negra e carregados de sentidos políticos de resistência. Em segundo lugar, merece destaque o protagonismo da população negra em geral, e da intelectualidade negra

especificamente, em pensar o carnaval como um espaço fundamental de disputas políticas.

## 6. Conclusão

Tanto a revitalização do carnaval carioca, como o caldo político efervescente desencadeado em junho de 2013, possuem no conceito guarda-chuva de direito à cidade um importante norte. Nesse largo conceito cabem as lutas contra o capitalismo neoliberal e seus efeitos diretos na cidade carioca expressos, por exemplo, nas políticas de remoções. Cabem também lutas mais específicas ligadas a pautas feministas e LGBTs. Através da estratégia de carnavalização da política, constroem-se mecanismos de inversões e subversões da ordem vigente que acabam se tornando um importante fio condutor dessas lutas.

O que busquei nesse artigo foi demonstrar como essas potentes estratégias políticas, e até mesmo o próprio entendimento do conceito de direito à cidade, têm muito a se enriquecer com as contribuições de intelectuais negras e negros que vêm há décadas pensando o carnaval enquanto espaço de disputa política. Busquei ainda demonstrar como a festa, apesar de formada majoritariamente por uma classe média marcadamente branca, é calcada em manifestações musicais oriundas da cultura negra e simbolizando, portanto, um espaço de permanências de resistências político-culturais de mesma origem.

O Rio de Janeiro é uma cidade marcada, não só pela forte presença da população negra, mas também por uma infinidade de traços culturais ligados a essa mesma população. É também marcada por enormes contrastes sociais e traços segregacionistas que apartam determinadas pessoas de determinados espaços de acordo com marcadores sociais como raça e classe social. Nesse sentido, é fundamental, ao pensar o carnaval como espaço de disputa política pelo direito à cidade, não só utilizar a potência política das manifestações culturais negras, mas também multiplicar os espaços para os corpos, vozes, produções intelectuais e demandas dessa população. Entendo, portanto, que para que o conceito de direito à cidade utilizado na festa possa realmente dialogar com as complexidades e demandas cariocas e com seu enorme potencial político-cultural, é preciso “enegrecer” o conceito.

## Referências

BUSCÁCIO, Gabriela. Cordeiro. *“A Chama Não Se Apagou”: Candeia e a GRAN Quilombo - movimentos negros e escolas de samba nos anos 70*. [S. l.]: Instituto de Ciências Humanas e Filosofia Universidade Federal Fluminense, 2005.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Jandaíra, 2020.

EFEGÊ, J. *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007. v. 2.

FRANÇA, Vera Veiga.; DORNELAS, Raquel. No Bonde da Ostentação: o que os “rolezinhos” estão dizendo sobre os valores e a sociabilidade da juventude brasileira? *Revista ECO-Pós*, [Online], v. 17, n. 3, p. 13, 2014.

FRYDBERG, Marina Bay; FERREIRA, Ana Clara Vega Martinez Veras; DIAS, Emily Cardoso. “Ocupamos as ruas com estandartes, confetes e serpentinas mostrando que o Rio é nosso”: O carnaval dos blocos de rua como espaço de luta política pelo direito à cidade. *Ponto Urbe*, [Online], n. 27 | 2020, p. 12, 28 dez. 2020.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo, SP, Brasil: Martins Fontes - Selo Martins, 2014.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, [Online], v. 36, n. 2, p. 267–289, dez. 2013.

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. 3. ed. São Paulo, SP, Brasil: Centauro, 2011.

LOPES, Nei. A Epopeia de Zumbi. [Online]: [s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gjoQo5kUsw>. Acesso em: 7 out. 2020.

LOPES, Nei; MOREIRA, Wilson. Ao povo em forma de arte. [Online]: [s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=txiVZSEmDx4>. Acesso em: 7 out. 2020.

LOPES, Nei.; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. 4. ed. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira, 2020.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do Negro Brasileiro*. 2. ed. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2019.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. *“Bota o Tambor Pra Tocar/Geral no Embalo, Esse Batuque É Funk: processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca*. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 3. ed. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2019.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política. *Revista Pensata*, [Online], v. 3, n. 2, p. 8–17, 2014.

PRUDENTE, Celso Luiz; COSTA, Haroldo. Escolas de samba: comunicação e pedagogia a resistência do quilombismo. *Revista Extraprensa*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 274–294, 12 dez. 2020.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. *Sopapo Poético e Etnomusicologia Negra: agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre*. 2020. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

SANTOS, Marcos dos Santos. *Perspectivas Etnomusicológicas Sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora*. 2020. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2020.

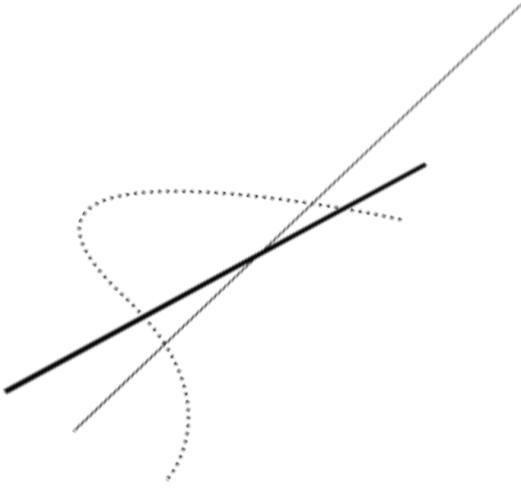
SAPIA, Jorge Edgardo. Carnaval de rua no Rio de Janeiro: afetos e participação política. *pragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura*, [online], p. 16, 2016.

SAPIA, Jorge Edgardo.; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. Considerações a Respeito da Retomada Carnavalesca: o carnaval de rua no Rio de Janeiro. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, [Online], v. 9, n. 1, p. 20, 2012.

SQUILLACE, Laura. Juventude e controle social: a Operação Verão no Rio de Janeiro através do olhar de agentes de segurança. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, [Online], n. 121, p. 25–48, 1 maio 2020.

VARGUES, Guilherme Ferreira. *Sambando e Lutando: as escolas de samba do Rio de Janeiro e as Trajetórias de Paulo da Portela e Antonio Candeia. Samba, Cultura e Sociedade: sambistas e trabalhadores entre a “questão social” e a questão cultural no Brasil*. 1. ed. São Paulo, SP, Brasil: Expressão Popular, 2013.

WERNECK, Jurema Pinto. *O Samba Segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática*. 2007. Tese (Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação), Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.



## GRAVAÇÃO DE TOMADAS GUIA: HIPÓTESES SOBRE PERMANÊNCIA

**Kezo Nogueira<sup>1</sup>**

---

**Resumo:** O presente artigo versa sobre práticas de gravação musical em estúdios, tendo em vista a relação entre as tomadas (takes) guia e o conceito de Umwelt, com contribuições teóricas de Jakob von Uexküll e a noção de intersubjetividade citada por Philip Tagg. Mais especificamente, uma discussão sobre a questão do processo de integração e permanência das guias nos processos de gravação multipista acontecerá neste artigo. Assim, podemos concluir como as guias transitam nos gestos criadores, ressoando sistemicamente na cadeia de produção musical.

**Palavras-chave:** Tomada guia; Umwelt; intersubjetividade.

---

### *GUIDE TRACKS: HYPOTHESIS ABOUT PERMANENCE*

**Abstract:** *This article aims to investigate the procedures implicated in studio musical recordings, mainly, taking in account the relation between guide tracks and the notion of Umwelt (as proposed by Jakob von Uexküll) and Intersubjectivity (as proposed by Philip Tagg). Specifically, a discussion about the integration and permanence of guide tracks on the multitrack recording process will take place in this paper. Therefore, a conclusion can*

---

<sup>1</sup> Kezo Nogueira é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da USP, na área de Música Popular. [saint.nogueira@usp.br](mailto:saint.nogueira@usp.br)

*be achieved, about how the guide tracks can be carried over to the creative gestures, installing systemic resonances in the musical production process.*

**Keywords:** *Guide track; Umwelt; intersubjectivity.*

---

## 1. Introdução

São muitos os procedimentos existentes nas práticas de gravação musical em estúdios. Notadamente, com o advento dos incontáveis recursos tecnológicos digitais, o estúdio de gravação não é apenas o lugar da impressão da música nos suportes de registro, mas um lugar de criação onde surgem pensamentos musicais particulares (IAZZETTA, 2009, p.156). Estas particularidades estão intimamente ligadas ao papel de ferramentas criativas (DELALANDE, 2020, p.73) que o estúdio de gravação contemporâneo assume: são formas, caminhos e estratégias de se fazer música que, no seu fluxo, incorporam a tecnologia.

Por exemplo, desde o advento da gravação multi-pista digital, é notório que existe a possibilidade da performance musical ser gravada numa lógica não-linear; ou seja, uma canção pode ser gravada parte por parte, com músicos diferentes gravando em momentos diferentes. Além disso, a partir do que Iazzetta descreve como uma escuta cirúrgica (2009, p.64), o material gravado pode passar por escrutínio e ser refeito ou corrigido pelas pessoas envolvidas no processo de gravação, como produtores musicais e engenheiros de áudio (não necessariamente só os músicos).

Uma das práticas frequentemente encontradas nos estúdios é a gravação de takes<sup>2</sup> (ou tomadas) chamados de “guias”. Estas tomadas possuem características peculiares, observáveis com frequência<sup>3</sup>. Eis as que considero principais: a) As tomadas guias são frequentemente observadas nas etapas iniciais de gravação do material musical; b) Estas tomadas servem como uma espécie de mapa musical, sobre o qual o arranjo será gravado; c) Frequentemente, as guias são descartadas na medida em que

---

2 No contexto do cinema, há uma definição de take do autor Carlos Gerbase (GERBASE, 2012): “Chamamos de TOMADA (em inglês, “TAKE”) tudo que é registrado pela câmera desde o momento em que ela é ligada (REC) até o momento em que ela é desligada (PAUSE ou STOP)”. Esta definição pode ser perfeitamente aplicada ao universo do estúdio de gravação, substituindo “tudo que é registrado pela câmera” por “tudo que é registrado pelo software de gravação”.

3 Observadas ao longo de minha prática profissional como compositor e produtor musical no Estúdio Submarino Fantástico, em São Paulo, desde 2016 até os dias de hoje. Website: <http://submarinofantastico.com.br/>

o arranjo musical evolui. O motivo: em termos de performance, muitas vezes nota-se que as guias são gravadas de maneira diferente em relação às tomadas feitas posteriormente: pode-se dizer que as guias não são gravadas com muita precisão ou dedicação, apenas o mínimo para que cumpra seu papel (notadamente, o músico que grava uma tomada guia sabe que, posteriormente, terá uma nova chance para gravar este material). Por isso, subentende-se, na maioria dos casos, que estas tomadas não constarão no material final, resultado do processo de mixagem e masterização. Os músicos frequentemente dizem: “é apenas uma guia”. Ou seja, este elemento do arranjo será regravado para suprir os requisitos necessários, tanto técnicos (nos termos da engenharia de áudio) como de performance (nos termos musicais); d) Qualquer instrumento musical, a depender do arranjo, pode servir de guia para as tomadas subsequentes de outros instrumentos ou de voz. Entretanto, é muito comum (principalmente, se considerarmos a estrutura da canção popular) haver a gravação da voz guia. Preliminarmente, porque a voz é vista como indicadora da forma na canção popular. E mais especificamente, porque o canto popular apoia-se na palavra como elemento fundamental da construção do som e do sentido (REGINA, 2007, p.16).

Esta breve exposição descreve minimamente os aspectos básicos de uma tomada guia, no contexto da gravação em estúdio, em termos de música popular. Podemos considerar que estes parâmetros são relativamente comuns e conhecidos para músicos que frequentam o estúdio de gravação de maneira costumaz, ou que atuam na produção musical.

Então, para que haja um aprofundamento das questões a serem discutidas neste texto, algumas hipóteses factíveis serão levantadas: o que acontece quando a tomada guia se torna uma tomada definitiva, presente na gravação finalizada? Quais as características desta guia quando isto acontece? Quais as implicações teóricas quando a guia deixa de ser guia?

Partiremos para abordar o tema em contato com os conceitos de Umwelt e intersubjetividade.

## **2. Os Caminhos de Uma Guia**

Na medida em que o processo de gravação evolui, com a adição de novas performances, a guia soma-se a outros canais. Ou seja, a função de “guia” expande-se também para outros canais: cada músico vai gravar ouvindo a soma dos canais gravados anteriormente. E a cada nova performance, de certa forma, a percepção do todo, da totalidade do arranjo, se torna mais evidente devido a este processo de adição.

Para o músico que irá gravar, tudo será guia. E neste caminho gradual, duas especulações surgem para o destino da tomada guia inicial: ou ela será silenciada ou será mantida, somando-se aos outros canais. Nos dois casos, a decisão acerca da guia será tomada a partir de duas possibilidades de escuta: ou a escuta cirúrgica (IAZZETTA, 2009, p.64) (possivelmente executada no modo solo do software de gravação, que permite a escuta isolada naquele canal) ou a escuta de todos os canais abertos, soando juntos (ou também uma soma específica de canais, escolhidos segundo o critério das pessoas envolvidas).

Outras hipóteses surgem: a partir desta operação de isolamento sonoro, a guia pode tornar-se apta a somar-se aos outros canais por não possuir, por exemplo, ruídos, distorção ou outras condições do campo técnico do áudio que a desabonem tecnicamente. Mas, às vezes, mesmo possuindo falhas técnicas, como as citadas, a guia pode fazer sentido musicalmente e permanecer.

Ao passar pelo crivo<sup>4</sup> de escuta dos envolvidos no processo (músicos, produtores musicais, engenheiros de áudio), o que podemos dizer sobre esta guia que permanece?

Primeiramente, partindo do pressuposto que não está irremediavelmente prejudicada por questões técnicas de áudio, é curioso atentar para o fato de que a permanência da guia não se relaciona unicamente à performance do músico, nos termos do que anotei anteriormente (a guia enquanto performance mínima, ou imprecisa, ou descomprometida). Talvez porque, como diz Paul Zumthor, a performance é um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição geral simples (ZUMTHOR, 2000, p.34).

**Figura 1** – O botão solo no software de gravação Pro-Tools



Fonte: elaboração do autor (2022).

4 A palavra “crivo” aplica-se, ao contextualizar com Iazzetta: “Uma certa obsessão pela precisão passou a permear a produção musical atual, e as ferramentas de edição do estúdio alimentaram o ideal de uma performance sem “ruídos.” (IAZZETTA, 2009, p.60).

Segundo Zumthor (2000, p.107), quando há uma apropriação da historicidade da obra, através de uma decodificação sempre aproximativa, esta obra ganha um sentido que nela será investido pelo discurso. A historicidade da obra funde-se à nossa historicidade, e deste afrontamento de historicidades, que é, para Zumthor, nossa observação do passado, abre-se um diálogo que implica também a ideia de alteridade. A performance, nesse contexto, estende-se para englobar tudo que compreende a palavra recepção, especificamente considerando-se o engajamento sensorial do corpo, que Zumthor descreve como uma espécie de teatralidade (2000, p.18). Levando em consideração que o contexto situacional e cultural é fundamental no estudo da ideia de performance, e ao notarmos que Iazzetta fala em tempo real da performance em contraponto ao tempo de edição, podemos afirmar que a manutenção da permanência da guia emerge como fruto da teatralidade do processo de gravação. Uma teatralidade que implica engajamento sensorial, em um fluxo contínuo entre presente e passado: o material gravado e, de certa forma, o discurso que surge a partir dele (que é também, sua decodificação em gestos legíveis, no sentido de uma alteridade). Esta teatralidade emerge na não linearidade da gravação digital:

A distância temporal entre o tempo real da performance e a edição de diferentes tomadas de som no estúdio permite uma reflexão sobre o acontecimento musical que seria impensável durante o momento da execução da peça. (IAZZETTA, 2009, p.64).

Destarte, a significação da guia é transmutada pelos tempos e modos de escuta, pelo engajamento sensorial e pelos movimentos que instauram sua historicidade. Estes movimentos vários pavimentam caminhos para que a performance guia estabeleça sua continuidade e permanência em direção à masterização, o *grand finale*. A escuta cirúrgica é sempre um movimento de re-escuta, porque todo novo material gravado pode ressignificar todo o resto. Canais com material sonoro que, diferente das guias, foi gravado com o objetivo de permanecer, podem inclusive ser silenciados, mediante novas jornadas de re-escuta. O que significa dizer que o status do que é gravado está sempre em fluxo. E as guias não escapam desse jogo de significações.

Dois exemplos podem ser citados, a partir de situações vivenciadas no meu cotidiano profissional: na gravação<sup>5</sup> de uma canção para o encerramento da quarta temporada da série 3% (Netflix)<sup>6</sup>, o artista Chico César foi chamado como participação

<sup>5</sup> Gravada no estúdio onde trabalho, o Submarino Fantástico, em São Paulo. A gravação final pode ser conferida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=CurZjtBJna8>

<sup>6</sup> A composição da trilha sonora original é assinada por André Mehmar. O estúdio Submarino Fantástico assina a trilha sonora adicional da terceira e quarta temporadas.

especial para gravar a voz principal na canção “Velha roupa colorida”, de Belchior<sup>7</sup>. No dia da gravação em estúdio, inicialmente, a intenção do estúdio Submarino Fantástico era gravar uma voz guia, que seria regravada depois, quando o arranjo estivesse praticamente finalizado. Mas, a performance de Chico César (a partir de escutas e re-escutas) fez com que aquelas tomadas permanecessem até a finalização da canção: a voz gravada naquele dia (a guia) é a voz que consta na versão final (ela não foi, posteriormente, regravada). Ou seja, a condição de guia é re-significada pela percepção da performance. O músico pode estar ou não, naquele momento, imbuído da determinação silenciosa de operar uma performance ótima. Muitas vezes, inclusive, o caráter impreciso da uma guia determinará sua permanência, em nome de um certo frescor ou efeito expressivo específico.

Como segundo exemplo, cito as gravações do quarto disco<sup>8</sup> de estúdio da banda Vitrola Sintética, da qual faço parte. Nos reunimos no estúdio para gravar guias, pois as gravações principais seriam feitas em um sítio fora da cidade de São Paulo. Estas guias seriam os pontos de partida para as gravações subsequentes de cada canção. Foram gravadas, principalmente, vozes e violões como guias. No retorno para São Paulo, já com outros instrumentos gravados no sítio (bateria, guitarra, baixo), a banda e o produtor musical Tó Brandileone perceberam que certas guias estavam bem integradas às canções e assim, não haveria necessidade de regravá-las. De fato, algumas dessas guias foram tão importantes que acabaram por determinar de maneira assertiva o caminho dos arranjos.

Desta forma, ao mesmo tempo que Mestre Darcy respeitou a história e tradição desta manifestação, conseguiu torná-la mais apelativa a um público mais jovem. Assim, de forma gradual, o Jongo foi extrapolando os limites geográficos do morro da Serrinha, penetrando novos territórios, universidades e teatros (ROCHA, 2018, p. 42).

### 3. A hipótese da intersubjetividade

Vemos que a tomada guia, inicialmente revestida de caráter temporário, ganha um status permanente, mediante operações de escuta e alinhamento coletivo de ideias acerca da performance. Este alinhamento é o processo de encontrar intersubjetividade, como cita Philip Tagg:

---

<sup>7</sup> Esta versão pode ser assistida neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=CurZjtBJna8>

<sup>8</sup> O disco pode ser escutado neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=VNdvfjYoPoo&t=1s>

A intersubjetividade acontece quando pelo menos dois indivíduos experienciam a mesma coisa da mesma maneira. Em outras palavras, a mesma experiência (ou similar) é compartilhada entre (inter) dois ou mais sujeitos... De fato, a música para filmes, TV, games, publicidade, dança, casamentos, funerais, esportes e eventos não faria sentido se todos os indivíduos em determinada audiência entendessem e reagissem ao mesmo som musical de maneiras radicalmente diferentes. Esta constatação simples implica que qualquer pessoa em busca de evidências sobre sentido musical faz bem ao procurar por relevantes padrões de intersubjetividade na música sob análise. (TAGG, 2015, p.196, tradução nossa)<sup>9</sup>

Em outras palavras, instaura-se um reconhecimento mútuo de um sentido da performance, através de padrões de cognição. Por isso, para Tagg, a música é

(...) entendida como forma de comunicação inter-humana onde sons não verbais organizados pelo homem podem, seguindo convenções culturais específicas, criar sentido relacionando-se enquanto padrões de cognição emocionais, gestuais, tátil, cinestésicos, espaciais e prosódicos. (TAGG, 2015, p.44)

Em termos de investigação etnográfica, Tagg (2015, p.199) declara que a intersubjetividade envolve fatores tais como: modos de escuta (se a música em análise é o foco de atenção ou está mais em *background*), lugar de escuta (se a música é ouvida no carro, em casa, com fones, etc), atividade do ouvinte (os movimentos físicos do ouvinte durante a escuta) e lugar cultural ou cena (informações históricas, demográficas, culturais e étnicas). Destarte, segundo Tagg, a "(...) Comunicação musical funciona melhor quando aqueles situados nos polos emissores e recebedores do processo compartilham normas socioculturais similares e a mesma reserva básica de signos." (TAGG, 2015, p.195).

Destaque-se ainda que Tagg aborda a intersubjetividade no contexto da música para o audiovisual, onde as dinâmicas são coletivas e multidisciplinares, com músicos e não músicos envolvidos. Assim, trata-se de como o fluxo de significação da performance musical transita entre músicos e não músicos, através de processos comunicacionais: os músicos expressando-se de forma que os não músicos possam entender; e os não músicos expressando-se de forma que os músicos entendam os que eles querem com a música, no contexto audiovisual.

---

9 "Intersubjectivity arises when at least two individuals experience the same thing in a similar way. The same (or a similar) experience is in other words shared between (inter) two or more human subjects... Indeed, music for film, TV, games, advertising, dancing, weddings, funerals, sports events and so on would all be pointless if all individuals in a given audience understood and reacted to the same musical sounds in radically different ways. This simple truth implies that anyone looking for evidence of musical meaning might do well to look for patterns of inter- subjectivity relevant to the music under analysis"

Partindo deste pressuposto, nos exemplos trazidos por mim há duas situações: na primeira situação, temos a música no contexto da série 3%, no ambiente clássico previsto por Tagg: havia, na sala técnica do estúdio Submarino Fantástico, a diretora do episódio, Dani Libardi, o engenheiro de gravação Otávio Carvalho (que também é produtor musical) e o arranjador (no caso, eu). Ali, a intersubjetividade emergiu no entendimento mútuo de que a performance de Chico César atendia a várias exigências: as musicais (do arranjador e produtor), as técnicas (do engenheiro de áudio) e as dramáticas (da diretora do episódio). Inicialmente planejada para ser usada como guia, aquela performance foi validada por um processo de intersubjetividade, que aconteceu no tempo da sessão no estúdio de gravação: foi naquela janela de tempo e espaço que as percepções e as subsequentes negociações ocorreram. Se a intersubjetividade não é alcançada em relação à determinado material sonoro, o fluxo das relações de poder determinará se haverá regravações ou se determinado material sonoro permanecerá.

No caso da banda Vitrola Sintética, o ambiente é o mesmo: o estúdio de gravação. Mas há diferenças: primeiro, o grupo de negociação da intersubjetividade era composto por músicos em um contexto fonográfico, não audiovisual. Segundo, houve um tempo transcorrido entre a performance guia gravada e um outro momento de escuta, posterior (já com outros canais somados à guia). Entre esses polos temporais de escuta, a percepção sobre o que foi gravado mudou. Talvez porque, sob uma perspectiva sistêmica, tudo que nos acontece compõe nosso sistema vital, no contexto de uma biologia comportamental entendida por Jakob von Uexküll como “(...) um sistema coerente em que sujeito e objeto se definem como elementos inter-relacionados em um todo maior.” (VON UEXKULL, 2004, p.21). Ou seja, os “universos particulares” de cada integrante da banda e do produtor musical interagiam e os sentidos construía-se a partir disso. Este “universo particular”, segundo Uexküll, é o *Umwelt*.

#### 4. Intersubjetividade e *Umwelt*

O termo *Umwelt* foi proposto por Uexküll “(...) para designar a forma como uma determinada espécie viva interage com o seu ambiente.” (VIEIRA, 2008, p.77). No tocante ao entendimento do tema proposto neste artigo, este conceito traz muitas, já que “O *Umwelt* seria assim uma espécie de interface entre o sistema vivo e a realidade, interface esta que caracteriza a espécie, em função de sua particular história evolutiva.” (VIEIRA, 2008, p.77)

Vista à luz da teoria do *Umwelt*, a intersubjetividade está relacionada com a forma com que um sistema vivo lida eficientemente com a realidade. A música, nesse

caso, é informação: uma variação das propriedades dos itens ambientais (condizente, inclusive, com a definição científica de som, como onda mecânica transmitida em um meio material através de variações vibracionais). Nossa mediação com a realidade acontece na medida da nossa janela do visível, ou seja, tudo aquilo que apreendemos biologicamente da realidade, tudo aquilo que nossa percepção alcança. Vejamos que nos diz Vieira:

Resumidamente, para sobreviver, um sistema vivo precisa lidar eficientemente com a realidade. Para isso, necessita ser sensível a características que lhe são importantes, desta realidade. Mas a realidade não pode ser “mapeada” diretamente, como tal no interior do sistema vivo. É necessário que este, a partir de sua sensibilidade, codifique adequadamente as variações das propriedades dos itens ambientais, sendo que do ponto de vista do objetivismo realista crítico, tais variações constituem o que chamamos informações. A internalização do fluxo de informações e sua consequente elaboração, um processo bastante íntimo ao *Umwelt*, é que embasa os mecanismos de cognição. É claro que conhecimento é uma função vital para sistemas vivos, a garantia que estes têm de sobrevivência a partir da adequada e eficiente elaboração da realidade na forma de representações coerentes com a mesma. (VIEIRA, 2008, p.78)

Segundo as considerações de Vieira, “(...) o conhecimento artístico, como aquele científico, também atua, talvez com mais flexibilidade e vigor, embora não tão eficientemente, na dilatação do *Umwelt* da espécie humana.” (VIEIRA, 2008, p.84). Por esse viés, a historicidade da obra integra-se ao nosso *Umwelt*. E quando nosso *Umwelt* se dilata pelo contato com a música, se dilatam também os *Umwelten* do grupo, como demonstraram os dois exemplos trazidos neste texto. Ali no estúdio, nas duas situações, podemos dizer que a intersubjetividade foi construída nas interseções dos nossos *Umwelten*.

Trabalhamos, então, com a seguinte hipótese: se a música dilata nosso *Umwelt*, a partir da premissa que ela “(...) é o tipo de conhecimento que explora as possibilidades do real” (VIEIRA, 2008, p.81), a intersubjetividade surge como possibilidade de interseção nas nossas dilatações, fruto do nosso contato com a música. Não quer dizer que, nesses campos interseccionais, tudo é concordância. Mas que a intersubjetividade surge como possibilidade. Ou seja, no contato com a música, nossas interseções, operacionais nas dilatações do nosso *Umwelt*, ressoam entre si, gerando a possibilidade de intersubjetividade(s).

Para ampliar e deixar aberto o convite para uma abordagem de maior amplitude sobre os campos temáticos aqui abordados, Tim Ingold, no contexto de uma antropologia relacional, afirma:

Para o músico de orquestra, tocar um instrumento, observar o maestro e ouvir seus colegas músicos são aspectos inseparáveis do mesmo processo de ação: por essa razão, podemos dizer que os gestos dos músicos ressoam entre si... De fato, podemos argumentar que na ressonância do movimento e do sentimento oriundo do engajamento mutuamente atento das pessoas, em contextos compartilhados de atividade prática, reside o próprio fundamento da sociabilidade. (INGOLD, 2011, p.196)

Para o músico, no contexto de uma orquestra, a ideia de sociabilidade faz parte de uma visão de conjunto, de conexão de corpos, em seus mais diferentes lugares e com seus diversos instrumentos. No estúdio de gravação, os músicos, produtores e engenheiros de áudio encontram sua forma de dialogar com diferentes narrativas e contextos que surgem durante o processo de criação, apreciação e decisão. Em diálogo com Ingold, podemos dizer que o *Umwelt* se dilata por ressonância de movimentos, inscrevendo na sociabilidade aquela mesma possibilidade de intersubjetividade. Por isso, não é só a leitura cognitiva da performance musical que instaura um sentido na tomada guia, mas talvez a possibilidade de uma noção de performance enquanto leitura de movimento em um sentido mais amplo, que irá se transmutar nas relações de poder, nas dinâmicas comunicacionais, nas negociações de tempo e na efetividade das decisões.

## 5. Conclusões

Nosso esforço reflexivo avançou no sentido de repensar o lugar e a função da tomada guia no processo de gravação musical, suas peculiaridades, sua importância e suas re-significações. Ao notar que, em uma gravação musical, a tomada guia permaneceu, estamos afirmando a permanência, seguindo as contribuições teóricas de Vieira, para quem:

Toda forma de conhecimento tem por base a necessidade da sobrevivência do sistema cognitivo, a garantia da Permanência. A arte ao explorar não somente a realidade mas suas possibilidades, trabalha alternativas quanto a realidades possíveis, o que – de uma forma menos otimizada que a científica – também garante a sobrevivência do sistema que cria. (VIEIRA, 2008, p.77)

Assim, a permanência da tomada guia também é a permanência do sistema que a cria. Este é, acima de tudo, um esquema de produção mediado pela tecnologia, nas práticas contemporâneas de se fazer música. O trajeto de uma tomada guia transforma-se num trajeto de ressonância entre gestos.

Se a performance que escutamos naquela música que amamos foi uma tomada guia ou não, saberão apenas aqueles envolvidos na gravação musical. Mas, de qualquer sorte, nossos Umwelten e nossas intersubjetividades se entrelaçam nesta escuta que une em um tempo único, performance e apreciação (sem levar em conta se a apreciação não seria, em si, performance; o que renderia muitos artigos, certamente).

A cada canção, a permanência de cada gesto criador valida nossa própria permanência.

## Referências

DELALANDE, François. The invention of sound. *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, São Paulo, v. 1, p. 71-81, 2020.

GERBASE, Carlos. *Cinema: primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando*. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 2010. Disponível em: <https://www.primeirofilme.com.br/site/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. New York: Routledge, 2011.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. 2007. 114 f. Dissertação de Mestrado, Curso de Artes, Unicamp, Campinas, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2006. Tradução de: Jerusa Pires Ferreira e Suley Fenerich.

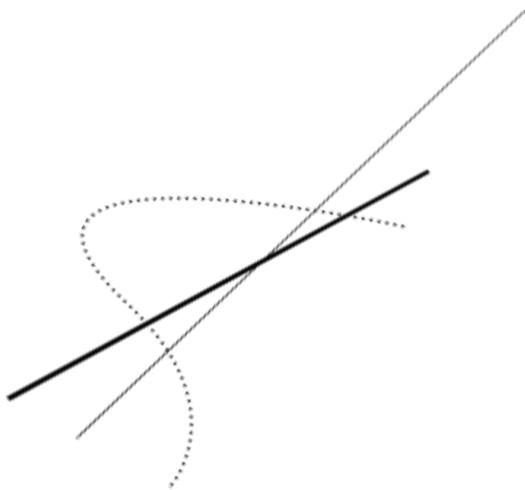
TAGG, Philip. *Music Meaning's: a modern musicology for non-musos*. New York: The Mass Media Music Scholars' Press, 2015.

VON UEXKULL, Thure. *A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll*. Galáxia, São Paulo, v. 7, n. 7, p. 19-48, abr. 2004.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Complexidade e Conhecimento Científico. In: *I SIMPÓSIO SOBRE PERCEPÇÃO DE DESAFIOS CIENTÍFICOS E NOVAS ESTRUTURAS ORGANIZACIONAIS, 1., 2007, Campinas. Anais* [...]. Campinas: Unicamp, 2007. p. 1-8. Disponível em: <https://www.unicamp.br/fea/ortega/NEO/JorgeVieira-Complexidade-Conhecimento.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2020.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Palestra no planetário: Projeto Desaba. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBBRWRO71J4>. Acesso em: 05 maio 2013.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento - arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. 2. ed. Fortaleza: Expressão, 2008.



## “FESTAS DA XICA” DE PAULO MOURA: UM LUGAR INTERACIONAL-FORMATIVO (LIF)

Eduardo Lucas da Silva<sup>1</sup>

---

**Resumo:** O presente artigo apresenta uma análise da textualidade audiotátil de Paulo Moura (1932-2010) em *Festas da Xica* (1987), considerando os pressupostos da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) e do conceito de Lugar Interacional-Formativo (LIF), arcabouço teórico que contempla as especificidades de experiências estéticas e culturais de músicas como o jazz, o rock, a música brasileira instrumental, as músicas improvisadas e a *World Music*. Para tanto, realizou-se uma análise *microgroovêmica* com o aporte do software *Open Source, Sonic Visualiser*. Foram considerados três aspectos objetivos de análise: recursos interpretativos, o tempo e o centróide espectral.

**Palavras-chave:** Paulo Moura; Música Popular; Audiotátil; Festas da Xica; Jazz.

---

### *“FESTAS DA XICA” BY PAULO MOURA: AN INTERACTIONAL-FORMATIVE PLACE (LIF)*

**Abstract:** *This paper presents an analysis of the audiotactile textuality of Paulo Moura (1932-2010) in Festas da Xica (1987), considering the assumptions of the Theory of*

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Orientação: Clifford Hill Korman e coorientação: Fabiano Araújo Costa. [eduardo.silva@edu.unirio.br](mailto:eduardo.silva@edu.unirio.br)

*Audiotactile Music (TMA) and the concept of Interactional-Formative Place (LIF), theoretical framework which contemplates the specificities of aesthetic and cultural experiences of music such as jazz, rock, Brazilian instrumental music, improvised music and World Music. For that, a microgroovemic analysis was carried out with the contribution of the Open Source software, Sonic Visualiser. Three objective aspects of analysis were considered: interpretive resources, time and the spectral centroid.*

*Keywords: Paulo Moura; Popular music; Audiotactile; Festas da Xica; Jazz.*

---

## 1. Introdução e contextualização

Este artigo, situado no campo da musicologia, apresenta recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento, que tem como objeto o processo formativo e interacional do músico/instrumentista Paulo Moura e, como isso, situa-se no âmbito da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) do musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti. Um desdobramento promissor da TMA, incorporado ao arcabouço teórico deste estudo, é o conceito de Lugar Interacional-Formativo (LIF), desenvolvido pelo musicólogo brasileiro Fabiano Araújo Costa (UFES).

Neste trabalho, analisa-se a música “Festas da Xica”, composta por Paulo Moura (1932-2010). O objetivo é compreender, a partir de análise, os valores audiotáteis contidos na gravação. A obra em questão compõe o álbum *long play* (LP) “Quarteto Negro”, do grupo homônimo, gravado em 1987, em comemoração à efeméride do centenário da abolição da escravatura. O quarteto é formado por Paulo Moura (clarineta e saxofone), Jorge Degas (baixo elétrico, guitarra e voz), Djalma Corrêa (percussão) e Zezé Motta (voz) – no caso específico de “Festas da Xica” não há participação vocal. O álbum foi produzido por Janine Houard e lançado pela Kuarup, com supervisão técnica de Mario de Aratanha, gravação de Carlos de Andrade, Denilson Campo e Mario Leco Possolo, gravado em PCM-Digital no Master Studio, Rio de Janeiro.

A riqueza de gêneros e estilos na trajetória artística de Moura é uma característica fundamental, percebida em sua discografia e reconhecida por Korman (2014): “Paulo nasceu dentro de uma família musical, alguns estilos, gêneros etc. já estavam em casa. Quando começou a fazer isso e encontrar os limites, buscou outras músicas e achou

solução [...]”<sup>2</sup>.

Entre 1955 e 1968, o movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos erguia a bandeira de luta contra a discriminação e segregação racial. No Brasil não foi diferente: os movimentos negros articulavam ações e pautavam mudanças improteláveis na política, economia e sociedade. Com a finalidade de organizar o pleito e as ações surge o Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978.

Uma liderança negra importante foi a de Abdias do Nascimento, economista e professor universitário: deputado federal de 1983 a 1987, senador da República de 1997 a 1999. Esteve engajado na luta política, viveu no exílio por treze anos, de 1968 a 1981. Nesse período lecionou na Universidade Estadual de Nova Iorque, em Buffalo (EUA). Abdias fundou entidades relevantes como o Teatro Experimental do Negro (TEM), o Museu da Arte Negra (MAN) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO).

Essas iniciativas promoveram a criação e divulgação da arte negra. Dois exemplos são o Rio Axé, evento realizado em 20 de fevereiro de 1984, e o FESPAC, realizado em 14 de setembro de 1987. Em ambos os eventos Paulo Moura atuou como convidado ao lado de Abdias do Nascimento, Nei Lopes, Joel Rulfinio, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Jacques D’Adesky, Sonia Santos, Veluma, Raimundo Sodré, Magrécia, Bloco afro Alafin Aiyê, Djalma Corrêa, Jorge Degas e Zezé Motta.

O álbum “Quarteto Negro” se apresenta como produção fina e sofisticada, com a incorporação de elementos estéticos afrodiáspóricos, como os encontrados nas músicas caribenhas, blues, jazz e, ainda, no choro e no samba.

