

# SEMINÁRIO MÚSICA & COMUNICAÇÃO

PAISAGEM SONORA: MÚSICA E EDUCAÇÃO

CADERNO DE RESUMOS

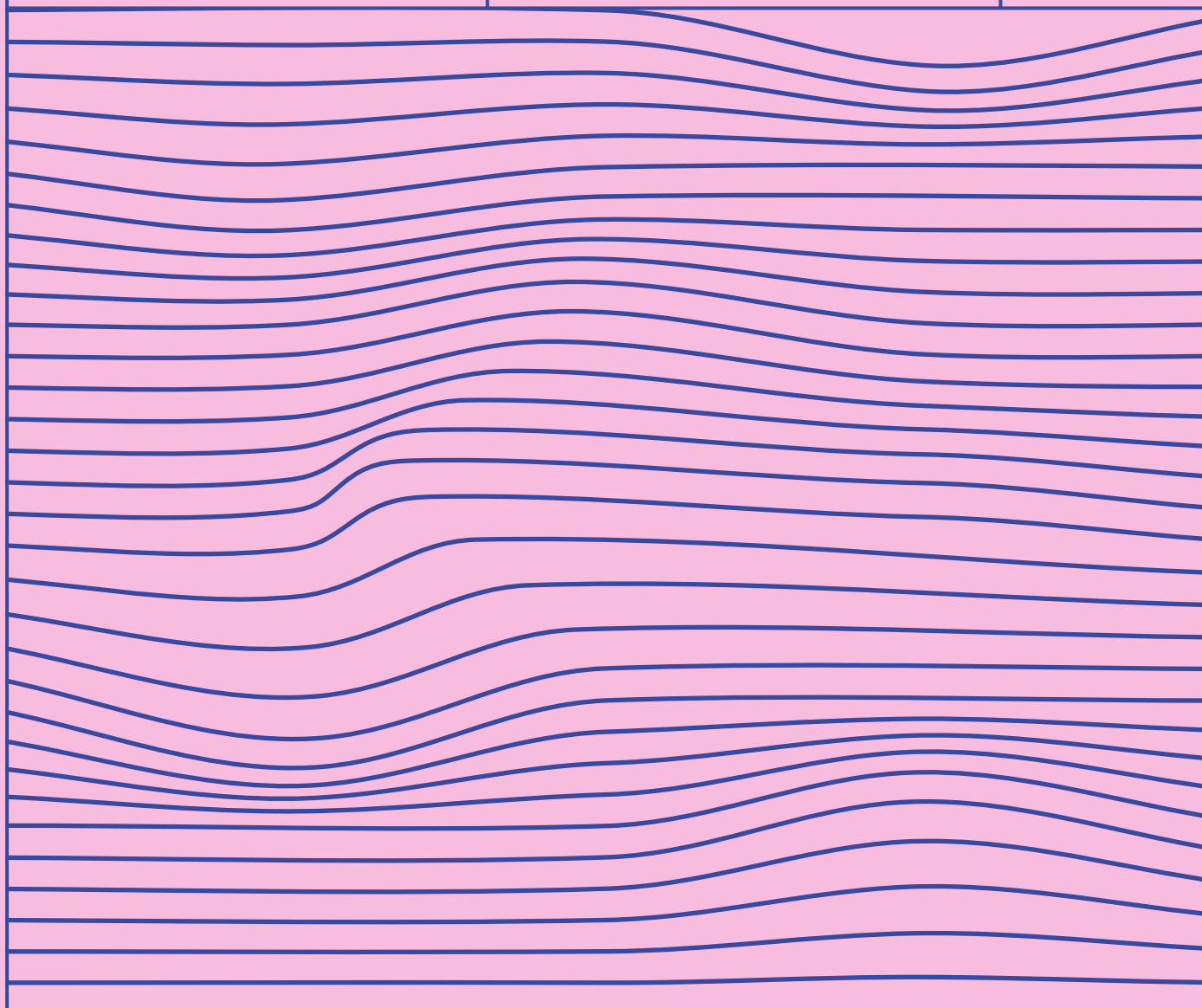
UFRB

Programa de Promoção  
da Música do Recôncavo  
da Bahia

CECULT

centro de cultura,  
línguas e  
tecnologias aplicadas

ano  
2022


---

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Seminário música & comunicação [[livro eletrônico]  
: paisagem sonora : música e educação : caderno  
de resumos / organização Tatiana Rodrigues  
Lima...[et al.]. -- Santo Amaro, BA :  
Ed. dos Autores, 2024.  
PDF

Vários autores.  
Outros organizadores: -serif">Nadja Vladi Cardoso  
Gumes, Danillo Barata, Cláudio Manoel Duarte de  
Souza.  
Bibliografia.  
ISBN 978-65-01-00729-8

1. Cultura 2. Interdisciplinaridade 3. Música  
4. Música contemporânea I. Lima, Tatiana Rodrigues.  
II. Gumes, -serif">Nadja Vladi Cardoso. III. Barata,  
Danilo. IV. Souza, -serif">Cláudio Manoel Duarte de.

24-204211

CDD-780

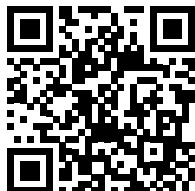
---

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Música 780

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

**Acesse nosso site**



# Apresentação

**O Paisagem Sonora – Programa de Promoção da Música do Recôncavo da Bahia** - tem como objetivo promover a valorização da diversidade musical contemporânea a partir das tradições originárias de matrizes africanas e indígenas da música. Desenvolve iniciativas de formação, qualificação profissional e difusão, gerando conhecimento sobre a Música Popular Brasileira, de modo a contribuir para a promoção do intercâmbio entre fazedores da cultura, artistas, profissionais da música e a comunidade acadêmica da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), cujo Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Cecult) é realizador da proposta junto à Fundação Nacional de Artes (Funarte). Sua programação envolve shows, oficinas, minicursos, seminários, masterclasses, publicações pedagógicas, dentre outras atividades, ao longo de cada edição.

Este Caderno de Resumos do Seminário sobre Música e Comunicação do Paisagem Sonora é um dos produtos. O Caderno traz como foco principal textos que tratam do campo da música e suas várias conexões, como resultado de pesquisas de docentes e discentes. **Esta publicação está organizada em 4 grupos temáticos: Música e diálogo interartes, Formação em música e artes, Política, gestão e economia da música e Comunicação e Música.**

Boa Leitura!

# SUMÁRIO

## GT1

### MÚSICA E DIÁLOGO INTERARTES

P.6

---

**1 Aproximações teóricas para a pesquisa em composição em interface com a psicanálise**

ANDRESSA RAIANA NUNES DE ARAÚJO

---

**2 Isso (não) é música: possíveis lugares do compositor em um processo criativo multidisciplinar**

ARTHUR ZUCCHI BOSCATO

---

**3 Entrelaçamento de linguagens e diálogo de etnias no percurso criativo de Clara Nunes**

BEATRIZ HELENA RAMOS AMARAL

---

**4 Práticas improvisativas: indeterminação e seu uso como ferramenta composicional**

ÍCARO ARANGUEZ SLEIFER

---

**5 Corpografias em performances de canção ao vivo: entre o Pop e Campo Experimental**

MAMUTTE (FELIPE SALDANHA ODIER)

---

**6 Itamar Assumpção no coral? Por que que eu não pensei nisso antes?**

MARCELO ALVES BRAZIL

---

**7 Cápsulas Sonoras, processo de criação coletiva de arte sonora e web art do SONatório**

MARINA MAPURUNGA DE MIRANDA FERREIRA / DANIELE DOS SANTOS COSTA / JOSÉ FRANCISCO DE BRITO FILHO / LINA CIRINO ARAÚJO OLIVEIRA DOS SANTOS

---

**8 Desafios sonoros na criação de vídeos teatrais universitários**

OLÍVIA CAMBOIM ROMANO / MARCELO ALVES BRAZIL / JOSÉ FRANCISCO GOMES DOS SANTOS JUNIOR FILHO

---

## GT2

### FORMAÇÃO EM MÚSICA E ARTES

P.60

---

**1 O processo colaborativo e a indeterminação**

ÍCARO ARANGUEZ SLEIFER

---

**2 A prática musical nos bairros negros além dos holofotes do carnaval baiano**

KATHARINA DORING

---

**3 Abrindo o eco: considerações sobre as entrelinhas simbólicas no grito dos sambadores de Acupe (Santo Amaro/BA)**

MÁRIO DE CAMPOS ANDRADE LAMPARELLI WILSON / ROGÉRIO PENTEADO JR.

---

**4 textoágua – processo criativo**

RODRIGO DE CARVALHO OLIVEIRA

---

**5 Atuação e formação através do programa institucional de Bolsas de iniciação à docência: estudos e práticas decoloniais na Escola Municipal do Parque São Cristóvão**

RAILAN SANTOS DE SANTANA / SARAH FERREIRA SANTOS /  
TIAGO FARIAS DOS SANTOS

## GT3

### POLÍTICA, GESTÃO E ECONOMIA DA MÚSICA

P.90

---

**1 Cartografia das cantoras afro-latino-americanas da Bahia: desafios, perspectivas e dados ocupacionais**

CLÁUDIA BARBOSA / GEOVANA FERREIRA (UFBA) / JÚLIA SALGADO /  
LAÍSA SANTO / OFIR SOUZA

---

**2 Para Além do Instrumento: A realidade do mercado de trabalho do músico e a necessidade de uma formação compatível**

MARIANE SANTOS DO CARMO

---

**3 Novas configurações para a produção musical independente baiana (2007- 2019)**

UYATÁ RAYRA LOPES RIBEIRO



GT4

## COMUNICAÇÃO E MÚSICA

P.108

---

**1 Música eletrônica e materialidades, uma investida inicial**

ADRIANA PRATES SACRAMENTO

---

**2 Passeios sonoros da Ecologia Sonora Tuxá**

MSC. ANDRÉ LUIS OLIVEIRA PEREIRA DE SOUZA

---

**3 Relato de experiência: arte sonora no espaço público**

ANDREA RIOS MAY

---

**4 Cartografia das cidades musicais do Estado do Rio de Janeiro**

MICAEL HERSCHMANN / CÍNTIA SANMARTIN FERNANDES

---

**5 Orquestra do Recôncavo Baiano, a Orquestra Reggae de Cachoeira**

GILVAN GONÇALVES DOS SANTOS COSTA

---

**6 Relato de Experiencia: Criar um Mapa Sonoro Rio Iguaçu como projeto de pesquisa de Doutorado em Música com ênfase em criação sonora**

JAIME D. ROJAS VARGAS

---

**7 Raze em Valorant: games e música na experiência audiovisual em rede**

JANAÍNA OLDANI CASANOVA

---

**8 “Filha das travas, obra das trevas”: uma análise interseccional do álbum Trava Línguas (2021) de Linn da Quebrada**

JONARA CORDOVA

---

**9 Experiências afrodiaspóricas e ameríndias em cenas musicais de Salvador e do Recôncavo, BA: os casos do rock e do rap**

PROF. DR. JORGE CARDOSO FILHO

---

**10 Feminismo negro a partir da performance de Larissa Luz**

JULIANA CAROLINA SANTOS SILVA / NADJA VLADI GUMES

---

**11 Magnetismo**

JULIO CÉSAR LOZANO (PINCHADO) / ÁLVARO ERNESTO (TRIBILÍN SOUND) / FERNANDA GENOBESIO (NANDA)