Este texto está organizado da seguinte forma: na primeira parte descrevem-se os pressupostos teóricos que subsidiam o estudo, apresentando os seus principais conceitos. Em seguida, apresenta-se a análise *microgroovêmica*<sup>3</sup> da obra, considerando medidas de velocidade, centróides espectrais (CE) e espectrograma. Por último, discutem-se os resultados da pesquisa.

## 2. Quadro Teórico

No campo de estudos da nova musicologia que envolvem processos analíticos em música popular, percebe-se na Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), de Vincenzo Caporaletti (2018), um modelo auspicioso que considera a fenomenologia e as

<sup>2</sup> Cf. Trecho retirado de depoimento do pianista e professor Clifford Hill Korman. Disponível em (00’04”-00’35”): <<https://www.youtube.com/watch?v=JzzBYHkakA&t=2s>>

<sup>3</sup> Discorreremos sobre o conceito na seção 3, dedicada à análise.

mediações como fonte de um certo saber, gerador de novo olhar para os sistemas e as expressões musicais, como os do *jazz*, do *rock*, das músicas populares, da música instrumental brasileira e da *World Music*.

Em sua estética, o filósofo italiano Luigi Pareyson apresenta o conceito de *formatividade*<sup>4</sup>: um certo modo de produzir formas, que ao mesmo tempo inventa a sua própria regra formativa. Nesse sentido, a arte é, antes de tudo, um “fazer” indissociável da experimentação. Em conformidade com esse pensamento, o musicólogo Fabiano Araújo Costa apresenta uma visão interessante sobre a formatividade em chave artística:

A formatividade é um conceito geral sobre a maneira de formar do humano, onde o processo formativo implica a produção de uma forma, mas, também, e ao mesmo tempo, a invenção da maneira de formar. Essa formatividade comum a todas as operações humanas se especifica na arte como formatividade artística. Na formatividade geral, o êxito da atividade formativa é a realização da finalidade da atividade. Na formatividade artística, o êxito da atividade formativa é encontrar a regra artística da obra na atividade artística em curso [...]. (ARAÚJO COSTA, 2018, p. 1)

Na base dessa construção teórica encontra-se a formalização de dois conceitos basilares: o Princípio Audiotátil (PAT) e a Codificação Neoaurática (CNA). O PAT atua como “medium cognitivo psicocorpóreo [...], indutor de um modo de conhecimento e de representação da música, coerentemente com seus próprios pressupostos orgânicos [...], especifica modelo noético intrinsecamente conexo à racionalidade específica corporal” (CAPORALETTI, 2018, p. 8); e a CNA, como médium cognitivo que “induz efeitos mediológicos no plano estético, agindo [...] homologamente [...] ao processo de cristalização notacional de tradição erudita ocidental” (CAPORALETTI, 2018, p. 10). Em síntese, o Princípio Audiotátil (PAT) se caracteriza pela racionalidade do corpo, uma forma de conhecimento inerente ao médium psicocorpóreo, já a Codificação Neoaurática (CNA) se apresenta como um sistema mediológico complexo, onde valores musicais são inscritos, elaborados, reelaborados, transmitidos e fixados por meio de fonograma. Dessa forma, é possível escrever música tanto no suporte mediológico da partitura (modelo semiográfico) como no suporte do disco (CNA).

Para Araújo Costa (2018a, p. 1-2), são consideradas músicas audiotáteis aquelas que atendem à fórmula PAT + CNA. Surge, então, um esquema de produção que

<sup>4</sup> Cf. Estética: teoria da formatividade. “Toda operação humana é sempre formativa, e até mesmo uma obra de pensamento e uma obra prática exigem o exercício da formatividade. Um ato virtuoso deve ser inventado como algo exigido pela lei moral em uma determinada circunstância, e deve ser executado e realizado com um movimento que ao mesmo tempo invente o melhor modelo para efetivá-lo [...]” (PAREYSON, 1993, p.25)

estabelece o paradigma da energia formante/psicocorpórea/fonograma e do lápis/escritura/partitura, em que, em ambos os casos, o artista escreve música. Apesar da polarização taxonômica dos esquemas, a TMA prevê a possibilidade de “*subsunção mediológica*”. Dessa forma os médiuns podem cooperar.

Na identificação do Lugar Interacional-Formativo (LIF), (Gilles Tiberghien *apud* Araújo Costa, 2015, p. 220) observa certos traços característicos que ativam a forma-formante, o *Spuntos*<sup>5</sup>. Araújo Costa, em diálogo com Gilles Tiberghien, atribui ao *Spuntos* a propriedade de ativação da “forma-formante”. É o valor que o artista atribui à coisa.

Os “*spuntos*” se caracterizam por movimento em via de “mão dupla”, da “*persona*” do artista que o percebe e do material imanente que é oferecido, interações verticais e horizontais, instantes formativos, comunicabilidade e *feedbacks*. Os “*spuntos*” são um construto gerado pela relação intersubjetiva, contingências do tempo e espaço, “*persona*”, *interações verticais e horizontais*, agenciamentos humanos e não-humanos etc.

Com relação ao LIF, Araújo Costa (2015) estabelece algumas chaves: o LIF como processo dinâmico de produção, invenção e julgamento de regra compartilhada em tempo real; estado de performance musical coletiva; o reconhecimento recíproco de regra artística; situação ambicionada pelas poéticas do LIF e, por fim, fenômeno intersubjetivo. Tal abordagem estabelece novo ponto de partida para a compreensão dos processos criativo-musicais de características inter e transculturais, reconhecendo a LIF como espaço “não determinado”, porém “determinante” na formatividade artística dos indivíduos.

### 3. Análise

No contexto da TMA, Araújo Costa (2018, p. 10) apresenta dois níveis de análise: *macrogroovêmico* – responsável por recuperar informações a partir de recursos da notação musical tradicional (improvisação e *extemporização*<sup>6</sup>); e *microgroovêmico* – que revela a *psicocinética* através do *swing* e do *groove*. Prossegue-se nesta análise com a intenção de evidenciar os valores musicais contidos em nível *microgroovêmico*.

<sup>5</sup> Ver Fabiano Araújo Costa “*Pluralité de ‘spuntos’ et formativité audiotactile: un regard sur l’improvisation musicale collective*”, 2015, p. 219.

<sup>6</sup> Sobre a *extemporização*, acompanhamos o entendimento de Araújo Costa (2020), que relaciona o fenômeno ao “processo formativo” conduzido pelo PAT, sendo um resultado de interações polifônicas, polirrítmicas e polimétricas. “Notas sobre a experiência estética interacional nos grupos de Miles Davis em 1969: o projeto de ‘Bitches Brew’ e os concertos com o 3º Quinteto”. p. 9, 2020.

No âmbito desta análise<sup>7</sup>, utiliza-se a metodologia de análise da TMA e do LIF, associada aos recursos computacionais do *software open source*, *Sonic Visualiser*. O *software* oferece uma gama de recursos analíticos que permitem inserir marcações nos movimentos temporais durante a escuta da obra, com o recurso *Insert instant at playback position*.

Importante sublinhar que o álbum “Quarteto Negro” possui apenas uma composição de autoria de Paulo Moura, “Festas da Xica” (Tabela 1) – objeto deste estudo. Não foram encontrados registros da obra em partitura, nem mesmo gravações anteriores ou posteriores da obra. Foram consultados os *sites* do Instituto Paulo Moura e do Instituto Tom Jobim<sup>8</sup>. Este último conserva todo o acervo de Paulo Moura, digitalizado e disponível gratuitamente para consultas.

**Tabela 1:** Faixas do álbum (1987), KLP-031.

Lado / Faixa	Título	Autor
A1	Folôzinha	Markus Ribas e Reinaldo Amaral
A2	Sobre as ondas	Jorge Degas
A3	Merengue	Adler São Luiz
<b>A4</b>	<b>Festas da Xica</b>	<b>Paulo Moura</b>
A5	Semba	Jorge Degas e Zezé Motta
B6	Zumbi (a felicidade Guerreira)	Gilberto Gil e Wally Salomão
B7	Brucutú	Djalma Corrêa e Jorge Degas
B8	Geísa	Roberto Guima
B9	A Quelé menina	Djalma Luz
B10	Taisho-Koto	Djalma Corrêa

Uma chave importante do PAT, para compreender o processo formativo de Paulo Moura, passa pelo paradigma do sistema operativo audiotátil e visual/escrito. Para Araújo Costa (2018, p. 4), a *textualidade visual* considera a reificação da música na forma de partitura, chamando-a de *médium* notacional semiográfico. Por outro lado, a *textualidade audiotátil* reifica o evento musical na *forma de fonofixação*, ou seja, gravação. Na tabela 2, tem-se uma descrição da macroestrutura de Festas da Xica:

<sup>7</sup> Disponibilizamos no link a seguir, a matriz de análise de Festas da Xica no formato *sonic visualiser* (SV): (<<https://drive.google.com/drive/folders/14ICJOkTmmIVYHLLnUCKVLovbwBEbbbH9?usp=sharing>>)

<sup>8</sup> Cf. (<<https://institutopaulomoura.com.br/home>>) e o (<<https://www.jobim.org/>>)

**Tabela 2:** Macroestrutura de “Festas da Xica”.

Fonte: autor.

Seção	Subseção				Groove
<b>A1</b> (00'00"- 00'58")	A1.1 (00'00"- 00'21')	A1.2 (00'21"- 00'39')	A1.3 (00'39"- 00'44")	A1.4 (00'44"- 00'58")	Melodia com a clarineta, efeitos da percussão, harmonização do baixo, andamento lento e ad libitum
<b>A2</b> (00'58"- 01'20")	A2.1 (00'58"-1'04")		A2.2 (1'04"-1'20")		Toque de Angola
<b>A3</b> (01'20"- 1'41")	A3.1 (1'20"- 1'23")	A3.2 (1'23"- 1'30")	A3.3 (1'30"- 1'33")	A3.4 (1'33"- 1'41")	Tema integral / Batuque
<b>A4</b> (01'41"- 2'02")	A4.1 (1'41"-1'04")		A4.2 (1'04"-2'02")		Toque de Angola
<b>A5</b> (2'02"- 3'24")	A5.1 (2'02"-2'06")		A5.2 (2'06"-3'24")		Tema Variado / improvisação
<b>A6</b> (3'24"- 3'42")	A6.1 (3'24" – 3'31")	A6.2 (3'31"- 3'34")	A6.3 (3'34"- 3'38")	A6.4 (3'38"- 3'42")	Tema / Batuque
<b>A7</b> (3'42"- 4'32")	A7.1 (3'42" – 3'47")	A7.2 (3'47" – 3'57")	A7.3 (3'57" – 4'14")	A7.4 – 4'32")	Fantasia (muda o modo) menciona uma frase já executada
<b>A8</b> (4'32"- 5'00")	A8.1 (4'32" – 4'46")		A8.2 (4'46" – 5'00")		Toque de Angola
<b>A9</b> (5'00"- 5'38")	A9.1 (5'00"-5'38")				Baixo / berimbau / improvisação
<b>A10</b> (5'38"- 7'13")	A10.1 (5'38"-5'41")		A10.2 (5'41"-7'13")		Tema com variação / improvisação
<b>A11</b>	A11.1	A11.2	A11.3	A11.3	Tema integral /

(7'13"- 7'32")	(7'13"-7'20")	(7'20"- 7'23")	(7'23"- 7'27")	(7'27"- 7'32")	Batuque
-------------------	---------------	-------------------	-------------------	-------------------	---------

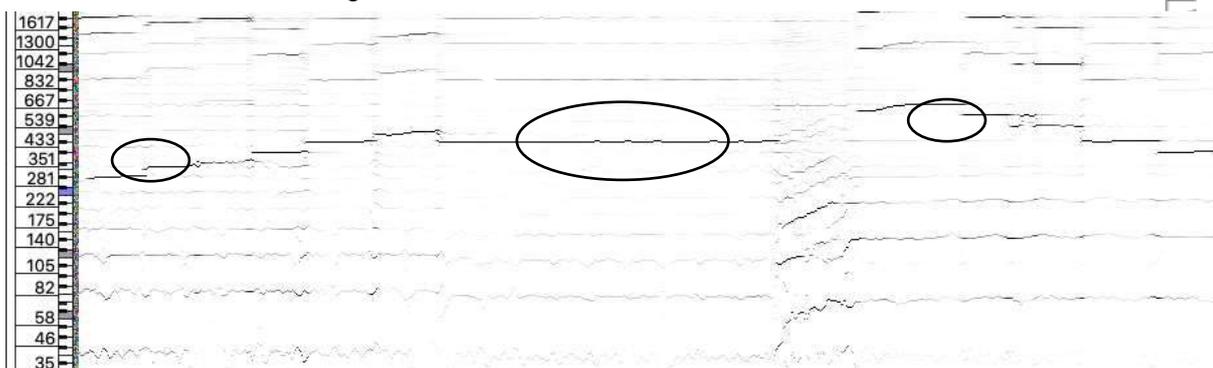
A exemplo de outras músicas gravadas por Paulo Moura, como “Bicho Papão”<sup>9</sup>, não há participação de instrumentos harmônicos no acompanhamento do solo de clarineta. Todavia, Jorge Degas utiliza, em diversos momentos da obra, recursos técnicos como *double stops* e *power chord*, com o intuito de transmitir a sensação harmônica. Um ponto que chama atenção na escuta de “Festas da Xica” é a recorrência de um motivo rítmico-melódico tradicional na Capoeira de Angola, conhecido como Toque de Angola. Esse motivo ocorre três vezes em toda a obra, na seção A2 (00'58" – 01'20"), A4 (01'41" – 2'02") e A8 (4'32" – 5'00").

Nesta análise, considera-se a pertinência de três aspectos objetivos: recursos interpretativos, o tempo e o centróide espectral.

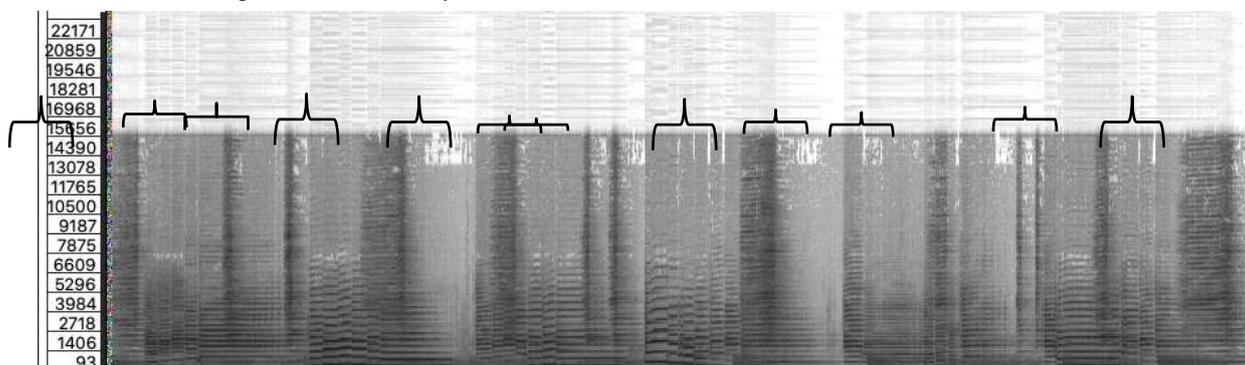
### 3.1. Recursos Interpretativos

A primeira frase da obra (00'00" – 00'58") é composta por quatro subseções. O primeiro, A1.1 (00'00" – 00'21'), caracteriza-se pelo andamento lento e por contrastes de timbres e dinâmicas. A clarineta executa a melodia principal *ad libitum*, com vibrato nos finais das frases (Figura 1). O baixo reforça as tônicas da harmonia em movimento descendente. A percussão cria ambiências ásperas e penetrantes (Figura 2). Na subseção A1.4 (00'44" – 00'58") há repetição de motivo rítmico-melódico e, na intenção de criar contraste com a subseção posterior, a seção é encerrada com um *ritardando*. Em perspectiva macro, percebe-se a recorrência de certos recursos interpretativos, como: vibrato, ostinato, contraste, alterações de andamentos, dinâmicas, ornamentos, timbres e *bend*.

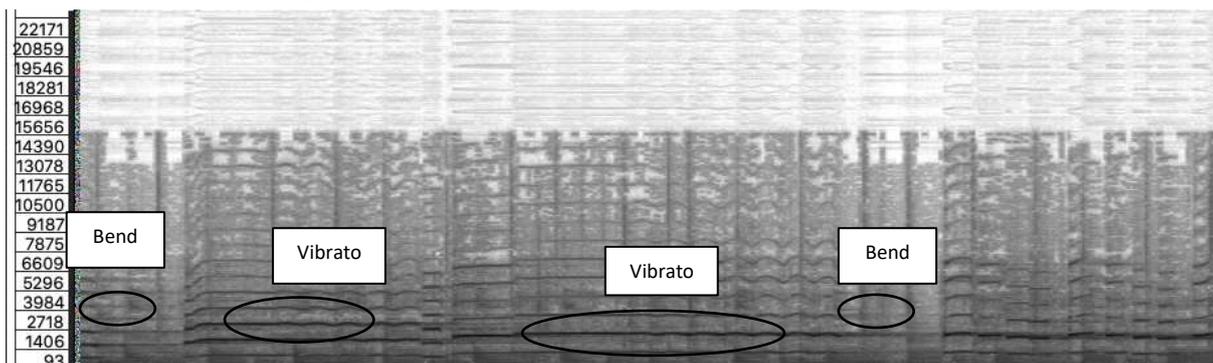
<sup>9</sup> Cf. Bicho Papão: extemporização e groove no solo de Paulo Moura. ANPPOM. Neste estudo o autor analisa a pertinência da extemporização e groove no solo de Paulo Moura. Acesse: <<https://bitly.com/PKVPC>>.

**Figura 1:** Uso do vibrato com o recurso.

No espectrograma apresentado na (Figura 2) é possível observar a presença dos parciais harmônicos agudos. Esse momento é caracterizado pelo contraste da melodia *dolce e ad libitum* do solo de clarineta e os efeitos da percussão, provavelmente um prato de bateria sendo executados com arco de cordas friccionadas.

**Figura 2:** Parciais do prato sendo friccionado com arco de cordas.

O *pitch bend* é também um recurso utilizado por Moura. Tem-se um exemplo da junção de dois recursos: o *bend* e o vibrato na Figura 3.

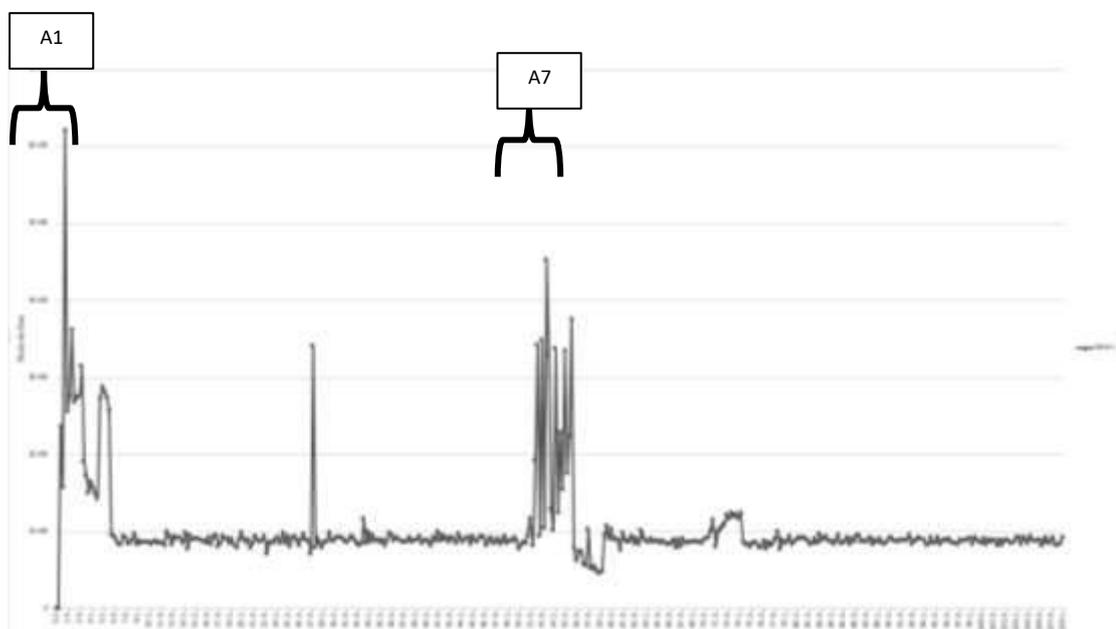
**Figura 3:** Recursos interpretativo: *bend* e vibrato.

### 3.2. O Tempo

De modo geral, os dados contidos na Figura 4 demonstram as marcações da *macroestrutura* do tempo. Essas marcações foram o primeiro passo da análise, ou seja, identificar os pulsos e possíveis padrões de flutuação no andamento. Percebem-se dois momentos que as linhas verticais se tornam menos espessas, na seção A1 (00'00"-00'58") e A7 (3'42"-4'32"). Esses dois momentos são cruciais para a identificação do contraste na obra. Logo, após a identificação dos pulsos, as informações geradas pelo *sonic visualiser* foram transferidas para o programa *Microsoft Excel*. Após tratamento dos dados, tem-se, em formato de gráfico, uma visão geral do tempo na obra Festas da Xica (Figura 4).

**Figura 4:** Medidas de velocidade da macroestrutura.

Fonte: autor.



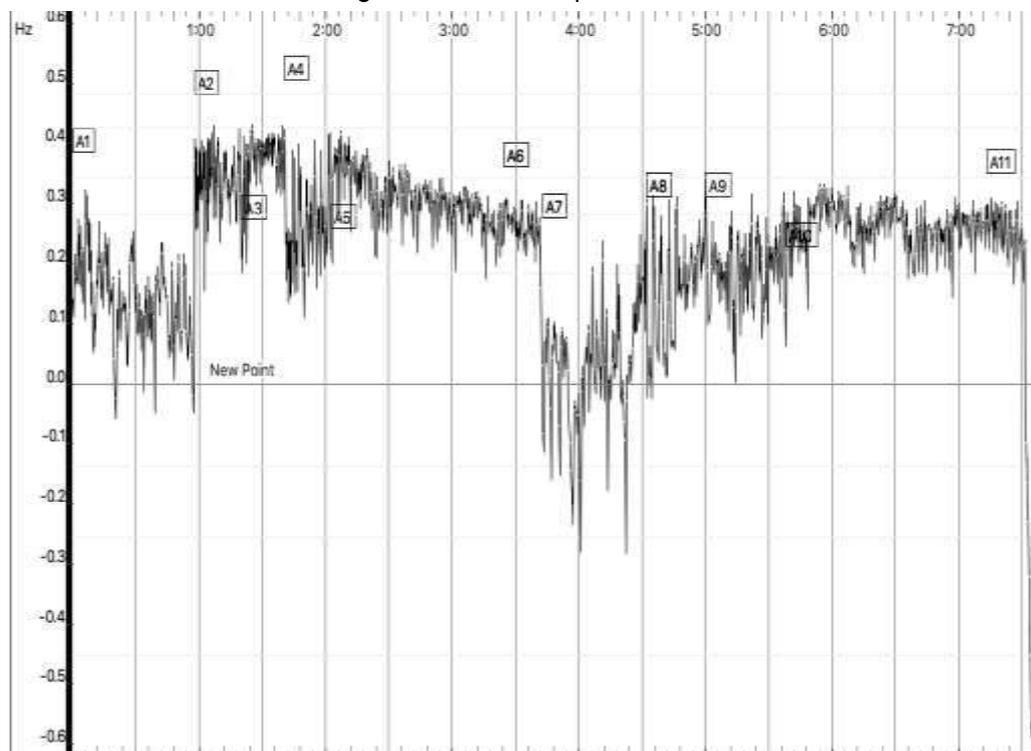
### 3.3. Centróide Espectral (CE)

Outro dado importante, extraído com o auxílio do *Sonic Visualiser*, foi o centróide espectral (CE)<sup>10</sup>. Segundo Borges (2013, p. 42-43), o Centróide Espectral (*Spectral Centroid*) é a medida utilizada em “processamento de sinais digitais” com o intuito de caracterizar um “espectro de áudio”, indicando onde está o “centro de massa” de um

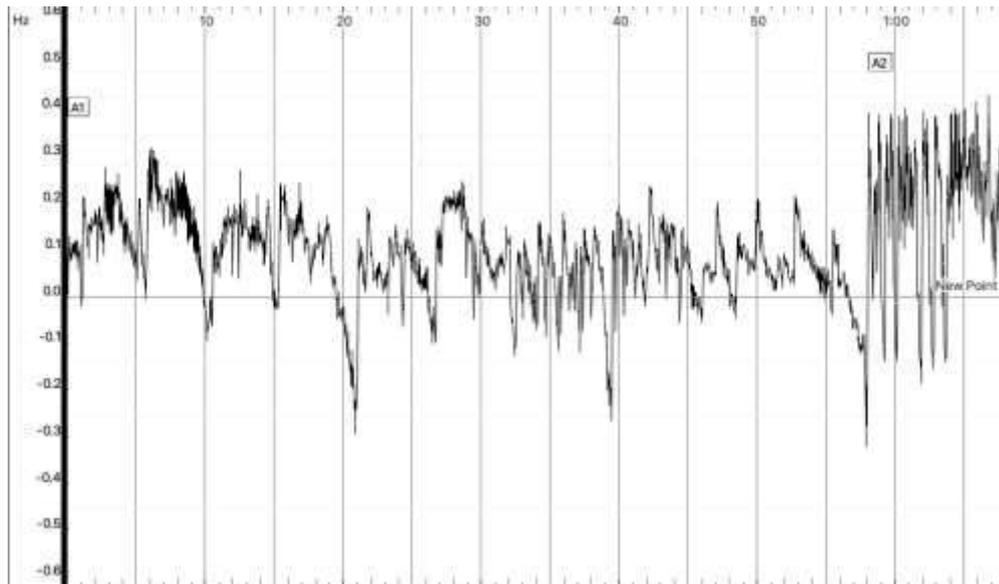
<sup>10</sup> Cf. Um Estudo sobre Classificações Físicas e Perceptivas de Timbres da Escuta Cotidiana, de Sons Sintetizados e de Noise Music de Rodrigo Carvalho Borges (p. 42-43).

espectro. Na perspectiva da escuta, está associado a impressão de “brilho” de um som. Por isso, valores altos correspondem a texturas sonoras mais brilhantes.

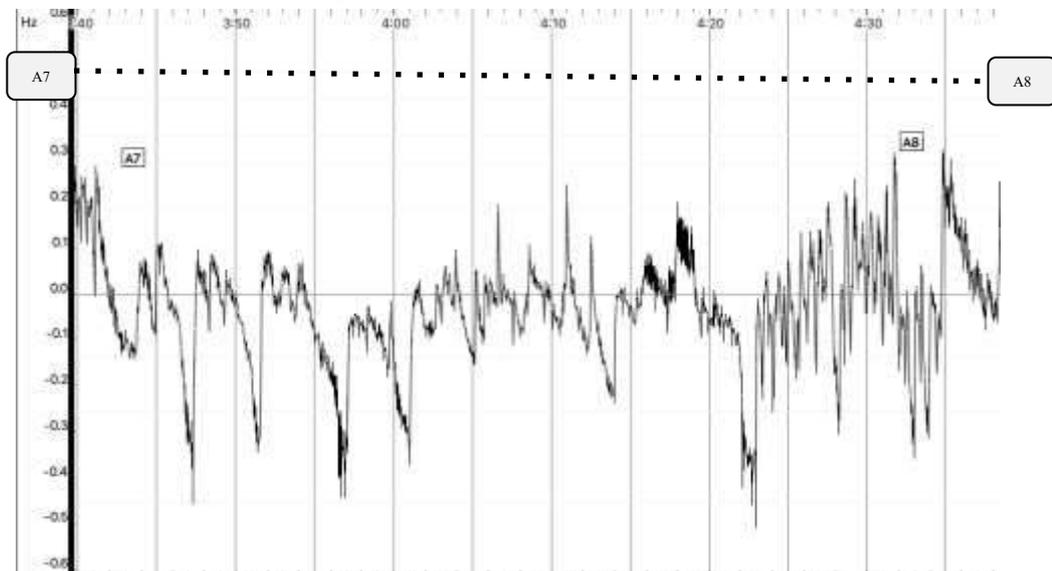
**Figura 5:** Centroide espectral de A4



A Figura 5 demonstra o CE de toda a obra, sendo que as regiões agudas (brilhantes) são representadas pelos “picos”, e as regiões graves (escuro) por “vales”. No decorrer da obra há alguns trechos de mudança súbita no CE, como na transição final da seção A1 para A2. Todavia, os intérpretes constroem alterações gradativas no CE, como o identificado entre a seção A5 (2’02”-3’24”) e A7 (3’42”-4’32”): paulatinamente aparecem valores menores, diminuição na velocidade e notas curtas. Esses elementos impactam na prospecção do CE.

**Figura 6:** Centroide espectral de A1.

Há dois momentos na obra em que o CE predomina na região grave, entre -3db e -30 db, na seção A1 (00'58" – 01'20") e na seção A7 (3'42" – 4'32"). Em ambas as ocasiões, Moura executa a melodia na região grave com o acompanhamento do baixo e da percussão – contudo, a melodia de A1 é distinta de A7. Outro ponto interessante é a atuação da percussão na criação de atmosferas timbrísticas. Em A1, Djalma Corrêa fricciona um prato com o arco de instrumentos de cordas friccionadas. Já em A7 ele opta por percutir a cúpula do prato com uma baqueta. Os picos no CE são pontuados pelo toque do prato. Ao todo são executados nove toques, sendo que três toques geram três picos fortes: 1º – 04' 06", 2º – 04' 10" e 3º – 04' 12".

**Figura 7:** Centroide espectral de A7.

As ranhuras ocorridas nas Figuras 6 e 7 são resultantes dos vibratos da clarineta e do baixo – decorrente da energia se rarefazendo. Na Figura 7, entre 04' 15" e 04' 15", as ranhuras ficam mais intensas, à medida que Paulo Moura aplica mais amplitude ao som. O som fica mais aberto.

#### 4. Considerações

Diante do exposto, considera-se que os aspectos recuperados na análise *microgroovêmica* apontam para “um lugar não determinado, mas determinante”, ou seja, o LIF, lugar fluído e concatenador de “artisticidades” intersubjetivas, onde cada músico compartilha as suas intencionalidades formativas e cria regras próprias. Em “Festas da Xica”, os valores musicais revelaram a reificação da *poiesis*, por meio do *swing* e do *groove* de Moura, Degas e Corrêa, sendo, a *psiconética* o fio condutor da intencionalidade do gesto musical. Nesse sentido, reconhece-se o médium psicossomático-corporal como força capaz de operar formatividade e singularizar tanto o ser como a obra. A *extemporização* e o *swing* são pertinências imanentes ao idioleto de Paulo Moura.

Em última análise, a TMA oferece chaves importantes para compreender a fenomenologia das músicas brasileiras improvisadas e extemporarizadas, sendo uma nova oportunidade para se entender as músicas que possuem uma lógica própria – o que se alinha às propostas recentes de pensamento decolonial (MALDONADO-TORRES; BERNARDINO-COSTA; E GROSFOGUEL, 2018). Por conseguinte, observa-se que o LIF oferece perspectiva privilegiada para a observação do horizonte da formatividade audiotátil, colocando acento sobre as intrincadas redes colaborativas de criação. Por fim, reconhece-se que o advento da TMA modifica significativamente a estrutura estética da formatividade musical, abrindo a possibilidade de inscrição consciente de valores musicais no fonograma (CNA).

#### Referências

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Groove e escrita na tocata em ritmo de samba n. 2, de Radamés Gnattalli. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotateis*, v. 3, n. 1, p. 1-23, 2018a.

\_\_\_\_\_. Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotateis*, v. 2, n. 1, p. 1-19, 2018b.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a experiência estética interacional nos grupos de Miles Davis em 1969: o projeto de "Bitches Brew" e os concertos com o 3o Quinteto, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, no 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Dezembro 2020, p. 1-20. Disponível em: <<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/46e2fde07d496a49c236c835a0a774dc9b75b043>>

\_\_\_\_\_. Uma musicologia audiotátil. Tradução de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, no 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, abril 2018, p. 1-17. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>.

\_\_\_\_\_. Pluralité de "spuntos" et formativité audiotactile: un regard sur l'improvisation musicale collective. *ITINERA – Revista de filosofia e de teoria da Arte*, no 10, Università Degli studi di Milano – Itália, dezembro 2015, p. 216-233. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/308981368\\_Pluralite\\_de\\_spuntos\\_et\\_formativite\\_audiotactile\\_u\\_n\\_regard\\_sur\\_l'improvisation\\_musicale\\_collective](https://www.researchgate.net/publication/308981368_Pluralite_de_spuntos_et_formativite_audiotactile_u_n_regard_sur_l'improvisation_musicale_collective).

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BORGES, Rodrigo Carvalho. *Um estudo sobre classificações físicas e perceptivas de timbres da escuta cotidiana, de sons sintetizadores e de Noise Music*. Belo Horizonte, 2013. 105f. dissertação (Mestrado em Engenharia Elétrica). Escola de Engenharia, UFMG, Belo Horizonte, 2013.

CAPORALETTI, Vincenzo. Uma musicologia audiotátil. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, v. 1, n. 1, p. 1-27, 2018.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

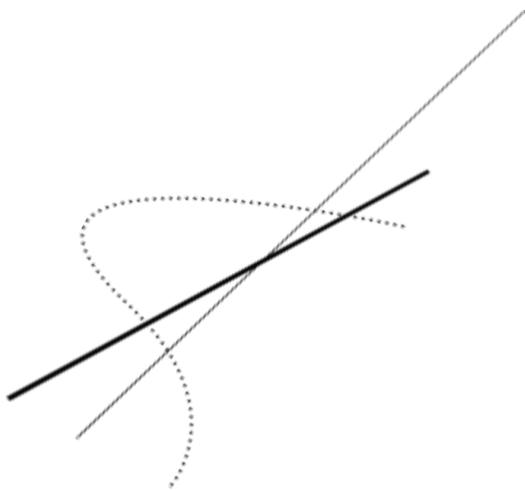
*Festas da Xica*. Paulo Moura (compositor, clarineta e saxofone). Jorge Degas (Baixo e vocal), Djalma Corrêa (Percussão e vocal) e Zezé Mota (cantora), entre parênteses). Rio de Janeiro: Kuarup, 1987. Long Play (LP). Supervisão técnica de Mario de Aratanha, gravação de Carlos de Andrade, Denilson Campo e Mario Leco Possolo. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PI7un3HL6R8&t=645s>>. Acesso em: 03/10/21.

KORMAN, Clifford Hill. Depoimento (parte 2). Rio de Janeiro: canal no Youtube Paulo Moura, 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HsLZGUextoE>>. Acesso em: 20/10/21.

Abdias do Nascimento: uma biografia resumida. São Paulo: IPEAFRO. Disponível em: < <https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/>>. Acesso em: 15/01/22.

Rio Axé – participação: Paulo Moura, Jorge Degas e Djalma Corrêa. Rio de Janeiro: canal Cultne Acervo, 1984. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=LwkY8Y\\_VR5Y&t=25s](https://www.youtube.com/watch?v=LwkY8Y_VR5Y&t=25s)>. Acesso em: 15/01/22.

Especial TV Cultura – participação: Paulo Moura, Jorge Degas e Djalma Corrêa. Rio de Janeiro: canal Cultne Acervo, década de 80. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Vk8abiipEYE> >



## ARTISTIC RESEARCH – THE DIFFERENCE THAT MAKES A DIFFERENCE

**Heloisa Amaral<sup>1</sup>, João Carlos Santos<sup>2</sup>, Alieksey Vianna<sup>3</sup>, Carlos Eduardo Soares<sup>4</sup>,  
Marcel Cobussen<sup>5</sup>**

---

**Palavras-chave:** pesquisa artística, pluralismo metodológico, experimentação, conhecimento incorporado, impacto social.

---

*Keywords:* artistic research, methodological pluralism, experimentation, embodied knowledge, societal impact.

---



---

<sup>1</sup> Heloisa Amaral is a pianist and curator. She is a doctoral researcher at the Academy of Creative and Performing Arts (Leiden University, the Netherlands) and lectures in curatorial practices and artistic research at The Royal Conservatoire in The Hague.

<sup>2</sup> João Carlos Santos is a musician working in the field of historical music making, including historical performance practice, composition, and improvisation. His PhD project focuses on how musicians can benefit from the study of historical acting techniques.

<sup>3</sup> Alieksey Vianna is a guitarist active in both classical music and jazz worlds. He is also a PhD candidate at the Academy of Creative and Performing Arts (Leiden University, the Netherlands).

<sup>4</sup> Carlos Eduardo Soares (aka Caeso) is a musician, sound and multimedia artist, and a PhD candidate on artistic research in music at the Academy of Creative and Performing Arts (Leiden University, the Netherlands).

<sup>5</sup> Marcel Cobussen is a music philosopher, field recordist, and pianist and works as Full Professor of Auditory Culture, Music Philosophy, and Artistic Research at the Academy of Creative and Performing Arts (Leiden University, the Netherlands).