---

**12 Rap Feminino no recôncavo Baiano/Olhar sensível para as obras de Mc Jayne de Cachoeira.**

LUIS RICARDO SOARES SANTANA

---

---

**13 Espaço de negritude na cena de música Pop da Bahia**

MARCELO PINHEIRO ARGÔLO

---

**14 Disputando o *headphone*: uma análise crítica do caso *KakaoM* e *Spotify***

MARIANA MATHIAS

---

**15 Christoph Wulf e Murray Schafer: Duas visões a respeito do som**

MIRIAN ALVES DE JESUS / ALINE WENDPAP NUNES DE SIQUEIRA

---

**16 Dez anos de e-music no Rio Vermelho: a cena eletrônica local de 2004 a 2014**

NATAN CÂNDIDO SILVA / TATIANA RODRIGUES LIMA /  
CLÁUDIO MANOEL DUARTE DE SOUZA

---

**17 Construcción de identidades champetúas en Champetú y Champeta en Pasta**

NATHALY GÓMEZ GÓMEZ

---

**18 A Caminhada, a passagem e a borda: Abordagens metodológicas para o trabalho de campo com gravação de áudio na pesquisa da sonoridade de manifestações políticas**

PEDRO SILVA MARRA

---

**19 Discos Marcus Pereira: a importância do mapeamento para a canção popular brasileira autóctone**

PHYLIPPE NUNES ARAÚJO

---

**20 Samba como manifestação cultural negra e popular: Bezerra da Silva e o “Malandro Rife”**

RAFIQUE NASCIMENTO DOS REIS

---

**21 O mapa das minas: Alana Sena**

ROSANGELA BARBOSA DE MORAES

---

# GT1

Música e diálogo  
interartes

# Aproximações teóricas para a pesquisa em composição em interface com a psicanálise

AUTOR

ANDRESSA RAIANA NUNES DE ARAÚJO<sup>1</sup>

UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

palavras-chave

#COMPOSIÇÃO #PSICANÁLISE #LALANGUE  
#ANÁLISE MUSICAL #MÚSICA POPULAR

1

## RESUMO

Interessantes aproximações teóricas entre música e psicanálise lacaniana têm sido feitas nas últimas décadas, mas, em geral, tais aproximações são traçadas a partir de conceitos da psicanálise, sem a utilização dos métodos e possibilidades da música para aproximar-se do tema. Diante dessa problemática, o presente trabalho fala sobre o diálogo entre a psicanálise e a composição musical em direção a uma abordagem em que as ferramentas inerentes à música sejam utilizadas na investigação dos aspectos do inconsciente e, a partir daí, possa haver a composição de obras que falem dessa interface. Como parte inicial de um projeto de mestrado, tento reunir aqui formas de investigação do que leva um indivíduo a compor e o que do inconsciente do sujeito pode surgir numa composição, fazendo uma oposição ao discurso excessivamente técnico-científico que submete toda forma de arte à racionalização cartesiana. Ademais, a longo prazo, o projeto de mestrado em questão tem uma proposta decolonial, dado que pretende também entender a relação sujeito-ambiente no ato de compor, dando ênfase ao que de inconsciente poderia surgir dos aspectos socioculturais em que uma compositora ou compositor estariam imersos.

**Objetivando traçar possibilidades teóricas e práticas na música para a produção** de um trabalho que se utiliza de conceitos da psicanálise tais como *lalangue* e sublimação para pensar a composição e, a partir daí, compor peças de música popular, esse trabalho se faz necessário pela constatação da precariedade bibliográfica sobre o tema, assim como também justifica-se num contexto em que a psicanálise lacaniana e a música possam influenciar-se mutuamente e possibilitar novas formas de pensar o inconsciente e de compor.

Introdutoriamente, é importante ressaltar que um impulso inicial para buscarmos essas relações entre a música e o inconsciente vem das cartas de Schoenberg a Kandinsky, publicadas em edição espanhola em 1987, onde Schoenberg afirma que “a arte pertence ao inconsciente” (KANDINSKY, 1987, p. 19) e que é a partir do inconsciente que a “criatividade mais pura”, na opinião do autor, pode aflorar. Tal convicção não passou despercebida pelo campo psicanalítico, afinal, Schoenberg era contemporâneo de Freud e autoras como Mattos (2011, p. 24) relacionam fortemente que o questionamento e as experimentações do dodecafonismo e do atonalismo, com seu novo saber-fazer com o som, são também uma expressão da descoberta do inconsciente e dos sintomas daquela época.

A relação entre composição musical e o inconsciente também foi tema de interesse de um importante expoente da escola de Frankfurt, que estudou com Berg e teve contato muito cedo com a obra de Schoenberg: Theodor Adorno. Adorno fala de como a subversão na música do século XX trazia “emoções indiscutivelmente corpóreas do inconsciente” (ADORNO, 2003, p. 43 apud PICUN, 2019), rompendo com a censura da racionalidade e fazendo uso, nos protocolos atonais, de algo muito próximo do que seriam os protocolos oníricos na psicanálise, aproximando-se de forma mais livre e menos atrelada a padrões previamente estabelecidos.

Nesse trabalho, tenho considerado aproximar essa ideia de Adorno a investigações psicanalíticas sobre a voz com o uso do termo *lalangue* na obra de Jacques Lacan. Lacan, tão hegeliano quanto Adorno apesar de não terem dialogado em vida, cunha o termo “lalangue”, traduzido como lalíngua ou alíngua, que veio originalmente como um ato falho em um de seus seminários, depois elevando à categoria de conceito. Etimologicamente, podemos dizer que esse termo se refere à “lalação”, que é o ato de falar ou balbuciar das crianças pequenas (Lacan, 1972/2003). No entanto, muitas páginas e sessões depois de cunhado esse conceito, podemos definir a *lalangue* como a matéria do inconsciente, feita de fragmentos de sons, palavras, ruídos derivados da língua materna do sujeito que se instaurou nele e subjaz à sua fala, indo para além de significantes e significados. Na *lalangue* está o fora de sentido da palavra — o que nos faz entender que a linguagem, incluindo aí a música, seria uma construção feita a partir de *lalangue*. Mattos-Avril (2022, p. 20) também evoca a singularidade estabelecida a partir do gozo da lalação, de onde insurge a lalíngua. A partir dos modos de falar o mundo vindos do Outro, os sujeitos, diante da entrada na linguagem, podem “ressoar e convocar criações” (*idem*), o que nos aproximaria da composição musical como ressonância da tendência criativa vinda a partir da entrada na língua.

Para pensar a composição musical para além da música europeia e de concerto, faz-se necessário trazer o trabalho de Luiz Tatit com a canção popular. Tatit, em sua obra “O Cancionista” ressalta que numa canção, há junção e tensão, de forma semelhante à fala. O compositor é quem faz uma alquimia entre seqüências melódicas e unidades linguísticas de forma a criar uma obra coesa e que transite entre os sentimentos mais infinitos e as clausuras do corpo, às vezes separadamente, às vezes numa mesma obra (Treece, 2003). O modelo semiótico de Tatit também chega à conclusão de que “A eficácia de uma canção está na permanência de seus traços entoativos e no modo como o cancionista consegue criar um equilíbrio entre texto, melodia e fala” (Oliveira, 2015), afinal, o cancionista utiliza recursos cotidianos para criar algo perene, estando entre o fazer artístico e o fazer prático (e aqui poderíamos fazer um *ritornello* à primeira referência dessa sessão, com a prática da composição enquanto navegação). No texto “Canções e Oscilações Tensivas” temos que há, por exemplo, canções passionais e canções temáticas, sendo as primeiras mais “derramadas”, repletas de saltos e num percurso para encontrar a si mesma, enquanto as segundas, temáticas, trabalham com variações nas reiterações (Tatit, 2010). Essa ação-reação da música no corpo pode ser relacionada a processos de repressão, castração e sublimação na psicanálise, discussão que deixamos para momentos posteriores.

Por fim, apontando-nos mais uma saída interessante nessa interface entre música e psicanálise, Vladimir Safatle, filósofo, psicanalista e compositor, num texto de 2006 denominado “Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage” nos indica possibilidades metodológicas para trabalhar essas duas áreas conjuntamente. Ele elenca quatro métodos diferentes de estudo da psicanálise com a música, sendo estes: A análise psicanalítica da escuta (que tenderia a uma psicologia da audição); as psicobiografias; análises hermenêuticas da composição musical (que tende a ser feita sobre as narrativas das óperas); e, por fim, **a psicanálise da forma musical**, que reuniria “trabalhos que conjugam psicanálise e música sem dissolver a especificidade da análise da forma musical” (SAFATLE, 2006). O autor nos lembra que a utilização desse último método foi evidenciada por Adorno ao trabalhar sobre a obra de Schoenberg e aponta que o recurso à psicanálise terá serventia na análise das músicas porque toda obra diz de categorias importantes como identidade, diferença, unidade, entre outras. Diferentemente de outras formas de produção humanas, as obras de arte apresentariam “a imagem do modo com que sujeitos podem estabelecer identificações, relações de objeto e reconhecer afinidades miméticas com o que se põe como Outro”, afirma Safatle (*idem*). Diante desse contexto, a obra de arte disponibiliza figurações para problemas gerais de subjetivação, o que faz com que a psicanálise possa abordá-la sem descaracterizá-la e ambas as áreas do conhecimento possam dar novos passos a partir desse encontro.

Conclui-se, pois, que a psicanálise da forma musical nos parece adequada para trabalhar a composição e a psicanálise, preservando aquilo que é de natureza intrínseca à música. Além dela, a metodologia semiótica de Tatit também nos aponta um caminho interessante ao pensar voz e canção popular.

Diante dessas abordagens e no âmbito da pesquisa de mestrado em andamento, pretende-se trabalhar com a gravação da voz em situações que propiciem o surgimento do inconsciente, como gravações de sonhos (seguindo os passos de Freud em *A Interpretação dos Sonhos*), ou até mesmo situações pós-sessão de psicanálise, possibilitando que a palavra seja escutada na sua música, sem objetivo de decifrá-la simbolicamente e sim de escutá-la na sua imagem acústica. Certamente, apesar e através do arcabouço teórico da filosofia e da musicologia, investigações posteriores desse projeto também passarão por métodos como a análise espectral a fim de estudar a viabilidade do uso dessas tecnologias para trabalhos interdisciplinares como esse.

As relações entre composição e psicanálise são várias e abrem um campo interdisciplinar em que diferentes saberes podem convergir e divergir de forma tal que a pesquisa teórica pode desembocar em avanços tanto na clínica quanto na criatividade. Dar um passo à frente, arriscar o tropeço, o erro e o resultado inesperado são também uma forma de produzir conhecimento e é a partir desse risco que se pretende abrir espaço para entender o que, na nossa fala, canta algo sobre nós que ainda nem sabemos que podemos saber.

## NOTAS

**1**  
Psicóloga graduada pela Universidade Federal de Minas Gerais, psicanalista, compositora de música popular e mestranda em composição na Universidade Federal da Bahia

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. (1991). O fetichismo na música e a regressão da audição. *Os Pensadores v. 48*. São Paulo: Nova Cultural.
- AVILA, Daniel Camparo. Das (Im)Possibilidades de uma Psicologia Musical. **TransForm. Psicol. (Online)**, São Paulo, v.2, n.2, p.81-99, 2009. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2176-106X2009000200005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-106X2009000200005&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 30 ago. 2022.
- AVRIL, R. M. . (2022). Lalingua, gesto e canções de resistência: tatuagens musicais no corpo da cultura . *Psicanálise & Barroco Em Revista*, 19(2), 16–30. Recuperado de <http://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/11737>
- KANDINSKY, Wassily; SCHOENBERG, Arnold (1987/1993). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. ISBN 84-206-8534-8
- MATTOS, Renata. A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre música e psicanálise. 2011. 174 f. Tese (Doutorado em Pesquisa Clínica em Psicanálise) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011
- OLIVEIRA, A. S. de. O Modelo Semiótico De Luiz Tatit E Suas Implicações Na Análise Da Canção Popular No Brasil: Algumas Considerações Iniciais. DOI: 10.5216/lep.v16i2.28496. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, Goiânia, v. 16, n. 2, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/33541>. Acesso em: 15 abr. 2022
- PICÚN, O., & CARABALLO, A. M. F. (2019). CONSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS NOS MODOS DE ESCUTA NA MÚSICA E NA PSICANÁLISE. *Psicanálise & Barroco Em Revista*, 17(3), 49–66. <https://doi.org/10.9789/1679-9887.2019.v17i3.49-66>
- SAFATLE, Vladimir Pinheiro. Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. *Sobre arte e psicanálise*. Tradução . São Paulo: Escuta, 2006. . . Acesso em: 30 ago. 2022.
- TATIT, L. (2010). Canção e oscilações tensivas. *Estudos Semióticos*, 6(2), 14-21. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2010.49266>
- TREECE, D. (2003). Melodia, texto e O cancionista, de Luiz Tatit. *Teresa*, (4-5), 332-350. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116391>
- VIVÉS, J.-M (2012). *La voix sur le divan Musique sacrée, opéra, techno* Paris: Aubier.

# Isso (não) é música: possíveis lugares do compositor em um processo criativo multidisciplinar

AUTOR

ARTHUR ZUCCHI BOSCATO

UDESC

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

palavras-chave

#COMPOSIÇÃO MUSICAL #AUDIOVISUAL  
#INSTALAÇÃO SONORA #MÚSICA-TEATRO #CINEMA

2

## RESUMO

Durante os mais de 10 anos de trabalho como produtor, compositor, cantor e instrumentista com os grupos *Entrevero Instrumental* e *Rédea Solta* um caminho começou a se desenhar e mudanças significativas em minha forma de ver a música e a arte me levaram a considerar de modo mais central o espectador: para quem fazíamos o que fazíamos? O que os modos de criar e apresentar nossa música diziam politicamente?

**Com este redirecionamento de atenção, naturalmente** adveio a reflexão acerca dos meios de consumo e de fruição da música. Num período anterior ao surgimento da gravação e da reprodução mecânica do som – o que Camargo (2001) chama de *aprisionamento do som* –, ocorrido no final do século XIX (MARCHI, 2005), não havia *ouvir* sem *ver*. Era necessária a presença de, ao menos, dois corpos: o do instrumentista e o do espectador. Configurava-se, então, um ritual social coletivo – e teatral – indissociável da experiência humana com esta disciplina artística.

A percepção das modificações nos modos de se experienciar música conduziu-me à reflexão acerca dos modos de apresentar a música que fazia. Assumindo, por um lado, que a experiência acústica é, com efeito, uma experiência, ficou claro para mim, por outro, que o ritual do concerto é um lugar que envolve corpos partilhando do mesmo espaço. Mais do que isso, engendra teatralidade, já que estabelece relações entre este espaço,

o público e os “atores” (FÉRAL, 2015 apud OLIVEIRA, 2016). Assim, por que negligenciar esta teatralidade e as possibilidades de jogo que se abrem no contato com o outro e com a própria presença em potência? Por que não se colocar como alguém que está sendo visto, além de ouvido, e incluir o corpo e a imagem nas considerações sobre o modo que a música será apreendida por quem assiste? A partir dali a consideração de que a música poderia transcender a dimensão acústica para ser considerada também enquanto acontecimento cênico acabou por influenciar meu modo de ver o ato de compor.

Conjecturando sobre possíveis formas de engendrar som e visualidade em um só ato criativo, tentando escapar da frequente divisão operada entre os processos envolvidos que faz com que um sirva ao outro ou seja conduzido e sugestionado pelo outro, cheguei à ideia, até então inédita para mim, de explorar a teatralidade inerente à execução instrumental, jogar com a visualidade da ação de tocar um instrumento. Foi com isto em mente que, algum tempo depois, tive acesso à obra do compositor argentino Mauricio Kagel e a seu *teatro instrumental*, que, para minha surpresa (e leve decepção), fazia exatamente isto.

Ampliando o rol de objetos composicionais para abarcar a “exposição do drama do instrumentista, [a] construção de situações teatrais entre intérpretes, [...] [o] desenvolvimento de escrituras cênicas e [a] exploração sonora e visual das peculiaridades de grupos de fontes sonoras” (OLIVEIRA, 2015, p. 64), o teatro instrumental retira o gesto de seu lugar de necessidade, de consequência, de subproduto da ação instrumental para colocá-lo na posição de possibilidade, afirmando sua autonomia. Passa-se a compor, então, não com o interesse em um resultado sonoro específico, delimitado, pré-estabelecido, mas em “ações físicas sobre os instrumentos” (SERALE, 2012, p. 2), que são tratados como simples utensílios a serem manipulados pelo tato (WEISS, 2014) com o mínimo de interferência do peso que seus usos históricos depositam sobre a forma com que compositores e intérpretes lidam e se relacionam com eles<sup>1</sup>.

Havendo entendido esta referência como central e com o desejo patente de desenvolver um processo artístico como parte da presente investigação, estabeleceu-se o seguinte objetivo: produzir obras que unificassem, tanto quanto possível – preferencialmente até o ponto em que eles fossem indecomponíveis em seus níveis individuais –, processos de composição sonora e visual pensando-as 1) como uma das possíveis vias de acesso, de aproximação dos públicos, a músicas experimentais identificadas com a vanguarda; e 2) como uma maneira de ampliar as camadas de discurso para discutir com mais ênfase as políticas das imagens e dos corpos, ampliando a compreensão sobre as formas com as quais ambos conectam-se com o fazer musical, com a arte e com o mundo.

A primeira proposta artística é uma instalação sonora, objeto que despertara meu interesse há algum tempo dada sua maneira característica e única de unir composição sonora e visual. Desenvolvida a partir da ideia de manipular o fenômeno de microfonia, ou realimentação, utilizo um microfone e um alto-falante para produzir este objeto sonoro e através de uma *webcam* que lê os movimentos do interagente e envia estes dados para um *patch* criado no ambiente de programação gráfica *Pure Data (PD)* (contendo um equalizador), as alturas dessa microfonia

variam em conformidade com a posição do corpo no eixo *x*. A câmera é posicionada sobre um monitor que fornece o *feedback* visual ao interagente e que, juntamente com um computador, encerra o instrumental tecnológico que compõe a obra. Seu último elemento constituinte é um grande cartaz que apresenta o título da obra: *Balance.*, e que serve como uma espécie de *palavra-partitura* (STOLF, 2011), uma sugestão à performance, ao movimento.

Na segunda escolho aproximar a pesquisa da música-teatro e componho o *Quinteto para televisão e cordas*. Parto de duas ideias básicas, a primeira delas, escrever para televisão; e a segunda, compor várias pequenas peças, fragmentá-las e embaralhá-las na mesma obra. Tendo como referência inicial a obra *Imaginary Landscapes No. 4 (1951)*, de John Cage, estendo o olhar sobre o trabalho do compositor estadunidense e adoto a aleatoriedade como um método para guiar a construção da peça. Havendo definido o material para a televisão – manipulações nos canais, no volume e no *mute on/off*, além do movimento de “ligar e desligar” – e para as cordas – um grupo de treze acordes simétricos, cada um com quatro notas (partindo do uníssono e chegando a três oitavas); um conjunto contendo dezesseis grupos rítmicos criados a partir de permutações entre semicolcheias e fusas; e um grupo de cinco “minipeças” – e uma estrutura básica, a aleatoriedade atua sobre a ordem das alturas e dos grupos rítmicos, a posição dos ataques e das pausas, a ordem dos canais da televisão e suas durações (o que afeta as durações dos fragmentos das “minipeças” e a ordenação de diferentes técnicas estendidas).

A terceira surge ainda sob a influência da música-teatro, mas agora com o frescor trazido pelo contato com a obra da coreógrafa e dançarina Anne Theresa de Keersmaeker e com seu uso do conceito de defasagem, em diálogo direto com a música do compositor Steve Reich. Resolvo então, trabalhar com a defasagem nos planos do som e da imagem, criando uma peça a que dou o título *Pendulum Phase*. Escrita para violão amplificado e guitarra elétrica e para um ou dois instrumentistas, proponho, no campo sonoro, acordes abertos com as cordas soltas para ambos os instrumentos (contendo a guitarra um *capotraste* na sétima casa para diferenciar as alturas entre eles) e um jogo rítmico em que o violão mantém o mesmo tempo metronômico durante toda a peça enquanto a guitarra retarda aos poucos seu andamento para alcançar, em relação ao violão, polirritmias de 4:5, 3:5, 2:5, e, finalmente, 1:5, momentos nos quais a velocidade estabiliza-se a fim de estabelecer e reafirmar cada configuração. No campo visual, proponho que o(a)(s) intérpretes coloque(m)-se de frente para o público, posicionem os instrumentos na vertical ao lado do corpo e toquem as cordas realizando um movimento de pêndulo com o antebraço, tendo o cotovelo como ponto fixo. Desta forma, a defasagem e as polirritmias manifestam-se igualmente no plano da imagem.

Finalmente, no contexto de meu Estágio Docente, provocado por meu orientador, Professor Guilherme Sauerbronn de Barros, propus que compuséssemos um curta-metragem experimental. Todo o processo foi colaborativo e premissas, temáticas, cenas, músicas, todos os elementos foram debatidos e selecionados pelo grupo. Dois foram os motivos centrais: a obra *Notas do Subsolo* (1864), de Fiódor Dostoiévski, que inspirou o título *O Homem*

*Subterrâneo*; e o instrumento *piano*. O caminho foi marcado por discussões acerca de temas díspares como a sexualidade e a política dos corpos; o virtuosismo; a educação musical conservatorial; as relações entre um sistema de ensino disciplinador, a performatividade masculina e a violência etc. A experiência provocou nos participantes um olhar ampliado para o ato de compor e comprovou ser possível, cinema e a música sendo artes temporais e discursivas, criar audiovisual a partir do olhar do(a) compositor(a) de música ou uma música direcionada não somente aos ouvidos (BRECHT apud STOLF, 2011).

Crendo ser possível repensar nosso fazer musical marcado pelo alheamento do corpo e caminhar no sentido de uma noção estendida de música, diálogo com duas asserções distintas do compositor John Cage. Para ele, “se a palavra ‘música’ é sagrada e reservada para instrumentos do século XVIII e XIX, nós podemos substituí-la por um termo mais significante: organização do som” (CAGE, 1973 apud CUPERTINO, 2011, p. 13). Discordando desta afirmação, vejo que *música* se tornou quase um termo guarda-chuva, dando conta de inúmeras manifestações artísticas absolutamente heterogêneas. Assim, por que não assumirmos que, mesmo em disciplinas artísticas híbridas que não se concentram apenas em uma matéria, mas que constroem suas poéticas justamente na interdependência entre as partes, pode haver música? Concordando com o segundo enunciado cageano, que diz que “a experiência com a música é total” (OLIVEIRA, 2015, p. 56), e não apenas auditiva, amplio-a para afirmar que todos os espaços que propõem e/ou comportam um “jogo criativo com o som” (BRANDT; GEBRIAN; SLEVC, 2012 apud JACOBY, 2020, p. 187) contêm e/ou são (também) música.