## 1. Introduction

Already in 1993, cultural theorist Christopher Frayling in *Research in Art and Design* introduced a distinction between three types of arts research: research into art, research for art, and research through art (Frayling 1993). In 2006, the Dutch philosopher and social scientist Henk Borgdorff adopted this trichotomy, albeit slightly rethought and reformulated. He distinguished between research *on* the arts (investigating the arts from a theoretical distance), research *for* the arts (research providing insights and instruments that could possibly find their way into concrete art practices), and, finally, research *in* the arts (Borgdorff 2006). This last, nowadays known as *Artistic Research*, no longer assumes the separation of subject and object or a distance between a researcher and their art practice. Instead, the artistic practice itself is an essential component of both the research process and its outcomes.

Over the past 20 years or so, Artistic Research has gradually become an accepted form of research with its own, specific contribution to knowledge production. Many Artistic Research programs have been established at universities (and universities of the arts) all over the world, and many artistic researchers who obtained their PhD title in the previous decades have found employment in the arts, in higher educational programs, in research institutes or in management boards.

It is clear that Artistic Research has contributed a great deal to what is called “the academization” of professional arts education as well as to a rethinking of what knowledge is (and how it can be disseminated) in the academic world: ideas on embodied knowledge, practice-based knowledge, and tacit knowledge have gained more prominence thanks to Artistic Research.<sup>6</sup> Employing Gregory Bateson’s famous words, we could state that Artistic Research can be characterized as a difference which makes a difference. But does this also apply to its prevailing research methods? And can Artistic Research be regarded as a difference which makes a difference when it comes to its societal impact, its outreach, its concrete contribution to other disciplines and socio-cultural fields? These two questions will be key in this text and, in order to start formulating tentative answers, insights will be gained through an inquiry into concrete examples from current research in and through music. Research projects of four PhD candidates in Artistic Research from Leiden University (the Netherlands) will be used as

---

<sup>6</sup> See also Cobussen, Marcel (2007). “[The Trojan Horse. Epistemological Explorations Concerning Practice Based Research.](#)” *Dutch Journal for Music Theory* 12/1: 18-33.

a starting point to discuss methodological issues as well as to reflect on the added societal value of this rather young discipline.

## 2. Methods of Artistic Research

Which methods are appropriate to Artistic Research? Does Artistic Research have its own specific methodology? As usual, questions such as these cannot be answered with a definitive list or simple “yes” or “no.” It becomes clear when analyzing projects presented under the denominator of Artistic Research that using methods from other disciplines and sciences is common practice. Hermeneutics, cultural analysis, and critical theory, grounded in the humanities, are proven methods used by artist-researchers to reflect on their own art practice, on the art practices of colleagues or important predecessors, and/or on applied concepts and theories. And from the social sciences, methods such as action research, participant observation, and field studies are borrowed. The instrumentality of these methods is obvious, as artist-researchers regularly use their own work within the art world as case studies; they become participant and observer in one. Another method derived from the social sciences and proving very useful for artist-researchers is reflection-in-action. Coined by the American philosopher and urban planner Donald Schön, the term indicates the simultaneous occurrence of pondering and doing: thinking while doing – which can be considered common practice for performers, perhaps especially when improvising. Applied research – more specifically, action research and research and development – is a method derived from the exact sciences and utilized by artist-researchers in order to develop practical solutions to concrete problems (e.g. improving certain materials or techniques) or to design new instruments. However, perhaps more prevalent than applied research is the method of experimentation, that is, engaging in processes of searching for new theoretical and/or practical insights, applications, etc., through testing, through trial and error, and by carrying out experiments.

However, from a methodological point of view, next to the frequent use artist-researchers make of methods developed in other disciplines, Artistic Research is, first of all, characterized by the fact that the art practice is an integral part of research process; the practice itself, making (new) art, is a principal research activity. Artistic Research takes place in and through the creation of art; exploring, developing, modifying, and expanding the creative process is a pathway through which new knowledge as well as new artistic events, works, and interventions come into being. In a way, the role of art

in Artistic Research projects can be understood as analogous to John L. Austin's performative speech acts: making art does not express the research; it becomes the research itself.

In short, Artistic Research takes advantage of what might be called methodological pluralism (Borgdorff 2012: 23). Most research projects use a combination or selection of methods coming from the humanities or the social or hard sciences. However, an essential aspect of this type of research remains that it is one's artistic practice through which the research takes place; this is what makes Artistic Research new, innovative, and relevant, as it poses questions different to those posed by other disciplines – a difference that makes a difference!

### 3. Four Case Studies

Instead of continuing, on a metalevel, a more or less theoretical investigation into methodological issues connected to Artistic Research, this article will now concentrate on four case studies from four PhD candidates currently working on their thesis at the Academy of Creative and Performing Arts of Leiden University, the Netherlands. The candidates are at various stages in their research projects, all working on different topics and, therefore, applying quite different research methods. Questions that will be answered in these brief portrayals are: *What* are their research topics and questions? *How* do they investigate their specific topics? *Which* research methods do they deploy? And *how* does their artistic practice determine their research process?

#### 3.1 Heloisa Amaral – Metaxical Amplification

My research started with the question: Why is classical music usually performed in a silent environment? We know, of course, that “real” silence does not really exist. However, the history of the classical concert is marked by efforts to sanitize the acoustic environment, removing or minimizing all sounds extraneous to the music, in order to create a background of silence from which the music can shine undisturbed. As an alternative model, I investigate the artistic and perceptual potentials of performing in a non-silenced environment.

At the beginning of my doctoral trajectory, I assembled loose theoretical references and rough ideas about possible performance concepts, and cultivated a

desire to explore new relationships with musical works from the past. Indeed, my greatest motivation for engaging with Artistic Research in the first place was a need to “think in-and-through” my practice and to engage with it theoretically and philosophically in a deeper way than is possible in daily professional life. I had been concerned with the relevance of classical and contemporary repertoire for a while, to the point of devoting a significant part of my professional life to developing discursive, artistic, and pedagogical strategies of mediation, with the aim of engaging a diverse audience and to better understand what these works can mean today. Therefore, the initial plan for my research was to work towards the creation of a musical theater performance in which classical works would be interpreted in a contemporary fashion, such as is often done in theater or opera.

How did I carry out my research? What was my method? The first piece I explored was Franz Schubert’s *Piano Sonata in B-flat Major D960*, approaching this work rather conventionally: practicing the sonata, dissecting its history, and analyzing its harmony and form as a “regular” interpreter would. What stood out from my analysis was the formal treatment of the main theme. Constantly repeated, it ceases after a while to be perceived as a central protagonist; instead, it shines light on the figurations, rhythmical variations, motives and harmonic modulations that surround it. So, while the many repetitions cause listeners to become familiar with it, after a while their attention will shift toward becoming more engaged with what takes place around the theme. Therefore, the idea of perspective reversal established itself as a key element that could be worked on further in the decoding of the sonata. In a second phase of the research, working with other artists, including a photographer and a scenographer, another important idea came up: I should consider the contexts and conditions in which I performed these works, the concert halls, the rituals, the etiquette. Were they not crucial as well for the way these works came across and for how I interpret them? I gradually realized that the estrangement between classical music and today’s world might have less to do with content – with *what* is played – and more with *how* this content is performed and under which conditions it is presented.

Among the impulses for this new insight was a workshop with pinhole photographer Karen Stuke. As is characteristic of pinhole photography, the longer the opening time of the shutter, the more light enters the camera, causing all that moves in a given situation to become blurred. In Stuke’s photos of me performing Schubert, I can be seen vanishing behind the piano and the score. Observing these pictures made me sensitive to the physical environment of the performance. The question of the relevance

of the work became a question of the relevance of the context in which I presented it. From this point on, the research evolved as a tight but achronological feedback loop between theoretical and artistic material, artistic creation, and the observation of former artistic experiences and work by myself and others.

Historical research on silent practices in the concert hall led me to study mediation more broadly, through literature spanning across several disciplines, through conversations with other artists and researchers, and by comparing and being inspired by mediation strategies used in art forms, such as theater and the visual arts. In terms of artistic creation, the initial idea of creating music theater gradually metamorphosed into developing a system that would help one hear the familiar concert situation anew. Drawing on my experiences with the use of ambient noises and electronic amplification in my practice as a contemporary music performer and curator, I developed the idea of *metaxical amplification*, that is, somehow intensifying the always already present “noises” during a classical music performance, strengthening the sounds that are typically unwanted – the creaking of floors and chairs, the coughing of the audience, the murmur of the ventilation system, and so on.<sup>7</sup> Metaxically amplified performances consider the performance environment of classical music as a necessary agent for the perception of a musical work. In conventional performances, all decisions work toward minimalizing this environment. The metaxically amplified environment, on the other hand, remains perceptible during the performance as an idiosyncratic agent with which the performer actively engages.

While developing this idea theoretically, I concurrently tested metaxical amplification in a first project in 2018, *touchez des yeux*. Thorough reflections on the artistic results of *touchez des yeux* led me to a second performance project, *Interferences*, in 2019. This work was more concise and allowed me to gather fruitful insights into the consequences of metaxical amplification for the attention of performer and listener as well as for the function and position of the musical work. The latter becomes a pretext for new and differentiated perceptual experiences rather than the end goal of a performance. New literature served to strengthen my findings and insights while I reflected critically on recent musical performances and artworks from other fields, either to draw comparisons with my own work or to develop new perspectives on the theoretical material.

---

<sup>7</sup> The concept is inspired by Aristotle’s writings on sensory perception and his use of the term *metaxy* (the in-between) to designate that which is in-between the one who senses and the sensed object.

What is the main outcome of this project? Artistic Research activates the interplay between practice and theory. As a result, the musician becomes more than their musical skills (D'Errico 2021). My research has created an arena in which I can develop and integrate my musical practice, varied skills, interests, and knowledge, extending beyond the purely musical or the purely practical. My practice now expands beyond the mastery of an instrument: I cannot think of performing without considering the environment and the context in which I perform and how they inform and influence the artistic, perceptual, and aesthetic experience. Performing means not only playing the music but also shaping an environment and engaging with the elements of which this environment is composed.

### **3.2 João Carlos Santos – Passions, Declamation and Early Music**

I arrived at the topic of my research through both artistic necessity as well as a musicological investigation: toward the end of my MA studies I felt the need to have a clearer idea of what it is that I want to express in each musical performance and how to arrive at this. My idea was that working with theatrical techniques could be a good entry point to deal with this issue. Meanwhile, historical sources I was coming across mentioned the importance of and necessity for musicians to study the art of acting. This was something I had never done, at least not in a conscious way. However, these texts that did mention acting only scantily detailed what it consisted of or how exactly musicians could benefit from it. In order to understand what these texts meant by “acting” or even “expression,” I would need to dig into historical sources which were more specifically concerned with the art of acting. As I was working in the field of early music, this seemed like a good research prospect: develop aspects of my playing by connecting them with techniques extracted from historical sources discussing the art of acting.

As a musician, one element that immediately appealed to me was the fact that acting practices of the 18<sup>th</sup> century made deliberate and carefully crafted use of quasi- if not entirely sung declamatory techniques, including sustained use of melody, measured rhythm, vocal registration, and many other sonic or musical elements. Even more interesting was the discovery of how actors needed to undergo a thorough study of how all of these musical elements (alongside gestures and facial expression) could be shaped in order to express specific passions.

A good part of my research consists of becoming acquainted with these techniques, extracting them from the historical sources and slowly embodying them.

This relationship between historical texts and their present-day translation into a physical, bodily practice already proves quite interesting from a methodological point of view, for various reasons. One worth mentioning here is this process of embodiment, through which many interesting discoveries can be made. For example, I began to realize how unusual it was to use my body and my voice in the way these sources were asking me to do – or, at least, how I was interpreting their requirements. I encountered many physical as well as cultural constraints that made me feel blocked and even repulsed at times. One could say this is the case – either synchronically or diachronically – with every interaction with a different culture. However, given my contemporary prejudices about acting and expression, this dialogue with the sources proved particularly confronting. Gradually, I managed to create new habits and open new technical possibilities, yet I also acquired new prejudices, all of which, regardless of their being inspired by real, imagined or misinterpreted actions of actors and musicians in the past, had nonetheless been inspired by my encounter with historical sources.

These new habits allow me to use my body in a different way and have also reshaped my view on how human sounds – especially those generated by the human phonic apparatus – can be used for the expression of passions. I have become more and more interested in how muscular tensions and relaxations that result from the activation of those passions create a *bodily filter* for the air that comes out of the body when speaking, which ends up influencing all the musical parameters of declamation, as mentioned above. I begin embodying the knowledge of a classical principle of declamation that asserts that every passion has a sound, a melody, a rhythm, a particular emphasis and accent, a timbre, etc. This can be used in music-making, both to compose melodies and to understand how certain melodies were composed based on melodic traits of affects, but also – on the level of performance – to discover sonic nuances that give these melodies the affects I wish to express through them. In short, this embodied experience leads me toward an understanding of how musical sounds can imitate human sounds in certain musical styles.

The interconnected conception of passions, body, sound, and musical imitation has led me to develop experiments in which acting, declamation, and music-making come together. For example, in one experiment I have attempted to act out a musical composition and observe what consequences the acting would have on my playing. This experiment is designed in four stages: First, I pick an instrumental musical composition and investigate which passions it might potentially express. I then leave the composition and my instrument and attempt to act out a story that conveys the composition with only

gestures and facial expressions, without sound and declamation. In this stage I try to experience all the feelings of the passions and all the muscular “filters” that that entails. I then experiment with the same affective sequence but now include a wordless declamation and, for each affect, observe how each bodily disposition influences the sonic parameters of declamation (pitch, rhythm, etc.). Finally, I pick up the piece and my instrument again and explore to what extent I can include the sonic aspects of the affects in my playing.

Perhaps one of the most interesting and instructive lessons I have drawn from this kind of experimentation is actually a negative one, namely, that I am still somewhat divorced from a bodily understanding of what passions really are and that there is a considerable discrepancy between what I can do with the flute in terms of accents, articulation, and tempo modifications and what I can hear in the sonic experience of my own declamation of passions as well as those expressed in the historical recordings of actors from the early 20<sup>th</sup> Century who might have used similar techniques to those of the 18<sup>th</sup> Century.

However, this in no way disheartens me, but leads me to a process of trying to fill in those gaps, which constantly reveals new tools and performance possibilities. Perhaps true artistic investigations only begin when the researcher has both something missing and something with which to fill in that lacuna.

### **3.3 Alieksey Vianna – Textural Complexity in Solo Improvisation on Classical Guitar**

The main impetus of my research project goes as far back as my guitar lessons when I was a teenager in Belo Horizonte. During my classical guitar education, I spent most of the time learning to perform solo pieces. The word improvisation was rarely mentioned; in fact, within most of the classical guitar world it actually seemed irrelevant. Of course, this was radically different to my jazz study where improvisation was key. However, here the guitar was always treated as part of an ensemble, and I was generally either a soloist playing single lines or an accompanist playing chords; techniques for solo guitar improvisations were never discussed. Eventually I became interested in combining the two musical worlds: to develop my skills as an improviser but without an accompanist. At the same time, I realized that – despite my experience as an improviser in ensemble situations and the extreme complexity of the virtuoso solo classical guitar repertoire that

I had learned and performed over the years – I was incapable of improvising anything cohesive without the support of an accompanist.

This then became the point of departure for my PhD research application. Considering the rich, multi-textural nature of the classical guitar repertoire as a whole and the monophonic and homo-rhythmic nature of most improvised guitar music, I could formulate two main research questions: (a) In terms of textural diversity and complexity, why is there such a gap between the music that most performers improvise and the music that they can practice and learn to play (as in completely notated repertoire) on the classical guitar? (b) How can one develop the ability to improvise multi-texturally on the unaccompanied classical guitar?

I saw the need for a study of this kind within the guitar world when these questions led me to search for literature on this subject only to find that this was indeed very scarce. One of my methodological tools was (and still is) searching for and analyzing studies on this topic such as the method books by Ralph Towner (1985) and Dusan Bogdanovic (1996). Another method I employ is transcribing and analyzing the work of artists who have released recordings of improvised music on solo classical guitar. Some of these artists – the ones mentioned above, for example – are very prolific within the solo classical guitar format, while people such as John Scofield or Marc Ducret also made significant forays into this way of playing but are more known for other types of work. In all cases, analyzing their work has informed and inspired me to think – and to think-through-playing – of strategies to improvise multi-texturally and unaccompanied by another instrument.

Transcribing solo improvisations involves lots of reflection to decide about how to notate the rhythms (specially in rubato sections) and the distribution of voices (which show how I hear the sometimes-ambiguous functions of solo and accompaniment). However, of major importance within my research is the step of learning to play my transcriptions. It is only by performing these transcriptions in tempo that I am finally able to understand many of the specifically mechanical and musical problems that these performers were facing while improvising. These problems can vary from textural and temporal balancing of the interpolated melodic statements and interventions of accompaniment character (bass, chords, and/or countermelodies) to limitations of tessitura, voicing, and left-hand mobility when one or more notes are sustained by pressing one or more fingers of the left hand onto the fretboard (position playing). Finally, I also use composing as a method to develop a series of exercises to tackle specific problems that arise while trying to master this kind of music making.

This thesis will thus consist of a study of strategies for self-accompanied improvisation based on the wide variety of textural capabilities of the classical guitar that will serve as a guide for both classical and jazz guitarists interested in this kind of playing. Additionally, it will be a study of fretboard harmony based not only on the location of the notes in the fretboard but also the different possibilities of fingering for each note position. And finally, it will present the development, including detailed explanations of a new and personal approach to solo guitar improvisation, informed by the work of other artists who I consider important in this field but also distinct from all of them.

Once more returning to my research methods: it is clear from the envisaged outcomes of my research project that I rely on tried-and-tested methods from other disciplines such as literature survey, music theoretical analyses, and simply listening to other musicians and experimenting with their playing. However, this last part already leads me to the major methodological tool upon which my research relies, namely my own artistic practice. This research cannot take place outside the practice of music making, composing, arranging, rehearsing, testing, experimenting, performing, recording, and listening back.

### 3.4 Carlos Eduardo Soares – Sound Art and the Poetics of Negativity

My project is called “The Poetics of Negativity in Sound-based Artistic Practices,” and the central point of my research is to understand how this type of poetics can be explored and exploited sonically. If every criticism legitimizes even more that what is criticized (Bourdieu 1998), then the interest lies, in general terms, in producing artworks whose political facet is proposed not by a “pamphleteering” discourse – direct and objective regarding what it criticizes – but through the strangeness of something that does not concern or belong in such a hegemonic system. This type of production would then be *unalienable*, that is, and inappropriable by the same system from which it wants to distance itself, precisely because it is inappropriate according to its values. So, the idea of negativity works here as the opposite, as the opposition, but also, and perhaps mainly, as the depreciative.

One of the main reasons why the model of Artistic Research attracted me was the fact that my master’s topic – failure as creative feedstock in art – ended up unfolding in a much more theoretical than practical way. I dedicated myself mainly to understanding the “what” and “why” and not so much the “how.” This was necessary at that time

because – unlike within the visual arts, which has more obvious examples – within sound art this idea of failure is more nebulous, and the examples, especially regarding poetic content, are not so evident. My research subject is not, for example, the aesthetic results of *glitch*, but the contextualization and conceptual, philosophical, and political reflections emerging from this differentiated approach.

As a creator, therefore, it was necessary to understand how to incorporate the poetics of negativity through sound, and I believe that the best way to deepen this knowledge is precisely through applying and testing discoveries that arise during the production process, identifying essential subtleties, possible strategies, and workings that only *poiesis* can reveal. Artistic Research not only allows or stimulates this kind of approach but requires it, a methodology that has proven very fruitful to me.

Methodologically speaking, I began from a theoretical background and conceptual framework which aligned with the proposed poetics of negativity. I then experimented with and tested – on a case-by-case basis and according to these theories and concepts – possible practical approaches of such a poetics through artistic work. Sometimes this process results in simple experiments or proofs of concept, while at other times it generates an artwork. However, this experimentation continuously complements and is complemented by a more academic practice of research – writing, reading, and discussing – with the aim of deepening and expanding my understanding of the topic. An autoethnography can therefore be extrapolated, which touches on broader issues concerning art and society. These two aspects of the research feed back and forth throughout the development of the experiments and artworks. The recordings and notes made during the experiential phases are also aided by comments, opinions, interpretations, and criticism from third parties, whether they are my supervisors, my friends, or simply strangers; all this serves as material for the process in every stage, whether a given work is “finished” or not.

To make things a little less abstract, let me give a brief example. During my master studies, I acquired a CD which was left in a donation box at the University of Rio de Janeiro. By intervening directly on the physical media – drawing with permanent markers and attaching stickers to the optical side of the disc – I eventually managed to record a disrupted output of this album, a standard *glitching* technique. I found the sonic result interesting, with the remnants of the voice progressively changing from chopped bits to non-existent phonemes and then to words, generating a very specific formal arc to the track. However, most people likely do not share my interest in this type of result. A friend of mine even thought his computer had crashed and gave up listening to it. Many

potential readings and reflections came out of this act, all somehow connected to my research subject. The main question, however, was how to get an average listener to engage with this piece. And this is the “solution” I came up with: I transcribed the vocal leftovers into Portuguese, then transcribed them according to the International Phonetic Alphabet and edited an animated karaoke video for this work.

Between its conception and completion, more than building a discourse of legitimation, I developed and encountered in the work itself several questions that have to do with the poetics of negativity, guiding central decisions and details that seem essential to me. For example, exploiting marketing strategies and pop references to reach larger audiences means using mass media against itself; I took advantage of karaoke's dual functioning, that of idolizing while at the same time rendering a work ridiculous; I was prompted to reflect on authorship in this specific context and even to avoid comedic laughter. These are all issues that arose with the piece, although they are not exclusive to it. Now that the artwork itself is ready, I am trying to premiere the piece within a larger event, instead of just launching it on the internet, so that I can receive more feedback from people's reactions, thereby enriching the research even more. And, of course, by showcasing it, I also come across issues of copyright, a subject that I also need to address. Artistic Research, then, is not restricted to the production of new artworks, even though it happens in and through one's artistic practice.

#### **4. Reflection on the Case Studies**

Several observations can be made regarding each of the four case studies. Several conclusions can be drawn regarding the research methods that these four artist-researchers deploy. The most obvious one might be that the applied methods are (and should be) closely adapted to the research questions; the selected method(s) should, in the end, contribute to providing cogent answers to these initial questions. This means that the type of questions being posed determines, to a large extent, which methods need to be implemented. Second, these case studies also show that artist-researchers often make use of more than one method. This methodological pluralism may consist of, for example, a combination of experimentation, practicing and simultaneously reflecting on this practice, analysis, and critical reflecting of already existing discourses and practices. However, the main component is the centrality of one's art practice: research topic or question, methods, and outcomes are all grounded in one's own music making. Three, the projects described above are often more discovery-led than

hypothesis-led (Borgdorff 2012: 80). Although they are (of course) preceded by an entrance exam and an application form containing a research plan, the research emerges from not clearly articulated ideas, intuitive and/or embodied knowledge, from trial and error, from serendipity, and from – at least in its early stages – rather unsystematic searching. However, this should not be meant as a disqualification. On the contrary: such an open form leaves more space to discover unknown terrains, to take unexpected turns, and to encounter, explore, and be responsive to unknown unknowns. Finally, especially the emphasis on one’s artistic practice as a tool through which a certain topic is investigated, implicitly invites for a rethinking of the sometimes rigid oppositions between subject and object, fact and value, or action and reflection. This, in turn, may lead to the idea that there can be “no ultimate epistemological ground for our knowledge claims” (Borgdorff 2012: 69).

## 5. Artistic Research: The Difference That Makes a Difference

As mentioned, several times above: although artist-researchers often borrow from methods already developed and established in other disciplines, there is one particular tool with which they distinguish themselves from other researchers, and that is the artistic practice itself. It is in and through artistic productions – and in these four case studies in and through music making – that the research is undertaken and takes shape, regardless of whether these artistic productions eventually lead to concrete, finished, and autonomous works or events (Borgdorff 2012: 166).

Although this already sets Artistic Research apart from other research – including other research that has art as its main research topic – and thereby justifies its existence, we deem it essential to situate this rather new discipline in a slightly broader context. Or, to formulate this as a question and to paraphrase Gregory Bateson: Where can Artistic Research make a difference that makes a difference? Of course, providing a satisfying, well-considered, and comprehensive answer to this question would require much more space, research, and reflection than what we can offer in this final section here. However, what we can do is briefly list a few areas where we observe that Artistic Research can contribute a voice in contemporary global issues (e.g. by defining the role the arts should play in our current society) and open up some productive and rewarding new ways of thinking, critical reflections, knowledge production, engagement, experiences, etc. It is time to further investigate the critical potential of this still new form of research and knowledge production.

First, let us briefly consider thinking or thought itself, and, closely related to this, knowledge, and knowledge production. Artistic Research in general, and the four case studies, make evident that thinking cannot be limited to the mind alone; the body and embodiment play an important role in this as well. My fingers know how to tie shoelaces; my legs know how to climb stairs; and a musician's whole body knows how to relate to a piano, a guitar, a flute. Of course, Martin Heidegger (1968: 14) already taught us that, for example, furniture makers think through their embodied skills. And Donna Haraway (1988: 583) already taught us that knowledge is situated, dependent on, and structured and restructured by the current conditions of our body and the (human as well as nonhuman) bodies that surround us. However, Artistic Research has its own specificities to add to these philosophical ideas, if only through the process of making them concrete. Musicians think in and through their bodies; their knowledge is, first, embodied knowledge, developed through specific relations with their instrument; their skills are a form of tacit knowledge, hard to translate into words and informed by intuition, experience, practice, and aesthetics.

Second, Artistic Research leaves its traces in the academic world and its discourses. Next to already established methods such as hermeneutics, critical theory, observation techniques, and qualitative or quantitative research, artists have (re)introduced research methods which are based on autoethnography, on the critical use of their senses, on concrete acting in the world, on informed intuition, and on doing-thinking instead of thinking alone. Additionally, it is important to be aware and to make explicit what artist-researchers give back to discourses from which they take information, concepts, theories, or facts. By exploring the connections between declamation, acting, and music making João's work adds new elements, a new narrative to our historical knowledge. That is, by connecting them, João establishes more than only new artistic links: the direct relationship this process has with theories about the passions can also affect the ways we understand and interpret 18<sup>th</sup>-century philosophy. And Caeso uses political and philosophical theories and concepts, but it should be clear that, in and through his art making, he also contributes something new to these theories, articulated primarily through art rather than texts alone; the concept of negativity, translated and transformed in his artistic experiments, takes on not only new forms but also new meanings.

Third, Artistic Research is not only affected by the art world but also affects it. In that sense, it has direct societal relevance, next to artistic and aesthetic impact. After all, art does not merely reflect developments in a society; it co-creates society and

contributes to its existence, to its organization, to its norms and values, to its culture and beliefs. To be more concrete: Heloisa's research project stems directly from her experiences regarding the traditions, rules, and even dogmas of the performance practice of classical music. Her new ideas, based on a feedback loop between practice and theory, directly affect the way this music can be performed today, not only on a concrete sonic level (letting ordinary sounds interact with the music), but also institutionally (literally opening the windows of a closed system). In a distinct but connected way, Alieksey's new ways of improvising on classical guitar might have a direct influence on how future jazz guitarists approach improvisation. Although Alieksey presents himself at the end of a lineage that extends from Joe Pass via Ralph Towner and John Scofield to Marc Ducret and others, his contribution to (practical) knowledge of how to improvise multi-textually might also turn out to be a new starting point for a new generation of classical guitar players.

Fourth, a question that becomes more and more important these days is whether other societal fields can also benefit from achievements and insights emerging from Artistic Research. We live in a time and age in which art and research done in and through art should fulfill public requirements that exceed the mere artistic domain. Is this feasible? Well, perhaps it is first of all the artist-researchers who are well-equipped to raise their voices in public debates, for instance to stress the fact that art is not only an inextricable but also a crucial part of our contemporary societies, if only because it presents, in its own way, alternatives to our econo-centric and technocratic thinking. Through Artistic Research, new insights to contemporary issues – some global, others very local – that involve alternative ways of thinking with an emphasis on situated knowledges informed by feelings, emotions, intuition, etc., are offered. Two brief examples should suffice here: musical improvisation can teach us much about collaboration, participation, and listening to the other, etc.; it can teach us how to deal more freely with predetermined rules and regulations that so often fail in concrete situations; improvising, regarded as acting in a space between freedom and fixity, can thus help us rethink how huge and complex institutions and even societies might be organized (and left partially unorganized). Second example: Sound artists already often participate in ecological research projects, thereby addressing and contributing new knowledge on climate change and biodiversity. One only must think of Bernie Krause's

field recordings in (tropical) forests in which he revealed – through sound – how the number of animals as well as their diversity decreased over the years.<sup>8</sup>

## 6. Epilogue

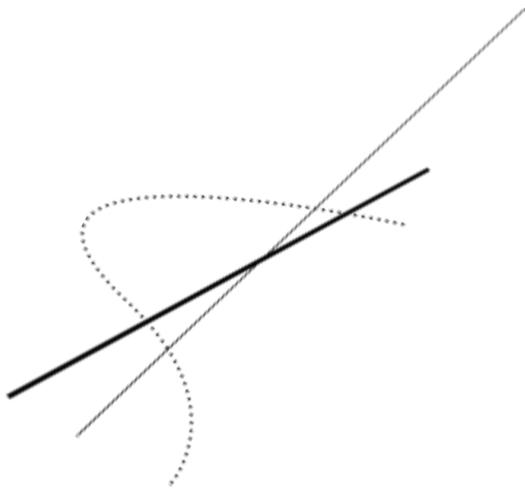
Being or becoming an artist-researcher is not simple. First, one needs to keep one's artistic skills at a very high level or improve them significantly. Second, as a young discipline, Artistic Research does not yet have stable foundations, meaning that artist-researchers need to discover a lot by themselves, for example about methodologies, about finding a good balance between practice and theory (if these two can be distinguished at all, which is another lively debate) or about the optimal dissemination of their research. Third, doing Artistic Research means that one is no longer only an artist but also a researcher, an academic, a scholar, etc., which entails extra tasks and obligations. And fourth, artist-researchers should be aware that they not only influence and transform the art world but also other societal fields, and they should also be able to articulate these influences and transformations in a clear manner, to regulate them and to expand them. While all this does not make Artistic Research easy, it does make it extremely fascinating and challenging.

---

<sup>8</sup> Krause calls this the [niche hypothesis](#). By making sonograms of outdoor places, he is able to show how sounds, made predominantly by animals, in certain frequency spectrums disappear over the years, often due to the devastating impact of humans.

## References

- AUSTIN, John L. *How To Do Things With Words*. Oxford: Clarendon Press, 1975 [1955].
- BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000 [1972].
- BOGDANOVIC, Dusan. *Counterpoint for Guitar*. Ancona: Bèrben Edizioni Musicali, 1996.
- BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.
- BORGDORFF, Henk. *The Debate on Research in the Arts*. Sensuous Knowledge series 0.2. Bergen: Bergen National Academy of the Arts, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de Bens Simbólicos (trans. Sergio Miceli). In Miceli, Sergio (ed.), *A economia das trocas simbólicas*, pp. 99-178. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- D'ERRICO, Lucia. What Can Artistic Research Do? [Inaugural Lecture]. Salzburg: University Mozarteum Salzburg, 2021.
- FRAYLING, Christopher. *Research in Art and Design*, Royal College of Art Research Papers series 1.1. London: Royal College of Art, 1993.
- HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14/3: 575–99, 1988.
- HEIDEGGER, Martin. *What Is Called Thinking?* (trans. J. Glenn Gray). New York: Harper & Row, 1968 [1954].
- KRAUSE, Bernie. The Niche Hypothesis: A virtual symphony of animal sounds, the origins of musical expression and the health of habitats. *The Soundscape Newsletter* 06, 1993. Available from: [https://www.researchgate.net/publication/295609070\\_The\\_niche\\_hypothesis](https://www.researchgate.net/publication/295609070_The_niche_hypothesis) [accessed October 18, 2022].
- SCHAEFFER, Pierre. *Treatise on Musical Objects. An Essay across Disciplines* (trans. Christine North and John Dack). Oakland: University of California Press, 2017 [1966].
- SCHÖN, Donald. *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. London: Temple Smith, 1983.
- TOWNER, Ralph. *Improvisation and Performance Techniques for Classical and Acoustic Guitar*. Wayne: 21<sup>st</sup>-Century Music Productions, 1985.



## CECÍLIA CONDE: MUSICISTA, EDUCADORA E PESQUISADORA BRASILEIRA

**Adriana Rodrigues<sup>1</sup>**

---

**Resumo:** Como apresentar, descrever e refletir sobre a musicista, educadora, compositora, diretora musical Cecília Conde se tantas são as facetas e suas contribuições em diferentes áreas como composição, musicoterapia, projetos, políticas públicas e é claro da educação musical? Aproveitando a herança do baú de memórias da Cecília, com recortes de jornais, cartas, programas, projetos, fotografias, textos rascunhados entre muitos outros tesouros, trouxe aqui nesta conferência do SIMPOM 2022, um recorte de sua trajetória para que possamos acompanhar, na sua voz, os acontecimentos, os atores e ações que contribuíram para a sua formação e escolhas profissionais.

**Palavras-chave:** Cecília Conde; educadora musical no Brasil; cultura brasileira.

---

<sup>1</sup> Adriana Rodrigues é Presidente do FLADEM (Internacional) Foro Latinoamericano de Educación Musical. Doutora em Música (UNIRIO), Mestre em Música e Educação (UNIRIO), graduada em Musicoterapia e licenciada em Música (Conservatório Brasileiro de Música Centro Universitário CBM CEU). Membro do Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS) da UNIRIO. Coordenadora da Especialização em Educação Musical, parceria FLADEM/Fladem Brasil e CBM CEU. Professora do curso de Licenciatura em Música do CBM CEU. Professora dos cursos da PósGraduação em Regência Coral e Educação Musical do CBM CEU. Membro permanente do Consejo Asesor de la Cátedra Libre de Pensamiento Pedagógico Musical Latinoamericano do Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina. É coautora com Cecília Conde e Marcos Nogueira do livro *Sons & Expressões: a música na educação básica* (Rovelle, 2013). Cantora com experiência em canção popular, música coral e no uso da voz na prática educacional. Desenvolve pesquisa sobre formação de professores, autonomia e expressão criadora na música e educação.

---

*CECÍLIA CONDE: BRAZILIAN MUSICIAN, EDUCATOR AND  
RESEARCHER*

**Abstract:** *How to present, describe and reflect on the musician, educator, composer, music director Cecilia Conde if there are so many facets and her contributions in different areas such as composition, music therapy, projects, public policies, and of course musical education? Taking advantage of the legacy of Cecilia's trunk of memories, with clippings from newspapers, letters, programs, projects, photographs, texts drafted among many other treasures, I brought here in this SIMPOM 2022 conference, a clipping of her trajectory so that we can follow, in her voice, events, actors and actions that contributed to their training and professional choices.*

**Keywords:** *Cecília Conde; musical education in Brazil; Brazilian culture.*

---

## 1. Entre Couros e Coros

Carioca, Cecilia faz parte da primeira geração que nasceu no Brasil dos espanhóis Fernandez e dos Conde. Era filha de José Ramon Conde Rivas, dono de uma fábrica de sapatos e da musicista Amália Fernandez Conde. Em depoimento na Academia Brasileira de Música, Cecilia comenta sobre seu pai, o Dom Ramon:

Ele era espanhol, a música popular também era frequente na casa. Não músico, mas ele era um homem que dançava muito bem. Pelo lado do meu pai a presença da música popular também se fazia muito em casa, a gente ouvia as músicas galegas, as músicas espanholas, música de samba... nós morávamos perto do Salgueiro, eu sambava desde dois anos e meio. Papai era uma pessoa realmente muito popular, muito do povo espanhol... Apesar de não ser musicista, gostava de música e me dava todo apoio. Era um grande bailarino, não tinha boa voz, tinha um bom ouvido e sempre sabia quando a pessoa era boa musicista (CONDE, 2000).

Sua mãe Amália Fernandez Conde cantora e pianista, foi agraciada pela Sociedade Maçônica pelos seus trabalhos em prol da Educação Musical: “Minha mãe fez parte do movimento de 22; ela tinha uma formação já mais aberta. O lado da minha mãe que é todo muito musical. Tinha sempre coral em casa, a quatro vozes, fazia-se muita música” (CONDE, 1987b).

O casal Amália e José Ramon teve quatro filhos, Marília, Ramon, Cecília e Luiz Paulo.

Quando nós nascemos, mamãe já havia tido uma filha, a mais velha, que era um talento. E quando eu e meus irmãos nascemos, (Ramon e Luiz Paulo), ela mandou fazer um teste de inteligência para saber se nós tínhamos algum problema, porque ela teve uma filha Marília muito precoce que morreu aos seis anos, deixando composições feitas e muito interessantes. Isso foi um marco na minha vida. Esse marco travou muitas coisas dentro de uma família de musicistas, em que a irmã mais velha era todo esse gênio. Então só fui descobrir isso quando, depois, eu fui tentar fazer a minha música (CONDE, 2000).

Amália era irmã do compositor Oscar Lorenzo Fernandez, que, junto com Aires de Andrade (Musicólogo), Antonieta de Souza (cantora e professora de canto), Roberta Gonçalves (professora de piano e teoria musical) e Rossini de Freitas (pianista e professor de piano), fundaram no Rio de Janeiro, a Sociedade Civil Conservatório Brasileiro de Música (CBM), sem fins lucrativos, que nasceu da insatisfação com o ensino musical da época. Segundo Cecília, a proposta era de uma escola de música mais livre do que as que eles conheciam:

Um local em que queriam ter autonomia na criação de novos cursos e poderiam conviver com harmonias dissonantes, sonoridades diversas e muitas discussões despertando diferentes pensamentos dos colegas, podendo ter sonho com uma escola de qualidade (CONDE, 2016, p. 10).