## NOTAS

1

Esta ideia influenciará, para além de compositores ligados à chamada *música-teatro*, artistas ligados a outras poéticas, como o alemão Helmut Lachenmann, que em sua *música concreta instrumental*, toma um caminho diferente ao pesquisar os mais diversos sons possíveis de serem extraídos de instrumentos acústicos através de técnicas estendidas (WEISS, 2014).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMARGO, Roberto Gill. **Som e cena**. Sorocaba: TCM-Comunicação, 2001.
- CUPERTINO, Karine de Oliveira. **Dai-nos a experiência do nosso dia-a-dia**: procedimentos estéticos de John Cage e do teatro performativo. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- JACOBY, Nori et al. Cross-cultural work in music cognition: Challenges, insights, and recommendations. **Music Perception**, Oakland, v. 37, n. 3, p. 185-195, 2020.
- MARCHI, Leonardo de. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. **E-Compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v. 2, 2005. Disponível em: <<https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/29/30>>. Acesso em: 04 mar. 2022.
- OLIVEIRA, Heitor Martins. Composição musical e teatralidade em Speaking Drums, de Péter Eötvös. **Revista do Laboratório de Dramaturgia – Ladi**, Brasília, v. 2, p. 57-71, 2016.
- \_\_\_\_\_. Música e teatralidade: a perspectiva composicional. **Debates**: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, n. 15, p. 49-66, 2015. Disponível em: <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/5291>. Acesso em: 24 fev. 2022.
- SERALE, Daniel. O Teatro Instrumental em Cenas Sugestivas de Carlos Kater. Eimas – Encontro Internacional de Música e Arte Sonora, 2012, Juiz de Fora. **Anais**. Juiz de Fora: UFJF, 2012. p. 1-10. Disponível em: <[https://www.ufjf.br/anais\\_eimas/files/2012/02/O-teatro-instrumental-em-cenas-sugestivas-de-Carlos-Kater-Daniel-Serale.pdf](https://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/O-teatro-instrumental-em-cenas-sugestivas-de-Carlos-Kater-Daniel-Serale.pdf)>. Acesso em: 05 mar. 2022.
- STOLF, Maria Raquel da Silva. **Entre a palavra pênsil e a escuta porosa**: investigações sob proposições sonoras. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/34774/000792925.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 05 mar. 2022.
- WEISS, Ledice Fernandes de Oliveira. A vocação política do teatro musical contemporâneo: o exemplo de três obras de Mauricio Kagel, Hans Werner Henze e Helmut Lachenmann. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.2, n.2, p. 32-50. 2014.

# Entrelaçamento de linguagens e diálogo de etnias no percurso criativo de Clara Nunes

AUTOR

BEATRIZ HELENA RAMOS AMARAL

PUC-SP

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

**palavras-chave**

#CLARA NUNES #REDES DE CRIAÇÃO #PROCESSOS DE CRIAÇÃO #ENTRELAÇAMENTO DE LINGUAGENS MUSICAL-VISUAL-GESTUAL #DIÁLOGO DE ETNIAS

3

## RESUMO

Constitui propósito do estudo mapear dois significativos aspectos do percurso criativo da intérprete e pesquisadora Clara Nunes (1942-1983): o entrelaçamento de linguagens (musical/visual/gestual) e o diálogo de etnias, em potentes redes construtivas, nos moldes concebidos por Cecilia Almeida Salles, na teoria dos processos de criação.

**É propósito deste estudo realizar o mapeamento de dois** aspectos fundamentais do percurso criativo da intérprete, pesquisadora e compositora Clara Nunes (1942-1983), cujo nascimento, no interior de Minas Gerais, completa 80 anos em 2022. A célebre artista brasileira tornou-se reconhecida em âmbito internacional, a partir dos anos 1970 em razão de um conjunto de singularidades que ultrapassam a extraordinária riqueza de seu timbre de voz e também se inserem na construção e conjugação das linguagens musical, visual e gestual, bem como pela reiterada presença, no plano temático, do dinâmico e bem realizado diálogo das três etnias que compõem o povo brasileiro, realçando a valorização da cultura e das religiões de matriz africana. O exame destes aspectos, o modo como se desenvolvem tanto a interação de linguagens estéticas quanto o diálogo temático entre as etnias europeia, africana e indígena, tendentes à valorização da cultura brasileira autêntica, acaba por revelar a existência de relevantes *redes de criação*, nos termos propostos por Cecilia Almeida Salles, em sua Teoria dos Processos de Criação, desenvolvidas, principalmente, nos livros *O gesto inacabado* e *Redes de Criação*.

Consoante escreve Paul Zumthor, “é pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanção de nós”. Neste diapasão, se desenvolvem os rumos da atemporalidade da obra de Clara.

De outro lado, o exame também permite vislumbrar a atemporalidade destas redes construtivas, em decorrência do diálogo dos importantes temas reiterados no repertório da intérprete com a contemporaneidade, graças à indiscutível abrangência de questões até hoje postas em destaque na esfera social e cultural, concernentes à promoção da igualdade entre as crenças religiosas, da tolerância diante da diversidade de crenças, com o subsequente combate ao preconceito e, evidentemente, da valorização dos elementos étnicos, acentuando, sobretudo, a valorização da cultura africana.

O primeiro dos aspectos mencionados, o entrelaçamento das linguagens musical, visual e sonora é delineado, pela primeira vez, na trajetória de Clara Nunes, no ano de 1971, à época da concepção do quarto álbum musical individual long-play da cantora, com o propósito de acentuar a valorização da cultura brasileira de raiz e conferir identidade à intérprete. Inobstante o reconhecimento da expansão, a partir dos anos 1960 do século passado, do imbricamento entre a música e as demais artes, em crescente colaboração, na chamada arte ocidental, os movimentos expansivos se fizeram lentamente, por meio da gradual assimilação dos movimentos de vanguarda europeia, com o enfrentamento de muitas resistências conservadoras. No plano da música popular brasileira, a opção por construir e aprimorar constantemente esta interação de linguagens demonstra o quanto Clara mantinha olhos abertos para o presente e para o futuro, sem descurar, naturalmente, dos tradicionais elementos culturais tradicionais do passado. Construía, deste modo, a atemporalidade de sua arte.

Embora Clara não tenha sido a primeira nem a única a inserir em seu repertório a temática relacionada à cultura afro e às suas religiões, cabendo lembrar a magnitude da obra de Dorival Caymmi e os afro-sambas da parceria de Baden Powell e Vinícius de Moraes, apenas para citar dois exemplos anteriores ao trabalho da intérprete, é imperioso reconhecer o fato de ter sido ela a primeira artista brasileira a erigir a valorização da cultura de raiz como um dos pilares centrais de sua trajetória estética e, neste propósito, haver perseverado, com rigor estético, atuando como pesquisadora, durante toda a vida, como o demonstram a sua obra fonográfica e performática.

Em torno da linguagem musical – sonora e verbal – Clara construiu, a partir de 1971, outras linguagens destinadas a realizar com a primeira uma interação plena, com ressonâncias e conjunções expressivas e enriquecedoras. A partir deste verdadeiro *turning point* em sua trajetória (iniciada nos anos 1960, com a gravação de álbuns de repertório romântico, por opção da gravadora, EMI-Odeon), foram concebidas por Clara, com arrojo e inventividade, uma linguagem visual e uma linguagem gestual. Embora permanecesse na mesma gravadora – por toda a sua vida – a intérprete conseguiu convencer os produtores e diretores a apostar em sua nova construção artística, que perduraria por toda a bem sucedida carreira da intérprete. Clara contava, a partir do quarto álbum long-play, com a presença, como produtor de seus discos, de Adelzon Alves,

radialista e profundo conhecedor da música brasileira de raiz. Juntamente com Alves, Clara traçou as balizas do novo projeto, inteiramente voltado para a cultura de raiz, o folclore, estruturando um programa de ação que incluiu pesquisas pelas várias regiões brasileiras, visita a redutos de compositores, busca de repertório entre antigos compositores, pesquisa junto a novos compositores, muitos lançados por Clara. Na busca dos diferentes ritmos brasileiros, a intérprete também se valeu da pesquisa do Maestro Guerra Peixe, que identificara quase trezentos ritmos brasileiros autênticos.

A emissão da voz da cantora também se alterou, pois, ao cantar samba, coco, baião, xote, batuque, forró, reduziu alguns procedimentos, como, por exemplo, deixou de alongar constantemente as sílabas e empregar vibratos, como costumava fazer ao apresentar o antigo repertório, composto por obras românticas e de perfil mais conservador, com o qual não obtivera o êxito esperado. Sua voz *mezzo-soprano* potente, doce e densa deixava transparecer a riqueza harmônica do timbre. Para interagir com a nova linguagem fônica e com o repertório que se modificava completamente, surgiram no projeto estético da intérprete duas outras linguagens: a visual e a gestual.

## A LINGUAGEM VISUAL

A primeira representa o conjunto de elementos adotados para a caracterização de uma imagem áudio-visual de Clara: modifica-se sua indumentária. Ela passa a se apresentar, no palco, com roupas brancas, geralmente vestidos longos, muitas vezes inteiramente rendados ou com apliques de renda, e acessórios que bem se conjugavam a estes trajes: colares de contas, guias, feixe espesso de pulseiras. Também se registra a preferência por pés descalços ou a utilização de calçados discretos, de cor predominantemente branca. Todo o conjunto remetia, principalmente, às vestimentas baianas típicas ou às vestes utilizadas nos rituais das religiões de matriz africana. Para manter a unidade e a coerência, foi contratado, inicialmente, o estilista Geraldo Sobreira, que confeccionava peças exclusivas para Clara. Anos depois, o estilista da intérprete passou a ser Reinaldo Cabral. Os vestidos e conjuntos utilizados por Clara muitas vezes continham bordados, rendas, sisal, conchas, pedras, remetendo à natureza, às paisagens do litoral e do sertão brasileiros.

## A LINGUAGEM GESTUAL E A DANÇA

No plano da gestualidade, da movimentação, da dança, Clara também teceu uma linguagem própria, construída a partir do aprendizado, em cinco anos de aulas de expressão corporal ministradas pela bailarina e coreógrafa Mercedes Batista, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que se tornou célebre por ter sido a criadora do balé afro – brasileiro e cujo trabalho se embasa nos estudos de dança realizados em Nova York com Katherine Dunhan. O trabalho codificação de gestos concernentes a rituais afro – brasileiros foi aprendido por

Clara, também conhecedora e adepta das religiões de matriz africana, tanto a umbanda como o candomblé.

Deste modo, numa tríplice concepção de linguagens em produção dinâmica, com lastro em conceitos fundamentais de brasilidade e em permanente mutação, à medida em que o repertório, as letras e o ritmo ensejavam renovações gestuais, a intérprete atuava, num caminho de flexibilidade e resistência, irmanafas como princípios norteadores desta interação de linguagens.

Ao mencionar as abordagens para o movimento criador, ensina Cecilia Almeida Salles (1998) que a diversidade de ângulos de observação proporcionam ampliação de sua compreensão e, evidentemente, propiciam “uma aproximação maior de sua complexidade”. E discute o processo de criação como ação transformadora, como movimento tradutório, processo de conhecimento, construção de verdades artísticas e percurso de experimentação.

Em nossa pesquisa, afigura-se nítido, nos atos criadores de Clara, geradores da interação das linguagens sonora, visual e gestual (dança), o caráter intersemiótico. Consoante escreve Cecília Salles, é híbrida a natureza do percurso. Entretanto, a observação da arte contemporânea mostra a tendência cada vez maior para a concomitância de linguagens. Ampliam-se os “espetáculos artísticos que não limitam sua materialização a uma determinada linguagem.” Nestas hipóteses, não somente o processo, mas “a própria obra abarca diferentes códigos”.

Exatamente nesta faixa de pluralidade de linguagens em dinâmica interação se situa o trabalho estético de Clara Nunes, que hoje podemos constatar em suas centenas de performances veiculadas nas plataformas, filmes, vídeos, bem como no DVD Clara Nunes – os musicais do Fantástico das décadas 70 / 80, lançado em 2008 pela Globo Marcas, que reúne 21 musicais da intérprete, as quais continuam a inspirar homenagens e tributos de outros artistas.

Por seu turno, a reiterada inserção dos elementos culturais das três etnias que compõem o povo brasileiro também acaba por promover a singularização de um repertório de variados ritmos brasileiros, no qual se destacam o samba, o coco, sem prejuízo do samba – canção, além de obras de outras vertentes da MPB, pois Clara, em toda a sua carreira, demonstrava recursos vocais ilimitados e extrema versatilidade, tendo gravado obras de Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Toquinho, João Nogueira, Mauro Duarte, João Bosco, Aldir Blanc, Paulo César Pinheiro, Tom Jobim, Paulinho da Viola, Mauro Duarte, Candeia, Ivone Lara, Nelson Cavaquinho, Cartola, Caetano Veloso, Ivor Lancelotti, Eduardo Gudin, Toninho Nascimento, Romildo Batos, Edil Pacheco, Milton Nascimento, Ivor Lancelotti, Monarco, entre muitos outros autores de estilos diferentes.

A existência das redes de criação é patente. Esta é uma das conclusões geradas pela experiência da audição da obra fonográfica completa de Clara (quase duas dezenas de álbuns musicais *long plays* e mais de uma centena de compactos simples e participações em projetos coletivos), aliada à audição/visão das performances da intérprete (registradas em vídeo).

Na esfera temática e na linguagem, a coerente e relevante trajetória criativa da cantora permite vislumbrar o tecido complexo de seu processo criativo

e de sua obra, bem como penetrar nas tramas das “redes de criação”, em que se afiguram nítidas a ampliação de embriões e o reaproveitamento de ideias.

A título de exemplo, pode-se elencar algumas obras de vários álbuns de Clara, nos quais os liames temáticos e de foco configuram encadeamentos nos quais podemos vislumbrar redes:

- A. Do álbum Clara Nunes (1971) – Aruandê, aruandá; Misticismo da África ao Brasil;
- B. Do álbum Clara, Clarice, Clara (1972) – Ilu Ayê; Tributo aos orixás;
- C. Do álbum Alvorecer (1974) – Nanaê, Nana Naiana;
- D. Do álbum Claridade (1975) – A deusa dos orixás;
- E. Do álbum Brasil Mestiço (1980) – Brasil mestiço, santuário da fé;
- F. Do álbum Clara (1981) – Congada;
- G. Do álbum Nação (1982) – Ijexá; Afoxé para Logun; Mãe África;

Este conjunto de onze músicas constitui um dos exemplos de rede criativa, em que elementos constitutivos do tema, de seu fundamento, objetivo, desenvolvimento, ritmo, harmonia e imbricamento de linguagens é reveladora da ampliação de embriões. Como investigação que busca a compreensão dos movimentos que integram o processo de construção de uma obra, a teoria dos processos de criação evidencia os princípios direcionadores da atividade criativa.

Cercando-se de elementos e estratégias estéticas eficazes para dar sustentação a seu projeto poético, pioneira em suas realizações estéticas e em suas conquistas, Clara Nunes lega-nos obra multifacetada que se subsume numa evidente faixa de atemporalidade, pois, além de buscar liames na interação das várias linguagens, que agem, uma sobre a outra, a acentuar, sublinhar, destacar, completar, realçar a existência uma das outras, atua sobre temática de grande relevância social e existencial, qual seja, a questão da igualdade das crenças religiosas, o respeito e a tolerância à diversidade de etnias. Em diálogo direto com nosso tempo, denunciando nossas mazelas e almejando soluções, a obra dinâmica de Clara realça o que de melhor produziu a cultura brasileira, no âmbito da música popular, no século XX. Ouvi-la é refletir sobre as possibilidades de enfrentamento ético e estético deste quadro social ainda desigual, que nos pede a conjugação de nossos melhores esforços. Destarte, a música de Clara Nunes se recoloca em conjugação com outras expressões, artísticas e não artísticas, nas trilhas mais amplas do cenário cultural brasileiro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **Clara Estrela, o filme**. Germina – Revista de Literatura e Arte, Belo Horizonte, edição abril 2020
- AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **Rapsódia e ressonâncias no canto de Clara Nunes: Macunaima e a dança das liguagens**. Revista Incomunidade, Lisboa, Portugal, edição dezembro 2021
- AMARAL, Beatriz Helena Ramos, **Cássia Eller – canção na voz do fogo**, São Paulo, Escrituras, 2002
- ANDRADE, Mario de. **Música, doce música**. São Paulo, Martins Fontes, 1963
- BRÜGGER, Sílvia Maria Jardim. **Clara Nunes – uma cantora popular**. ANPUH, XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009
- DEALTRY, Giovana. **Clara Nunes – Guerreira – o livro do disco**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2017
- FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes: Guerreira da Utopia**. Rio de Janeiro, Agir, 2ª. edição, 2019
- MONTEIRO, Marianna. **Dança afro: uma dança moderna brasileira**. [http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/images/stories/arquivos\\_pdf/artigomarianna.pdf](http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/images/stories/arquivos_pdf/artigomarianna.pdf)
- SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado – processo de criação artística**. São Paulo, Annablume, 1998
- SALLES, Cecília. **Redes de Criação – construção da obra de arte**. Vinhedo, Horizonte, 2006
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poesia orale*. Paris, Editions du Seuil, 1983

# Práticas improvisativas: indeterminação e seu uso como ferramenta composicional

AUTOR

ÍCARO ARANGUEZ SLEIFER

UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

palavras-chave

#COMPOSIÇÃO MUSICAL #IMPROVISAÇÃO  
#DETERMINAÇÃO #INDETERMINAÇÃO

4

## RESUMO

A improvisação vem sendo utilizada como recurso ou ferramenta composicional ao longo da história da música por compositores de diversas tendências estilísticas, tanto da música de concerto como da música popular. Há inúmeras maneiras de abordar o improviso musical, estando ele à disposição de compositores e instrumentistas de muitas formas. O improviso pode ser considerado como uma composição em si, como uma prática musical ou, também, como um recurso a ser utilizado em determinadas obras musicais. O termo “improviso” abrange uma vasta área de interpretações e possibilidades, principalmente por estar relacionado a uma experiência possível de ser realizada em qualquer estilo, gênero musical ou cultura.

**Com base na análise das obras e da revisão da literatura,** torna-se possível perceber diferentes níveis de controle e liberdade na improvisação musical e compreender o uso de sua função como ferramenta composicional. Entende-se a improvisação como fenômeno intrinsecamente ligado ao campo criativo composicional e interpretativo, logo, o trabalho tem a finalidade de atentar para o elo para a relação intérprete/compositor, entender questões relacionadas às possibilidades de procedimentos do campo da improvisação que estão relacionadas ao controle e à liberdade criativa.

A improvisação, como conceito musical, tem vários sentidos e funções ao longo da história da música. Ela pode ser vista, por exemplo, como uma forma de composição instantânea, ou até mesmo como ferramenta composicional<sup>1</sup> ou, também, como um acontecimento religioso e espiritual que contrastam com os conceitos de prática e teoria ocidentais<sup>2</sup>. Em outras palavras, a improvisação musical é uma livre combinação de notas durante um intervalo determinado de tempo, uma execução de linhas melódicas baseadas em escalas, modos e ornamentos de acordo com um estilo musical ou determinada linguagem composicional. E dentro desta perspectiva, observa-se de maneira significativa a liberdade dada ao intérprete, na tomada de decisões, para a realização de uma execução como coautor ou até mesmo assumindo o papel do próprio criador de uma passagem ou obra musical por inteiro.

O Dicionário Grove de Música traz a definição do termo improvisação da seguinte maneira:

**Improvisação:** A criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, enquanto está sendo executada. Pode envolver a composição imediata da obra por seus intérpretes, ou a elaboração ou ajuste de uma estrutura existente, ou qualquer coisa no meio. Em certa medida, toda performance envolve elementos de improvisação, embora seu grau varie de acordo com o período e o lugar, e até certo ponto toda improvisação repousa em uma série de convenções ou regras implícitas. O termo “extemporization” é às vezes usado alternadamente com “improvisação”. Por sua própria natureza – improvisação é essencialmente evanescente – e é um dos assuntos menos favoráveis à pesquisa histórica (tradução nossa)<sup>3</sup>.

Notamos, portanto, que a improvisação, segundo a definição, está presente em qualquer obra executada, podendo evidenciar diferentes graus, dependendo do contexto ou obra. Também se percebe a estreita relação entre composição e interpretação.

Quando falamos em indeterminação um leque se abre nos possibilitando dialogar com escolhas muito mais sutis, detalhes provenientes de uma interpretação específica, momentos envolvendo o público, a acústica, o ambiente, entre outras vicissitudes. Nesse ponto, vale a pena observar o que foi colocado por Igor Stravinsky:

[...] o compositor corre um risco inegável a cada vez que sua música é tocada, já que, a cada vez, uma competente apresentação de sua obra depende de fatores imprevisíveis e imponderáveis, que se combinam para produzir as qualidades de fidelidade e simpatia sem as quais a obra será irreconhecível em determinada ocasião, inerte em outras, e, em qualquer situação, traída (STRAVINSKY,1996, p.113).

O termo “indeterminação”, na música, está atrelado ao grau de liberdade dado pelo compositor ao intérprete em uma obra, ou seja, é um que explora a

possibilidade do executante tomar decisões que influenciam diretamente no produto musical. A indeterminação pode ser relacionada a fatores externos que podem fugir ao controle rígido da ideia musical. Aldrovandi e Ruviaro colocam da seguinte maneira:

Antes de abordar o conceito de Indeterminação na música ocidental do século XX, devemos reconhecer que sempre existiu indeterminação em qualquer música de qualquer época e lugar. Em poucas palavras, mesmo uma composição totalmente escrita está permeada de indeterminação e acaso, em última instância, no momento de sua execução. Uma sonata de Beethoven, por exemplo, será sempre tocada de forma diferente por cada intérprete, ou mesmo por um mesmo intérprete (ALDROVANDI e RUVIARO, 2001, p. 22).

Eles comentam que, mesmo não usada intencionalmente pelo compositor, a indeterminação estará presente na obra, mesmo que seja estritamente notada. Então, entendemos que a indeterminação está presente em qualquer obra executada.

A indeterminação abrange um campo mais amplo que a improvisação. O compositor, por mais específico que seja na sua notação, está sujeito ao acaso de cada execução.

Esses diferentes usos do controle e da liberdade servem como ferramentas composicionais aos compositores que buscam explorar a criatividade do intérprete e a influência do acaso em suas obras.

Qualquer escolha interpretativa ou detalhe do ambiente pode ser considerada indeterminação nesse caso. Então, torna-se impossível para um compositor ter o controle total sobre a obra e negar a indeterminação, por mais criteriosa que seja a escrita da mesma.

Almeida traz mais a respeito das liberdades envolvendo composição e interpretação:

As aberturas de interpretação correspondem às liberdades que se disponibilizam ao intérprete e a suas imprevisíveis respostas, podendo ser: (1) inerentes a práticas comuns e a tradições interpretativas; (2) geradas por ambigüidades decorrentes das limitações da notação musical, sem que sejam necessariamente desejadas pelo compositor; (3) deliberadamente previstas e oferecidas pelo compositor por meio de diversos recursos de indeterminação (ALMEIDA, 2007, p. 4).

Os níveis de indeterminação vão afunilando e podem tornar-se cada vez mais manipuláveis pelo compositor. Existem níveis naturais presentes em toda interpretação, os que são referentes à imprecisão da notação e os criteriosamente escolhidos e manipulados pelo compositor.

Diferentes graus de indeterminação podem ser encontrados em todo o repertório da música ocidental, porém, a utilização mais consciente do acaso e as liberdades envolvendo a relação entre compositor e intérprete passaram

a ser explorados em obras da música ocidental do século XX. Ao analisar as obras desse período, deparamo-nos com vários tipos de indeterminação, improvisação e distintos graus de liberdade. Nessas obras, há diversas maneiras de o compositor utilizar tais recursos composicionais que envolvem a improvisação. Souza fala sobre as variações de graus de indeterminação:

O grau de indeterminação de uma obra musical pode variar muito. O acaso pode ser aplicado em alguns trechos ou na peça inteira; pode ser parcial, quando aplicada em apenas alguns elementos (como altura ou duração), ou total quando aplicado a todos os elementos da composição. (SOUZA, 2015, p. 11).