Diretora Presidente de 1976 a 1989, Amália foi a responsável pela criação do Departamento Cultural no CBM.

## 2. “Você tem um talento enorme, mas é muito vagabunda!”

Na introdução do livro *Pedagogias brasileiras em educação musical* (2016), Cecília narra o início de sua musicalização no CBM, e comenta sobre as práticas pedagógicas desenvolvidas na época:

Em 1937, com cinco anos, iniciei as aulas do Curso de Iniciação Musical com Antonio de Sá Pereira e Liddy Chiafarelli Mignone. Esse primeiro curso atendia crianças a partir de 5 anos e abriu as portas do CBM, propondo uma visão de um novo fazer musical para todas as crianças. Era um curso básico de vivências musicais por meio do corpo (ritmo, movimento e dança), da audição (desenvolvimento do ouvido musical), da voz (o canto a uma voz e a várias vozes), e do tocar (os instrumentos de percussão). A brasilidade de Sá Pereira e Liddy Mignone acolheu os novos métodos da época, como os de Maurice Chevais, Émile Jaques Dalcroze e Carl Orff, educadores com os quais os pedagogos brasileiros tiveram contato em visitas à Suíça e à Alemanha. Nas suas práticas pedagógicas, incorporaram o folclore brasileiro e a música do movimento de compositores nacionalistas, como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Radamés Gnatalli, e as pesquisas dos livros de

Mário de Andrade, Luiz Heitor Correa de Azevedo e Renato de Almeida, e a leitura dos estudos dos pedagogos e filósofos que preconizavam uma nova escola. É importante lembrar que, nessa época, o conhecimento se dava por meio da leitura e da escuta (CONDE, 2016, p.10).

Liddy Mignone (1891-1962) paulista, concertista, compositora, pesquisadora, tradutora, professora de canto, piano e de Iniciação Musical, veio em 1933 para o Rio de Janeiro acompanhando seu marido, o compositor Francisco Mignone. A pesquisadora Inês Rocha descreve seu início no CBM: “Por convite de Oscar Lorenzo Fernandez, Liddy Chiaffarelli Mignone começa a lecionar piano no Conservatório Brasileiro de Música e participa, juntamente com Sá Pereira, da criação do curso de Iniciação Musical, em 1937” (ROCHA, 2012, p.274).

Cecilia gostava de contar da coragem de Liddy Mignone, em não lhe dar a nota máxima nas avaliações feitas no CBM:

Eu fui estudar piano, fiz carreira no Conservatório estudando, e sempre davam uma nota muito boa para mim dizendo: ‘ela é filha da Amália, sobrinha do Lorenzo’, e todo mundo falando: ‘que maravilha, como ela toca lindo, que mão maravilhosa’, e eu sabendo que não estudava nada. Até que um dia, a Dona Liddy me viu numa prova e disse assim: ‘você tem um talento enorme, mas é muito vagabunda!’ Eu disse para mamãe: quero estudar com esta mulher. Então, ela me deu um sete e meio, e foi um escândalo no Conservatório, sete e meio para a filha da Amália e sobrinha do Lorenzo! Isso foi uma coisa que abalou as estruturas. Fui estudar com a Liddy e esse foi o meu grande encontro com a educação. (CONDE, 2000, p. 3).

Ensaiou com o colégio para uma apresentação do grupo coral no campo do Vasco da Gama, dia Sete de Setembro: “Achava linda a figura do Villa-Lobos com os longos cabelos esvoaçando, mas meu pai não consentiu a minha participação, pois não queria que a filha cantasse numa propaganda da ditadura de Vargas”. Liddy Mignone, socialista, também resistente a ditadura de Vargas, acreditava que as experiências e as atividades da criança deveriam ser ampliadas a partir das brincadeiras de roda, dos movimentos, das danças, dos instrumentos musicais, além do canto.

No CBM, Cecilia fez os estudos superiores de Piano e Canto (foi aluna de sua mãe, D. Amália, no Curso Superior de Canto):

A minha formação foi toda para ser musicista, uma performance, uma pianista, depois cantora. Mamãe ficou cardíaca muito cedo e eu cantava, e ela queria que eu fosse a professora de canto que ela não podia ser. Graças a Deus, meu inconsciente me salvou, fez com que eu falhasse numa passagem de mi para fá, porque eu odiava dar aula de canto. Então ela desistiu que eu fosse professora de canto. Como é que eu ia ser seguidora da escola dela que era tão boa, falhando entre o mi e o fá? (CONDE, 2011, p.15).

Concluiu, não só os dois cursos superiores citados, como também o de 'Professora de Iniciação Musical'. Complementou seus estudos com Francisco Mignone na Especialização em Piano, e com Liddy Mignone na Especialização em Iniciação Musical ambos no CBM. Foi como professora de Canto, Piano e de Iniciação Musical para crianças que começou sua vida profissional, no CBM.

Em carta manuscrita, Liddy Mignone pediu à direção do CBM, que incluísse Cecilia no quadro de professores assistentes do Curso de Especialização para a Formação de Professores de Iniciação Musical. Com este pedido, Liddy reforçou e oficializou seu desejo diante do CBM, que, por ser fundado pela família de Cecilia, sempre tinha tido muita dificuldade em aceitar seu crescimento e comprometimento com a educação musical. E assim se iniciou a importante contribuição de Cecilia na formação de professores.

### 3. “Eu não vou trabalhar com esse homem porque ele é louco!”

Por indicação de Liddy, Cecilia se tornou professora do Curso de Atividades Artísticas para crianças na Escolinha de Arte do Brasil (EAB), em 1951, e conta em depoimento, suas primeiras impressões sobre Augusto Rodrigues, quando Liddy o apresentou:

Ela me botou em contato com outra figura que me marcou em minha trajetória, que foi o Augusto Rodrigues, criador da Escolinha de Arte do Brasil. Essa Escolinha já tem 53 anos. Quando eu estava com dezesseis anos. Dona Liddy me mandou ir trabalhar com ele, e eu o achava louco. Eu dizia: 'Dona Liddy, eu não vou trabalhar com esse homem porque ele é louco, ele deixa as crianças todas a vontade nos instrumentos, discute com a gente'. Ele nunca tinha dinheiro para pagar os professores, mas nos levava para o Vermelhinho, ali na Rua Araújo Porto Alegre, para comermos umas torradas, e ia nos doutrinando, passando como é ser professore-educador 24 horas (CONDE, 2000, p. 4).

Cecilia tinha muito clara a importância da sua experiência na EAB. “E para mim, eu estava continuando o trabalho da Liddy”. Foi quando saiu das ‘asas’ do CBM; da Dona Amália; onde conheceu o teatro de bonecos, seu marido Pedro Dominguez, Ilo Krugli, Silvia Aderne entre muitos outros, e quando começou a compor.

A EAB foi a porta de entrada dos bonequeiros argentinos Pedro Touron<sup>2</sup> e Ilo Krugli, que começaram a dar aulas e a se apresentar no Teatro da Escolinha de Arte do Brasil, uma semana após a chegada no Brasil. Cecilia passou a fazer o Curso de Teatro

<sup>2</sup> Juan Manuel Dominguez (nome oficial) assinava também como Pedro Dominguez ou Pedro Touron (Buenos Aires 1936, Rio de Janeiro 2004).

de Fantoche ministrado pelos dois: “o teatro deles colocava tudo por terra que eu havia assistido em teatro de bonecos, foi quando comecei a criar música para teatro” (CONDE, 2007). Eles a convidaram para fazer parte da equipe, junto com Silvia Aderne e Lúcia Coelho. O grupo ficou conhecido como ‘O Teatro de Ilo e Pedro’.

Sempre atenta à criação coletiva, num dos cursos na EAB nos anos sessenta, Cecilia e Pedro levaram os dezenove alunos/professores a criarem e produzirem a peça: ‘A História de Pedrinho’, gerando o espetáculo apresentado pelo grupo e integrando danças, folguedos populares, mitos e tipos diversificados do teatro de bonecos.

Em 1964, passou a integrar a equipe de professores do Curso Intensivo de Arte na Educação (CIAE), proposta de formação a partir da experiência da EAB. Para a professora Noemia Varela: “o Curso Intensivo é apenas o começo de um longo processo de preparação do professor criativo, polivalente e não especializado. É um curso, também, de autodescoberta jamais completo, estimulando atitudes pela reformulação e reavaliação de experiências. (VARELA, 1972, p. 7).

O curso não era exclusivo para professores com titulação, e recebia como alunos artistas, artesãos, estudantes de arte, professores e alunos de psicologia e pedagogia. O que mais caracterizou o CIAE em seu decurso, foi: “estar centralizado no vigor do ato de criação, mobilizando o impulso exploratório de seus alunos, levando cada participante a explorar potencialidades emotivas e expressivas das linguagens artísticas, fazendo-o pensar e repensar arte e educação no contexto cultural” (VARELA, 1988, p. 118). Cecilia se identificava perfeitamente com esta proposta de formação de professores da EAB, e durante anos integrou essa equipe de professores do CIAE.

Em 1961, passou a viajar ministrando o Curso Intensivo de Iniciação Musical, organizado pela EAB: “Augusto Rodrigues, artista plástico criou a Escolinha de Arte do Brasil, que me lançou como Professora de arte-educação, então eu viajava o Brasil” (CONDE, 2007).

#### **4. “A gente cria e inventa constantemente”**

Fazer parte do quadro docente como educadora musical, durante 14 anos, da Escola Israelita Brasileira Eliezer Steinberg, no Rio de Janeiro, junto com Silvia Aderne, Ilo Krugli e Pedro Dominguez, foi uma experiência extremamente enriquecedora, não só para a escola e seus alunos, como para a própria Cecilia, que, além de ter produzido vários autos e folguedos da cultura popular brasileira, preparava seus alunos para

apresentações de canto coral no Theatro Municipal e na Sala Cecilia Meireles, entre muitas outras atividades de criação e improvisação.

Entre seus alunos estavam os filhos da professora Salomea Gandelman, Leonardo e Marisa Gandelman, além do músico Jaques Morelenbaun, do político e ambientalista Carlos Minc e da coreógrafa Deborah Colker. Em depoimento, Colker lembra o trabalho feito por Cecilia, e outros professores:

Estudei em uma escola judaica chamada Eliezer Steinbarg, onde tinha uma aula chamada Clube que, apesar de ser extracurricular, fazia parte do nosso currículo. Tive, durante anos, professores como Cecilia Conde (música), Silvia Aderne (teatro), Ilo Krugli [...] Esse passado e essa ideia de como o conhecimento é importante para a criança e para o adolescente me influencia até hoje. Um conhecimento que não tem um lugar específico, um 'templo' como na escola formal. Acredito que o conhecimento tenha espaços alternativos, que a gente cria e inventa constantemente [...]. Muitas vezes, essas novas formas de aprendizagem criam novas possibilidades. Às vezes, você tem certos caminhos convencionais que são importantes, disciplinas que fazem parte da vida em sociedade; porém, esses novos caminhos que vamos criando modificam as trajetórias tradicionais e acabam abrindo novas janelas, novas possibilidades, principalmente possibilidades artísticas [...] Não me formei em nenhuma escola de educação física, nem em escola de dança. Quer dizer: o meu background, o meu currículo, é outro. E essa minha trajetória demonstra como são importantes outros caminhos dentro da educação, como por exemplo, os caminhos oferecidos por uma Escolinha de Arte do Brasil [...] Acredito muito nesses caminhos paralelos, não tradicionais, que muitas vezes não são formalmente reconhecidos como graduações pelo Ministério da Educação. (COLKER, citada por MIRANDA, 2011, p. 73).

Cecília participou de programas de educação musical na Rádio Ministério da Educação e nas TVs Tupi e Globo, esta última de 1965 a 1968. Cecilia entrava ao vivo no programa da Edna Savaget, que tinha a duração de dez minutos.

Era incessante sua busca em ampliar a sua concepção de educação musical e, também, a formação de professores e esse seu empenho fica mais aparente, quando observamos seus interesses em fazer cursos em diferentes áreas, desde o início da sua vida profissional, como por exemplo: 'Dança e música na educação' com a Maria Fux, e 'Musicoterapia na educação' com Rolando O. Benenzon, ambos argentinos.

Nesta década de 1960, além da ditadura militar, a música eletroacústica, o compositor Pierre Schaeffer, e as propostas de John Cage marcaram uma virada no trabalho de Cecilia, modificando o Curso de Iniciação Musical. Foi um novo rumo no curso que terminaria em meados da década de 1970: "Por uma exigência de afinação, timbre, acorde, ritmo, esquece-se de trabalhar o lado sensível dos alunos, fazendo com que ele perceba as diferentes nuances da música, o que acaba dando origem a uma musicalidade mais bruta" (CONDE, 1999).

Em 1970, Cecília, Pedro Dominguez, Ilo Krugli e Helena Barcellos fundaram o Núcleo de Atividades Criativas (NAC), uma escola de arte livre, que funcionou até o final de 1972, num casarão de três andares no bairro do Humaitá, no Rio de Janeiro. Os quatro fundadores eram pessoas ligadas à educação: Helena lecionava na Escola Souza Leão; Ilo, Pedro e Cecília no Colégio Eliezer Steinberg e EAB. Os bailarinos Angel Vianna, Klaus Vianna e o ator Rubens Correia também faziam parte do corpo docente. A imprensa apoiava esse movimento, que, na década de 70, em plena ditadura militar, oferecia à população carioca uma escola de criação revolucionária para crianças e jovens e era considerada uma ‘cultura de resistência’. Depois de quase três anos de funcionamento, o Núcleo, porém, foi fechado. Pena que uma iniciativa tão importante, por motivos administrativos, não pudesse ter prosseguido.

## 5. “Eu detestava educação física”

Cecília amava dançar, e aqui nos conta sobre essa paixão, que levou até o final da vida:

Essa consciência de corpo eu realmente devo muito a Klaus<sup>3</sup>. Eu detestava educação física, achava um porre! Adorava dançar, dançava horas, adorava! Dançava de Tchaikovsky, Mozart, Beethoven, a rock; eu lembro que eu sabia todos os passos de rock, de samba. Essa coisa dança era muito necessária. Mas não essa consciência do porquê eu tinha necessidade da dança, porque o corpo era inquieto. O que você tem? Porque a educação é burra, a educação física, porque não aproveita isso, fica preocupada com 1, 2, 3, 4; 4, 3... Aí, terrível, não é? Isso é que falta, essa consciência do corpo, uma falta da consciência da saúde - a gente trabalha com prevenção e não promoção. Então, está tudo dissociado, a nossa sociedade, a educação. Aí ficamos trabalhando o quadril só, esquecemos do olho, da cabeça, do braço, ficamos só fazendo batata da perna, uma musculatura que é um horror. Não é fazer músculo... [risos] Ficam com aqueles corpos horrorosos... Apesar de eu ter estudado tanto, eu sempre tive muita dificuldade de respiração, porque eu tenho um ombro, tenho uma escoliosezinha brava; todas as "oses" eu tenho... (CONDE, 2007).

E assim, a expressão corporal tomou uma importância tão grande na sua vida, que a acrescentou como disciplina na graduação em Musicoterapia, nos bacharelados em Instrumentos e na Licenciatura em Música. Ela ministrou o curso de “Expressão corporal: importância no processo educativo e na reabilitação – análise de experiências”, junto com Pedro Touron, direcionado para Educadores de Oficinas, promovido pela Sociedade Pestalozzi do Brasil, e que fazia parte do currículo

<sup>3</sup> Klaus Vianna (1928 – 1992) bailarino e coreógrafo brasileiro.

desenvolvido pela EAB, intitulado 'As atividades artísticas na educação do excepcional'. Segundo Cecília: "Era fundamental ter uma formação musical, mas ter também (vivências) na área de sensibilidade, onde alguns elementos tinham que ser trabalhados (para desenvolver) o ser humano para se encontrar e poder encontrar o outro" (CONDE, 2000).

E aqui conta como Klauss iniciou a expressão corporal no teatro:

Eu estava fazendo música para teatro e fomos convidados por Tite de Lemos, que foi um grande poeta também - que morreu muito jovem, dirigiu o Jornal do Brasil e fez uma montagem de Hipólito (Fedra, de Eurípedes, 1968). Ele chamou Klauss Vianna para trabalhar corpo para um pessoal de teatro. E era uma novidade, porque as pessoas não trabalhavam corpo ou expressão corporal - principalmente expressão corporal, ninguém ouvia quase falar nisso (CONDE, 2007).

## 6. "Aquele cabeça da Nise era delirante, maravilhosa"

Mais uma importante experiência para Cecília foi seu trabalho na Casa das Palmeiras, instituição de reabilitação mental em regime aberto, idealizada e fundada pela Dra. Nise da Silveira, em 1956. Cecília ofereceu-se para trabalhar lá depois de admirar suas ideias:

Na Escolinha de Arte tive a sorte de conhecer outra figura que marcou a minha vida profundamente que foi a Nise da Silveira. Quando acabei de ouvir uma palestra dela sobre a vida de Schumann e sobre a Guernica de Picasso, eu disse que queria trabalhar com ela. Fui trabalhar na Casa das Palmeiras e parece piada se eu contar um trecho que já contei muitas vezes. Ela mandou eu observar e eu fiquei observando para depois comentar com ela. Eu disse: 'olha Dona Nise, eu achei todos normais. Tem uma pessoa que eu achei que não está bem não, ela deve estar com algum problema'. Ela me perguntou quem era e eu mostrei. Era a terapeuta ocupacional. E ela disse: 'maravilha, Cecília, é isso mesmo, a mais doente é a terapeuta ocupacional'. Aquela cabeça da Nise era delirante, maravilhosa (CONDE, 2000, p. 4).

Junto com Gabriela Souza e Silva e Doris Hoyer de Carvalho, Cecília fundou o 1º. Curso de Formação de Musicoterapeutas no Brasil, no Conservatório Brasileiro de Música, em 1972. Para Cecília: "Na musicoterapia ressalta-se a importância de abrir canais de comunicação, fazendo emergir conteúdos que nenhuma outra arte faz. Com a música a gente pode chorar, emocionar-se e arrepiar-se" (CONDE, 1999). Cecília traz na sua bagagem inúmeras palestras, consultorias, avaliações, orientações, coordenações e organizações de Encontros, Simpósios, Congressos de Musicoterapia no Brasil e no exterior, assim como medalhas, prêmios, representações, e homenagens

pelo seu pioneirismo e incentivo inquestionável pela formação e atuação do musicoterapeuta no Brasil.

## 7. Direção musical, composições e ambientação sonora

Cecilia não gostava de se intitular compositora e, sim, a responsável pela ambientação sonora de peças e filmes. Iniciou suas atividades no campo teatral fazendo a ambientação sonora para a cena no grupo de Teatro de Bonecos de Ilo e Pedro, onde atuou até 1970:

Pedro, meu marido, percebeu que eu tinha uma veia de compositora. Como eu estava apaixonada por ele, lá fui eu para o piano fazer música de teatro de bonecos. Então, ele é o culpado de eu ter começado a fazer música para teatro. Na década de 60, quando o encontrei na Escolinha de Arte, nunca tinha visto teatro de palco de boneco tão bonito. Era um palco de nove metros e quando eu vi por detrás, ele fazia uma luta, eu fiquei maravilhada. E foi uma coisa interessante porque eu estava doida para também interpretar, mas eles não me davam chance, eu tive que tocar tudo quanto era instrumento. Até que um dia ele me deu uma boneca e eu tinha que cantar Parabéns, mas o pescoço dessa boneca esticava e ficava com dois metros de altura, e eu não podia cantar com a minha voz natural. Assim, eu percebi que eu tinha uma possibilidade infinita de brincar com a minha voz. Então, através do boneco, eu descobri quantas imagens e bonecos eu tinha dentro da minha possibilidade vocal. Isso me ajudou muito na área de educação musical e de composição (CONDE, 2000, p. 5).

Compôs para teatro infantil, merecendo destaque suas músicas *para Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado, em 1969. Neste mesmo ano, Cecilia realizou a ambientação sonora e participou como musicista, executando diversos instrumentos para *Músicas do Mar*, de Pedro Touron, peça dedicada à iniciação musical através do teatro de marionetes. Em outro espetáculo, *A História do Príncipe Africano e o Talismã Escondido com as Aventuras do Anjo de Ouro que Veio d'Espanha*, Cecília convidou os alunos do Conservatório para participarem da montagem, o que se tornou praxe em suas produções. O espetáculo trazia elementos da cultura brasileira, dos cantos populares e do Bumba-meu-boi.

Recebeu o Prêmio de Melhor Música para o Teatro Infantil com a peça *O barquinho*, de Ilo Krugli, em 1972, pela Secretaria de Educação, Departamento de Cultura da Guanabara.

Em 1967, assinou a música e os sons especialmente criados para *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, direção de Paulo Afonso Grisolli (1934 - 2004). Este foi o primeiro trabalho de muitos realizados ao longo da vida com Grisolli. Cecilia nos conta sobre seu grande amigo e parceiro:

Um diretor de teatro, de televisão, um homem da cultura, diretor inovador, de propostas criativas, investigador da linguagem teatral e, ao mesmo tempo, observador do teatro como uma tecnologia, tendo em vista o seu trabalho na televisão. Realizava um teatro fechado, elaborado, de participação complexa. Já na televisão, criou trabalhos como a “Grande Família”. Infelizmente, no Brasil não dão nome às pessoas, mas foi Paulo Afonso Grisolli criou a “Grande Família”, um grande sucesso na televisão, “Malu Mulher”, “Tenda dos Milagres”, entre outro foi uma pessoa realmente ímpar. [...] com Ilo, com o Pedro, que era um de teatro de boneco, onde eu os conheci e depois me casei com Pedro, quer dizer que o teatro deles colocava tudo por terra que eu havia assistido em teatro de bonecos, foi quando comecei a criar música para teatro no teatro Guanabara no Largo da Carioca onde Grisolli também dirigia um espetáculo teatral. Anos mais tarde convidou-me para criar música para a peça que iria dirigir Barbeiro de Sevilha que recusei durante meses por não me considerar compositora (CONDE, 2007).

De 1964 a 1987, fez ambientação sonora para mais de trinta espetáculos teatrais e para cinco de cinema, destacando-se o trabalho desenvolvido com Rubens Corrêa, Paulo Afonso Grisolli, Luiz Carlos Ripper e Pedro Dominguez. Trabalhou para os principais grupos cariocas dos anos 70, especialmente o Teatro Ipanema.

## 8. Laboratórios

Nos então chamados "laboratórios", o trabalho de preparação vocal dos atores era desenvolvido com uma pesquisa de sonorização do ambiente dramático. Sobre esse processo, Cecília revela numa entrevista ao crítico Flavio Marinho em 1976:

Comecei com teatro de bonecos. E essa liberdade de poder fazer vozes, sons diferentes, aliada ao fato de eu ser educadora, me levou para esse tipo de trabalho em teatro. Então, na medida em que eu brincava com crianças e os sons delas eram muito criativos – o mesmo acontecendo com meu trabalho junto a doentes mentais – tudo isso foi somando para um determinado gênero de pesquisas. Uma linguagem, digamos, lúdica, do som. Por isso não gosto de ser chamada de compositora. Sempre, no teatro, o que me interessou foi o processo criativo” (CONDE in BAETA, 2014).

De fato, Cecilia percebeu a importância do seu contato com crianças e pessoas com transtornos mentais e descobriu a riqueza de sua espontaneidade. A respeito da voz, ela comenta:

eu também estava na procura de não só ensinar música, era descobrir quantas vozes você tem dentro de você; que possibilidade você pode dar na sua voz, desde gritos, guturais, de bichos, de feras, de amor, de doçura, de raiva. A criança faz muito isso, e nós vamos perdendo, estamos sempre falando bonitinho. Toda aquela coisa direitinho, comportado: "Fecha as pernas". Se está andando: "Para que abrir tanto o braço? (CONDE, 2007).

No primeiro trabalho do grupo A Comunidade – *A parábola da megera indomável* – com texto e direção de Paulo Grisolli, sua busca foi pela experimentação de sons exóticos; foi então que propôs o pente coberto com papel fino, como único ‘instrumento’, e que fazia as vezes de acompanhamento musical; as outras interferências sonoras eram executadas pelos próprios atores. Já em *Hipólito*, de Eurípedes, dirigido por Tite de Lemos no mesmo ano de 1968, os espectadores ouviam, nos oito minutos iniciais do espetáculo, a própria voz de Cecília, gravada em modulações as mais diversas, em uma tentativa de estabelecer o clima de tragédia grega:

Em *Avatar*, eu quis montar outra linguagem, só com instrumentos musicais primitivos, mais percussivos. ‘Havia um berimbau, um bongô e um atabaque, além de uma flauta, que fazia apenas uma única frase melódica, como se estivesse saindo do meio da floresta. O resto eram instrumentos que nós mesmos criamos: sons de cabaças, madeiras, folhagens... Os atores também cantavam, mas, se fosse possível comparar, eu diria que eles faziam uma espécie de rap, com apenas dois ou três sons, sem melodia (CONDE, 2007).

Foi, depois, convidada pelo Teatro Ipanema para fazer a ambientação sonora e direção musical das peças *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal, e *Hoje É Dia de Rock*, de José Vicente, em 1971. Analisando o trabalho de Cecília, o crítico Yan Michalski comenta:

Suas composições para teatro - entre as quais as de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* e de *Hoje É Dia de Rock* - caracterizam-se pelo envolvimento integral na proposta dos grupos, no caso o Teatro Ipanema, em que todos os elementos da encenação são trabalhados em conjunto. Nos então chamados "laboratórios", o trabalho de preparação vocal dos atores é desenvolvido com uma pesquisa de sonorização do ambiente dramático. A fusão orgânica com a teatralidade proposta pelos encenadores é a singularidade do trabalho de Cecília Conde, redimensionando o papel da música no teatro. O conjunto dos seus trabalhos de 1970 é distinguido com o Prêmio Molière (MICHALSKI, 1989).

A peça de José Vicente foi um acontecimento no Rio de Janeiro; minha mãe, na época, ficou tão mobilizada, que levou os quatro filhos duas vezes para assistir. Eu tinha treze anos e jamais esqueci o impacto que me causou, não só os atores atuando numa passarela, como um rio, com o público nas margens, cantando a música da Cecília, cujo texto dizia: ‘Viajante, viajante, onde é que você vai? Viajante leva eu, leva eu pra viajar’. Sobre a experiência com *Hoje é dia de rock*, Cecília deu um logo depoimento contando o processo:

Quando foi o *Hoje é Dia de Rock*, logo depois, é que nós juntamos muito o trabalho de corpo. Nós tínhamos de fazer brigas nas direções - foi uma época muito louca, todo o mundo... é

ácido de cá, ácido de lá. Então, de repente, os dois diretores brigaram, o Rubens e o Ivan de Albuquerque. Então nós tínhamos que sustentar seis horas de ensaio, Klauss e eu, e o Ripper fazendo cenário também - que também era um laboratório para pensar: a roupa, que roupa era essa dentro do... Essa era uma época de muita pesquisa teatral. Por exemplo, *Hoje é Dia de Rock*, nós levamos um mês só lendo García Márquez - não sabíamos que peça nós íamos ensaiar, era para ter o clima mágico, de figuras de García Márquez. Então, eram laboratórios realmente fantásticos, o Klauss trabalhou conosco quatro anos, aí nos aproximávamos muito. Eu começava com um som, ele botava corpo, no meio do corpo eu entrava junto com o som para melhorar, para dar também a medida do tempo no corpo, porque o som também ajuda a ver a sua resistência e dar mais impulso, às vezes, ao som (CONDE, 2007).

Nos arquivos de Cecília, a pasta dedicada à peça *Hoje é Dia de Rock* é uma das mais recheadas. Pinço de lá mais uma crítica, esta publicada no jornal Diário de Notícias, a respeito do seu trabalho:

A música de Cecília Conde também é decisiva para o rendimento a que o espetáculo alcança. Ela tirou todo o efeito de melodias de mais do que testado, como o admirável hino "Veni Creator" ou o canto "Coração Santos", mas alcança igualmente resultados de muita felicidade com músicas que aparecem como se fossem sendo improvisadas pelos intérpretes, como no momento da evocação das gaivotas (HENRIQUE OSCAR, 1971).

Receber como compositora o Prêmio Molière de 'Melhor Música para Teatro' de 1970, foi um grande marco na vida da Cecília. Principalmente em relação aos familiares, que não levavam muito 'a sério', segundo relatos de Cecília, suas composições e os trabalhos de ambientação sonora no teatro. Mais uma vez, ao analisar o trabalho de Cecília Conde, o crítico Yan Michalski comenta:

Suas composições para teatro - entre as quais as de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* e de *Hoje é Dia de Rock* destacam-se como verdadeiros marcos - caracterizam-se pela sua consistência musical, decorrente dos seus profundos conhecimentos como musicista, e pela sua fusão orgânica com a teatralidade proposta pelos respectivos encenadores (MICHALSKI)<sup>4</sup>.

## 9. A parceria Conde/Neves

O musicólogo, violinista e regente José Maria Neves (1943-2002) foi parceiro de Cecília em muitos projetos. Após a conclusão do mestrado, sua atenção se voltou com particular interesse para a Educação Musical e passou a integrar o corpo de professores do Conservatório Brasileiro de Música, do qual chegou a Vice-Presidente, revitalizando o legado de Liddy Mignone. Nesse momento, um grupo de professores se reuniu, e retomou o nome e o espírito do 'Centro de Estudos de Iniciação Musical Liddy Mignone'.

<sup>4</sup> Cecília Conde. In: PEQUENA Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo.

José Maria descreve esse interesse pela educação musical e as novas propostas de 1972, como, por exemplo, a coordenação, junto com Cecília, do I Encontro Nacional de Educação Musical, no CBM

Mas já há alguma coisa nova no ar: o desejo de transmitir aos outros a experiência vivida. E de tentar colaborar para a melhoria do estado da Educação Musical em todo o Brasil. Vem a ideia louca de programar um ENCONTRO NACIONAL DE EDUCAÇÃO MUSICAL, que terá duas funções principais: estabelecer um panorama do estado atual da Educação Musical no País e propor cursos intensivos de reciclagem, que aparecem sob o título geral de 'Novos Caminhos da Educação Musical'. Sônia Born, Cecília Conde, Helder Parente e José Maria Neves dão cursos de 'Técnica Vocal na Educação Musical', 'Improvisação e Criatividade em Educação Musical', 'Música e Movimento' e 'Introdução à Música do Século XX' (NEVES, 1974, p.3-4)

Desse I Encontro Nacional de Educação Musical nasceu a Sociedade Brasileira de Educação Musical, em assembleia que contou com a presença de todos os participantes. A proposta do Encontro seguiu por alguns anos. Em julho de 1973 realizou-se o II Encontro Nacional de Educação Musical, ampliando a participação do continente latino-americano, com professores da Argentina e Uruguai. José Maria descreve as ações e importância deste momento que:

propõe um curso de Expressão Corporal (a cargo de Patricia Stokoe) e uma revisão de Didática da Educação Musical (sob a orientação da Mestra Violeta de Gainza). Pela primeira vez e de modo natural, estão, lado a lado, os professores de Educação Musical e atores, bailarinos e artistas plásticos. Já se pode viver um pouco a integração. O grupo cresce em número e, sobretudo, em qualidade. E há uma nova proposta: estabelecer contato com nossos irmãos da América Latina e buscar o intercâmbio. Cá estão professores da Argentina, do Uruguai, do Chile, da Colômbia, da Venezuela, do México, da Bolívia, da Costa Rica, da República Dominicana, além dos Estados Unidos. Indiretamente, é uma tomada de contato com Sociedades estrangeiras de Educação Musical, pois que dois dos nossos convidados, o Professor Coriún Aharonian e a Professora Violeta de Gainza fazem parte do Comitê Diretor da Associação dos Educadores Musicais do Uruguai e da Sociedade Argentina de Educação Musical (NEVES, 1974, p.4).

Seguiu-se, em 1974, o III Encontro Nacional de Educação Musical, também sob a coordenação da dupla Conde e Neves, no CBM. Neste III Encontro, foi lançada a Revista da Sociedade Brasileira de Educação Musical<sup>5</sup>. Sobre José Maria, trago a voz de Cecília:

Os Encontros Brasileiros de Educação Musical em 1972 e 1973 com professores de todo o Brasil, foram coordenados em conjunto com José Maria Neves, grande musicólogo mineiro

<sup>5</sup> *Educação Musical*. Revista da Sociedade Brasileira de Educação Musical. Rio de Janeiro, nº1, julho de 1974. Conselho Diretor. José Maria Neves, Presidente. Cecília Fernandez Conde, 1ª Vice-presidente. Anna Maria Porto de Moura, 2ª Vice-presidente. Salomea Gandelman, Secretária. Leatrice Peixoto de Paiva, Tesoureira.

com quem trabalhei em algumas pesquisas na educação musical não formal em favelas (hoje chamadas de comunidades pacificadas), em blocos de samba na periferia do Rio de Janeiro, com Folia de Reis em Botafogo no morro Santa Marta (CONDE, 2016).

A parceria seguiu, unindo a pesquisa à academia, pelo olhar, pela atenção, e pelos cuidados para com o fazer musical espontâneo, o que os levou a coordenar a pesquisa *Significado e Funções da Música do Povo na Educação*, patrocinada pelo INEP/MEC, em 1976:

Eu estava na mesma época realizando, uma pesquisa apoiada pelo INEP sobre as escolas de samba, a música na favela. Como se sabia tanta música e não se tinha o conhecimento da população, como eles resistem sem apoios, como a escola de samba mantém cada vez mais gente fazendo música e mais interesse (CONDE, 2007).

Sobre sua experiência no projeto de levantamento de documentação cultural, no Morro da Estação Primeira de Mangueira, de 1975 a 1979, sabe-se que se envolveu nesse projeto para entender como as escolas de samba mantinham a tradição, Cecilia nos conta que:

Fiquei fascinada com o mundo da organização que tem a manutenção dessa cultura. A criança está inserida nesse contexto desde cedo. Começa na barriga da mãe. Com seis anos, já começa a dançar. Com 12, está saindo na escola mirim. É uma produção conjunta. Ali tem uma formação não formal que é uma maravilha (CONDE, 2006, p.9-10).

Coordenou a 2ª etapa para elaboração da 'Metodologia de Educação Musical', da pesquisa *Significado e Funções da Música do Povo na Educação*, em 1977 e 1978; e outra sobre a "Educação Musical e Ensino de 1º Grau", também patrocinada pelo INEP/SOBREART, em 1979. É possível perceber um fôlego enorme durante esses três anos, com pesquisas da maior importância, muitas ainda sem publicação.

Cecilia recebeu, também, o Prêmio Funarte, atribuído ao 'Melhor Roteiro para Filmes de Curta-metragem', juntamente com Nelson Xavier, com o curta *Linguagem musical: espontaneidade e organização – Morro da Mangueira* de 1979. A sinopse do filme traz o texto:

A espontaneidade dos jogos, brincadeiras e folguedos, vividos pelas crianças de uma comunidade favelada do Rio de Janeiro e o ensino de música com canções e ritmos impostos pela escola. Essa experiência, realizada em 1979, Ano Internacional da Criança, coloca em discussão os métodos tradicionais e padronizadas do ensino de música adotadas nas escolas (CONDE, 1979).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Nelson Xavier Produções. Programa FUNARTE. Som direto: Antônio Cezar, Ismael Cordeiro. Produção Executiva: Assistente de Montagem Rita Xavier; Assistente de Produção Continuidade Jurandir Ferreira. Assessoria: Texto e Narração Cecilia Conde. Fotografia e Câmera: Dileny Campos. Assistente: Carlos Cerqueira. Roteiro, Direção e Montagem: Nelson Xavier.

Esse filme marcou profundamente muitos educadores musicais que trazem em suas lembranças, depoimentos emocionados da realidade da educação musical brasileira e da desvalorização, até hoje, da formação de professores de música no Brasil. Cecília acrescenta: “Constatamos que as crianças repetentes, consideradas inaptas pela escola, eram capazes de executar exercícios rítmicos difíceis, naquelas brincadeiras, que são de uma variedade e de uma riqueza espantosas” (CONDE, 1990).

Cecília continuou trabalhando em pesquisa e assumiu essa função como Assistente e Pesquisadora do Centro de Documentação e Pesquisa de Cultura do Popular (CEDOC) da Fundação Rio, entre os anos 1980-1983. Em dezembro de 1980, a equipe das pesquisas desenvolvidas no Morro de Santa Marta (Botafogo), Catiri (Bangu) e Jardim Novo Realengo (Realengo) fez um levantamento e o CEDOC produziu o LP “Folia de Reis no Morro de Santa Marta”, contando com pesquisa de Cecília Conde e José Maria Neves. Ela, também, assumiu, em 1981, como pesquisadora sênior, a “*Experiência em Educação Criadora na Escola Humberto de Campos*”, localizada no Morro da Mangueira, periferia urbana do Rio de Janeiro.

Cecília e José Maria Neves foram os idealizadores e criadores do curso de Licenciatura em Música no CBM Centro Universitário, em 1983. Foram, também, os responsáveis, em 1982, pela criação do Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão (CPPE) e o Curso de Mestrado em Música, o primeiro Programa de Pós-graduação em Música credenciado no Brasil, organizado em três áreas de concentração: Musicologia, Etnomusicologia e Educação Musical. A partir do funcionamento do Mestrado, a pesquisa tornou-se uma prática significativa e o CBM criou o Núcleo de Pesquisa José Maria Neves, assim como responsabilizou-se pela edição da revista Pesquisa & Música e pela criação da Editora CBM.