O autor especifica três possíveis usos da indeterminação em uma obra. Ele coloca em uma escala crescente de liberdade e diz que a indeterminação pode ser utilizada em trechos, parcialmente ou integralmente na obra, podemos, portanto, fazer aqui um paralelo com obras estritamente notadas, a improvisação idiomática e a livre improvisação.

Neste trabalho, abordamos usos da indeterminação e da improvisação como ferramenta composicional na música ocidental, diferentes graus de liberdade, idiomatismos, assim como os problemas envolvidos no ensino da improvisação, e as diferenças encontradas na prática e no ensino da improvisação no contexto da música de concerto e da música popular. É notável que os músicos populares têm mais facilidade nas práticas improvisativas, em relação aos músicos de concerto. Por isso, este trabalho buscou tratar dos motivos e as possíveis soluções para o problema. Por outro lado, nos dois contextos, notamos a existência de idiomatismos, que caracterizam o estilo ou o compositor envolvido.

A tradição improvisativa manteve-se presente, ao longo da história, na música popular. No entanto, a improvisação na música de concerto não ocupa mais um lugar de destaque, e por isso alguns músicos não se sentem confortáveis a executar obras que exijam o uso da improvisação. Por isso, torna-se necessária uma preocupação maior com a prática, o ensino da improvisação no contexto da música de concerto.

Então, o objetivo do trabalho é atentar para a importância do desenvolvimento da prática improvisativa no meio da música de concerto para um melhor resultado nas execuções e da criatividade do intérprete e estimular a prática e o ensino da improvisação nos cursos de bacharelado em instrumento. Também evidenciar os diferentes níveis de liberdades cedidos pelo compositor aos intérpretes e quais técnicas notacionais podem auxiliá-lo na execução de obras que façam uso de recursos indeterminados e improvisativos.

A partir dessa pesquisa foi possível compor uma obra com a utilização da indeterminação e da improvisação como ferramentas composicionais e de uma dissertação, defendida no ano de 2021.

## NOTAS

**1**

SERPE, 2017, p. 24.

**2**

BAYLEI, 1992, p. 1.

**3**

*Improvisation: The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules. The term 'extemporization' is used more or less interchangeably with 'improvisation'. By its very nature – in that improvisation is essentially evanescent – it is one of the subjects least amenable to historical research.*

# Corpografias em performances de canção ao vivo: entre o Pop e Campo Experimental

AUTOR

MAMUTTE (FELIPE SALDANHA ODIER)

UFF

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

palavras-chave

#PERFORMANCE #CORPOGRAFIA #VERBIVOCOVISUAL  
#SHOW #MÚSICA POPULAR

5

## RESUMO

Queremos compreender a aproximação entre a arte da performance e o fazer do artista da música atuando ao vivo. Para isso cartografamos alguns casos que identificamos como exemplos de “corpografias”, noção cunhada pelo artista Ricardo Aleixo, sobre o repertório performativo que acontece no corpo em apresentações ao vivo de sonoridades da palavra, ou seja, do poema e ou da canção, os vértices corpográficos. Essa pesquisa se apoia nos estudos e práticas da *performance* e pretende contribuir para as dimensões práticas na arte contemporânea.

**Cotejaremos à noção de corpografia ao conceito de “ver-bivocovisual”**, termo criado por James Joyce em *Finnegans wake* (1922), que Haroldo de Campos citou<sup>1</sup>, para pensar as qualidades contidas na “transcrição”, procedimento de tradução de um poema para outro idioma, em que se considera mais os aspectos estéticos/poéticos da língua original e menos sua literalidade semântica, criando no idioma traduzido, elaborações visuais e sonoras para que o texto em tradução mantenha a sua característica poética/estética que não se traduziria literalmente em outra língua. Segundo o autor: “Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, 1977, p. 100). É possível pensarmos/praticarmos estas qualidades verbais-vocais-visuais na arte ao vivo, em *performance*?

A tradução *verbivocovisual* para o idioma de chegada implica não só um exercício criativo e inventivo, mas também uma leitura crítica dos aspectos que caracterizam e conferem expressividade ao texto fonte. Haroldo de Campos buscava uma nova informação estética obtida via tradução, que seria “operacionalmente distinta da tradução propriamente dita

Tomaremos a expressividade corporal, suas técnicas e sentidos sensíveis, para pensar/praticar o desenvolvimento de qualidades gestuais a serem material de composição de cena, como máquinas performativas – utilização de aparelhos de edição do som e da imagem, como dispositivo potencial da *performance* – e do cruzo das dimensões lexicais, sonoras e imagéticas que se enunciam tanto na prática do poema performado, como na presença de shows de música popular, em que ambos os repertórios são realizados ao vivo.

A poesia expandida no corpo, na imagem e no som e a instauração de uma *práxis* interartes pelos poetas contemporâneos na execução de poemas ao vivo leva-nos a identificar estas peças como atos/ações de “Corpografia” e “Vocografia”, termos cunhados pelo artista Ricardo Aleixo, para expressar as qualidades técnicas de ativação do poema por meio do corpo e da voz – na minha escuta, desde as suas qualidades *verbivocovisuais* – ao vivo.

Esse caráter corporal e de expressividades polifônicas, em que as qualidades e ou gêneros artísticos não se dissociam em um único ato, no fazer artístico, é um “saber-ser”<sup>2</sup> atávico das tradições não-ocidentais, amefricanas<sup>3</sup>. Segundo o antropólogo argentino Alejandro Frigério (1992, p. 179), numa “perspectiva afrocêntrica” para designar as “artes negras”, “a mesma densidade da *performance* que caracteriza a vida cotidiana se estende, ou se correlaciona, às artes”, na perspectiva ocidental e hegemônica. Nesse sentido a prática performativa de Ricardo Aleixo vem evocar, no contexto da arte contemporânea, toda a sofisticação dessa ancestralidade mencionada, e codificada em sua *performance* e nas contribuições epistêmicas de sua obra.

Entendo a escrita da poesia e a corpografia, que é a definição que dou à forma particular pela qual pratico e penso a *performance*, como formas de leitura. Insisto na ideia de que o ato da leitura é, também, um gesto performativo, por envolver modos específicos de agenciamento do corpo na apreensão de um determinado texto. Escrevo sempre tendo em mente, mais que o “leitor Ninguém” imaginado por João Cabral, o leitor que efetivamente sou. E que continuarei a ser ao performar – lembrando que performar significa, no meu projeto poético, uma forma de dar a ler, em perspectiva ampliada (*verbivocovisual*, diriam James Joyce e os concretos), elementos já virtualmente presentes no texto escrito que só por meio da ação do corpo e da voz (que também é corpo) podem ser de fato materializados. (ALEIXO *apud* MEDEIROS, 2001)

Ricardo Aleixo desenvolve, desde o trabalho com a *Cia SeráQuê?*, o conceito basilar de sua obra, que relaciona a poesia escrita e falada à outras dimensões performativas, as do corpo, em suas gestualidades físicas – corpográficas – imagéticas, moventes, vocais, como também em relação com outros suportes e mídias.

Inicialmente, a corpografia era “uma tentativa de responder” à vivência dos bailarinos – ao *feedback* que o corpo dos bailarinos oferecia aos sons emitidos pelo poeta, do alto de um estrado, no espetáculo “Quilombos urbanos”. Se germinou nessa experiência, a corpografia teve nos trabalhos posteriores ambiente suficiente para se desenvolver, complexificar e expandir. A corpografia pode ser fisgada como conceito-chave no entendimento da poética de Aleixo, já que dá conta de um conjunto de procedimentos enfeixados sobre o corpo, como emaranhados-samba. Ricardo Aleixo corpografa todos os seus poemas. Desde o chão, dentro do ar: inventa. Grafa sons, ressoa figuras, gera vídeos de poemas, poemas de performances. Começa com o futebol, criança; inaugura-se na música. É o passista da sua própria escola, autodidata, bailarino à la Merce Cunningham – na investigação de um corpo livre, desarraigado da tradição, e capaz de compor em parceria. A imprevisibilidade, o acaso, as estratégias experimentais tão valorizadas por Cunningham e Cage vêm compor junto do ar da rua, de Hélio Oiticica, dos mitos guaranis e dos Dogons, dos orixás. (SCHERER, 2015, p. 39)

Uma encruzilhada de saberes/práticas, são ensaiadas na obra de Aleixo e contribuem nessa pesquisa para pensar-fazer arte ao vivo, *performance*, sem fronteiras de gêneros e estilos, cruzar estéticas e linguagens, cognições sensíveis para colocar em partilha, em criações vivas, no tempo e no espaço, que sempre se acabam no átimo do contemporâneo.

Amálio Pinheiro (1986) utilizou em *César Vallejo: O Abalo Corpográfico* variação do léxico cunhado por Aleixo, atribuindo-o a outro objeto. A ideia articulada em seu livro converge de alguma forma com a reflexão em torno das potências destacadas na corpografia de Aleixo, ao considerar os modos de escritas, escutas e movências:

Este corpo gráfico não só libera as ações lúdicos-concretas das abstrações teológicas como estende o próprio conceito de texto nas suas possibilidades de manuseio de intercâmbio semiótico. Corpo textual e texto corporal. A extensão do conceito de corpo de algum modo é análoga à extensão do conceito de texto. (PINHEIRO, 1986, p. 168)

Nesse cruzo de referências, escuto ecos de uma contribuição aos limites interlinguísticos, que volta para a noção atávica de arte (extra-ocidental/anti-colonial), em que suas expressividades não são fragmentadas e separadas em disciplinas e especialidades técnico-estéticas e expressivas. De acordo com a

noção de “corpográfico” de Amálio Pinheiro (1986, p. 48), “É dessa experimentação lúdica da linguagem como corporeidade gráfico-sonora do intercurso idiomático que brotam glóbulos significantes de presença sensorial que não podem ser catalogados tematicamente (quase-música, quase-dança).”

Os comportamentos identificados desde as noções de corpografia e corpográfico, podem ser cotejadas à ideia de “máquina performática” cunhada por Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), para se referir a qualidades identificadas nas artes ao vivo (ou, arte viva) que se dão por instaurarem no acontecimento artístico “Um gesto, um tom de voz, um corpo que se exhibe, [...] um espaço que não é neutro, mas se transforma por meio dessas práticas: regimes de visibilidade, legibilidade e poder tanto materiais quanto simbólicos. [...] táticas de ocupação, subversão e ressignificação.” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 10-11). Os autores endereçam essa leitura a obras no campo da linguagem, mas que podem ser lidas, por exemplo, em *performances* de artistas da música popular, por exemplo.

Diante de repertórios estéticos que se borram como disciplina ou área específica, ou definida/definitiva, “[...] vamos chamar de *campo experimental*, um espaço, sem distinção do domínio ao qual pertencem.” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 8). E deste modo, queremos observar esse tipo de fenômeno voltado à *performance* de canções ao vivo, afim de cotejar a noção de corpografia vista no campo da poesia em *performance*, no contexto prático da música popular.

Procuraremos considerar nesse estudo de caso, artistas da música brasileira que transitam entre os espaços hegemônicos, mercadológicos e midiáticos, que produzem canções que são massificadas, por alcançarem também conformações estéticas que as posicionam como um produção radiofônica. Contudo os mesmo artistas também produzem canções e *performances* ao vivo no campo experimental, em que utilizam-se de seus corpos para tensionar o espaço *pop* do show de música popular, ativando acontecimentos e gestos que radicalizam presenças comuns (ordinárias) nesses contextos artísticos, divulgados e massificados por meio de modelos que servem ao gosto do grande público, fomentado pela indústria da música e pelos veículos midiáticos.

Sonoridades e Movimento trabalhados no campo experimental são identificados igualmente no contexto das cenas musicais de canção. Grande exemplo deste tipo de experiência estética pode ser identificado nas *performances* de Caetano Veloso, Adriana Calcanhotto, Rogério Skylab e Silvia Machete.