Em 1982, o Instituto Nacional do Folclore da Funarte produziu o LP “*Chico Antonio, No Balanço do Ganzá*”, Edições Tapeçar. Chico Antonio foi um grande cantador de cocos que Mário de Andrade conheceu no Rio Grande do Norte, em 1929. Localizado novamente por Aloísio Magalhães em 1980, o cantador e seu meio social foram objeto de um projeto do Instituto Nacional do Folclore, do qual resultou o disco. A pesquisa musical e o texto “*Chico Antônio e seu Meio*”, de autoria de Cecília Conde e de José Maria Neves, foram gravados no Rio Grande do Norte, no Instituto Nacional de Folclore/MINC, em 1982<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/chico-antonio-no-balanco-do-ganza>  
<https://chicoantoniodoganza.blogspot.com/2017/05/cd-chico-antonio-no-balanco-do-ganza.html>

Com o fôlego da dupla ainda em plena ação, os dois pesquisadores coordenaram várias pesquisas e atividades: a Pesquisa *Música e Interação entre Educação Básica e os Diferentes Contextos Culturais do CBM*, em parceria com o Instituto Nacional de Folclore, MEC em 1982; a pesquisa e produção do Long-play – *Folias de Reis no Rio de Janeiro* em 1983 pelo MINC; o Projeto de Pesquisa *Perspectivas da Metodologia de Educação Musical no Brasil* - pelo CNPq em 1984; e com a realização do IV Encontro Nacional de Educação Musical, no CBM, pareceria com a FUNARTE e IBM, em 1986.

## 10. Quando as pesquisas se transformaram em espetáculos

Mario de Andrade grande referência para Cecília, pode ter sido apresentado a suas pesquisas por Liddy Mignone, grande amiga de Andrade<sup>8</sup>. Cecília realizou a ambientação sonora de um disco sobre a obra de Mário de Andrade, a convite da gravadora Phillips, com direção de Paulo Afonso Grisolli e que contou com a colaboração de Tetê Medina e Fernando Lébeis, 1970.

A artista, compositora, pesquisadora, diretora musical e educadora musical se completaram em dois espetáculos: *Louvação e Nau Catarineta: Barca do povo*.

Em *Louvação*, Cecília atuou como diretora musical, cantora e pesquisadora do espetáculo, em 1974, inspirando-se na cultura popular brasileira, a partir de pesquisa feita no Nordeste:

sentimos a presença constante do misticismo popular nos cantos da miséria, nos benditos, nas louvações, nas ladainhas, nas incelências e também nos sons que acompanham todas as manifestações do comportamento do povo, como as campaninhas que marcam o trabalho, o ritmo das matracas, o zumbido dos roncadores e maracas, as moedas caindo em pratos de barro, os pandeiros, triângulos, tambores e pífanos dos conjuntos de festas, daí germinando a ideia de agrupar todos esses elementos no ritual de uma missa nascida do povo (CONDE, 1974).

O espetáculo era sob a forma de uma missa cantada. Cantos religiosos e profanos recolhidos por Cecília e pelo intérprete e pesquisador Fernando Lébeis: “partimos para a utilização de materiais sonoros mais simples, usando apenas o violão e a flauta como instrumentos musicais, presentes em qualquer conjunto regional brasileiro” (CONDE, 1974).

<sup>8</sup> Obrigatória a leitura da pesquisa de Inês Rocha, sobre a correspondência entre Andrade e Liddy: ROCHA, Inês de Almeida. *Canções de amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2012.

As músicas eram cantadas a quatro vozes, por Cecília, Fernando Lébeis, Lourenço Baeta e David Tygel, acompanhados de instrumentos acústicos. Na apresentação dos temas incentivavam a participação do público, através de improvisações de sons, de rezas, de ladainhas, até mesmo do canto dos temas apresentados. David e Lourenço tinham sido alunos de Cecília no curso de Musicoterapia. Lourenço Baeta, em sua pesquisa, descreve suas lembranças da participação em *Louvação*:

Não era um show ou recital comum, mas algo difícil de classificar, como alguns assinalaram. Apresentava-se principalmente em igrejas, numa valorização do patrimônio histórico arquitetônico, que assim também passava a ser significativo no espetáculo. Tinha como ponto de partida os cantos religiosos e profanos da cultura popular brasileira, recolhidos pela própria Cecília e pelo extraordinário intérprete e pesquisador Fernando Lébeis, que com ela colaborou durante um longo período, gerando alguns espetáculos marcantes, a partir de cuidadosa investigação de matrizes populares, recolhidas diretamente de fontes primárias em diferentes pontos do país. A partir desse material, os arranjos se desenvolviam e incorporavam surpreendentes sonoridades criadas a partir de objetos de uso cotidiano, sublinhadas por toda uma presença cênica inusitada. Infelizmente, não temos conhecimento de que tenham ficado registros gravados. Mas a minha memória de ouvido guarda até hoje essa emoção de viajar para dentro do mais fundo do Brasil, mergulhando no passado e construindo sonoramente algo futuro que ainda não existira. Como, por exemplo, no dia em que, na igreja do Outeiro da Glória, iluminada apenas pela trêmula luz de velas por toda parte, os sons de matraca davam passagem ao vozeirão de barítono de Fernando Lébeis dando início a uma Incelença, ponteados pelas cordas de violão, percussões inusitadas e dos contracantos improvisados na limpidez da voz de Cecília (BAETA, 2014).

O espetáculo contou com a colaboração de Ilma Lira e Marco Antonio Caneca. Para o crítico e compositor Ronaldo Miranda:

Grande parte da vibração e da comunicação obtida pelo trabalho do grupo se deve sem dúvida ao entusiasmo e à sinceridade com que seus participantes se entregam à tarefa de executar e cantar as melodias que pesquisaram (...). ordenando os cantos e rezas brasileiros – de origem africana, indígena e portuguesa – numa estrutura mais ou menos semelhante à da liturgia da missa. Louvação consegue transmitir um forte apelo emotivo na plateia, que se encanta com a simplicidade dos temas, alguns deles entoados em coro. (...) Fernando Lébeis lança sua bela voz por toda a nave da igreja (...) tomando quase sempre a seu cargo o enunciado das melodias principais, que os outros participantes retomam posteriormente, fazendo a segunda voz característica das ambientações populares, onde se destaca com bastante desenvoltura o desempenho de Cecília Conde. Tudo sem nenhuma gratuidade (MIRANDA, 74).

Lourenço Baeta narra em seu emocionado depoimento:

Trabalhar com essa extraordinária musicista me deixou memórias marcantes. Basta dar um exemplo para se ter ideia: a primeira vez que ouvi alguém falar em ambientação sonora foi no contato com ela. E ao trazer esse e outros conceitos para a equipe da qual eu fazia parte, Cecília Conde sempre o fez com clareza e entusiasmo. Todos aprendíamos. Num espetáculo

dirigido musicalmente por ela, como o já mencionado Louvação, a concepção dos sons a serem incluídos ia muito além do que até então se conhecia como sonoplastia e passavam a representar uma escuta diferenciada do mundo sonoro exterior. Uma escuta delicada e atenta que Cecília nos instigava a fazer. Por exemplo, se um esplêndido cantor como Fernando Lébeis trazia uma cantiga de cego, ela imediatamente improvisava: transformava em instrumento um simples alguidar de barro com moedas, criando um retrato sonoro da cena evocada (BAETA, 2014).

O espetáculo da *Nau Catarineta: Barca do povo*, foi apresentado em 1976, com direção musical de Cecília Conde, direção geral de Paulo Affonso Grisolli, cenografia de Luís Carlos Ripper e preparação corporal de Klauss Vianna. Contou com a pesquisa sonora e atuação dos músicos Cecília Conde, Fernando Lébeis, Caique Botkay, David Tygel e Lourenço Baeta. Este último descreve que o espetáculo era inspirado no romance tradicional ibérico:

que narra uma travessia marítima em circunstâncias trágicas. O tema era cantado em Fandangos e Marujadas por todo o país, e foi recolhido em suas diferentes versões por uma série de pesquisadores de nossa cultura popular. Quem assistisse a esse espetáculo era transformado por sonoridades criadas a partir de inusitados objetos de uso cotidiano – folhas de metal, aquários molhados, e tubos de plástico para fazer o vento, correntes, pios, peças de madeira a recriar rangidos de tábuas, velas e cordames. Esse universo sonoro transportava o ouvinte para dentro de uma caravela batida pelas ondas, no meio do imenso oceano, sujeita a ventos e tempestades, num ambiente marítimo de navegação. Todos esses elementos iam muito além da mera sonoplastia e se transformavam em música, criando uma partitura bela e insólita, ao mesmo tempo complexa e acessível. E sem uso de sintetizadores (BAETA, 2014).

Coube ao compositor Edino Krieger escrever a crítica da *Nau Catarineta*, no *Jornal do Brasil*:

Mario de Andrade teria por certo gostado de ver súbita redescoberta dos valores culturais que ele ajudou a pesquisar ... É mais do que uma simples tentativa de mostrar a um país incrédulo e negligente de seus próprios valores culturais uma versão estilizada de um auto dramático popular. Mais que isso, representa um ato de criação que extrapola o nível da referência e da citação, para surgir como uma proposição formal nova, onde o fato folclórico é vivenciado e recriado, assumindo uma nova configuração sem perder suas raízes. (...)Tendo por base a voz de Fernando Lébeis, além do acompanhamento instrumental de que todos participam, com seus violões, cavaquinho, rabeca e uma infinidade de instrumentos inusitados, toda uma ambientação dramática foi alcançada com a participação vocal de todo o grupo, não em simples harmonizações convencionais, mas em descantos e contracantos aparentemente improvisados e que formam um aglomerado harmônico por vezes difuso e impreciso, em tons de lamento ou louvação, outras vezes de tumulto ou de medo, pela superposição de sílabas ou palavras do texto repetidas aleatoriamente pelas diversas vozes (KRIEGER, 1976).

## 11. Projetos de educação musical

Foram muitos os projetos criados e coordenados por Cecília, e descreverei aqui os mais importantes entre os que tinham vínculo com a educação musical. Não citarei os inúmeros voltados ao piano, à ópera, à música antiga e outros.

Junto a José Maria Braga, Cecília coordenou o Projeto “*Tocando a Vida*” da Prefeitura da Cidade do RJ/BID<sup>9</sup> entre 1995 e 2000, que oferecia ensino de música e instrumentos às crianças e jovens de baixa renda do Município do RJ, e era realizado nos núcleos das escolas de samba. Neste período formou-se a *Orquestra de Cordas Dedilhadas*, com patrocínio do BID e da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

Ela coordenou, também, o Projeto *Buscando Caminhos Através das Artes*, entre 1999 e 2000, realizado nos CEMASI, com Patrocínio da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. De 2002 a 2004 coordenou junto à musicoterapeuta Marly Chagas, o mesmo projeto, numa parceria CBM/Fundação Leão XIII, desta vez realizado nos Centros de Recuperação de Fonseca, Itaipu, Campo Grande e Bonsucesso, com patrocínio do Governo do Estado do Rio de Janeiro e da Fundação Leão XIII.

De 1999 a 2002 fez parte da Equipe de Coordenação do projeto “*Música na Escola*” juntamente com Helena Trope e Marco Antonio Carvalho Santos, uma parceria entre o Conservatório Brasileiro de Música e a Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. Nesse projeto foram publicados 5 livros com CDs e 2 vídeos com material didático<sup>10</sup> destinados a professores das escolas públicas. O foco era o professor, e correspondia ao que se denomina formação continuada. Tanto as oficinas para a qual o professor recebia um *pró-labore* para ir ao CBM semanalmente, quanto o material didático e as pesquisas realizadas nas regiões das escolas, eram direcionadas para a valorização do professor de classe e para o especialista de música:

O projeto ratificou a importância da música em um processo de educação onde a construção da cidadania se encontra ligada ao respeito pela identidade cultural dos diversos grupos sociais, proporcionando à criança instrumentos para a realização de uma leitura expressiva e criativa do mundo. Isso porque na prática da música se encontram unidas as possibilidades do brincar e do aprender (TROPE, CONDE, SANTOS, 2000, p.8).

Cecília, também, organizou e coordenou o Seminário “Música na Educação Fundamental”, em 2003, evento realizado no Auditório Lorenzo Fernandez do

<sup>9</sup> Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID)

<sup>10</sup> Comissão de material didático: Adriana Rodrigues Didier, Marcos Nogueira e José Nunes Fernandes. Pesquisa: Rosa Fuks e Elza Greif. Oficinas: Jael Tatagiba, Maria Lucy Abelin, Luiz Santos e Helder Parente.

Conservatório Brasileiro de Música, com patrocínio do Governo do Estado do Rio de Janeiro/FAPERJ.

Coordenou e executou, juntamente com Regina Márcia Simão Santos, da UNIRIO, o XIII Encontro Nacional de Educação Musical da Associação de Educação Musical ABEM -2004, em parceria com a FAPERJ-FUNARTE, na cidade do Rio de Janeiro. Esse evento contou com a presença de mais de 300 professores em uma semana de trabalho, no CBM.

É importante citar os apoios dados por Cecília a diversos projetos, em seguida citados:

Apoio ao Projeto “*Quem Canta seus Males Espanta...*” nos anos 2008 e 2009, dedicado à Inclusão social por meio da música, e que visava dar formação musical para jovens/meninas de São Gonçalo, com a Coordenação de Adriana Rodrigues Didier.

Apoio ao Projeto de Musicalização por meio de aulas de violão e percussão, na sede do CBM-CEU, para 14 meninos de baixa renda encaminhados pelo Rio Scenarium – 2008-2009.

Além dos citados, Cecília, também, participou do Projeto Sons e Expressões – FAPERJ – 2010 – voltado para a elaboração do Livro Didático – Música nas Escolas –, liderado por Marcos Nogueira (UFRJ), Cecília Conde e Adriana Rodrigues.

Em cada um desses projetos, Cecília participava ativamente, não só como criadora, como, também, participando das reuniões, indo aos locais para acompanhar de perto todas as atividades, dando entrevistas, conversando e, principalmente, ouvindo os alunos e professores.

## 12. Produção musical

Passo a descrever aqui um recorte de suas ações nas produções musicais como idealizadora e realizadora. O CBM sempre a apoiou em todas as suas propostas, que não eram poucas:

*Concerto dos Sinos*- 1997 – Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro -. Composição do espanhol Llorenç Barber para a chegada do Papa João Paulo II – Este concerto aconteceu em 23 igrejas com a participação de 134 músicos e estudantes.

Curadoria dos *Concertos para a Juventude* de 1997 a 2000. As Secretarias Municipal de Educação e de Cultura solicitaram ao CBM a produção e realização dos “Concertos para a Juventude”, retomando o projeto que marcou a formação de um

público jovem desde a década de 1940, com o patrocínio da Secretaria Municipal de Educação e Cultura.

Seu envolvimento com a composição e com compositores levou-a a ser Curadora do Projeto *Cenas de Música Contemporânea*, uma parceria da OI Futuro e da Secretaria das Culturas do Estado do Rio de Janeiro, entre 2005 e 2008, realizado no Centro Cultural Telemar.

### 13. Atividades de atuação em políticas públicas

Cecilia foi Coordenadora de Ação Cultural do Programa Especial de Educação, da Secretaria Extraordinária e Programas Especiais do Estado do Rio de Janeiro, junto ao Prof. Darcy Ribeiro, na implantação dos Centros Integrados de Educação Pública (CIEP) de 1982/1986 e 1990/1994, criando a coordenação de Animação Cultural nas Escolas de Horário Integral 1982-1986 – nos CIEPS:

Em 1981 vence Leonel de Moura Brizola que convida o grande mestre Darcy Ribeiro para ser o Diretor da Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Eu já conhecia o Darcy, da Escolinha de Arte do Brasil... ele realizava todo o início de ano o 'Moitará', que era uma reunião quatro dias em um hotel... e nós discutíamos assuntos ligado à personalidade, a Psicologia Analítica de Jung, de Freud, a cultura... identidade brasileira... a criação da universidade em Brasília (CONDE, 1988).

Entre 1975 e 1982, Cecilia foi Assessora Técnica do Departamento Cultural da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Trago este depoimento de Cecilia que considero da maior importância:

Eu fui trabalhar no Estado, em 1975, e quem me levou para lá foi Paulo Afonso Grisolli. [...] Chamado para trabalhar no Estado na época da ditadura, 1975, Grisolli convidou uma equipe de pessoas para formar um grupo de trabalho. De início, nós relutávamos, estávamos no governo Geisel. Todos os convidados eram artistas, alguns ligados ao teatro e apresentando espetáculos.... além de trabalhar com educação, tinha meu lado musical, o lado artístico... (CONDE, 2007).

Descreve cada integrante e da importância de estarem nesta equipe:

Quando eu cheguei na Secretaria de Educação, começamos a pensar com a equipe que ele convidou... bem diversificada: tinha eu, que era musicista-educadora, me chamava arte-educadora; Armando Strozenberg, um grande jornalista, da "casa do saber"; a antropóloga, a Julia Levy; Maria Lucia Freire, artista plástica; Maria Helena Garcia, de educação e de letras; ... era uma equipe de assessoria para ele. Rubem Guerchman para trabalhar no Parque Lage; Ailton Escobar para dirigir a escola Villa-Lobos; Klaus Vianna para a direção Escola de Teatro

Martins Pena, então isso já mostrava algo... Estamos sempre procurando o que pode dar referência ao outro, o que vai servir de apoio ao ser humano (CONDE, 2007).

### O momento político:

Nesse sentido, fomos descobrir o estado do Rio. Grisolli chamou o primeiro momento de “pacote cultural”. Ao mesmo tempo era ditadura, havia muitos movimentos de ruptura que vinham da década de 60, que foram frustrados em 68, mas que continuavam a minar. Eu estava na mesma época realizando, uma pesquisa apoiada pelo INEP sobre as escolas de samba, a música na favela. Como se sabia tanta música e não se tinha o conhecimento da população, como eles resistem sem apoios, como a escola de samba mantém cada vez mais gente fazendo música e mais interesse (CONDE, 2007).

Cecilia contava que esse trabalho foi muito importante para ela conhecer a realidade de interior, valorizar a professora que levava “meia hora no lombo do burro” para chegar à escola, e da “responsabilidade que a sociedade joga” nelas, e afirmava que “a obrigação nossa é trabalhar” (CONDE, 2000). Ocupou o cargo de Subsecretaria de Ação Cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro de 2003 a 2007: “o Estado dá oportunidade de a gente trabalhar com o povo” (CONDE, 1990).

Cecilia foi a primeira educadora musical a entrar para a Academia Brasileira de Música – eleita em 1999 para a vaga de Bidu Sayão: “Recebi um convite através do Ricardo Tacuchian e de José Maria Neves, que achavam que era importante que a academia tivesse uma pessoa com perfil de educação” (CONDE, 2000b, p.2-3). Preparou um depoimento completo e emocionante: “e aí tem a ligação com minha mãe, Amália Conde, que era cantora e sempre valorizou a Bidu. Inclusive meu pai, que tinha uma fábrica de sapatos femininos, batizou um dos modelos de Bidu” (CONDE, 2000). Encontrei, no baú, a cópia que leu no dia da posse com suas anotações; o texto é dedicado a Liddy Mignone, “que foi a mulher que me colocou neste caminho de educação musical, o qual me deixou maravilhada” (CONDE, 2000b, p.4).

Foi Conselheira da Orquestra Sinfônica Brasileira de 1999 a 2002 e de 2007 a 2008. Inesquecível ver a romaria de músicos que ia conversar com Cecilia no CBM todos os dias, principalmente em época de crise. Recebia todos, sem discriminação; é emocionante perceber seu espírito agregador e a paixão e respeito que todos tinham por ela.

De 2007 a 2014 assumiu a Direção Geral do Conservatório Brasileiro de Música: “...tenho uma energia, trabalho 12 horas por dia e ainda continua esse ‘querer fazer’. A gente continua fazendo projetos e dirigindo o Conservatório” (CONDE, 2007).

Liddy Mignone criou, no CBM, em 1948, a “Especialização para professores de Iniciação Musical” e o ‘Centro de Estudos’, em 1950, que era um: “espaço de formação

continuada desse professor. Nas reuniões, que aconteciam mensalmente, professores assistiam a palestras, frequentavam cursos de psicologia, teatro, flauta-doce, se atualizando em formação contínua (ROCHA, 2012, p.377).

Dando continuidade e ampliando a proposta criada por Liddy, Cecilia Conde e eu desenvolvemos o curso de Pós-Graduação Lato Sensu - Especialização em Educação Musical do Conservatório Brasileiro de Música Centro Universitário, em parceria com o Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM/Fladem Brasil). Baseado, também, nos princípios e objetivos flademianos, o referido curso traz como referencial as propostas de formação de Liddy Mignone, Cecilia Conde, Jesualdo Sosa, Violeta de Gainza, Paulo Freire e a defende a importância de uma educação musical identificada com a América Latina.

Lançou em 2013, junto comigo e Marcos Nogueira, o livro *Sons & Expressões: a música na educação básica*. Rio de Janeiro: Rovelle, 2013. acompanhado de dois CDs. Foi emocionante gravar com Cecilia, sentir sua intimidade e facilidade em soltar a voz no estúdio de gravação.

Sua última homenagem em vida relacionada a educação musical, foi na Abertura do XXI Seminario Latinoamericano de Educación Musical del FLADEM 2015, realizado na Escola de Música da UFRJ. Cecilia era Membro Honorário do Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM), fundado em 1995, por quatro educadoras musicais, entre elas sua amiga e companheira Violeta de Gainza, da qual transcrevo suas palavras aqui:

¡Fue muy hermoso escucharte en la apertura de este Seminario XXI del FLADEM! Luego de los primeros párrafos que, tan generosamente, nos dedicaste a algunos de los colegas que compartimos la pasión por el arte y la pedagogía en las décadas centrales del Siglo XX, TOMASTE LA PALABRA, TU FÉRTIL PALABRA, para referirte a la Educación Musical, con el entusiasmo que siempre te caracterizó... Y pronunciaste frases muy bellas, para guardar y citar en estos tiempos más difíciles. Muchas, muchas gracias por habernos acompañado en ese emocionante momento (GAINZA, 2015).

## 14. Chegar cedo? Nem morta!

Considero o baú da Cecilia uma preciosidade, e me sinto privilegiada por ter sido a herdeira desse tesouro que, certamente, mofaria na caixa de lixo, pois num país<sup>11</sup> em que se costuma destruir provas, incendiar florestas, exterminar povos indígenas e afrodescendentes, calar a boca dos oprimidos e atirar em inocentes, quem se importaria com recortes de jornais, cartas, fotos, rascunhos de projetos e papéis velhos que talvez

---

<sup>11</sup> Me refiro especificamente governo Bolsonaro (2019 a 2022).

valessem algumas moedas pelo peso? Porém, estes papéis atestam, não só a vida profissional, mas o nascimento das ideias de quem colaborou com, não só a representação da educação musical no Brasil, mas, principalmente, valorizou a cultura do povo brasileiro; lutou pela arte educação; interferiu nas políticas públicas; agregou os latino-americanos; revolucionou a música, a ambientação sonora e a composição do teatro brasileiro; criou uma abordagem de educação em prol da espontaneidade e da expressão criadora; foi irreverente e denunciou a censura; seguiu suas intuições, gritou, cantou, dançou, influenciou, chorou, cuspiu, acreditou e apostou na autonomia de seus alunos, foi a dona da voz e do seu próprio nariz, que sempre fez o que quis, que nunca abaixou a cabeça para nenhuma ordem vinda de cima, nem mesmo a do nascimento do sol, pois: “Chegar cedo? Nem morta!”

## Referências

BAETA, Lourenço Bastos. Canto conjunto: um voo livre sobre essa prática na educação. 2014. Monografia. (Especialização em Especialização em Educação Musical) - Conservatório Brasileiro de Música Centro Universitário. Orientadora: Adriana Rodrigues Didier.

COLKER, Deborah. In MIRANDA, Orlando (org.). Educação através da arte. Rio de Janeiro: Teatral, 2011.

CONDE, Cecília Fernandez. O som ligado à emoção. Entrevista de Cecília Conde (entrevistador: Macksen Luiz). *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 11 de julho de 1970. p. 8.

\_\_\_\_\_. Linguagem musical na educação. Entrevista com Cecília Conde. *Jornal Arte & Educação*. Rio de Janeiro, Escolinha de Arte do Brasil, Ano I, Número 4, página 11, abril 1971.

\_\_\_\_\_. Para uma nova educação musical. *Jornal Arte&Educação*. Editor Jader Britto. Rio de Janeiro: órgão da Escolinha de Arte do Brasil, ano 3, n. 16, 1974, p. 15.

\_\_\_\_\_. Entrevista de Cecília Conde (entrevistadora: Lucia Marina Moreira Penna). *Revista Fazendo Artes*, n. 10, MINC/Funarte, 1987b, p. 8-10.

\_\_\_\_\_. Uma tupi tangendo a corda de um alaúde (entrevistadora: Valéria Campelo). *Revista Fazendo Artes*, n. 11, MINC/Funarte, 1988.

\_\_\_\_\_. Música nos museus: professora quer levar a cultura aos espaços não convencionais. *Diário de Pernambuco*. Recife, segunda-feira, 14 de maio de 1990.

\_\_\_\_\_. Mensagem Cecília Conde ao FLADEM. In: GAINZA, Violeta. *Música y Educación hoy*. Buenos Aires: Editora Lumen, 1997.

\_\_\_\_\_. Comunicação pessoal in MORELENBAUM, Eduardo. Coral de empresa um valioso componente Para o Projeto de Qualidade Total. Dissertação (Mestrado em Música). Conservatório Brasileiro de Música. Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Ensino. Rio de Janeiro, 1999.

\_\_\_\_\_. Transcrição da Palestra realizada na Série Trajetórias da Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, 2000. Trabalho não publicado.

\_\_\_\_\_. Entrevista – Fala, Cecilia!. Boletim Informativo do Conservatório Brasileiro de Música. Ano III. Nº 20. Maio de 2000b.

\_\_\_\_\_. Entrevista – A música como agente de transformação. Revista das câmaras setoriais de cultura. Funarte. Ministério da Cultura. Ano I. Nº 1. Dez/2005 a mar/2006.

\_\_\_\_\_. Depoimento. In: Projeto Klauss Vianna, um resgate histórico. 31 de agosto de 2007. Entrevistadoras Paula Grinover e Juliana Polo. Disponível em [http://www.klaussvianna.art.br/vida\\_detalhes.asp?id\\_evento=112#\[showDet\]1522](http://www.klaussvianna.art.br/vida_detalhes.asp?id_evento=112#[showDet]1522) Acesso em: 05 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. In ROSETI, Marília Selvati Mendes. Cecília Conde como educadora musical. 2011. Monografia (Licenciatura em Música). Conservatório Brasileiro de Música Centro Universitário.

\_\_\_\_\_. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem enviada por Cecilia Conde através do Departamento Cultural: cultural@cbm-musica.org.br em 30 de agosto de 2011.

\_\_\_\_\_. Depoimento. Jornal Arte&Educação. Edição Comemorativa do Centenário de Augusto Rodrigues. 2013.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. Pedagogias brasileiras em educação musical. Curitiba, PR: Editora Intersaberes, 2016.

Educação Musical. Revista da Sociedade Brasileira de Educação Musical. Rio de Janeiro, nº1, julho de 1974.

HENRIQUE OSCAR. Diário de Notícias, RJ, 04/11/1971.

GAINZA, Violeta Hemsy de. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por didier.adriana@gmail.com em 31 de julho de 2015.

KRIEGER, Edino. Tradição e vanguarda. Jornal do Brasil, 24/7/1976.

MICHALSKI. Cecília Conde. In: PEQUENA Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Rio de Janeiro, 1989.

MIGNONE, Liddy Chiaffarelli. Guia para o professor de recreação e iniciação musical. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1961.

MIRANDA, Ronaldo. Louvando o que bem merece. *Jornal do Brasil*, 25/11/74

NEVES, José Maria. Música contemporânea e educação musical. *Educação Musical*. Revista da Sociedade Brasileira de Educação Musical. CBM: Rio de Janeiro, nº1, julho de 1974. p. 17-21.

ROCHA, Inês de Almeida. Pudor ou prudência: contraponto entre o manuscrito e o impresso na escrita de uma educadora musical. 2004. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/335460805/Liddy-Mignone-pdf>. Acesso em: 26 de novembro de nov. 2018.

ROCHA, Inês de Almeida. Canções de amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2012.

TROPE, Helena; CONDE, Cecília; SANTOS, Marco Antônio. Introdução. *Música na escola: o uso da voz*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Educação/ Conservatório Brasileiro de Música, 2000, p.8.

VARELA, Noemia de Araújo. Criatividade na escola e a formação do professor. *Jornal Arte e Educação*. Rio de Janeiro, *Escolinha de Arte do Brasil*, Ano I, número 12, p. 6-8, julho 1972.

VARELA, Noemia de Araújo. A formação do arte-educador no Brasil. *Arte-Educação: perspectivas*. Recife-Pernambuco: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. Diretoria de Serviços Educacionais Departamento de Cultura, 1988, p. 105-125.

\_\_\_\_\_. Fragmentos da Entrevista com D. Noemia Varela Disponível em <http://www.geocities.ws/ihtcarus/capitulo10.html>. Acesso em 10 de maio de 2020.

A ESQUERDA DO PIANO. A Esquerda do Piano – Ep. 03: O Jongo nas teclas. Veiculado em: 25 jun. 2020. Dur.: 20:23. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CLxeXBC4loo>. Acesso em: 10 set. 2021.

BRAGA, Leandro. *Primeira Dama: A música de Dona Ivone Lara*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

COLLURA, Turi. *Rítmica e levadas brasileiras para o piano: novos conceitos para a rítmica pianística*. Vitória, do Autor: 2009.

COMUNIDADE PERCUSSIVA. *Tambores do Brasil |Live #10| Jongo*. Veiculado em 19 nov. 2020. Dur.:42:34. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6go6HOWG2AY>. Acesso em: 14 mai. 2021.

CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UCS. V Seminário em Educação Musical da UCS | Fase 2: Heranças Africanas. Dur.: 3h30min27s. Veiculado em: 19 nov. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hkUrcdDfF\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=hkUrcdDfF_8). Acesso em: 20 mar. 2021.

DAUELSBERG, Claudio. Série Dicas. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/ClaudioDauelsberg>. Acesso em: 14 set. 2021.

DIGA SAMBA. O Jongo na Serrinha. Veiculado em: 11mar. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pLO6KWgmPB0>. Acesso em: 14 mai. 2021.

FARIA, Nelson; KORMAN, Cliff. Inside the Brazilian Rhythm Section: For Guitar, Piano, Bass and Drums. Sher Music, 2001.

FITAMARELA. Homenagem ao mestre Darcy do Jongo. Veiculado em: 20 mar. 2021. Dur.: 2h07min35s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=RK\\_9jKKzMel&t=174s](https://www.youtube.com/watch?v=RK_9jKKzMel&t=174s). Acesso em: 2 jun. 2021.

GRAJEW, Daniel. O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê. 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-05052017-120253/pt-br.php>. Acesso em: 8 ago. 2021.

IMPÉRIO SERRANO MUSEU VIRTUAL. Uma resenha com tia Maria do Jongo. Veiculado em 16 fev. 2014. Dur.: 27min48s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ffzOeD3Wf5U>. Acesso em: 8 jul. 2021.

IPHAN. Jongo, patrimônio imaterial brasileiro. Rio de Janeiro: IPHAN, 2005. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=517> – Acesso em: 2 jun. 2021.

JONGO DA SERRINHA. Preta Velha Jongueira / Que Saudade. Veiculado em: 20 mar. 2020. Dur.: 3min05s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=utgfvkpkNOU>. Acesso em: 4 abr. 2021.

LEITE, Letieres. Rumpilezzinho Laboratório musical de Jovens – relatos de uma experiência. Salvador: LeL Produção Artística, 2017, p. 17-46.

MARTINS, Nathalia. Uma abordagem Semiológica da peça Maracatú, de Egberto Gismonti. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós- Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2014.

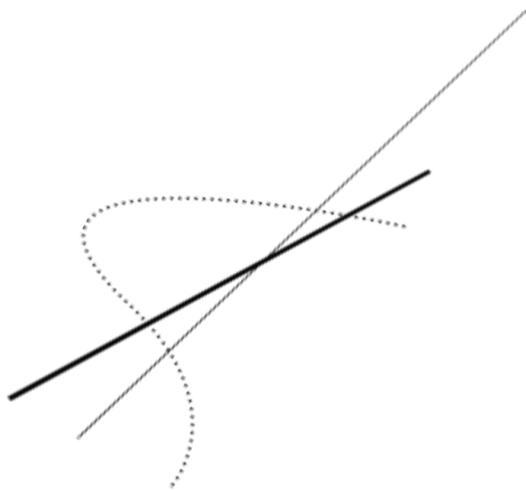
OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre de. Uma Roda de Choro no piano: Práticas idiomáticas de performance a partir de gravação dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas. 153 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. África – Revista do Centro de Estudos Africanos. v. 22-23. São Paulo: 2001.

ROCHA, Filipe de Matos. Estruturas musicais e hibridação no jongo da serrinha. 2018. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGM), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

RUMPILLEZ. Festival Rumpillez 2020 | Cartografando pedagogias negras no ensino de música de matriz africana. Veiculado em: 4 dez. 2020. Dur.: 2h05min20s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HWEcXTXOBq4&t=6774s>. Acesso em: 4 dez. 2020.

FERNANDES, Verónica. Jongo de piano: Preta velha jongueira. Veiculado em 8 ago. 2021. Dur.: 1:47.  
Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=pJNVDe6Z\\_1o](https://www.youtube.com/watch?v=pJNVDe6Z_1o). Acesso em: 8 ago. 2021.



## DEFICIÊNCIA E CAPACITISMO: REFLEXÕES SOBRE A INCLUSÃO NA AULA DE MÚSICA

Flávia Maiara Lima Fagundes <sup>1</sup>

---

**Resumo:** O texto é fruto de estudo de doutorado em andamento, cujo objeto é a inclusão de alunos com deficiências nas aulas de música. No artigo aqui apresentado são discutidos os conceitos de deficiência e capacitismo. Além da apresentação desses conceitos, na seção final são trazidos exemplos de como o capacitismo pode se manifestar nas aulas de música, propondo reflexões sobre a inclusão de estudantes com deficiência.

**Palavras-chave:** Deficiência; Capacitismo; Inclusão; Aula de Música.

---

### *DISABILITY AND ABLEISM: REFLECTIONS ON INCLUSION IN THE MUSIC CLASS*

*Abstract: The text is the result of a doctoral study in progress, whose object is the inclusion of students with disabilities in music classes. In the article presented here, the concepts of disability and ableism are discussed. In addition to the presentation of these concepts,*

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, sob orientação da Profa. Sílvia Garcia Sobreira. Bolsista PROPEG -Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação - PROPEG/ UERN.

*the final section brings examples of how ableism can manifest itself in music classes, proposing reflections on the inclusion of students with disabilities.*

*Keywords: Disability; Ableism; Inclusion; Music Class.*

---

## 1. Introdução

Este artigo está inserido na área dos estudos sobre as deficiências (*Disability Studies*). O estudo traz o recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento, cujo objeto é a inclusão de alunos com deficiências nas aulas de Música. No artigo aqui apresentado, discorre-se sobre o conceito de capacitismo, apresentando as consequências que a visão capacitista da deficiência provoca na vida das pessoas e, mais especificamente, nas aulas de Educação Musical. Para atender a tal propósito, apresenta distintas visões que têm sido utilizadas pela sociedade a respeito da deficiência e da inclusão, temas interligados e que precisam ser trazidos a fim de se contextualizar o assunto.

Durante muito tempo, as pessoas com deficiência foram mantidas isoladas em espaços familiares ou em instituições de confinamento. Izabel Maior (2017) informa que, por muitos anos e sob diferentes formas de segregação, as pessoas com deficiência têm sido excluídas por serem tomadas como risco à sociedade, como doentes e incapazes.

Para dar início a uma reflexão sobre a deficiência, faz-se necessário qualificar o que se entende por deficiência. A Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, assinada no dia 30 de março de 2007 em Nova Iorque, define as pessoas com deficiência como “aquelas que têm impedimentos de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, os quais, em interação com diversas barreiras, podem obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdades de condições com as demais pessoas” (BRASIL, 2008). No Brasil essa definição foi ratificada através do Decreto Legislativo nº 186, de 2008 (BRASIL, 2008), o que significa que essa definição sobre as pessoas com deficiência tem o objetivo de nortear as ações do Estado para a garantia de justiça a essa população. O referido decreto reconhece que:

[...] a deficiência é um conceito em evolução e que a deficiência resulta da interação entre pessoas com deficiência e as barreiras devidas às atitudes e ao ambiente que impedem a plena e efetiva participação dessas pessoas na sociedade em igualdade de oportunidades com as demais pessoas. (BRASIL, 2008).