## NOTAS

1

“Esse neologismo, composto pelos adjetivos *verbal*, *vocal* e *visual*, foi criado por Joyce e citado por Campos em *Panorama do Finnegans Wake* e *Teoria da Poesia Concreta*.” (PRADO; ESTEVES, 2009, p. 116) (adequada às mensagens a dominante cognitiva, comunicativo-referencial)” (CAMPOS, 1989, p. 82). (PRADO; ESTEVES, 2009, p. 126)

2

“Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele. A noção de performance e o exemplo dos folcloristas nos obrigam a reintegrar o texto no conjunto dos elementos formais, para cuja finalidade ela contribui, sem ser enquanto tal e em princípio privilegiada. Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* portando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo.” (ZUMTHOR, p.34, 2014)

3

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, (jan./jun.), 1988b, p. 69-82.

4

*Companhia de Dança de Belo Horizonte (1992-2008) composta por artistas negros - bailarinos, atores, músicos, poetas - fundado por Rui Moreira, Gil Amancio e Guda, com diversas colaborações, dentre elas, a de Ricardo Aleixo.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGULIAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A Máquina Performática**: a literatura no campo experimental. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. Perspectiva: São Paulo, 1977.
- MEDEIROS, Sérgio. **Poesia e performance**: Uma entrevista com Ricardo Aleixo. Revista Qorpus, edição nº 003, Florianópolis, novembro de 2011. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-003/entrevista-ricardo/>> acesso em 20/01/2022.
- PINHEIRO, Amálio. **César Vallejo**: O Abalo Corpográfico. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1986.
- PRADO, Célia Luiza Andrade; ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. **A Tradução “Verbivocovisual” de Haroldo de Campos**. Tradução & Comunicação Revista Brasileira de Tradutores, N.º. 19, Ano 2009.
- SCHERER, Telma. **A performance ressoa no poema**: corpografias de Ricardo Aleixo. Tese (Doutorado em Literatura) Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014

# Itamar Assumpção no coral? Por que que eu não pensei nisso antes?

AUTOR

MARCELO ALVES BRAZIL

UFS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

palavras-chave

#ITAMAR ASSUMPÇÃO #CORO CÊNICO  
#TEATRO #VANGUARDA PAULISTA

6

## RESUMO

A conexão entre a música e o teatro deve existir desde os primórdios destas duas linguagens artísticas. No entanto, no mundo contemporâneo, os ambientes acadêmicos criaram um certo distanciamento que, certamente, não corresponde com a prática pois, de fato, elas nunca deixaram de conviver pacificamente e estão presentes de forma conjunta em diversas produções artísticas que assistimos cotidianamente.

**Ainda que seja mais comum pensar na música como um** elemento de um evento teatral, também é possível encontrar fortes elementos teatrais em trabalhos que podem ser classificados como essencialmente musicais. Foi com este olhar que, durante uma pesquisa sobre a busca de repertório para o formato musical “coro cênico”, foram levantados alguns nomes da música popular brasileira que utilizaram, ou utilizam, claros elementos teatrais em suas apresentações.

A pesquisa em nível de Pós-Doutorado em andamento na Universidade Federal da Bahia, intitulada “O coro cênico como ferramenta pedagógica em cursos de licenciatura em teatro: critérios para a elaboração de um repertório”, busca não só investigar o papel do coro como instrumento de musicalização para discentes de teatro, como também gerar um repertório inicial que possa auxiliar nesta proposta. Esta comunicação, um recorte da pesquisa citada, busca destacar, a partir de uma pesquisa bibliográfica e documental, a relação do compositor Itamar Assumpção com o teatro e os reflexos na sua produção.

A validade do coro como ferramenta pedagógica para alunos de graduação em teatro foi fortalecida pelas pesquisas de Fábio Cintra (2007), Moira L'Abatte (2014) e Heitor Martins (2014), entre outros autores. Mas foi na busca por compositores que utilizam elementos cênicos em suas obras para a criação do repertório coral que chegamos ao nome de Itamar Assumpção como, talvez, o artista que melhor tenha encontrado e praticado um modelo de interação entre a música e teatro dentro de um trabalho essencialmente musical. Não só nas suas composições, principalmente as que constam dos três discos iniciais (*Beleléú, Leléú, Eu* – 1981, *Às próprias custas S/A* – 1982 e *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim* – 1985), mas principalmente nas suas performances ao vivo, é possível perceber a força que a iniciação como ator exerceu sobre a sua produção.

Revisitar a obra de Itamar Assumpção com este olhar nos faz entender, por exemplo, a razão das cantoras (*backing vocals*) estarem na frente do palco, ao lado dele, e não ao fundo, como é de costume em diversas formações de música *pop*. A interação entre o cantor e as *backing vocals* se torna, dessa forma, muito mais dialógica e cênica como é possível de ser comprovado em alguns registros de shows existentes na plataforma *Youtube* ou em trechos de alguns documentários disponíveis na mesma plataforma. Em 1982, a banda carioca *Blitz* surgiu utilizando um formato semelhante e, não por acaso, o seu líder Evandro Mesquita também começou sua carreira artística no teatro, especificamente no grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*. A banda *Gang 90* e *Absurdettes* surgiu um ano antes e já trazia um pouco dessa maior liberdade cênica, embora as *backing vocals* ainda exercessem um papel mais tradicional, postadas atrás do vocalista e líder Júlio Barroso. Também surgida em 1981, a *Banda Performática* do artista plástico José Roberto Aguilar incorporou elementos da performance em suas apresentações e pode ser inserida como uma referência nesse ambiente do início do rock nacional e dessa relação mais acentuada com os aspectos cênicos. Aguilar, por sinal, pode ser considerado um dos principais nomes do que se pode chamar de *Interarte* pois transitou por diversas linguagens artísticas, incluindo a poesia, a videoarte, a performance, a música e as artes visuais.

Existem diversos depoimentos de artistas que trabalharam com Itamar Assumpção que revelam essa intenção teatral existente nas apresentações que, de alguma forma, são perceptíveis nas gravações dos seus primeiros discos, não só nos recursos utilizados, como comentários pontuais sobre o canto que surgem quase como uma marca do compositor, como no caráter de pequenos esquetes, característicos de letras como *Nego Dito* (1981), *Denúncia dos Santos Silva Beleléú* (1982) ou *Sampa Midnight* (1985). A segunda canção citada contava, inclusive, com a participação cênica de sua irmã, Denise Assumpção, desde a concepção original da apresentação elaborada para o Festival MPB Shell de 1982.

O artista não negava a sua aproximação com o teatro e em entrevista para a o caderno *Ilustrada da Folha de São Paulo* (SERVA, 1984) afirmou: “Eu sou um ator embora meu trabalho não seja teatral. Minha música é minha dramatização. É um tipo de trabalho novo que não vejo sendo feito por outras pessoas

no Brasil”. No entanto, é inegável a influência do compositor Arrigo Barnabé no formato do trabalho desenvolvido no início de sua carreira, especialmente pela sua participação no I Festival Universitário da Música Popular Brasileira da TV Cultura em 1979 onde tocou contrabaixo elétrico nas canções *Infortúnio* (Arrigo Barnabé) e *Diversões Eletrônicas* (Arrigo Barnabé e Regina Porto). Com um misto de música dodecafônica e história em quadrinhos, Arrigo lançava a semente do movimento que ficou conhecido como Vanguarda Paulista e as performances apresentadas no referido festival já trazem elementos que Itamar utilizou para o seu grupo.

*Vanguarda Paulista* é uma denominação cunhada por alguns jornalistas e críticos de música da cidade de São Paulo, no início da década de 1980, que procuraram aglutinar sob um mesmo rótulo trabalhos tão diferentes como os de Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, grupo Rumo, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo, além de mais alguns nomes a eles ligados, tais como Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Hermelino Neder, Tetê Espindola, entre outros. (FENERICK, 2007, p. 2)

Apesar da proximidade com a música erudita-popular de Arrigo Barnabé e de ser contemporâneo do início do movimento de Rock Nacional dos anos 1980, que trazia elementos do movimento *Punk* e da *New Wave*, as composições de Itamar refletiam o som negro das suas origens na cidade de Tietê, São Paulo, conforme explica Luiz Tatit:

A negritude, a marginalidade musical, a loucura descrita em muitas passagens das letras, tudo isso convocava a figura magra e enigmática do autor, o qual, por sua vez, nada fazia para dissociar o personagem do ser em carne e osso. A complexidade rítmica dos arranjos denunciava as origens africanas; a singularidade das soluções musicais, embora fosse imediatamente reconhecida pelo público fiel, constituía uma barreira a mais para o seu ingresso na produção em série do *mainstream*. (TATIT, 2006, p. 23)

A perspectiva de trazer a obra de Itamar Assumpção para o repertório de um coro cênico é buscar um formato que possa integrar de forma mais efetiva as duas linguagens artísticas. Embora existam algumas definições do que é um coro cênico, o termo é aplicado para grupos diversos, desde aqueles que apenas fazem movimentações sutis durante as apresentações até para os que trabalham com textos dramáticos e música coral ao mesmo tempo. Para Muller e Fiaminghi, a expressão “coro cênico”

pode ser designada para retratar os grupos que atualmente têm baseado seus trabalhos em propostas que visam abarcar as artes de forma integrada, procurando desenvolvê-las equilibradamente. Sendo assim, além do canto coral, passam a fazer parte do escopo

de interesse desses grupos, a expressão corporal, o teatro e a dança, aliados a alguns trabalhos de percussão corporal. (2013, p. 177-178)

Também é possível perceber, através da bibliografia disponível, que o termo passou a ser utilizado no Brasil de forma concomitante com o momento em que alguns arranjadores brasileiros voltaram o seu olhar para a música popular brasileira, imprimindo também uma certa liberdade interpretativa que, mesmo não estando expressa literalmente nas partituras, pareceu surgir nas performances dos grupos corais. Entre esses arranjadores estão os nomes de Damiano Cozzela, Samuel Kerr e Marcos Leite. Este último, inclusive, conseguiu classificar o Coral da Cultura Inglesa, que regeu de 1979 a 1983, para a final do Festival MPB Shell – Rede Globo de 1981 com a música *Cobras e Lagartos*, composta e arranjada por Nestor de Holanda Cavalcanti. Talvez tenha sido o único momento em que um grupo coral tenha conseguido tal feito na história dos festivais de música popular na televisão brasileira. A performance cênico-musical, que contou com a participação da atriz Regina Casé tocando tuba, foi premiada como “Melhor Trabalho Criativo” do festival.

Resgatar a obra de Itamar Assumpção através um formato que pode explorar as questões cênicas, o improviso e a liberdade interpretativa é uma das possibilidades de trazer a tona o aspecto teatral de sua obra e, claro, valorizá-la como um todo, com todas as nuances que permitem a percepção da conexão entre música e teatro buscada por ele.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CINTRA, Fábio. Voz e musicalidade na formação do ator. **Sala Preta**, v. 7, p. 47-50, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57318/60300>>. Acesso em 02 set. 2022.
- FENERICK, José Adriano. Vanguarda Paulista: apontamentos para uma crítica musical. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 1-20, 14 jun 2007. Semestral. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/729>. Acesso em: 02 set. 2022.
- L'ABBATE, Moira. A contribuição do canto para a voz falada do ator. 2014. 79 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – Unesp, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/111024/000797811.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 02 set. 2022
- MULLER, C.; FIAMING, L. H. Coro cênico: conceito e discussões. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 8, n. 10, p. 167-181, 2013. DOI: 10.5965/1808312908102013167. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/8065>. Acesso em: 04 set. 2021.
- OLIVEIRA, Heitor Martins. Práticas corais na formação vocal do professor de teatro. **Teatro: criação e construção de conhecimento**, Palmas, v. 3, n. 2, p. 70-78, dez. 2014. Semestral. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/1213/8185>. Acesso em: 02 set. 2022.
- SERVA, Leão. Itamar Assumpção, a todo vapor. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 ago. 1984. Ilustrada, p. 40-40. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=8879&keyword=Ilustrada&anchor=4210396&origem=busca&originURL=&pd=7699dd68091b092fe62f53f7f6d6884c>. Acesso em: 04 set. 2022.
- TATIT, Luiz. A transmutação do artista. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). **Preto-brás, por que que eu não pensei nisso antes**: o livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 21-35.