Para Maior (2017), a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (BRASIL, 2009) propôs um conceito de deficiência que reconhece a experiência da opressão sofrida pelas pessoas que possuem impedimentos. No entanto, esse seria um “novo conceito”<sup>2</sup>, considerado como o modelo social da deficiência, que surge para superar a ideia da deficiência como sinônimo de impedimento, proposto pelo modelo biomédico. Esse novo modelo reconhece a restrição da participação das pessoas com deficiência na sociedade como o fenômeno determinante para a identificação da desigualdade pela deficiência. Assim, o campo dos estudos sobre deficiência consolidou o conceito de deficiência como desvantagem social (DINIZ; BARBOZA; SANTOS, 2009).

## 2. O modelo biomédico

Atualmente, a deficiência é um conceito complexo que, ao mesmo tempo que reconhece um corpo com lesão, denuncia a estrutura social que oprime a pessoa com deficiência (DINIZ, 2012, p. 10). No entanto, no modelo biomédico, ela está ligada a corpos que são identificados como desviantes, que “são segregados ou inseridos em uma lógica que busca a correção de seus desvios” (CUNHA, 2021, p. 304). O modelo médico é o modelo individual, corretivo e curativo da deficiência.

O modelo médico ou biomédico da deficiência centraliza as ações destinadas às pessoas com deficiência na caridade e no assistencialismo, buscando corrigir os supostos defeitos ou desvios dos seus corpos. Assim, o modelo médico reduz essas pessoas a corpos com lesões e impedimentos (MAIOR, 2017, p. 32).

A perspectiva de tal modelo descreve a deficiência sob a ótica dos diagnósticos e pressupõe que as causas da deficiência têm origem no próprio corpo, entendendo que esta precisa de intervenção médica e reabilitação por ser consequência de uma lesão. Assim, sob tal ótica, “a deficiência é resultado de um desvio nas funções e/ou estruturas do corpo, e o seu enfrentamento passa por políticas de reabilitação que aproximem o

---

<sup>2</sup> As discussões sobre o modelo social começaram a surgir nos anos de 1960 no Reino Unido, e um dos seus precursores foi um sociólogo, pessoa com deficiência física, chamado Paul Hunt (DINIZ, 2012, p. 13).

funcionamento corporal daqueles considerados normais” (BARBOSA; BARROS, 2020, p. 39).

### **3. O modelo social**

Enquanto o modelo médico entende a concepção de deficiência como uma consequência natural da lesão em um corpo que necessita de cuidados médicos, os defensores do modelo social afirmam que a “deficiência não deveria ser entendida como um problema individual, uma ‘tragédia pessoal’ [...] mas sim uma questão eminentemente social” (DINIZ, 2012, p. 15). Assim, retira-se do indivíduo a culpabilização de sua condição, uma situação altamente opressora, transferindo-a para uma instância coletiva. Desta forma, evidencia-se a incapacidade social de abraçar a diversidade.

Para a Convenção dos Direitos Humanos, o conceito de deficiência não ignora os impedimentos e expressões de um corpo com deficiência. No entanto, a definição não se resume a uma catalogação de doenças e lesões para uma perícia biomédica do corpo. A Convenção entendeu que há um entrelaçamento entre o modelo biomédico, que já faz essa categorização, com o modelo social, que denuncia a opressão e traz questões sobre direitos humanos. Para chegar a essa definição, foram necessários mais de quarenta anos de pesquisas e debates políticos e acadêmicos, realizados internacionalmente, que criticavam a insuficiência do modelo médico da deficiência e denunciavam a relação de desigualdade vivenciada por um corpo com impedimentos ao se deparar com as barreiras ambientais (DINIZ; BARBOZA; SANTOS, 2009, p. 66).

No entanto, o modelo social não é monolítico. Ele teve duas fases, que serão comentados na próxima seção.

#### **3.1. Primeira e segunda gerações do modelo social da deficiência**

Conforme visto anteriormente, o modelo biomédico deixou de ser suficiente para explicar a deficiência. Com o passar dos anos, procurou-se compreender a deficiência a partir de uma perspectiva social, que relativizava a individualização preponderante do modelo anterior. O modelo social da deficiência, então, perpassou por dois momentos que trouxeram questões fundamentais à sua consolidação: a primeira e a segunda gerações. As primeiras pautas, discutidas no início da construção do modelo social, apresentaram rejeições à perspectiva curativa perante a deficiência defendida pelo

modelo biomédico. Tais reivindicações foram levantadas por teóricos homens e, em sua maioria, com lesão medular, que defendiam que as dificuldades e desvantagens da pessoa com deficiência resultavam muito mais das barreiras sociais do que da própria lesão.

Esses primeiros teóricos acreditavam que se as barreiras fossem retiradas, as pessoas com deficiências seriam independentes e teriam o mesmo potencial produtivo de uma pessoa sem deficiência. Para eles, “a premissa do modelo social era a independência como um valor ético para vida humana, e o principal impeditivo da independência dos deficientes<sup>3</sup> eram as barreiras sociais, em especial as barreiras arquitetônicas e de transporte” (DINIZ, 2012, p. 57).

A partir de críticas a tal perspectiva, surgiram movimentos que buscavam modificar. Assim, a UPIAS<sup>4</sup> (*Union of the Physically Impaired Against Segregation*) (FREITAS, 2021, n.p.), traduzida como Liga dos Lesados Físicos contra a Segregação, surgiu como a primeira organização britânica sobre deficiência, formada e administrada por pessoas com deficiência (DINIZ, 2012, p. 15). Essa instituição começou a questionar o modelo médico da deficiência e propôs modificações no sistema capitalista para que pessoas com deficiência pudessem participar de maneira igualitária no mercado de trabalho. A organização articulou a resistência intelectual e política à compreensão de deficiência pelo modelo médico, e o seu principal objetivo foi “redefinir a deficiência em termos de exclusão social” (DINIZ, 2012, p. 17).

Assim, a primeira geração de teóricos do modelo social da deficiência alcançou dois importantes objetivos: 1) ampliar a compreensão da deficiência para que não fosse apenas vista como uma questão relativa aos cuidados médicos sobre um corpo com lesão, mas também como uma questão multidisciplinar; 2) propor uma visão sociológica da deficiência, na qual a experiência da opressão resultava da ideologia capitalista. Nessa perspectiva, o ser humano é visto a partir do seu potencial de produção de trabalho (DINIZ, 2012, p. 53), o que leva a pessoa com deficiência a ser tida como de menor valor, por não ter o mesmo potencial de trabalho que as pessoas consideradas normais.

As pesquisas contestavam o modelo médico, que reduz a deficiência a uma tragédia pessoal, e apostavam em uma mudança de paradigma, afirmando que o modelo social percebe que são as barreiras sociais que fazem com que as pessoas com deficiência vivenciem a opressão. Dessa forma, foi possível chamar a atenção para a responsabilidade social na compressão da deficiência.

---

<sup>3</sup> Termo não mais utilizado. Atualmente o termo é “pessoa com deficiência”.

No entanto, começaram a surgir outras pesquisas que criticavam o que hoje é conhecido como a primeira geração do modelo social e outras pautas sobre a deficiência começaram a ser levantadas.

Os estudos feministas da deficiência surgiram a partir dos anos 1990 e 2000 e lançavam críticas à primeira geração do modelo social, consolidando-se, assim, como a segunda geração de teóricos do modelo social. Segundo Diniz (2012, p. 56), as primeiras críticas a respeito das premissas do modelo social partiram das teóricas feministas, que também eram pessoas com deficiência ou cuidadoras de pessoas com deficiência. Essas intelectuais trouxeram discussões até então ainda não levantadas.

As críticas feministas apontaram questões sobre a dor, o cuidado, a lesão, a dependência e a interdependência como temas fundamentais na vida das pessoas com deficiência. Levantando a bandeira da subjetividade do que seja ter um corpo com lesões, aparentes ou não, discutiram sobre a experiência da dor e ainda debateram sobre restrições intelectuais (DINIZ, 2012, p. 58). Assim, as teóricas feministas enfocam a experiência da deficiência entrelaçando-a a outras categorias de análise, como idade, sexualidade, raça, etnia, gênero, região, classe e religião. Assim, foram introduzidos debates sobre autonomia e a subjetividade de um corpo marcado pela deficiência (LOPES; SOLVALAGEM; BUSSE, 2020, p. 133).

#### **4. O capacitismo: uma forma de opressão**

Capacitismo é um termo recente, e por isso precisa ser explicado, pois é fundamental que se compreenda o significado dessa palavra para que a partir de seu esclarecimento, seja possível combater tal tipo de opressão na sociedade. O capacitismo tem sido amplamente discutido na literatura internacional e o debate sobre seu conceito já foi iniciado no Brasil (GESSER; BÖCK; LOPES, 2020; MELLO, 2016; SEGALLA, 2021). A discussão sobre sua correlação com a educação musical no Brasil é muito recente e, conseqüentemente, ainda muito escassa. Apenas a partir do ano de 2021, as discussões sobre a temática se iniciaram através dos grupos de trabalhos de eventos realizados pela ABEM e pela ANPPOM, por exemplo. Assim, apresenta-se este trabalho como proposta para trazer tais discussões ao SIMPOM.

A exemplo, pode-se citar a pesquisa de Melo e Fagundes (2021), que traz reflexões sobre a educação musical, a inclusão e o anticapacitismo por meio de experiências das práticas pedagógicas musicais vivenciadas em um projeto de extensão universitária desenvolvido com crianças. Já a pesquisa de Jonasson (2021) busca dar ênfase à importância do planejamento e de adaptações necessárias para a iniciação musical

com uma perspectiva anticapacitista, através de um relato de experiência no ensino de música para uma criança com Síndrome de Down. Borges e Noletto (2021) trazem discussões sobre gênero, raça, sexualidade e capacitismo na música a partir da história de vida de uma das autoras, que é uma mulher cantora, com deficiência auditiva e de classe de baixa renda, direcionando suas percepções e sua relação com os cursos de música da universidade onde ela estuda. Já a dissertação de mestrado de Santos (2021) levanta a temática da inclusão e da prática pedagógica-musical anticapacitista, com o intuito de buscar compreender as concepções sobre a deficiência que fundamentam saberes e práticas docentes de professores de música do Instituto Benjamin Constant, no Rio de Janeiro.

Alguns estudos afirmam que as demandas levantadas pelo movimento das pessoas com deficiência se aproximam de outros tipos de discriminações sociais, como o sexismo, o racismo e a homofobia, e definem o capacitismo como a forma como as pessoas com deficiência são tidas como “incapazes” (MELLO, 2016, p. 3272).

Assim, a visão capacitista colabora com a manutenção dos espaços que não acolhem a diversidade humana, o que dificulta a participação das pessoas com deficiência na sociedade. Assim, esses obstáculos são encontrados por meio de ambientes inacessíveis, pensamentos e atitudes preconceituosas e ausência de comunicação alternativa. As pessoas com deficiência cotidianamente passam por situações de julgamentos que são baseados em um padrão ideal de sujeito, o que deslegitima sua existência por não se encaixarem nesses ideais (PAIVA; SILVEIRA; LUZ, 2020, p. 104). Dessa forma, “[...] o capacitismo tem contribuído com a patologização de várias populações, ‘infantilizando-as’, declarando-as fracas, vulneráveis, sem inteligência, propensas à doença, menos avançadas, necessitando eternamente de cuidados” (GESSER; BLOCK; MELO, 2020, p. 26).

No entanto, é preciso ressaltar que a analogia feita entre o capacitismo e outras formas de discriminação, como o machismo e o sexismo, apresenta uma diferença, pois essas formas de preconceito partem de crenças negativas a respeito do outro, enquanto o capacitismo, além das crenças negativas, parte também de crenças e atitudes aparentemente positivas a respeito das pessoas com deficiência. Muitas situações capacitistas podem ser expressas pela superproteção, pelo excesso de cuidado, ações de caridade ou, até mesmo, apenas por elogios e pensamentos que colocam essas pessoas em um lugar de heróis e exemplos de superação.

## 5. A aula de música e o capacitismo

Os ambientes de ensino e aprendizagem musical devem ser contextos que promovem a educação musical e a inclusão. A sala de aula de música precisa ser um lugar para todos e todas e em que cada pessoa, dentro das suas especificidades, aprenda e se desenvolva musicalmente junto aos demais colegas, compartilhando suas individualidades e características. É imprescindível ensinar em sala de aula de música que se deve respeitar e conviver com a diferença, enfatizando que todo e qualquer tipo de preconceito não deve ser reproduzido e nem aceito.

Na sala de aula de música podem acontecer várias situações que são reflexos do capacitismo, e muitas vezes não se percebe quando e como ocorrem. O capacitismo que se expressa na aula de música vai além das barreiras arquitetônicas, do instrumento musical adaptado ou da ferramenta pedagógica ideal para a realização de uma atividade específica. A seguir, serão descritas algumas situações capacitistas que podem ocorrer no dia a dia da sala de aula de música.

É capacitismo quando os professores de música não oportunizam à pessoa com deficiência a participação em atividades, jogos e brincadeiras musicais como os demais colegas em sua sala de aula; quando os alunos com deficiência são mantidos em um canto da sala sem fazer nada ou fazendo outra coisa diferente da turma; quando há o pensamento de que as pessoas com deficiência são incapazes de aprender música e de desenvolver habilidades musicais, seja com a teoria, seja com o canto, seja com a prática instrumental; além disso, o capacitismo se manifesta quando há dúvidas sobre a competência da pessoa com deficiência para realizar as atividades musicais em sala.

É capacitismo na aula de música quando há o pensamento de que o estudante com deficiência estará sempre precisando de ajuda para realizar as atividades, para segurar, manusear ou tocar um instrumento musical; quando há espanto ao ver o aluno com deficiência realizar a atividade musical proposta sem ajuda; quando há surpresa ao perceber que o aluno com deficiência desenvolveu uma habilidade musical ou que conseguiu realizar uma atividade mais rápido do que um outro colega sem deficiência; quando há grande admiração na situação em que um aluno com deficiência acerta todas as opções do ditado de timbre, por exemplo, enquanto um outro colega sem deficiência demonstra bastante dificuldade para tal; quando há a crença de que o aluno com deficiência não pode ou não consegue ser protagonista da sua própria criação ou improvisação musical.

É capacitismo na aula de música quando os demais colegas sem deficiência da turma são parabenizados por serem amigos dos alunos com deficiência, como se a

amizade fosse uma concessão especial; quando se acha que o aluno com deficiência tem que amar e superar sua deficiência; quando esses alunos são tratados com voz infantilizada ou com palavras no diminutivo; quando há a crença de que esses estudantes são coitados, doentes, castigados ou que são anjos, pessoas que vieram ao mundo para ensinar, que são inspirações ou exemplos de superação; quando se acha que elas não podem tomar suas decisões e que são totalmente dependentes; quando acredita-se que esses alunos são totalmente independentes a ponto de não precisarem de políticas públicas; quando há o pensamento de que o aluno com deficiência está naquele contexto de ensino apenas para passar o tempo ou por conta do cumprimento da obrigatoriedade legal.

É capacitismo quando, no contexto de ensino e aprendizagem musical, ao se referir à pessoa com deficiência, utilizam-se termos como: aluno especial; excepcional; deficiente; portador de deficiência; inválido; incapacitado; portador de necessidade especial; atrasado; retardado; débil mental; mongoloide; ceguinho; aleijado; mudinho; manco; e defeituoso.

O capacitismo é uma violência velada que tem por efeito a discriminação, resultado das relações da sociedade, das práticas e interações sociais múltiplas, muitas vezes contraditórias, que estão produzindo subjetivamente os sujeitos com deficiência.

Tal prática objetifica pessoas com deficiências. O que parece é que se perde a noção do quanto essas situações desumanizam essas pessoas, pois retira-se delas o direito de serem apenas alunos de música, indivíduos com suas características, necessidades, sonhos, desejos, vontades, objetivos, subjetividades, histórias de vida e luta. A infantilização das pessoas com deficiências retira delas suas capacidades de tomar decisões sobre como e qual instrumento tocar na aula de música, por exemplo, e em sua vida cotidiana, retira seu direito de decidir sobre o que estudar, o que vestir, o que comer, para onde ir, o que fazer, como e quando fazer. Desse modo, reforça-se o estereótipo da vitimização, da infantilização, da independência e da superação. Por isso, é possível afirmar que o capacitismo contribui para a manutenção das relações de poder. Afinal, essas pessoas também têm o direito de aprender música, de se relacionar amorosamente, de ter relações sexuais, casar-se, ter filhos e ter empregos dignos.

A luta anticapacitista ocorre no sentido de tentar fazer a sociedade pensar na existência das pessoas com deficiência de maneira a “normalizar” sua existência dentro da multiplicidade que é ser e estar no mundo a partir das suas especificidades, seu desenvolvimento, suas necessidades e seus cuidados. Fomos educados para sermos capacitistas, e isso se dá pelo fato de viver-se em uma sociedade historicamente

capacitista. Como visto, ao longo dos anos, a própria noção do que é deficiência vem sofrendo modificações, estando em constante atualização.

Na sala de aula de música, todos os pensamentos, crenças e ações a respeito das deficiências precisam ser revistos para que os processos de ensino e aprendizagem e o trabalho pedagógico sejam planejados com o objetivo de combater o capacitismo. A lógica do capacitismo se materializa na sala de aula através das experiências de invisibilidade e subestimação das capacidades dos estudantes com deficiência dentro das práticas musicais cotidianas.

## 6. Considerações finais

Neste artigo, demonstrou-se que o modelo médico percebe a deficiência de uma forma que não contempla uma visão de sociedade que parte do princípio da equidade e que acolhe as diversidades corporais. Por outro lado, os estudos do modelo social levantam teorias que buscavam compreender as deficiências como resultantes de arranjos sociais a partir de diferentes perspectivas. Tais estudos entendem a deficiência como referentes a um corpo com impedimentos, que ao interagir com as barreiras sociais, sofre restrições de participação na sociedade. Essa restrição é o que se chama de exclusão, e apesar de a sociedade tentar, ao longo dos anos, resolver essa questão, ainda há muito a ser aprimorado. Também insistiu-se no conceito de capacitismo por ele ser uma forma velada de discriminação, embora não menos violenta que as outras. Dessa forma, a compreensão desse significado é uma forma de caminhar para o desenvolvimento de uma sala de aula de música e de uma sociedade inclusiva e anticapacitista.

## Referências

BARBOSA, Livia; BARROS, Ana Paula Nascimento. Os estudos sobre deficiência informando a política pública: a experiência da Universidade de Brasília na construção do Modelo Único de Avaliação da Deficiência. In: GESSER, Marivete; BÖCK, Geisa Letícia Kempfer; LOPES, Paula Helena. *Estudos da deficiência: anticapacitismo e emancipação social*. Curitiba: Crv, 2020. p. 37-54.

BORGES, Yarana Ester de Campos; NOLETO, Rafael da Silva. Os estudos de gênero, raça, sexualidade e capacitismo: uma reflexão sobre os temas que atravessam a minha história. In: *CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM Música, 31., 2021, João Pessoa. Anais [...]*. João Pessoa: ANPPOM, 2021. p. 1-8. Disponível em: <https://anppom->

congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/928/534. Acesso em: 28 jul. 2022.

BRASIL. Decreto Legislativo nº 186, de 2008. Aprova o texto da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e de seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova Iorque, em 30 de março de 2007. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 10 jul. 2008. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/congresso/dlg/dlg-186-2008.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/congresso/dlg/dlg-186-2008.htm). Acesso em: 25 fev. 2022.

BRASIL. Decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009. Promulga a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova York, em 30 de março de 2007. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 26 ago. 2009. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm). Acesso em: 28 jan. 2022.

CUNHA, Ana Carolina Castro P. Deficiência como expressão da questão social. *Serv. Soc. Soc*, São Paulo, v. 141, p. 303-321, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sssoc/a/pykStjJty9FMZZTDCdgGCcy/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 01 fev. 2022.

DINIZ, Débora. *O que é deficiência*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DINIZ, Debora; BARBOSA, Livia; SANTOS, Wederson Rufino dos. Deficiência, direitos humanos e justiça. *Revista Internacional de Direitos Humanos*, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 64-77, dez. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/sur/v6n11/04.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2022.

FREITAS, Letícia de. Faces dos *Disability Studies* e o Modelo Social da Deficiência. *Úrsula* [online], São Paulo, 18 maio 2021. Seção Política. Disponível em: <https://revistaursula.com.br/politica/faces-dos-disability-studies-e-o-modelo-social-da-deficiencia/>. Acesso em: 31 jul. 2022.

GESSER, Marivete; BLOCK, Pamela; MELLO, Anahí Guedes de. Estudos da deficiência: interseccionalidade, anticapacitismo e emancipação social. In: GESSER, Marivete; BÖCK, Geisa Letícia Kempfer; LOPES, Paula Helena. *Estudos da deficiência: anticapacitismo e emancipação social*. Curitiba: Crv, 2020. p. 17-35.

GESSER, Marivete; BÖCK, Geisa Letícia Kempfer; LOPES, Paula Helena. *Estudos da deficiência: anticapacitismo e emancipação social*. Curitiba: Crv, 2020. Disponível em: [https://www.mpma.mp.br/arquivos/CAOPID/publicacoes/14609\\_livro-estudos-sobre-deficiencia-2020.pdf](https://www.mpma.mp.br/arquivos/CAOPID/publicacoes/14609_livro-estudos-sobre-deficiencia-2020.pdf). Acesso em: 07 dez. 2021.

JONASSON, Rodolfo. A perspectiva anticapacitista na iniciação musical: um relato de experiência no ensino de música para uma criança com síndrome de down. In: *CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 25., 2021, [online]. Anais [...]*. São Paulo: Abem, 2021. p. 1-12. Disponível em: <http://abem-submissoes.com.br/index.php/xxvcongresso/2021/paper/viewFile/817/459>. Acesso em: 28 jul. 2022.

LOPES, Paula Helena; SOLVALAGEM, Alana Lazaretti; BUSSE, Fernanda Grangeiro Maly Seixas. Em vistas da coligação: a interseccionalidade como ferramenta da luta anticapacitista, antirracista e antissexista. In: GESSER, Marivete; BÖCK, Geisa Letícia Kempfer; LOPES, Paula Helena. *Estudos da deficiência: anticapacitismo e emancipação social*. Curitiba: Crv, 2020. p. 129-144.

MAIOR, Izabel Maria Madeira de Loureiro. Movimento político das pessoas com deficiência: reflexões sobre a conquista de direitos. *Inclusão Social*, Brasília, DF, v. 10, n. 2, p. 28-36, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://revista.ibict.br/inclusao/article/view/4029>. Acesso em: 24 fev. 2022.

MELLO, Anahi Guedes. Deficiência, incapacidade e vulnerabilidade: do capacitismo ou a preeminência capacitista e biomédica do Comitê de Ética em Pesquisa da UFSC. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 10, p. 3265-3276, 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63047756029>. Acesso em: 01 fev. 2022.

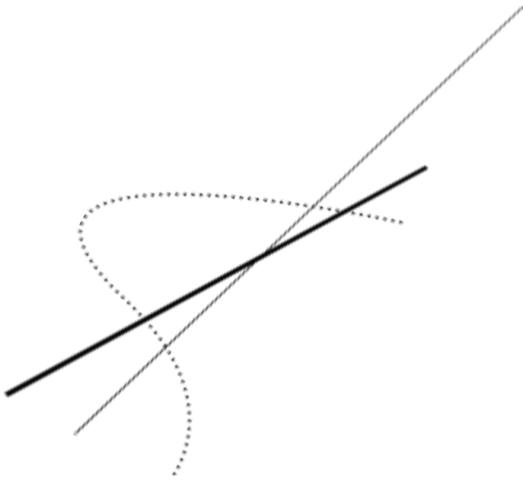
MELO, Danielly Cabral de Oliveira; FAGUNDES, Flávia Maiara Lima. Reflexões sobre educação musical, inclusão e anticapacitismo: a experiência no projeto de extensão de expressão musical. In: *CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25., 2021, [online]. Anais [...]*. São Paulo: Abem, 2021. p. 1-12. Disponível em: <http://abem-submissoes.com.br/index.php/xxvcongresso/2021/paper/viewFile/1095/701>. Acesso em: 28 jul. 2022.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE – OMS. *Relatório mundial sobre a deficiência*. Tradução: Lexicus Serviços Linguísticos. São Paulo: SEDPcD, 2012. Disponível em: [https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/44575/9788564047020\\_por.pdf?sequence=4](https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/44575/9788564047020_por.pdf?sequence=4). Acesso em: 24 fev. 2022.

PAIVA, Juliana Cavalcante Marinho; SILVEIRA, Thaís Becker Henriques; LUZ, Joseane de Oliveira. Dinâmicas da participação política e estudos da deficiência: representatividade e políticas públicas In: GESSER, Marivete; BÖCK, Geisa Letícia Kempfer; LOPES, Paula Helena. *Estudos da deficiência: anticapacitismo e emancipação social*. Curitiba: Crv, 2020. p. 95-111.

SANTOS, Gabriela Cintra dos. *Por uma prática pedagógica-musical anticapacitista: narrativas de professores de música do Instituto Benjamin Constant*. 2021. 159 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00008b/00008b3e.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2022.

SEGALLA, Juliana Izar Soares da Fonseca. *Inclusão não é favor nem bondade*. São Paulo: Matrioska, 2021.



## JONGO DE PIANO: PROCESSO DE CONSTRUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE UM ARRANJO PARA PIANO DO JONGO PRETA VELHA JONGUEIRA

**Verónica Fernandes<sup>1</sup>**

---

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é a apresentação do meu processo do arranjo para piano solo do jongo Preta Velha Jongueira, de Lazir Sinval, assim como a demonstração dos caminhos percorridos para a elaboração da sua interpretação. Desta forma, realizei uma pesquisa acerca dos elementos que caracterizam o Jongo, a qual partiu das seguintes premissas: os pianistas que pretendem abordar o piano afro-brasileiro devem conhecer a fundo os instrumentos que dão voz ao gênero que pretendem representar, de forma a serem capazes de transpor, para as teclas, toda a riqueza rítmica e sonora que o caracteriza; o Jongo é uma manifestação cultural afro-brasileira com idiosincrasias que necessitam de uma metodologia que as respeite e abranja, sendo a roda o espaço de verdadeira aprendizagem deste; e a música de matriz africana é caracterizada por um fenômeno de circularidade que é contemplado através do conceito de clave que é a menor porção rítmica que define um ritmo. Desta forma, transcrevi os toques dos tambores do Jongo da Serrinha (caxambu, candongueiro e tambu), das palmas, e de dois passos de dança (tabeado e mancador). Conhecidos estes elementos, fiz a sua tradução para o piano, contemplando seus recursos técnico-instrumentais (toque, dedilhado ao teclado, uso dos pedais). Por fim, apresentei o meu arranjo de jongo para piano, assim como a minha interpretação para ele. No futuro, será importante enriquecer a partitura com mais elementos que forneçam caminhos interpretativos para que outros pianistas o possam tocar.

**Palavras-chave:** jongo da Serrinha; tambores nas teclas; partitura corporal; arranjo; interpretação pianística.

---

<sup>1</sup> Verónica Fernandes é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, na linha de Teoria e Prática da Interpretação Musical. [veronicasantosfernandes@edu.unirio.br](mailto:veronicasantosfernandes@edu.unirio.br)

---

*JONGO DE PIANO: PROCESS OF CONSTRUCTION AND  
INTERPRETATION OF A PIANO ARRANGEMENT BY THE JONGO  
PRETA VELHA JONGUEIRA*

**Abstract:** *The objective of this work is the presentation of my process of construction of the solo piano arrangement of the jongo Preta Velha Jongueira, by Lazir Sinval, as well as the demonstration of the paths followed for the elaboration of its interpretation. In this way, I carried out a research on the elements that characterize Jongo, which started from the following premises: pianists who intend to approach the Afro-Brazilian piano must know in depth the instruments that give voice to the genre they intend to represent, in a to be able to transpose, to the keys, all the rhythmic and sound richness that characterizes him; Jongo is an Afro-Brazilian cultural manifestation with idiosyncrasies that require a methodology that respects and embraces them, with the roda being the space for true learning; and African-based music is characterized by a phenomenon of circularity that is contemplated through the concept of clave, which is the smallest rhythmic portion that defines a rhythm. In this way, I transcribed the beats of the drums of Jongo da Serrinha (caxambu, candongueiro and tambu), of the clapping, and of two dance steps (tabeado and limp). Once these elements were known, I translated them to the piano, considering its technical-instrumental resources (touch, keyboard fingering, use of pedals). Finally, I presented my jongo arrangement for piano, as well as my interpretation for it. In the future, it will be important to enrich the score with more elements that provide interpretive paths for other pianists to play.*

**Keywords:** *Jongo da Serrinha; drums on keys; body score; arrangement; pianistic interpretation.*

---

## 1. Introdução

Pretendo, com este artigo, demonstrar o meu processo de elaboração de um arranjo do jongo<sup>2</sup> Preta Velha Jongueira, de Lazir Sinval<sup>3</sup>, para piano solo, assim como o processo de construção da sua interpretação. Para tal, parto de três premissas que

---

<sup>2</sup> Escreverei Jongo com letra maiúscula para me referir à manifestação cultural; sempre que me referir a uma música/composição usarei jongo com letra minúscula.

<sup>3</sup> Para escutar a música original *Preta Velha Jongueira*, da compositora e jogueira Lazir Sinval, acessar <https://www.youtube.com/watch?v=utgfykpkNQJ> (JONGO..., 2020).

orientam a presente pesquisa: (1) os pianistas que pretendem abordar o piano afro-brasileiro devem conhecer a fundo os instrumentos que dão voz ao gênero que pretendem representar, de forma a serem capazes de transpor, para as teclas, toda a riqueza rítmica e sonora que o caracteriza; (2) o Jongo é uma manifestação cultural afro-brasileira com idiossincrasias que necessitam de uma metodologia que as respeite e abranja. Neste sentido, o espaço de verdadeira aprendizagem do Jongo coincide com o espaço onde este se manifesta: a roda; e (3) a música de matriz africana é caracterizada por um fenômeno de circularidade que é contemplado através do conceito de clave.

Em relação à primeira premissa, alguns investigadores estudaram exaustivamente de que forma alguns pianistas consagrados utilizaram os recursos do piano para fazer alusão a sonoridades provenientes de outros instrumentos, como é o caso da pianista Luísa Oliveira que, na sua pesquisa sobre piano no choro, sistematiza os procedimentos de redução, síntese ou estilização dos instrumentos característicos dos grupos de populares que foram utilizados por pianistas desde Ernesto Nazareth a Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas (OLIVEIRA, 2017). Da mesma forma, Grajew (2016) mostra-nos as relações entre a escrita de Egberto Gismonti para piano e o idiomatismo do violão, nas composições 7 Anéis e Karaté. Neste mesmo sentido, Martins apresenta a forma como Gismonti sintetizou, no piano, o ritmo e a sonoridade das alfaías, do gonguê e da caixa na sua composição Maracatu (MARTINS, 2014)<sup>4</sup>.

A segunda constatação relaciona-se diretamente com as metodologias negras de aprendizagem, que apontam para a inexistência de conhecimento filosófico ou científico dissociado do canto, dos tambores e da performance corporal, da mesma forma que não existe dissociação de teoria e prática: “é no fazer que mora o saber” (CURSO..., 2020, 45min30s).

Neste sentido, o espaço de verdadeira aprendizagem do Jongo coincide com o espaço onde este se manifesta: a roda (A ESQUERDA..., 2020). A roda simboliza a igualdade e o equilíbrio entre os seus participantes, sendo o lugar onde jovens e velhos, aprendizes e veteranos se reúnem lado a lado e aprendem através da interação. Esta, além de permitir o contato visual fundamental para a aprendizagem através da imitação

---

<sup>4</sup> Sobre este assunto, encontramos alguns métodos de piano popular brasileiro que nos dão preciosas informações acerca da construção de uma interpretação ao piano de gêneros que não o contemplam na sua formação inicial, como é o caso de: *Inside the Brazilian Rhythm Section* (FARIA; KORMAN, 2001); *Primeira Dama: A música de Dona Ivone Lara* (BRAGA, 2003); *Rítmica e levadas brasileiras para o piano* (COLLURA, 2009); *Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros: Baião, Jongo & Maracatu* (PEREIRA, 2018). Além destes, alguns pianistas contemporâneos consagrados, como o próprio Leandro Braga ou Claudio Dauelsberg partilham o seu conhecimento e didática em canais do *youtube*, *A Esquerda do Piano* (BRAGA, 2020) ou *Série Dicas* (DAUELSBERG, 2021).

e da oralidade (método privilegiado neste tipo de manifestação), convida todos os seus membros a participar de forma ativa: ora ocupando o centro da roda como dançarinos solistas, ora se movimentando na roda como parte do conjunto; ora cantando, ora respondendo o coro em uníssono; ora tocando instrumentos, ora batendo palmas (IPHAN, 2005, p. 36).

Por fim, Letieres Leite defende que a complexidade rítmica da música brasileira de matriz africana, que se alicerça na polirritmia, não consegue ser abrangida através das limitações da barra de compasso, a qual reflete uma forma europeia de pensar e fazer música. Esta limitação deve-se ao fato de existir um fenômeno de circularidade na música de afro-brasileira, a qual não é abarcada através da linearidade sugerida pela marcação de compasso. Desta forma, o autor defende que esta se organiza através de “padrões rítmicos mínimos regulares” aos quais dão nome de “clave”, a qual é entendida como “a menor porção rítmica que define não só um ritmo, como aponta para a sua localização geográfica, sua origem e percurso étnico e histórico” (LEITE, 2017, p. 17-18).

No próximo ponto, irei contextualizar histórica e culturalmente o Jongo da Serrinha, transcrevendo os toques dos tambores (caxambu, candongueiro e tambu), das palmas e de dois passos de dança (tabeado e mancador). Em seguida, no terceiro ponto, apresento o arranjo interpretação do jongo Preta Velha Jongueira, de Lazir Sinval. Para tornar o meu processo o mais próximo possível do leitor, incluirei, em rodapé, links para os eventos musicais comentados.

## 2. Jongo da Serrinha

O Jongo é uma manifestação cultural brasileira de origem africana que engloba canto, dança e toques característicos dos tambores, e que nasceu nas fazendas de café do Vale do Paraíba da região sudeste do Brasil. Nestas fazendas trabalhavam escravizados de origem Bantu<sup>5</sup>, que se reuniam para cantar, tocar e dançar para amenizarem o cansaço do trabalho e a saudade da sua terra natal (ROCHA, 2018, p. 30; IPHAN, 2005, p. 6, 13).

No período pós-abolicionista (séculos XIX/XX), deu-se um novo fluxo migratório desses povos para centros urbanos em busca de inserção nos mercados de trabalho. Com eles, viajou também o Jongo, que, na cidade, foi se enfraquecendo. É neste ponto

---

<sup>5</sup> Grupo etnolinguístico oriundo da África central (por exemplo, Angola, Congo, Moçambique) que ocupou as áreas do sudeste e centro oeste do Brasil, promovendo mão de obra escrava para as plantações, engenhos e garimpos. Para mais informações sobre cartografias afro-brasileiras assistir: [https://www.youtube.com/watch?v=hkUrcdDfF\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=hkUrcdDfF_8).

que a comunidade da Serrinha<sup>6</sup> merece destaque, pois através do Mestre Darcy do Jongo, figura essencial para a manutenção desta manifestação, preservou e reinventou o Jongo com os pés fincados na tradição (ROCHA, 2018, p. 36-37).

Darcy foi um músico apaixonado pelo Jongo e o disseminou<sup>7</sup> ao mesmo tempo que o transformou, tendo experimentado a inclusão de outros instrumentos, tanto melódicos quanto harmônicos, num gênero que, na sua origem, era formado exclusivamente por instrumentos de percussão:

múltiplo a ser propagado a partir da técnica do instrumentista. Nas palavras de Moore:

a gente adaptou o violão, adaptou o contrabaixo, já botei até pistão para tocar, trombone, mas os puristas não aceitam muito né, mas eu gosto assim [...]você pode tocar até piano! [...] Fui censurado por muitos. Mas usei, eu queria ver como é que ficava, não é? E ficou muito bom (Mestre Darcy do Jongo apud FITAMARELA, 2020, 2min15s).

Desta forma, ao mesmo tempo que Mestre Darcy respeitou a história e tradição desta manifestação, conseguiu torná-la mais apelativa a um público mais jovem. Assim, de forma gradual, o Jongo foi extrapolando os limites geográficos do morro da Serrinha, penetrando novos territórios, universidades e teatros (ROCHA, 2018, p. 42).

## 2.1 Transcrição dos elementos rítmicos

Apesar de o Mestre Darcy ter incluído instrumentos harmônicos e melódicos no Jongo, a estrutura rítmica deste é dada, essencialmente, através da combinação de três tambores<sup>8</sup>: candongueiro, caxambu e tambu<sup>9</sup>. Assim, é a partir do entendimento da clave de cada um deles que se estrutura canto, dança e se acrescenta outro tipo de instrumentação.

---

<sup>6</sup> Morro localizado em Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro.

<sup>7</sup> Neste ponto, devo salientar a grande importância da Vovó Maria Joanna, mãe do mestre Darcy, que o incentivou a abrir as rodas de jongo às crianças, para que estas aprendessem e participassem de forma ativa nesta arte que se estava perdendo (IMPÉRIO..., 2014).

<sup>8</sup> Esta junção corresponde, segundo Thiago da Serrinha, à estrutura Bantu de tocar tambor, a qual consiste na conjugação de três tambores que tocam segundo uma hierarquia que define a função de cada um: existe um tambor agudo que faz a base; um tambor médio grave que pode repetir o que o agudo está fazendo, ou compõe o toque com uma outra célula de base; e um tambor grave que, geralmente, completa os dois tambores agudo e médio (COMUNIDADE..., 2020, 20min40s).

<sup>9</sup> Assista à *live* de Thiago da Serrinha demonstrando a junção do toque dos três tambores: <https://www.youtube.com/watch?v=6go6HQWG2AY&t=2272s> (37min26s). Pode ainda encontrar nesse mesmo link a explicação de cada toque separadamente: candongueiro: 20min10s; caxambu: 19min40s; tambu: 20min30s.

**Exemplo 1** – Toque do Candongueiro e do Caxambu transcrito por ROCHA (2018, p. 48).  
s – som solto, p – som preso, e t – tapau (estalo moderado)<sup>10</sup>

Candongueiro

Caxambu

Fonte: elaboração da autora (2022).

No exemplo 1, apresento as claves do candongueiro (tambor agudo) e o caxambu (tambor médio). No exemplo 2, apresento a minha transcrição do toque do tambu (tambor grave) a partir dos elementos que identifiquei no improviso do Thiago da Serrinha (COMUNIDADE..., 2021, 20min30s). O tambu, ao contrário do candongueiro e caxambu, que possuem toques definidos, tem a função de improvisar dentro dos acentos do candongueiro e caxambu, como se de um canto se tratasse.

**Exemplo 2** – Toque do tambu: transcrição minha a partir tambor da audição da live do Thiago da Serrinha (COMUNIDADE..., 2021).

Tambu

(Segue improvisando)

Fonte: elaboração da autora (2022).

Além dos tambores, temos as palmas que, mais do que cumprirem um papel musical, na medida em que reforçam os acentos e o balanço promovido pela subdivisão ternária, têm ainda a função de envolver todos os jongueiros no fazer musical, conectando-os através de um mesmo pulsar (Exemplo 3).

<sup>10</sup> A notação apresentada, com três linhas e clave de letras é inspirada no trabalho de Luiz D’Anunciação (2008, p. 79-80 *apud* ROCHA, 2018, p. 48) que apresenta a “melódica percussiva (...) constituída de três entonações tímbricas: o som solto, o som preso e um estalo moderado, tecnicamente chamado tapau, entre outros nomes”.

**Exemplo 3 – Palmas.** Transcrição minha a partir da participação em rodas de Jongo.



Fonte: elaboração da autora (2022).

**Exemplo 4 – Machado!** Transcrição minha a partir dos exemplos do show do grupo Jongo da Serrinha (*apud* FITAMARELA, 2021)



Fonte: elaboração da autora (2022).

Como já foi referido, existe uma relação profunda entre os elementos rítmicos presentes nos tambores e aqueles que são visíveis através dos passos de dança<sup>11</sup>. Desta forma, transcrevo os passos usados no Jongo da Serrinha, o tabeado (Exemplo 5) e mancador (Exemplo 6), os quais têm em comum o fato de enfatizarem uma divisão binária do tempo.

**Exemplo 5 – Tabeado:** transcrição minha a partir da minha experiência pessoal, observando e participando em rodas de Jongo.<sup>12</sup>

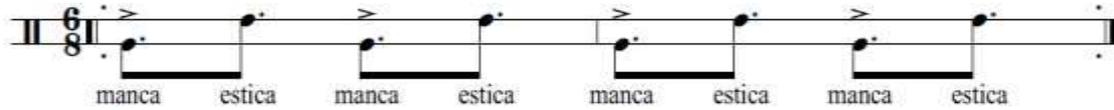


Fonte: elaboração da autora (2022).

<sup>11</sup> Consequentemente, se escrevermos os movimentos da dança temos uma partitura que descreve fielmente o que se passa ritmicamente, sendo possível identificar a polirritmia dos tambores: o corpo denuncia todo o sistema de clave da música de matriz africana (RUMPILLEZ, 2020).

<sup>12</sup> Demonstração de Lazir Sinval no link: <https://www.youtube.com/watch?v=pL06KWgmPB0> (22min05s) (DIGA SAMBA, 2014).

**Exemplo 6** – Mancador: transcrição minha a partir da minha experiência pessoal, observando e participando em rodas de Jongo.<sup>13</sup>



Fonte: elaboração da autora (2022).

**Exemplo 7** – Grade dos elementos rítmicos dos três tambores, palmas e passos de dança.

Fonte: elaboração da autora (2022).

Através da visualização da grade (Exemplo 7), é possível identificarmos claramente a dualidade binário versus ternário anteriormente mencionada, tanto vertical quanto horizontalmente. Refiro-me a uma dualidade ao nível horizontal devido ao fato de, ao observarmos os toques dos três tambores, verificarmos que cada compasso apresenta uma regularidade métrica em que a primeira unidade de tempo (de agora em diante denominado U.T.) tem uma subdivisão ternária ao passo que a segunda U.T. apresenta uma subdivisão binária, conferida através da localização dos acentos.

Por sua vez, ao nos atentarmos à forma como os eventos rítmicos se encaixam verticalmente, percebemos que os movimentos de dança têm um balanço em dois, que sempre se encontram com os elementos percutidos na parte forte de cada U.T. Assim, pude perceber através da minha prática de trazer toda esta rítmica para o piano, porque

<sup>13</sup> Para visualizar a demonstração de Sinval acesse o link: <https://www.youtube.com/watch?v=pL06KWgmPB0> (22min05s) (DIGA SAMBA, 2014).

o entendimento desse fluir do corpo através do toque dos tambores, que ora estão em três e ora estão em dois, é fundamental para uma execução orgânica.

### **3. Construção e interpretação de um arranjo de jongo para piano**

Um dos pontos a serem pensados na hora de transpor elementos de instrumentos de percussão sem altura definida para um instrumento harmônico como o piano é que a escolha das notas está limitada pela harmonia que pretendemos representar. Neste sentido, o deslocamento do baixo foi pensado como vinculado diretamente ao sistema de clave. Assim, quando a clave é interrompida por uma mudança de acorde, a minha opção foi por continuar o desenho da clave, escolhendo notas que caracterizam determinada harmonia, como é visível nos compassos 10 e 13 do Exemplo 8.

Ao observarmos a forma como a melodia está escrita ao longo de toda a partitura, percebemos que a dualidade da divisão binária e ternária existente dentro de cada compasso torna necessária a escrita consecutiva de quáteras para representar essa métrica.

Quanto à escolha das células rítmicas, podemos observar nos compassos 8 ao 11 a forma como sintetizei a rítmica dos tambores na região grave do piano, trazendo para a primeira U.T. o candongueiro e para a segunda U.T. o caxambu. Quanto à segunda parte da música, compassos 12 ao 16, optei por uma linha que soa mais improvisada, cujos acentos se encontram com as células do caxambu e candongueiro, como se de um tambu se tratasse. Em relação à terceira parte, compassos 21 ao 27 (Exemplo 9), a célula rítmica mais presente é a das palmas, embora se possa perceber uma alusão a acentuações de outros instrumentos.

De forma a trazer uma textura mais densa e mais próxima da massa sonora sentida numa roda de Jongo, trouxe novos elementos rítmicos com função ainda de acompanhamento para a mão direita (representado pelas figuras da clave de sol com haste voltada para baixo). Estas figuras, além de permitirem uma melhor caracterização da harmonia, preenchem os espaços vazios entre a melodia e os baixos, salientando ainda a polirritmia existente.

**Exemplo 8** – Arranjo de Verónica Fernandes para piano solo de Preta Velha Jongueira, c. 1-18.<sup>14</sup>

7 **A** **A tempo**  $G\sharp m7(b5)$   $C\sharp7$   $F\sharp m7$   $C\sharp7$

11 1.  $F\sharp m7$  2.  $F\sharp m7$   $F\sharp m7$   $C\sharp7$   $F\sharp m7$

15  $F\sharp m7$   $C\sharp7$   $G\sharp m7(b5)$   $C\sharp7$

Fonte: elaboração da autora (2022).

<sup>14</sup> Para escutar o arranjo para piano solo do jongo *Preta Velha Jongueira*, acesse: [https://youtu.be/pJNVDe6Z\\_1o](https://youtu.be/pJNVDe6Z_1o) (FERNANDES, 2021).

**Exemplo 9** – Arranjo de Verónica Fernandes para piano solo de Preta Velha Jongueira, c. 19-32.<sup>15</sup>

The musical score consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The piece is marked with a '4' above the notes, indicating a triplet. The first system (measures 19-22) has two endings. The second system (measures 23-26) continues the rhythmic pattern with various chords. The third system (measures 27-29) includes a G#m7(b5) chord. The fourth system (measures 30-32) concludes with a final F#m7 chord and a repeat sign.

Fonte: elaboração da autora (2022).

Essa distribuição dos elementos rítmicos pelas duas mãos é, também, uma forma de transpor para o piano a complementaridade das diferentes partes tocadas proporcionada a partir do toque de dois ou três músicos que intercalam os pulsos de

<sup>15</sup> Para escutar o arranjo para piano solo do jongo *Preta Velha Jongueira*, acesse: [https://youtu.be/pJNVDe6Z\\_1o](https://youtu.be/pJNVDe6Z_1o) (FERNANDES, 2021).

seus padrões rítmicos de forma regular. Este intercalar dos pulsos é um aspecto tão intrínseco à música africana e afro-brasileira que acontece, inclusive, na forma como a mão direita e a esquerda se complementam ao percutirem um tambor (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 101).

Para conseguir este efeito de complementaridade, recorri ao recurso que Braga denomina de “três mãos”, sendo que cada parte corresponde a um tambor (grave, médio e agudo) (A ESQUERDA..., 2020). Desta forma, recorri à seguinte distribuição de vozes: os dedos três, quatro e cinco da mão direita ficaram responsáveis pela melodia, no agudo; e os dedos um e dois e, eventualmente, o dedo três preenchem a harmonia com acordes fechados. Este preenchimento cumpre, também, uma função rítmica. Por sua vez, a mão esquerda tem um desenho mais aberto, percorrendo uma amplitude maior na região grave.

Este tipo de divisão implica, por sua vez, o domínio do movimento pendular da mão por parte do pianista, o qual corresponde a um gesto muito usado na música popular, devido à referência aos instrumentos de percussão (A ESQUERDA..., 2020).

No meu arranjo, não escrevi nenhuma indicação sobre articulação, fraseado ou dinâmicas. Tal se deve, por um lado, ao fato de eu ser a arranjadora e intérprete. Assim, todo o processo de construção do arranjo permitiu-me um contato muito grande com o universo do Jongo, o que me possibilitou a formulação de uma ideia musical que me orientou em relação ao andamento, padrões de pulsação, articulação, construção de dinâmica, graus de staccato e legato, sonoridade e nuances.

Assim, no que diz respeito ao tipo de articulação, com vista a tirar o máximo de proveito das potencialidades percussivas do piano, anulei por completo o pedal sustain da minha interpretação, com a finalidade de deixar o som o mais seco possível. Além disso, procurei articular bastante a melodia do baixo, de forma a deixá-la com um caráter mais vivo e próximo do toque seco do tambor. Da mesma forma, pensei os preenchimentos da mão direita: um toque seco, mas não tão marcado quanto o baixo, ficando num segundo plano de intensidade. Dessa forma, consegui destacar a melodia na voz superior, com um toque legato.

#### **4. Considerações Finais**

Antes de trazermos para o piano gêneros que não lhe são próximos, como é o caso do Jongo, é fundamental, por um lado, dominarmos os elementos que caracterizam o gênero e, por outro, a capacidade de escrevermos de maneira típica, apropriada e idiomática à execução pelo piano. Dessa forma, procurei aprofundar-me

no universo do Jongo, o que implicou a pesquisa relativa à sua história, assim como o estudo profundo acerca dos seus elementos musicais, do qual resultou a transcrição dos elementos rítmicos presentes nos tambores, nas palmas e em dois passos de dança, tentando abarcar, sempre que possível, os elementos interpretativos característicos dos instrumentos, como acentuações ou articulações.

Desta forma, o desenvolvimento do arranjo do jongo Preta Velha Jongueira de Lazir Sinval para piano solo, assim como a construção da sua interpretação, só foi possível através da combinação de três elementos. O primeiro diz respeito ao domínio técnico e expressivo que a minha formação acadêmica e prática me deram acerca da interpretação pianística, sem o qual seria impossível pensar de forma idiomática, respeitando todas as possibilidades e limitações do piano. O segundo relaciona-se com todo o conhecimento que fui adquirindo em torno do Jongo da Serrinha, mais concretamente sobre os elementos rítmicos que transpus para o piano. Por fim, o terceiro elemento corresponde às ferramentas de transcrição para piano que pude sistematizar através das minhas pesquisas sobre as possibilidades de escrever de maneira típica, apropriada e idiomática à execução no piano, envolvendo os recursos técnico e expressivos do mesmo (toque, dedilhação ao teclado, o uso dos pedais).

De futuro, de forma a ser possível a execução deste arranjo por parte de outros pianistas, será necessário enriquecer a partitura com mais informações sobre ideias de interpretação, nomeadamente indicações de articulação, dinâmica e sentidos de frase, entre outros aspectos estilísticos próprios do Jongo. No entanto, ressalto que tais indicações visam dar apenas uma orientação, sendo fundamental nos mantermos, sempre que possível, fiéis às metodologias negras de aprendizagem, que privilegiam o corpo e a oralidade e implicam uma participação ativa nas rodas.

## Referências

A ESQUERDA DO PIANO. A Esquerda do Piano – Ep. 03: O Jongo nas teclas. Veiculado em: 25 jun. 2020. Dur.: 20:23. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CLxeXBC4lo0>. Acesso em: 10 set. 2021.

BRAGA, Leandro. Primeira Dama: A música de Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

COLLURA, Turi. Rítmica e levadas brasileiras para o piano: novos conceitos para a rítmica pianística. Vitória, do Autor: 2009.

COMUNIDADE PERCUSSIVA. Tambores do Brasil |Live #10| Jongo. Veiculado em 19 nov. 2020. Dur.:42:34. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6go6HQWG2AY>. Acesso em: 14 mai. 2021.

CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UCS. V Seminário em Educação Musical da UCS | Fase 2: Heranças Africanas. Dur.: 3h30min27s. Veiculado em: 19 nov. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hkUrcdDfF\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=hkUrcdDfF_8). Acesso em: 20 mar. 2021.

DAUELSBERG, Claudio. Série Dicas. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/ClaudioDauelsberg>. Acesso em: 14 set. 2021.

DIGA SAMBA. O Jongo na Serrinha. Veiculado em: 11 mar. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pLO6KWgmPB0>. Acesso em: 14 mai. 2021.

FARIA, Nelson; KORMAN, Cliff. Inside the Brazilian Rhythm Section: For Guitar, Piano, Bass and Drums. Sher Music, 2001.

FITAMARELA. Homenagem ao mestre Darcy do Jongo. Veiculado em: 20 mar. 2021. Dur.: 2h07min35s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=RK\\_9jKkZMel&t=174s](https://www.youtube.com/watch?v=RK_9jKkZMel&t=174s). Acesso em: 2 jun. 2021.

GRAJEW, Daniel. O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê. 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-05052017-120253/pt-br.php>. Acesso em: 8 ago. 2021.

IMPÉRIO SERRANO MUSEU VIRTUAL. Uma resenha com tia Maria do Jongo. Veiculado em 16 fev. 2014. Dur.: 27min48s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ffzOeD3Wf5U>. Acesso em: 8 jul. 2021.

IPHAN. Jongo, patrimônio imaterial brasileiro. Rio de Janeiro: IPHAN, 2005. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=517> – Acesso em: 2 jun. 2021.

JONGO DA SERRINHA. Preta Velha Jongueira / Que Saudade. Veiculado em: 20 mar. 2020. Dur.: 3min05s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=utgfvkpkNQU>. Acesso em: 4 abr. 2021.

LEITE, Letieres. Rumpilezzinho Laboratório musical de Jovens – relatos de uma experiência. Salvador: LeL Produção Artística, 2017, p. 17-46.

MARTINS, Nathalia. Uma abordagem Semiológica da peça Maracatú, de Egberto Gismonti. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós- Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2014.

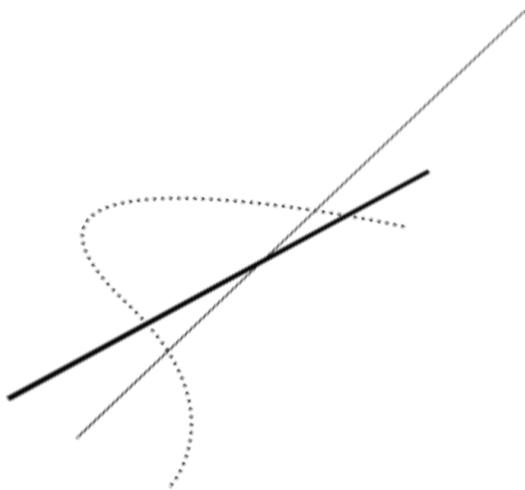
OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre de. Uma Roda de Choro no piano: Práticas idiomáticas de performance a partir de gravação dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas. 153 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. África – Revista do Centro de Estudos Africanos. v. 22-23. São Paulo: 2001.

ROCHA, Filipe de Matos. Estruturas musicais e hibridação no jongo da serrinha. 2018. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGM), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

RUMPILLEZ. Festival Rumpillez 2020 | Cartografando pedagogias negras no ensino de música de matriz africana. Veiculado em: 4 dez. 2020. Dur.: 2h05min20s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HWEcXTXOBq4&t=6774s>. Acesso em: 4 dez. 2020.

FERNANDES, Verónica. Jongo de piano: Preta velha jongueira. Veiculado em 8 ago. 2021. Dur.: 1:47. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=pJNVDe6Z\\_1o](https://www.youtube.com/watch?v=pJNVDe6Z_1o). Acesso em: 8 ago. 2021.



# A COLONIALIDADE DO SABER EM MÚSICA: NARRATIVAS SOBRE A PRESENÇA DO MÚSICO GIUSEPPE MASINI EM LAJE DO MURIAÉ NO ÚLTIMO QUARTO DO SÉCULO XIX

**Adler dos Santos Tatagiba<sup>1</sup>**

---

**Resumo:** Três trabalhos sobre aspectos históricos da região noroeste fluminense, mais especificamente de Laje do Muriaé (RJ), destacam que um músico italiano chamado Giuseppe Masini chegou na localidade na segunda metade do século XIX, vindo do Rio de Janeiro, e que teria modificado completamente a vida cultural lajense. O objetivo deste artigo é discutir sobre como a presença do músico italiano e a narrativa desta presença podem ser compreendidas como índices de colonialidade. Notamos que o processo de aburguesamento da sociedade lajense é impulsionado pela ascensão econômica da região, sobretudo a partir das lavouras de café, mas também pela presença de uma música baseada num modelo cortesão de matriz europeia, cujo impacto teve reflexos perenes no pensamento musical na microrregião e suas adjacências.

**Palavras-chave:** Laje do Muriaé; Giuseppe Masini; Colonialidade; Acervo José Carlos Ligiéro; Noroeste Fluminense

---

<sup>1</sup> Adler Tatagiba é docente do Instituto Federal Fluminense (IFF) e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, na linha de Documentação e História da Música. [adler.tatagiba@iff.edu.br](mailto:adler.tatagiba@iff.edu.br)

---

**THE COLONIALITY OF KNOWLEDGE IN MUSIC: NARRATIVES  
ABOUT THE PRESENCE OF THE MUSICIAN GIUSEPPE MASINI IN  
LAJE DO MURIAÉ IN THE LAST QUARTER OF THE 19TH CENTURY**

**Abstract:** *Three works on the history of the northwest region of Rio de Janeiro, more specifically Laje do Muriaé (RJ), highlight that an Italian musician named Giuseppe Masini arrived in the locality in the second half of the 19th century, coming from Rio de Janeiro, and that he would have completely modified the local culture. In this paper, we analyze the presence of the Italian musician and the narrative of this presence as indicators of coloniality. We note that the process of bourgeois modernization of Lajense society was driven by the economic rise of the region, especially from the coffee plantations, but also by the presence of music based on a courtly model of European origin, whose impact had perennial reflections on the musical thought of the region and its surroundings.*

**Keywords:** *Laje do Muriaé; Giuseppe Masini; Coloniality; José Carlos Ligiéro Collection; Northwest of Rio de Janeiro.*

---

## 1. Introdução

Abordamos neste artigo a colonialidade do saber em música em torno de práticas musicais existentes na Laje do Muriaé no último quarto do século XIX, e a maneira como ela opera na mentalidade da sociedade local por um padrão de poder que, segundo Maldonado-Torres (2007), emerge como resultante dos mecanismos do colonialismo moderno. Acrescentamos que a questão da colonialidade à qual nos referimos neste texto não se limita a “uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, mais se refere à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131). Ao nosso ver, a presença de uma mentalidade colonialista pode ser verificada tanto pelo tratamento de destaque dado à figura de Giuseppe Masini na narrativa da história

musical local – em detrimento de outros músicos e práticas musicais presentes então na região Noroeste Fluminense – quanto pelo forte juízo de valor expresso nas referências bibliográficas que tratam do personagem. Nelas, aponta-se que Giuseppe Masini, teria modificado positivamente "o gosto musical" da localidade.

Observamos, portanto, que a colonialidade opera na mentalidade da emergente freguesia da Laje com efeitos que se estendem até finais do século XX. Pois os adjetivos observados nos enunciados que descrevem a atuação musical de Masini foram utilizados de maneira a perpetuar ao longo do tempo uma narrativa histórica que atribui um grau elevado de importância ao personagem, em detrimento das demais práticas musicais. Esta operação discursiva parece ser responsável, inclusive, pelo "apagamento" de uma provável atividade desenvolvida pelo próprio Giuseppe Masini: a atividade de mestre de banda, que é, em certa medida, uma atividade relegada à subalternidade. Há de fato uma narrativa que enaltece o aburguesamento da sociedade lajense, e atribui valores heterogêneos às práticas musicais, tornando-as explicitamente desiguais. Nesse tipo de operação pode entrar em ação toda sorte de recursos narrativos, inclusive o esquecimento e o ocultamento. Atuando de maneira indolente e especificamente proléptica, ela exerce, nos termos de Catherine Walsh (2018), o controle da subjetividade cultural.

## **2. Um maestro italiano em território de mestres de banda: o surgimento de uma cultura musical elitizada na Laje do Muriaé**

Segundo o médico lajense Manoel Ligiéro (1960), em sua monografia não publicada "O homem, o Rio e a Terra (o rio Muriaé e a Freguesia da Laje)"<sup>2</sup>, que apresenta dados históricos e geográficos da região, em 1871<sup>3</sup> chegava à freguesia o músico italiano Giuseppe Masini (Nápoles, 10/03/1856 - Laje do Muriaé 19/04/1901)<sup>4</sup>. Ligiéro (1960) afirma que Masini teria vindo do Rio de Janeiro, a capital do Império, e que havia

<sup>2</sup> A fonte utilizada pertence ao Acervo José Carlos Ligiéro. Esta monografia será publicada dentro da Série Memórias Fluminenses, pela Essentia Editora, do Instituto Federal Fluminense. Das obras destacadas que narram, em maior ou menor grau, a presença de Giuseppe Masini na região, a monografia de Manoel Ligiéro é sem dúvida a mais relevante.

<sup>3</sup> Sabemos hoje, a partir da pesquisa de doutorado em curso, que o momento mais provável da chegada de Giuseppe Masini a Laje do Muriaé se situa entre finais de 1875 e início de 1876. Porfirio Henriques (1956) afirma que Masini chegou em Laje do Muriaé em 1878.

<sup>4</sup> As datas informadas são igualmente resultado de pesquisa em andamento. Manoel Ligiéro (1960) não menciona a data de nascimento de Masini em seu texto e apresenta data discrepante em relação ao dia de seu falecimento.

chegado à localidade da freguesia da Laje trazendo consigo vários títulos e uma carta de recomendação redigida pela Princesa Isabel. Afirma, ainda, que a princesa teria sido aluna de harpa do músico italiano<sup>5</sup>.

Foi nessa época, 1871, mais ou menos, que chegara a Laje, para integrar a sua bela sociedade, tornando-a mais luminosa e rica, a personalidade ímpar de GIUSEPPE MASINI [sic]. Era ele professor de Piano, de Canto e de Harpa. [...] Vindo para o nosso meio, o Maestro GIUSEPPE MASINI trazia credenciais altas da Côrte, pois fora professor de Harpa da Princesa Isabel. A carta que a Princesa lhe escrevera era edificante, recomendando-o como Maestro, onde quer que aportasse. (LIGIÉRO, 1960, p. 173)

Ligiéro (1960, p. 173) menciona que a referida carta de recomendação e a harpa de Giuseppe Masini teriam sido doadas por um dos netos do músico ao Museu Mariano Procópio, localizado na cidade de Juiz de Fora (MG), informação não confirmada pelo museu, com o qual fizemos contato<sup>6</sup>.

Considerando as palavras de Manoel Ligiéro, podemos supor que Giuseppe Masini teria sido, num primeiro momento, recomendado para a elite cafeeira da incipiente localidade de Laje do Muriaé. As três referências bibliográficas da narrativa local – Porphirio Henriques (1956), Manoel Ligiéro (1960) e Dulce Diniz (1985) – induzem a crer que Giuseppe Masini teria sido formado como músico na Europa, e que teria vindo para o Brasil como músico imigrante.<sup>7</sup> Levantamos a hipótese de que Masini pudesse ter vindo para o Brasil junto a alguma companhia de ópera italiana, como era comum no século XIX, sobretudo considerando que a partir do Segundo Império, com a criação da Companhia de Ópera Nacional durante o reinado de D. Pedro II, as atividades das companhias de ópera se intensificaram. Corroborava para a hipótese uma informação fornecida pelo musicólogo Paulo Castagna (2003), que destaca a participação de um cantor italiano chamado Giuseppe Masi em duas óperas apresentadas no Rio de Janeiro no decênio de 1860. Trata-se, porém, de uma hipótese já descartada, visto que pudemos descobrir que Giuseppe Masini nasceu em 1856, tendo chegado ao Brasil no início da década de 1870, acompanhado de seu pai e de seu avô, segundo relato de sua

<sup>5</sup> Informação que até o momento não se confirma, embora haja indícios de uma proximidade de Giuseppe Masini com a família imperial.

<sup>6</sup> Em contato com servidores do Museu Mariano Procópio fomos informados que os itens não se encontram no acervo do museu. Nos resta aguardar a possibilidade de encontrar estes itens em algum outro acervo. Na certidão de óbito de Giuseppe Masini consta que ele não deixou testamento.

<sup>7</sup> Porphirio Henriques (1956) afirma que o “Comendador Giuseppe Mazzini [...]. Foi professor de harpa da princesa Isabel, na Côrte Imperial”. Acrescenta também que ele teria sido “um exímio maestro”.

bisneta, a Sr.<sup>a</sup> Josete Masini, fornecido a nós por meio de mensagem eletrônica<sup>8</sup>. Informações extraídas do Almanak Industrial, Mercantil e Administrativo do Rio de Janeiro, de 1880 (figura 1), mencionam, de fato, a presença em Laje de um cirurgião dentista de nome Vicente Masini, pai de Giuseppe.

No mesmo trecho do Almanak de 1880, são mencionados três “Professores de Música” em atividade na localidade. Ora, dos três, somente José Ribeiro Dias Velho comparece nas fontes historiográficas acima referidas com algum destaque<sup>9</sup>. Os demais, Camillo de Souza Pinto e João de Souza Pinto, possivelmente irmãos, e possivelmente mestres de banda, parecem ter sido esquecidos nas narrativas locais, não sendo sequer mencionados por Porphirio Henriques, Manoel Ligiéro e Dulce Diniz. Esta seletividade parece confirmar a nossa hipótese de que o discurso histórico privilegiou e valorizou, em detrimento de outras práticas musicais, a presença na região de uma música elitizada, representada por Giuseppe Masini.

**Figura 1:** Almanak Industrial, Mercantil e Administrativo do Rio de Janeiro 1844-1885. Edição 37 p. 233, 1880.

Superfície 968,56 kilometros quadrados. Habitantes por kilometro quadrado 4. População livre 3,853. Escolas de ambos os sexos... Eleitores 15.	
<p><b>Subdelegado.</b> José Carlos de Oliveira. <i>Suplentes.</i> 1.º Elisário Ferreira da Fonseca. 2.º Manoel Ferreira Barbosa. 3.º Vago.</p> <p><b>Juizes de Paz.</b> 1.º Antonio Pires do Couto. 2.º Tenente Eduardo Antonio da Silva Gatto. 3.º José Maria Pereira Garcia. 4.º José Basílio de Freitas.</p> <p><i>Escrição do Juizo de Paz e Subdelegacia.</i> Sebastião Pinto Monteiro.</p> <p><b>Inspectores de Quarteirão.</b> 1. Antonio Candido Ferreira Perna. 2. Manoel Antonio de Sousa Freitas. 3. Gabriel José de Barros. 4. Angelo Theodoro da Silva. 5. Germano José da Neiva. 6. João Ferreira Rodrigues. 7. Francisco Justino Carreiro. 8. João Luiz Larriveu. 9. Felhemino José de Oliveira. 10. José Romualdo da Silva.</p> <p><b>Officinas de Justiça.</b> José Martins. Justiniano Pinto de Oliveira. Manoel José de Oliveira. Miguel Antonio Rodrigues Ferreira.</p> <p><b>Corveio.</b> Agente.— Joaquim José Ribeiro Pinto.</p> <p><b>Fiscal.</b> Goliano José da Fonseca.</p>	<p><b>Instrução Publica.</b> <i>Inspector do Distrito.</i> Mariano José Garcia. <i>Professores Particulares.</i> Antonio Coelho França. Ernesto Pinto Coelho. D. Clara Emilia Makdonado Leite.</p> <p><b>Professores de Musica.</b> Camillo de Souza Pinto. João de Souza Pinto. José Ribeiro Dias Velho.</p> <p><b>Professor de Piano, Harpa e canto.</b> Giuseppe Masini.</p> <p><b>Cirurgião Dentista.</b> Vicente Masini.</p> <p><b>Vigario.</b> Antonio Martins Machado. <i>Sacristão.</i> José Machado da Costa.</p> <p><b>Irmãdade do SS. Sacramento.</b> Cunha quatrocentos e tantos irmãos. Compromisso approved pelo Governo Civil e Ecclesiastico. <i>Procurador.</i>— Manoel Garcia Pereira. <i>Secretario.</i>— Manoel Xavier de Souza. <i>Thesoureiro.</i>— Francisco Silverio Bastos. <i>Procurador.</i>— Antonio Luiz Spinelli.</p> <p><b>Irmãdade da S. Francisca.</b> Com Compromisso approved pelo Governo Civil e Ecclesiastico. <i>Ministro.</i>— José Carlos de Oliveira. <i>Thesoureiro.</i>— Manoel Antonio de Souza.</p>

<sup>8</sup> Segundo ela, a vinda de seu bisavô para o Brasil se deu inicialmente em razão de uma viagem realizada como turista, logo após o falecimento da mãe do jovem italiano.

<sup>9</sup> José Ribeiro Dias Velho, também conhecido por José Velho, a quem é atribuída a regência da Lyra Lajense em finais do século XIX, por exemplo.

Pelo fato de José Ribeiro Dias Velho estar ligado às práticas de banda de música, banda marcial ou conjunto musical similar, supomos que Camillo e João também estivessem ligados a esta prática. Notamos, portanto, a forma pela qual a colonização musical pôde operar na mentalidade da freguesia: no mesmo trecho do Almanak o nome de Giuseppe Masini comparece não como um dos “Professores de Música” listados, mas sim, de forma distintiva, como “Professor de Piano, Harpa e Canto”. Piano, Harpa e Canto remetem, evidentemente, a uma prática musical privada e elitizada, diretamente ligada, na época, às casas mais abastadas da elite cafeeira da freguesia da Laje do Muriaé, e distinta da prática pública das bandas de música. Sempre no âmbito de uma prática musical privada, Masini virá a oferecer seus trabalhos como professor de piano, harpa e canto fora de Laje, a outras famílias de fazendeiros na região Norte e Noroeste Fluminense, no entorno da estrada de ferro que ligava São Fidélis a Santo Antônio de Pádua, como pudemos constatar por meio de anúncio publicado em periódico, consultado por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional<sup>10</sup>.

Tipos distintos de prática musical conviveram então naquele último quarto do século XIX em Laje do Muriaé, valorados de formas distintas, como podemos perceber. Mestres de banda teriam de fato chegado naquela região do Noroeste Fluminense (que faz divisa com uma parte da Zona da Mata mineira) pelo lado mineiro, por volta de 1860, segundo consta em fontes consultadas<sup>11</sup>. Esses músicos de banda, oriundos da região aurífera, haviam trazido uma música igualmente de matriz europeia, mas provavelmente transformada, transculturada ao longo do tempo, já em grande medida distante dos costumes e das redes simbólicas europeias. Lembremos que as Minas Gerais do século XIX, cuja produção aurífera estava já em declínio, se encontrava mais livre de um controle direto da corte, fortemente exercido durante os dois séculos anteriores. As práticas das bandas de música presentes nas fazendas contavam com a participação numerosa de negros escravizados e imigrados europeus, formando uma rede de trocas simbólicas, que acena para a existência de uma heterogeneidade que não implica, em primeira análise, em subalternidade.

A esta prática musical se contraporá outra, décadas depois, quando o *maestro* italiano chega à freguesia da Laje, por volta de 1878, vindo do efervescente Rio de Janeiro, que recebia desde 1808, após a chegada da corte portuguesa, uma influência ainda mais marcante da música europeia, relacionada à cultura cortesã. A chegada de

<sup>10</sup> “A Sentinella: órgão liberal consagrado aos interesses da comarca de São Fidélis (RJ)”. O anúncio foi publicado da edição nº 46, p. 4 de 11 de novembro de 1883 até a edição nº 60, p. 4 de 30 de Dezembro de 1883.

<sup>11</sup> Os relatos dizem que vieram de onde hoje se situa o município de Muriaé (MG), localidade que à época era conhecida por São Paulo do Muriaé (HENRIQUES, 1956; LIGIÉRO, 1960).

Giuseppe Masini, cuja “personalidade ímpar” e cuja música elitizada e de salão conferia um verniz europeu e civilizado à “bela sociedade” lajense, “tornando-a mais luminosa e rica”, terminaria, indiretamente, por colaborar para o esquecimento da(s) outra(s) prática(s) que provavelmente já estava(m) presente(s) na região<sup>12</sup>. Para além do silenciamento, percebe-se a presença de um sistema de valoração, que tende a estabelecer como polo de positividade, e a colocar em relevo, somente a atividade do maestro italiano.

Um dos elementos que permite constatar este sistema de valoração é o léxico utilizado nas referências e narrativas para designar os músicos. Seja no idioma italiano ou no português, o termo *maestro*, se refere a uma categoria de músico originária da Europa e designa, geralmente, o dirigente musical de uma orquestra. Contudo, chamamos a atenção para os contornos colonialistas no emprego do termo em uma localidade essencialmente rural do interior do Estado do Rio de Janeiro, que se tornara, a partir daquela segunda metade do século XIX, uma destacada produtora de café, reconhecida como importante região no Segundo Império pela sua rápida ascensão econômica. Supomos que, naquela sociedade, o termo *maestro* estivesse carregado de conotações éticas e estéticas, designando distintivamente alguém que seria praticamente o “dono” da música. No caso de Giuseppe Masini, se tratava de um músico que, além de um suposto reconhecimento por parte do mais alto círculo social da capital imperial (a suposta carta de recomendação), encarnava a civilidade, o refinamento, a superioridade cultural europeia. Vejamos o que Terry Eagleton nos diz a respeito do *ethos* civilizado:

Ser civilizado ou culto é ser abençoado com sentimentos refinados, paixões temperadas, maneiras agradáveis e uma mentalidade aberta. É portar-se razoável e moderadamente, com uma sensibilidade inata para os interesses dos outros, exercitar a autodisciplina e estar preparado para sacrificar os próprios interesses egoístas pelo bem do todo. (EAGLETON, 2011, p. 32)

Eagleton nos alerta para o fato de que essa caracterização não é politicamente inocente:

A cultura nesse sentido desponta quando a civilização começa a parecer autocontraditória. À medida que a sociedade civilizada se expande, chega-se a um ponto em que ela impõe a

---

<sup>12</sup> Colocamos no plural, considerando a possibilidade da presença de práticas musicais tradicionais aqui não referidas, cujo estudo escapa ao recorte da pesquisa em curso.

alguns de seus teóricos uma forma de reflexão admiravelmente nova, conhecida como pensamento dialético. [...] O pensamento dialético surge porque fica cada vez menos possível ignorar o fato de que a civilização, no próprio ato de realizar alguns potenciais humanos, também suprime danosamente outros. (EAGLETON, 2011, p. 38)

Vejamos agora um segundo termo, que designa também uma categoria de dirigente musical: o termo *mestre*. *Mestre de banda* parece designar uma categoria referida no Brasil bem antes da designação *maestro*, já desde a prática do estanco, durante o período colonial mineiro, e que sobreviveu nos séculos seguintes transitando entre as irmandades e confrarias, formando seus "oficiais" e "aprendizes", por exemplo. O mestre de banda era alguém com diversas habilidades musicais: um músico que compunha, escrevia, arranjava, dirigia e interpretava obras musicais diversas<sup>13</sup>. O termo *mestre* pode também designar historicamente, no campo musical, alguém que é o dono dos "papéis de música" (CASTAGNA, 2003). *Maestros* e *mestres*, então, a priori se equivaleriam como "donos" da música dentro das suas respectivas atividades de direção. Deveríamos compreender então ambas as identidades como homogêneas, uma vez que vindas de uma mesma tradição ocidental, europeia, que toma forma ao longo do desenvolvimento da música instrumental a partir do século XVII? Temos por certo que não se trata disso<sup>14</sup>.

A presença de Giuseppe Masini, o *maestro*, na região em ascensão econômica, nos moldes do capitalismo, próximo do último quarto do século XIX, representou, de fato, um ideal identitário e uma realidade nova para o Noroeste Fluminense, que fora precedida, conforme se observa, pela atividade de mestres de bandas, "professores de música", relegados ao quase completo apagamento de suas práticas e a uma condição subalterna, como músicos menores. Assim, a diferença entre uma prática musical privada, ligada à figura do maestro, materializada em saraus, instrumentos como piano e harpa e aulas particulares, e a prática musical pública das bandas, na qual homens em grande medida negros se exerciam em instrumentos de sopro, se torna explícita e intencionalmente desigual no discurso histórico.

### 3. Conclusão

---

<sup>13</sup> Seria uma expressão esquecida, abandonada, "deixada de lado" pelas bandas de música, dado o sutil processo da colonialidade? Talvez sim.

<sup>14</sup> Importante ponderar que Porphirio Henriques (1956, p. 322) se refere a José Velho (regente da Lira Lajense) como "maestro". Contudo, é igualmente importante lembrar que os demais nomes que figuram em seu livro são referidos simplesmente como "músicos", diferentemente dos Masini (Vicente, Giuseppe, Nicolino e Vicentino), todos lembrados pelo memorialista como "exímios maestros".

Giuseppe Masini foi, sem sombra de dúvida, um pioneiro e legítimo representante de uma prática musical que emulava a música cortesã de matriz europeia na região Noroeste Fluminense. Mas foi também, ainda que não intencionalmente, um vetor importante no estabelecimento de uma colonialidade do saber musical no Noroeste Fluminense, com efeitos perenes. Por meio da pesquisa em andamento tem sido possível confrontar os relatos históricos com novas fontes documentais, a fim de conhecer um pouco melhor a trajetória de Giuseppe Masini na região Noroeste Fluminense e a forma pela qual essa trajetória afetou os demais músicos contemporâneos, sob o prisma da colonialidade do saber em música.

Poderíamos arriscar aqui uma analogia com a distinção estabelecida por Terry Eagleton (2011) entre os conceitos de cultura e civilização: embora tenham seus fios políticos emaranhados e duelam até certo ponto em uma “guerra fingida”, na qual, segundo o autor, “[...] a civilização era no seu todo burguesa, enquanto a cultura era ao mesmo tempo aristocrática e populista” (EAGLETON, 2011, p. 23) O emprego do termo *maestro* representaria aqui a civilização enquanto o uso do termo *mestre* representaria a cultura. Embora ambas sejam oriundas de uma mesma matriz e tenham chegado à região da freguesia da Laje a partir da segunda metade do século XIX, a presença de Giuseppe Masini operou na memória coletiva como a chegada de uma música civilizada, como algo necessário e integrado ao progresso econômico da região, como um conhecimento moderno ocidental paradigmático e universal. Os “professores de música”, responsáveis por uma *outra* música, obliterada nas fontes bibliográficas da história local, são hoje praticamente desconhecidos. As esparsas notícias trazem geralmente somente seus nomes (quando trazem), e sua história, quando muito, se resume a uma pequena nota, em franco contraste com os relatos enfáticos e monumentalizantes acerca do maestro italiano.

Destacamos, assim, a relação estabelecida entre a sociedade da freguesia da Laje do Muriaé e sua cultura, que passa pela aceitação e afirmação de uma razão universal etnocêntrica europeia, no estabelecimento de uma episteme que impõe a identificação com uma "universalidade-mundialidade" (WALSH; OLIVEIRA; CANDAU, 2018). Lembramos, a partir de Terry Eagleton (2011), que o que está em questão aqui não é apenas cultura, mas sim uma seleção particular de valores culturais. Boaventura Souza Santos (2010) nos fala do domínio de uma razão indolente, que se apresenta de quatro formas, dentre as quais, sublinhamos uma, que entendemos ser pertinente a este estudo: a razão proléptica. Ou seja, uma razão sem um motivo aparente, mas que traz no seu interior, ainda que de forma velada, a ideia de evolucionismo e do progresso,

e que colabora para um processo de *produção de ausência*, típico da lógica colonial. Por fim, tentamos, com este trabalho, argumentar e demonstrar como a noção de evolucionismo e de progresso associada a práticas musicais da freguesia da Laje do Muriaé permeia os relatos memorialistas disponíveis.

## Referências

AUGUSTO, Antonio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. *Revista Brasileira de Música – Programa de Pós-Graduação – Escola de Música da UFRJ* – v.23/1 – 2010. p.67-91  
ISSN 0103-7595

BHABHA, Homi K. O entrelugar das culturas. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos de Homi Bhabha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 80 – 95. ISBN 978-85-325-2706-6.

CASTAGNA, Paulo. Apostilas do curso de História da Música Brasileira. Instituto de Artes/UNESP. São Paulo, 2003. 15v.

DIEHL, Astor Antônio. *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru: EDUSC, 2002.

DINIZ, Dulce. *O Desenvolver de um município ITAPERUNA. Do Germinar à Frutificação / Planejamento e editoração de Dulce Diniz*. Rio de Janeiro: Damadá, 1985.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HENRIQUES, Porphirio. *A Terra da Promissão: história de Itaperuna*. Rio de Janeiro: Editora Aurora, 1956.

LIGIÉRO, Manoel. *O Homem, o Rio e a Terra (o Rio Muriaé e a Freguesia da Laje): traços geográficos e históricos*. 1960 (não publicado).

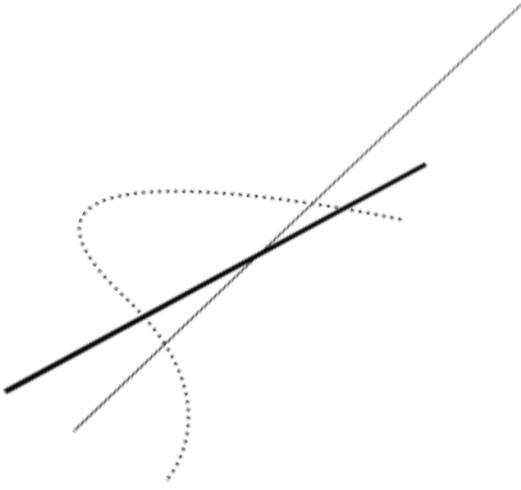
MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Orgs.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica, mas allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar/Universidade Central-IESCO/Siglo del Hombre Editores, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

TATAGIBA, Adler dos Santos. *O Acervo de José Carlos Ligiero*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. "Bandas de Música" em Itaperuna/RJ: "recontando" parte de uma memória cultural a partir de duas imagens. Monografia. Campos dos Goytacazes, IFF, Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Literatura, Memória Cultural e Sociedade, 2013.

WALSH, Catherine; OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria. Colonialidade e Pedagogia Decolonial: Para Pensar uma Educação Outra. *Arquivos Analíticos de Políticas educativas*, Arizona State University, Arizona, v. 26, n. 83, p. 1 – 16, 2018.



## ACERVOS MUSICAIS EM POLÍTICAS PÚBLICAS E INSTITUCIONAIS DE GESTÃO DE ACERVOS

Paulo Castagna<sup>1</sup>

---

**Resumo:** Este trabalho aborda a representatividade dos acervos musicais ou de interesse musical em políticas públicas e institucionais de gestão de acervos, a partir da legislação federal, de documentos institucionais e de trabalhos bibliográficos sobre o assunto, com o objetivo de identificar os aspectos que beneficiam ou não os arquivos e coleções relacionadas à música. A partir da constatação de que a maior parte dos acervos de interesse musical ainda não está contemplados por tais políticas e que as especificidades desse tipo de acervo nem sempre permite a aplicação automática de critérios próprios de outras categorias de acervos, como os arquivísticos (especialmente administrativos), bibliográficos e museológicos, conclui-se que a prioridade, no momento, é o desenvolvimento de projetos relacionados ao tratamento de vários tipos de acervos musicais, para o desenvolvimento de uma cultura de preservação do patrimônio musical e aumento da consciência social a respeito da importância histórica e cultural dos itens de caráter musical em acervos de todos os tipos.

**Palavras-chave:** Acervos Musicais; Gestão de acervo; Políticas públicas; Políticas institucionais.

---

<sup>1</sup> Paulo Castagna é graduado e mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Brasil) e Doutor pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da mesma universidade, além de graduado em Biologia no Instituto de Biociências da USP. É professor e pesquisador do Instituto de Artes da UNESP desde 1994, produzindo partituras, livros, artigos, cursos, conferências, programas de rádio e televisão na área de musicologia histórica, e coordenando a pesquisa musicológica para a gravação de CDs. É colaborador do Museu da Música de Mariana desde 2001, pesquisador do CNPq (bolsista PQ) desde 2007 e membro do Conselho Consultivo da Fundação CEREM (Centro de Referência Musicológica José Maria Neves) desde 2013. Participa de encontros de musicologia na América Latina, Europa e Estados Unidos desde 1987, tendo coordenado vários deles no Brasil. Dedicar-se à musicologia histórica, tendo produzido partituras, livros, capítulos e artigos, cursos e conferências, coordenando a pesquisa musicológica para a gravação de CDs e participando da elaboração de programas de rádio e televisão. <https://paulocastagna.com>, [castagna@pq.cnpq.br](mailto:castagna@pq.cnpq.br).

---

## MUSICAL COLLECTIONS IN PUBLIC AND INSTITUTIONAL COLLECTION MANAGEMENT POLICIES

**Abstract:** *This work addresses the representativeness of musical collections or collections of musical interest in public and institutional collections management policies, based on federal legislation, institutional documents, and bibliographic works on this subject, with the objective of identifying the aspects that benefit or not music-related files and collections. Based on the observation that most of the collections of musical interest are not yet covered by such policies and that the specificities of this type of collection do not always allow the automatic application of criteria specific to other categories of collections, such as archives (especially administrative archives), bibliographic and museological collections, it is concluded that the priority, at the moment, is the development of projects related to the treatment of various types of musical collections, for the development of a culture of preservation of the musical heritage and increase of the social conscience about the historical and cultural importance of musical items in collections of all kinds.*

**Keywords:** *Musical Collections; Collection management; Public policy; Institutional policies.*

---

### 1. Introdução

O presente trabalho aborda a representatividade dos acervos musicais ou de interesse musical em políticas públicas e institucionais de gestão de acervos, a partir da legislação federal, de documentos institucionais e de trabalhos bibliográficos sobre o assunto, com o objetivo de identificar os aspectos que beneficiam ou não os arquivos e coleções relacionadas à música. O texto amplia as considerações a esse respeito anteriormente publicadas no texto “Estruturas políticas para a salvaguarda do patrimônio musical brasileiro” (CASTAGNA, 2018), porém destacando os aspectos não incluídos pelas mesmas, para discutir as ações prioritárias neste momento.

Acervos de interesse musical, no entanto, são constituídos por itens de tipologia muito variada, como os bibliográficos, musicográficos, arquivísticos, museológicos, organológicos, iconográficos, tecnológicos e outros. Em decorrência dessa diversidade, tais itens são encontrados em instituições também diversificadas, como bibliotecas, arquivos, museus e centros de documentação, além de acervos pessoais e institucionais de todo tipo, como os de músicos, pesquisadores, colecionadores, professores, instituições musicais (orquestras, bandas, coros e vários tipos de conjuntos musicais), empresas de telecomunicações, gravadoras, editoras, casas comerciais, igrejas, clubes, hospitais, sindicatos e associações de classe, órgãos públicos e muitos outros (BAZ, 2008, p. 21-56; BAGÜÉS, 2008, p. 57-90; MONTERO GARCÍA, 2008a, p. 91-122; MONTERO GARCÍA, 2008b, p. 389-411).

Por essa razão, os acervos musicais são afetados por políticas públicas referentes a vários tipos de instituições, sendo necessário assinalar sua existência e o seu significado, bem como sua abrangência, para se determinar em que medida a diversidade dos acervos musicais é ou não contemplada por tais políticas e quais são as prioridades a serem consideradas neste campo.

## **2. Políticas públicas de gestão de acervos**

Inicialmente é importante diferenciar políticas públicas de gestão de acervos de políticas institucionais de gestão de acervos e de planos de gestão de acervos, três dimensões normativas que, embora inter-relacionadas, apresentam identidades, objetivos e aplicações distintas.

As políticas públicas de gestão de acervos são estabelecidas por sistemas de governos (federal, estaduais e municipais) e são destinadas a organizar o funcionamento de instituições detentoras de acervos e suas relações com a sociedade. Para os arquivos, por exemplo, foi estabelecida a Política Nacional de Arquivos Públicos e Privados, por meio da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991 (BRASIL, 1991), fortalecida pela Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011 (BRASIL, 2011), que assegura o direito fundamental de acesso à informação. Já a Política Nacional de Museus (PNM) foi lançada pelo Ministério da Cultura em 16 de maio de 2003 e divulgada, entre outros, no documento Política Nacional de Museus: Memória e Cidadania (BRASIL, 2003b), com propostas arrojadas para a “democratização das instituições e do uso dos bens culturais nacionais, estaduais e municipais”. As bibliotecas, por sua vez, foram contempladas pela Lei nº 10.753 de 30 de outubro de 2003, que instituiu a Política Nacional do Livro (BRASIL, 2003a), pela Lei nº 12.244 de 24 de maio de 2010 (BRASIL,

2020a), que dispõe sobre a universalização das bibliotecas nas instituições de ensino do País, e pela Lei nº 13.696, de 12 de julho de 2018 (BRASIL, 2018), que instituiu a Política Nacional de Leitura e Escrita, a qual visa o fortalecimento do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (SNBP), no âmbito do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e estabelece a realização, a cada decênio, do Plano Nacional do Livro e Leitura (PNLL), que estabelecerá metas e ações, nos termos de regulamento.

Também importantes, neste contexto, são a Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010 (BRASIL, 2010b), que instituiu o Plano Nacional de Cultura (PNC) e criou o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), o Programa de Economia da Música (como parte do PNEC - Programa Nacional de Economia da Cultura), que levantou problemas e objetivos destinados a “Estruturar, dinamizar e diversificar cadeias produtivas do setor musical brasileiro” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016, p. 38), a Política Nacional das Artes (PNA), centralizada na FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), que inclui o Plano Nacional Setorial de Música, sendo uma de suas diretrizes, “Garantir a Memória, preservação, pesquisa e documentação do patrimônio musical” (CÂMARA E COLEGIADO SETORIAL DE MÚSICA, [2012], p. 98), e a Resolução nº 41, de 9 de dezembro de 2014, do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), que dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR), visando a sua preservação e acesso (CONARQ, 2014), e abrindo espaço para uma aplicação mais efetiva das Leis nº 8.159/1991 e nº 12.527/2011 aos acervos musicais históricos.

Vários estados e municípios instituíram políticas públicas para a gestão de acervos em seus âmbitos, que precisam ser localmente estudadas e difundidas, para que se possa estender seus benefícios às respectivas instituições e visando, neste caso, contemplar também alguns tipos de acervos musicais.

A política institucional de gestão de acervo, por outro lado, consiste no conjunto de princípios que orientam as ações de uma determinada instituição e, no caso de museus, por exemplo, “serve como um documento de orientação para os profissionais do museu, e como documento público que esclarece como o museu assume a responsabilidade de salvaguarda do seu acervo” (PADILHA, 2014, p. 27). No que se refere aos arquivos, como estatuiu a Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991, artigo 3º, “Considera-se gestão de documentos o conjunto de procedimentos e operações referentes à sua produção, tramitação, uso, avaliação e arquivamento em fase corrente e intermediária, visando a sua eliminação ou recolhimento para guarda permanente” (BRASIL, 1991).

Assim, cada instituição ou conjunto de instituições vem estabelecendo sua política específica de gestão de acervo, a partir das políticas nacionais estabelecidas a partir da década de 1990. Várias instituições privadas e religiosas também definiram suas políticas de acervos, como no caso da Igreja Católica, que o fez por meio de documentos eclesiais de vários tipos (CASTAGNA, 2018). De acordo com Ieda Pimenta Bernardes e Hilda Delatorre, os objetivos gerais da gestão institucional de documentos são os seguintes:

- Assegurar o pleno exercício da cidadania;
- Agilizar o acesso aos arquivos e às informações;
- Promover a transparência das ações administrativas;
- Garantir economia, eficiência e eficácia na administração pública ou privada;
- Agilizar o processo decisório;
- Incentivar o trabalho multidisciplinar e em equipe;
- Controlar o fluxo de documentos e a organização dos arquivos;
- Racionalizar a produção dos documentos;
- Normalizar os procedimentos para avaliação, transferência, recolhimento, guarda e eliminação de documentos;
- Preservar o patrimônio documental considerado de guarda permanente. (BERNARDES e DELATORRE, 2008, p. 8-9)

Paralelamente, os objetivos específicos da gestão institucional de documentos estabelecem os seus princípios técnicos, tal como expressos pelo Museu da Cidade de São Paulo (2020, p. 12), são: a) identificar os acervos, fundos ou coleções da instituição; b) estabelecer as normas para sua aquisição, descarte, empréstimo e avaliação; c) permitir o uso racional de recursos para aquisição e atualização dos acervos; d) estabelecer prioridades para sua aquisição; e) estabelecer critérios para descarte; f) orientar as ações que visam o tratamento técnico, a manipulação, a pesquisa, a exposição e a reprodução dos acervos, de acordo com a missão institucional. Esse tipo de política evita a improvisação ou a adoção de soluções empíricas, pessoais e circunstanciais na gestão do acervo, como ressalta Mana Marques Rosa:

A ausência de critérios para a incorporação de acervos ocasiona, ademais, uma série de dificuldades quanto ao tratamento, estudo, pesquisa e acondicionamento de acervos, gerando, em alguns casos, a necessidade de descarte e remanejamento de objetos. Não raro, também pode ser observado o recebimento de um número elevado de doações sem que haja condições adequadas para a guarda e para a exposição. Por outro lado, a quantidade excessiva de aquisições sem o crivo de uma política de acervos e sem o parecer de uma equipe de avaliadores, igualmente dificulta a realização de inventários e registros, gerando

uma documentação inconsistente que, por sua vez, dificulta as atividades de pesquisa e de comunicação. (ROSA, 2020, p. 15)

A política institucional de gestão de acervo é plasmada na forma de um documento institucional, muitas vezes publicado (de forma física ou digital), como informa Mana Marques Rosa (2020, p. 13): “Assim, a política de acervos é o instrumento de gestão que delinea e planifica as ações relacionadas ao tratamento das coleções. Enquanto documento público ela garante a posse e a responsabilidade das instituições para com o patrimônio que salvaguarda”. Raquel Augustin e Cátia Rodrigues Barbosa aprimoram da seguinte maneira a compreensão dos documentos institucionais de gestão de acervos:

Enquanto registro material, as políticas servem como documentos normativos e fonte de consulta para tomadas de decisões fornecendo informações determinantes no comportamento dos indivíduos, pois apresentam critérios desenvolvidos pela equipe e aprovadas pelo conselho consultivo e a direção quanto ao processo a que se referem, seja de aquisição, documentação, conservação, empréstimo ou alienação. Da mesma forma, adicionam material à memória organizacional do museu, fornecendo informações sobre as etapas de trabalho e sobre a cultura organizacional vigentes em vários períodos da organização, de acordo com as versões armazenadas desses documentos, permitindo estudos, pesquisas e comparações referentes ao histórico operacional da instituição. (AUGUSTIN e BARBOSA, 2016, p. 7)

São exemplos de excelência de documentos de política institucional de gestão de acervo, entre outros, a Política de preservação e gestão de acervos culturais das ciências e da saúde da Fundação Oswaldo Cruz (2013) e a Política de Gestão de Acervos do Museu da Cidade de São Paulo (2020), que podem auxiliar a elaboração de documentos semelhantes e o próprio desenvolvimento de políticas para instituições congêneres que ainda não as formularam ou estão em processo de construção.

Já os planos de gestão de acervos são documentos destinados a tarefas mais imediatas e para períodos específicos, envolvendo o gerenciamento de riscos, a gestão de pessoas, os programas de conservação, de exposições, de pesquisa, do espaço físico e projetos, os programas educativos, de comunicação, de acessibilidade e socioambiental, e os programas de segurança, financiamento, fomento e sustentabilidade institucional, bem como os programas de difusão e divulgação, explicitados, entre outros casos de excelência, no Plano Museológico para 2020-2023 do Museu Histórico Nacional (2020) e no Plano Museológico para 2020-2023 do Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio (2020). Assim, é interessante assinalar a

diferença entre as políticas de gestão e os planos de gestão, como o fazem Raquel Augustin e Cátia Rodrigues Barbosa:

Para este sistema de acreditação, as políticas devem demonstrar oficialmente a intenção da instituição e a direção que ela está tomando, apontando e justificando o que será feito em relação ao desenvolvimento de coleções, à documentação, acesso e preservação e conservação do acervo, assim como deve estar em conformidade com a missão e propósitos da organização. As políticas diferenciam-se do plano museológico, compondo, junto com ele e as diretrizes de exposições, documentos de planejamento e apoio técnico. Substancialmente, seu conteúdo não apresenta metas a serem atingidas, como o plano museológico, mas sim o esquema operacional das atividades rotineiras, do trabalho que já estão incorporadas ao dia-a-dia da equipe técnica, registrando o padrão de tratamento aceito pela instituição. (AUGUSTIN e BARBOSA, 2016, p. 7)

### 3. Situação dos acervos musicais

As políticas públicas para acervos bibliográficos, arquivísticos e museológicos, e as políticas planos de gestão de acervo de instituições de grande porte, como a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional e os museus nacionais incluem os acervos musicais apenas quando estes já fazem parte das mesmas, como se observa no artigo 2º da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991:

Consideram-se arquivos, para os fins desta lei, os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência do exercício de atividades específicas, bem como por pessoa física, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos.

A área de música é assim representada de forma pouco evidente e quase sempre de forma indireta ou subentendida nas políticas públicas de gestão de acervos, em parte pela ainda pequena consciência acadêmica sobre os diversos tipos de acervos musicais (bibliográficos, arquivísticos, museológicos, organológicos, iconográficos e tecnológicos), seus significados históricos, artísticos e culturais, mas também pela pequena presença de profissionais da área de música nos organismos responsáveis pela mesma, sendo uma das exceções a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM) do CONARQ, criada pela Portaria nº 90, de 27 de maio de 2010 e extinta pelo Decreto Federal nº 10.148, de 2 de dezembro de 2019.

Paralelamente, a grande maioria dos acervos de interesse musical pertence a instituições não contempladas por tais políticas públicas e sem estrutura suficiente para a definição de documentos como os acima expostos. Tal situação decorre do fato de que as definições de patrimônio brasileiro, tanto histórico e artístico, quanto cultural (BRASIL, 1988) são amplas e não estabeleceram ligações diretas com a diversidade dos acervos musicais no país. Isso faz com que os milhares de acervos musicais de todo tipo, correntes e históricos, não são suficientemente monitorados por órgãos competentes ou pela própria sociedade, acarretando frequentemente problemas de conservação, extravio, alienação e dispersão.

Além disso, as especificidades dos itens musicais, entre eles os documentos musicográficos, não permitem a adoção automática dos critérios de gestão de acervos arquivísticos, bibliográficos e museológicos, como sua tipologia, as formas de descrição, as tabelas de temporalidades e outros (BRASIL, 1988). Se a Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991, artigo 3º, considera-se “o conjunto de procedimentos e operações referentes à sua produção, tramitação, uso, avaliação e arquivamento em fase corrente e intermediária, visando a sua eliminação ou recolhimento para guarda permanente” (BRASIL, 1991), o conceito de tramitação não corresponde totalmente às formas de uso de documentos musicográficos, entre outros, e as diferenças entre as fases corrente, intermediária e permanente não são consensuais para itens de natureza musical, havendo outras formas de divisão de suas idades.

Documentos musicográficos, impressos ou manuscritos, por serem produções intelectuais e não documentos probatórios e administrativos, são inicialmente regulados pela Lei de Direitos Autorais (BRASIL, 1998b). Além disso, existem fontes relacionadas à música em acervos bibliográficos, fonográficos, fílmicos, arquivísticos, musicológicos, organológicos e outros, não havendo critérios simultaneamente aplicáveis a todos, no que se refere à destinação de documentos, à temporalidade do documento, às funções da reprodução e vários aspectos adicionais.

Outra grande diferença entre acervos administrativos e musicais é sua forma de acumulação. Em um sistema de governo, a chamada unidade produtora ou organismo produtor gera os documentos que se acumulam em seu arquivo corrente (ou os recebe de fora, mas relacionados às suas próprias atividades). Uma instituição que acumula fontes musicográficas, como orquestra, banda, coro ou conjunto musical, e mesmo uma pessoa física o fazem de formas muito diferentes, como a composição e o arranjo, mas também a incorporação (por compra, doação, transferência, permuta e legado) de manuscritos e publicações de origens muito diversas, produzidas, portanto em âmbito externo à instituição.

A destinação para guarda permanente em um organismo distinto também diferencia bastante os arquivos administrativos dos arquivos musicográficos, uma vez que não há como criar instituições centralizadas que obrigatoriamente recolham fontes históricas de organismos musicais, ainda que públicos. Ainda que haja instituições referenciais que reuniram acervos de origens diversas, como a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o Museu da Música de Mariana, as bibliotecas de conservatórios e universidades, os arquivos eclesiásticos e vários outros, instituições culturais como estas incorporam acervos musicais de origem externa por razões variadas e raramente por obrigações determinadas por lei.

A temporalidade é outra dessas questões. Se um documento administrativo deixa a idade corrente para a permanente depois de um determinado período especificado na tabela de temporalidade à qual está sujeito, não se pode aplicar o mesmo critério a um instrumento musical, que pode ser usado ininterruptamente por décadas e mesmo por séculos. Mesmo para documentos musicográficos, a utilização de partituras em fase corrente pode se estender por mais tempo do que o período adotado para documentos administrativos, dependendo das decisões e interesses dos músicos e gestores de organismos produtores de música, como orquestras, bandas e coros.

No caso da reprodução, a substituição do documento em papel por microfilme ou por cópia digital, cuja política de arquivos orienta que “O documento em papel de guarda temporária poderá ser eliminado e o microfilme deverá ser preservado pelo prazo indicado na Tabela de Temporalidade de Documentos de Arquivo” (BERNARDES e DELATORRE, 2008, p. 8-9), não faz sentido para documentos musicográficos, cuja principal função não é probatória, mas sim o estudo e a leitura durante a execução musical, o que requer sua existência em suporte físico ou aparato eletrônico de fácil manuseio e clara leitura pelo intérprete, sendo ainda populares as partituras e partes em papel.

De fato, são benéficos aos acervos musicais e atendem os seus significados sociais, históricos e culturais o acesso à informação, como definido no artigo 5º, inciso XXXIV da Constituição Federal (BRASIL, 1988) e nos artigos 4º e 22 da Lei de Arquivos nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991 (BRASIL, 1991), a proteção ao patrimônio documental, expressa nos artigos 23 e 24 da mesma Constituição Federal (BRASIL, 1988) e na legislação estadual e municipal dela decorrentes, e os crimes contra os documentos públicos, definidos nos artigos 305, 314 e 337 do Código Penal (BRASIL, 1940), no artigo 25 da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991 (BRASIL, 1991) e no artigo 62, inciso II da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998 (BRASIL, 1998a), além de toda a política nacional, estadual e municipal para o patrimônio histórico, artístico e cultural.

Instituições destinadas à preservação e pesquisa de acervos musicais aumentarão sua eficiência ao definirem a política de gestão do seu acervo e podem se beneficiar dos manuais disponíveis para esse fim (KOSAARI, JANTUNEN e PAASKOSKI, 2014), visando o estabelecimento de diretrizes para a conservação preventiva, gerenciamento de riscos, conservação integrada, preservação sustentável, pesquisa e desenvolvimento em preservação de acervos, educação patrimonial e outros (FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ, 2013). Por outro lado, não existe uma política nacional que esclareça todas as instituições desse tipo da importância de tal procedimento, especialmente aquelas de pequeno e médio porte, incluindo as próprias instituições musicais (conjuntos, orquestras, bandas e coros), igrejas, clubes, sindicatos, associações e outras, muitas das quais sequer estão inteiradas da existência dessa possibilidade, o que requer o aprimoramento do trabalho arquivístico, bibliográfico e museológico nas mesmas, visando a salvaguarda, o aumento da eficiência e a normalização do seu uso e pesquisa.

#### **4. Especificidade dos acervos musicais**

Acervos de interesse musical, sejam arquivísticos, bibliográficos, musicográficos, museológicos, organológicos, iconográficos, tecnológicos e outros, possuem alguns aspectos já compreendidos ou contemplados por políticas públicas e institucionais de gestão de acervos, mas muitos outros ainda não são consensuais, como os critérios de incorporação de fontes, arquivos e coleções, as formas de avaliação documental e os critérios de separação das idades corrente e permanente.

Do ponto de vista prático, são facilmente reconhecíveis as necessidades específicas de acervos musicais, tais como a organização, a conservação, a inventariação e/ou catalogação a partir de critérios eficientes, a disponibilização pública dos inventários ou catálogos, a abertura aos pesquisadores, a digitalização e a política de acesso às imagens, a divulgação do conteúdo dos acervos e a eficiente comunicação com os interessados.

O grande problema é a efetivação dessas tarefas por parte das milhares de instituições e pessoas que detêm acervos musicais de importância artística, histórica e social no país, as quais não poderão ser executadas a curto prazo pelas mais variadas razões, entre elas a falta de recursos, conhecimento e pessoal disponível. Por isso, é desejável o futuro desenvolvimento de políticas públicas e institucionais que, ao lado dos aspectos já contemplados, possam estimular a realização das tarefas acima para acervos musicais de instituições de pequeno e médio porte, sejam elas públicas ou

privadas e de caráter religioso ou laico, além de definirem questões mais complexas como os critérios de incorporação e de separação das idades corrente e permanente que evitem tabelas de temporalidade arbitrárias ou em discordância com práticas musicais estabelecidas. Também é desejável o desenvolvimento de projetos de pesquisa e ensino que possam produzir cursos e obras didáticas que viabilizem tais demandas.

## 5. Considerações finais

A falta de uma cultura de preservação do patrimônio musical e a pequena consciência social a respeito da importância histórica e cultural dos itens de caráter musical em acervos de todos os tipos, além do declínio das políticas públicas para a cultura desde 2016, que já acarretaram a perda de vários acervos de incomensurável valor, fazem com que não seja promissor aguardar pelo estabelecimento de políticas nacionais a esse respeito, ao menos neste momento, sendo mais eficiente projetar ações locais e institucionais que possam futuramente agir no aumento dessa cultura e consciência social.

Neste sentido, é importante considerar que, após ações pioneiras realizadas desde a década de 1970, têm sido frequentes, no meio acadêmico, os projetos de pesquisa individuais e coletivos relacionados ao tratamento de vários tipos de acervos musicais. O fortalecimento dessa vertente de trabalho, aliado à captação de recursos em agências de fomento à pesquisa, instituições governamentais e privadas é fundamental para se garantir a salvaguarda emergencial de inúmeros acervos de interesse musical, para, no futuro, estimular instituições de pequeno e médio porte a formular sua própria política e seus planos de gestão de acervos e, deles, transferir ideias consensuais para políticas públicas mais abrangentes.

## Referências

- AUGUSTIN, Raquel; BARBOSA, Cátia Rodrigues. Políticas de gestão de acervos: um estudo de caso. *X EDICIC, Belo Horizonte, 2016. Anais...* Belo Horizonte: UFMG e Associação de Educação e Pesquisa em Ciência da Informação da Ibero-América e Caribe, 2016. [p. 1-15]
- BAGÜÉS, Jon. Archivos musicales: un acercamiento a la historia y tipos de archivos musicales en el entorno hispánico. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008. p. 57-90. (Colección Estudios Profesionales, n. 2).

BAZ, Raúl Vicente. Archivo Catedral de Salamanca Los archivos musicales: estado de la cuestión. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008. p. 21-56. (Colección Estudios Profesionales, n. 2).

BERNARDES, Ieda Pimenta; DELATORRE, Hilda. *Gestão Documental Aplicada*. São Paulo: Departamento de Gestão do Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo (SAESP), 2008.

BRASIL. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Código Penal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del2848.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del2848.htm). Acesso em 10 set. 2022.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm). Acesso em 10 set. 2022.

BRASIL. Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8159.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8159.htm). Acesso em 10 set. 2022.

BRASIL. Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998a. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9605.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm). Acesso em: 10 set. 2022.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998b. Dos Direitos Autorais. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm). Acesso em: 10 set. 2022.

BRASIL. Lei nº 10.753 de 30 de outubro de 2003a. Institui a Política Nacional do Livro. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/L10.753.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.753.htm). Acesso em: 10 set. 2022.

BRASIL. Lei nº 12.244 de 24 de maio de 2010a. Dispõe sobre a universalização das bibliotecas nas instituições de ensino do País. Brasília. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/lei/l12244.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12244.htm). Acesso em: 10 set. 2022.

BRASIL. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010b. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm). Acesso em: 10 set. 2022.

BRASIL. Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm). Acesso em: 10 set. 2022.

BRASIL. Lei nº 13.696, de 12 de julho de 2018. Institui a Política Nacional de Leitura e Escrita. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8159.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8159.htm). Acesso em 10 set. 2022.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. *Política Nacional de Museus: Memória e Cidadania*. Brasília: Ministério da Cultura, 2003b. 37 p.

CÂMARA E COLEGIADO SETORIAL DE MÚSICA. Relatório de atividades 2005-2010: a participação social no debate das políticas públicas do setor. [Rio de Janeiro:] Conselho Nacional de Política Cultural; Fundação

Nacional da Arte; Ministério da Cultura, [2012]. 108p. Disponível em: <http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano-setorial-de-musica-versao-impressa.pdf>. Acesso em: 10 set. 2022.

CARLI, Deneide Teresinha de; FACHIN, Gleisy Regina Bóries. A Lei de Acesso à Informação e a gestão de documentos. *Bíblios*, Florianópolis, n. 66, p. 47-59, 2017. <http://biblios.pitt.edu/> • DOI 10.5195/biblios.2017.308

CASTAGNA, Paulo. Estruturas políticas para a salvaguarda do patrimônio musical brasileiro. *XI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 21 e 22 de julho de 2016. Anais...* Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018. p.31-71. ISBN: 978-85-93010-00-2.

CONARQ. Resolução nº 41, de 9 de dezembro de 2014, sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/legislacao/resolucoes-do-conarq/283-resolucao-n-41,-de-9-de-dezembro-de-2014.html>. Acesso em: 10 set. 2022.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. CASA DE OSWALDO CRUZ. *Política de preservação e gestão de acervos culturais das ciências e da saúde*. Rio de Janeiro: Fiocruz/COC, 2013. 26 p. ISBN 978-85-85239-83-1. Disponível em: [https://www.coc.fiocruz.br/images/PDF/politica\\_preservacao\\_gestao\\_acervos\\_coc.pdf](https://www.coc.fiocruz.br/images/PDF/politica_preservacao_gestao_acervos_coc.pdf). Acesso em: 10 set. 2022.

KOSAARI, Maija; JANTUNEN, Sari; PAASKOSKI, Leena. Checklist para uma política de gestão de acervos. *Pós*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 200-229, nov. 2014.

MINISTÉRIO DA CULTURA (Brasil). *Desenvolvimento do Programa de Economia da Música: estratégia para dinamização de cadeias produtivas do setor musical brasileiro*; relatório síntese. [Brasília: Ministério da Cultura], 2016. 52p. Disponível em: [http://culturadigital.br/pna/files/2016/05/economiadamusica\\_relatorio-5.pdf](http://culturadigital.br/pna/files/2016/05/economiadamusica_relatorio-5.pdf). Acesso em: 10 set. 2022.

MONTERO GARCÍA, Josefa. La documentación musical: fuentes para su estudio. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente (Org.). *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008a. p. 91-122. (Colección Estudios Profesionales, n. 2).

MONTERO GARCÍA, Josefa. Los archivos musicales familiares y personales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008b. p. 389-411. (Colección Estudios Profesionales, n. 2).

MUSEU DA CIDADE DE SÃO PAULO. *Política de Gestão de Acervos*. São Paulo: Museu da Cidade de São Paulo, 2020. 69 p.

MUSEU DE ARTE RELIGIOSA E TRADICIONAL. *Plano Museológico 2020-2023*. [Cabo Frio]: Museu de Arte Religiosa e Tradicional, 2020. 228 p. Disponível em:

<https://museudeartereligiosaetradicional.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/07/Plano-Museológico-Mart-2020-2023.pdf>. Acesso em: 10 set. 2022.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Plano Museológico 2020-2023*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2020. 64 p. Disponível em: <https://mhn.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/01/Plano-Museológico-MHN-2020-2023.pdf>. Acesso em: 10 set. 2022.

PADILHA, Renata Cardozo. *Documentação museológica e gestão de acervo*. Florianópolis: FCC, 2014. 71 p. (Coleção Estudos Museológicos, v. 2).

ROSA, Mana Marques. A política de acervos como gestão de museus. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 5-26, nov. 2020.