# Cápsulas Sonoras, processo de criação coletiva de arte sonora e web art do SONatório

AUTORES

MARINA MAPURUNGA DE MIRANDA FERREIRA (UFRB)

DANIELE DOS SANTOS COSTA (UFRB E FATEC)

JOSÉ FRANCISCO DE BRITO FILHO (UFRB)

LINA CIRINO ARAÚJO OLIVEIRA DOS SANTOS (UFRB E USP)

palavras-chave

#PROCESSO CRIATIVO #WEB ART #ARTE SONORA  
#SONATÓRIO #CÁPSULAS SONORAS

7

## RESUMO

Este trabalho trata do processo criativo coletivo da obra que une arte sonora e *web art* chamada Cápsulas Sonoras. Esta foi realizada pelas e pelos integrantes do SONatório – Laboratório de Pesquisa, Prática e Experimentação Sonora, projeto de extensão da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). As Cápsulas Sonoras foi um trabalho realizado para o \*Topia sound art Festival, ocorrido em Novembro de 2021. O \*Topia é um festival de arte sonora coordenado pelas artistas Laura Mello e Vanessa De Michelis que tem como interesse a experiência de escuta como ferramenta de (des-) construção e de (res-)significação. Este festival foi a continuação da troca iniciada em 2020 durante o festival Dystopie Berlin-Bresilien, entre artistas residentes no Brasil e expatriados no exterior.

**A obra Cápsulas Sonoras, disponível no endereço [www.capsulassonoras.com](http://www.capsulassonoras.com), é um ambiente virtual em que a/o interatora/interator navega pelo espaço e se depara com cápsulas sonoras de universos e tempos distintos. Cápsulas Sonoras é inspirada na literatura de ficção científica (como as de Ursula K. Le Guin e Octavia Butler) e em textos de Ailton Krenak. As cápsulas são carregadas por memórias afetivas, elas partem de mensagens faladas gravadas (em fitas, em *smartphones*, em *microchips* implantados no corpo humano) a gravações**

de campo de universos paralelos e tempos distintos que se cruzam. Algumas indagações nos serviram como dispositivos para a criação das cápsulas, tais como: “Que outras configurações do planeta Terra seriam/são possíveis? Se continuarmos vivendo como estamos, desmatando florestas, poluindo mares, rios e lagoas, criando cada vez mais ambientes e alimentos artificiais, como sobreviveremos? Como podemos adiar o fim do mundo?”. Cápsulas Sonoras procura trazer uma reflexão sobre nosso modo de vida, sobre formas de sobrevivência e resistência. Esta obra foi construída por: Daniele Costa, Gabriel Amarante, Girlan Tavares, Joanne Labixa, José Brito, Laíse Gaspar, Lina Cirino, Marina Mapurunga, Stephanie Sobral e Victor Brasileiro. Neste trabalho, a ser apresentado no Paisagem Sonora, traremos quatro vozes para relatar a experiência da criação desta obra. Partiremos da voz de Marina Mapurunga, coordenadora do projeto de extensão e participante do processo, que contará como o SONatório foi desenvolvendo processos relacionados a criação sonora durante a pandemia da COVID-19, como as Cápsulas Sonoras, como forma de sobrevivência do grupo e de afeto entre as/os participantes. Como podemos a partir da criação sonora refletir também sobre o mundo em que vivemos, sobre nossa relação conosco e com os/as outros/outras? Marina conta ainda como o processo foi se construindo remotamente, por meio de conversas e de oficinas. Lina Cirino falará como criou suas cápsulas, a partir do diálogo com outras pessoas. Em uma delas, o diálogo parte de uma glossolalia, de uma língua inventada no momento, trazendo na textura e entonação das vozes suas intenções e sensações. Outra cápsula de Lina, parte de uma conversa com um amigo em um banho de cachoeira onde ambos se questionam sobre o fim do mundo. Sua terceira cápsula registra o momento de um banho de bica, a felicidade, o susto de quando a água cai em cima dela. Lina nos conta ainda sobre os diferentes processos para a captação de áudio de cada cápsula e sobre sua experiência com as oficinas do SONatório voltadas à edição dos áudios e a locução. A partir do seu conhecimento com o programa de edição, Lina conseguiu brincar com alguns efeitos em suas cápsulas. A oficina de locução também ajudou na performance, na entonação e ritmo da voz nas cápsulas que envolviam as falas. Lina comenta como esse processo também contribuiu em outras oportunidades, como em apresentação de trabalhos em Congresso, exposição de argumentos em sala de aula etc. A terceira voz a ser ouvida é a de José Brito que narra o processo de criação de suas cápsulas sonoras. Em uma delas ouvimos o som da água da chuva, enquanto uma voz de uma inteligência artificial fala da importância da água e de seu ciclo para todas as formas de vida conhecidas aqui na Terra. Em outra, Brito descreve, à beira mar, do ponto de vista de um espectador, o espetáculo do sol estreando em mais um dia, enquanto ao fundo ouve-se o vai e vem do mar com suas ondas quebrando e sendo amortizadas na areia da praia. Em uma terceira cápsula, Brito capta sons em uma feira livre, que vez por outra conseguimos entender certos fragmentos de diálogos captados aleatoriamente, como se em uma Babel, entendêssemos palavras soltas ditas em um idioma qualquer que não fôssemos fluentes. A quarta voz deste trabalho é a de Daniele Costa, desenvolvedora do *website*. Daniele nos fala do desenvolvimento da *web art*

Cápsulas Sonoras por um viés da programação a partir da escolha da biblioteca *p5.js*, por possuir funcionalidades de programação dentro da *web*, tendo uma comunidade ativa que possibilita o compartilhamento e aprendizado dessa linguagem, e a possibilidade unir as linguagens de *HTML* e *CSS*. O *p5.js* é uma biblioteca de JavaScript voltada para a criação de código, com foco no desenvolvimento de códigos acessíveis e inclusivos para artistas, *designers*, educadores, iniciantes etc. Também é uma biblioteca livre e *open-source* por acreditar que *softwares* e ferramentas para aprendê-los devem ser acessíveis a todas pessoas. A *web art* se caracteriza por produções artísticas desenvolvidas para as páginas *web*, também chamadas de internet arte ou net arte, ciberarte, arte telemática e poéticas das redes (LEÃO, 2004). Na primeira página da *web art* Cápsulas Sonoras foi desenvolvido um fundo estrelado, que permite uma interação do/a interator/interatora com o *mouse*. Além de um texto de apresentação, nessa página há um *link* que direciona para as páginas das colaboradoras, das/dos integrantes, do *Creative Commons* e do SONatório. Na página inicial, ainda há um botão *play* que leva até as cápsulas sonoras. Nas páginas das cápsulas, as interações se dão por *hiperlinks*, que levam os nomes das cápsulas ordenadas numericamente de 1 a 24. A interação do/da usuário/usuária nessa página se dá através de controles (*inputs*) de volume e velocidade, que interferem na configuração dos efeitos de som e efeitos visuais. Formas como linha, ponto, retângulo e círculo com diversas cores que partiu de uma paleta criada por Laíse Gaspar, uma das integrantes, foram usadas como gráfico e efeitos visuais das cápsulas. Cada forma se encaixa em uma cor. Brito nos fala ainda do processo de divulgação das cápsulas, com lambe-lambes com *QR codes* colados em postes e muros das cidades onde estávamos no momento. Há registro desse trabalho em centros comerciais de Salvador e cidades do interior da Bahia. Desde as primeiras colagens, observou-se que esses *QR codes* chamavam a atenção e despertaram a curiosidade de algumas pessoas para saber do que se tratava. Outro meio usado para a divulgação do projeto foram as redes sociais. Concluímos que o processo criativo de Cápsulas Sonoras foi tão importante para nós quanto o seu produto final – a *web art*. Durante o processo, por meio das conversas e das escutas para a criação das cápsulas, durante a pandemia, em nossas casas, compartilhávamos nossas angústias, desejos, fabulávamos sobre nosso planeta e fora dele. Como por meio da arte sonora podemos nos aproximar, refletir e levar as pessoas a refletirem conosco sobre o mundo em que vivemos? Citando Ailton Krenak, como podemos pensar maneiras de adiar o fim do mundo?

# Desafios sonoros na criação de vídeos teatrais universitários

AUTORES

OLÍVIA CAMBOIM ROMANO

MARCELO ALVES BRAZIL

JOSÉ FRANCISCO GOMES DOS SANTOS JUNIOR FILHO

UFS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

palavras-chave

#SONOPLASTIA #COMPOSIÇÃO MUSICAL  
#VÍDEO TEATRAL #TRILHA SONORA

8

## RESUMO

Nesta comunicação objetivamos expor os processos criativos de sonoplastia e composição musical original dos vídeos teatrais *Amantes em confinamento* (2021)<sup>1</sup> e *Apartamento* (2022)<sup>2</sup>, realizados de forma remota, em nossas residências, no âmbito da extensão universitária da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Ambas as construções foram colaborativas e contaram com docentes e discentes dos cursos de Teatro, Música e Cinema e Audiovisual, respeitando as medidas de biossegurança visando o enfrentamento da pandemia da Covid-19.

**Entre 2020 e 2021, durante os meses mais duros da pandemia,** buscamos nesses vídeos, além da possibilidade de experimentar um suporte novo para nós, uma alternativa de compartilhar nossas ideias e angústias e manter nossos vínculos afetivos, pedagógicos e artísticos com o mundo para além de nossos lares.

Tanto *Amantes em confinamento*<sup>3</sup> quanto *Apartamento*<sup>4</sup>, estreados no *YouTube* em 17 de janeiro de 2021 e em 05 de fevereiro de 2022 respectivamente, foram gravados (e não apresentados somente ao vivo) para atender as exigências de elaboração de um produto audiovisual, conforme os editais<sup>5</sup> institucionais de cadastro de projetos de extensão para desenvolvimento remoto.

Em *Amantes em confinamento*, uma videochamada de 28 minutos de duração permeada de ingredientes autobiográficos, praticamente em um *take* único, contamos a história de um casal de amantes virtuais, no auge

da pandemia, Violeta (uma mulher com cerca 40 anos de idade) e Raul (um garoto de aproximadamente 20 anos). Em *Apartamento*, baseado em casos verídicos, de forma não linear, durante 18 minutos, tratamos do confinamento domiciliar de Rosana, uma mulher infectada pela Covid-19, e trouxemos para a cena uma parte dos dilemas e inquietudes de quem se contaminou, além de reforçar a necessidade de vacinação, as recomendações sobre algumas das estratégias de prevenção de contágio e a responsabilidade individual perante o coletivo. Ambos os trabalhos, ancorados numa atuação naturalista, certamente dialogam com as situações enfrentadas por milhares de pessoas e, possivelmente, de acordo com depoimentos deixados por alguns dos nossos espectadores internautas, contribuíram para aliviar o confinamento.

Cabe mencionar que, apesar dos projetos de ambos os vídeos terem previsto a participação de discentes para as composições de trilha sonora e sonoplastia, o desenho de som e as trilhas sonoras originais foram assumidos exclusivamente pelo músico e professor Marcelo Brazil.

Em ambos os trabalhos criamos um banco de sons em que foram depositadas captações de áudio, como: o barulho do mar, toques de digitação no *Facebook*, sirenes, macas, a abertura de uma cerveja *long neck*, a casa em silêncio de madrugada e um banho. Alguns sons foram captados por nós e outros obtidos em repositórios existentes na *web*; parte deles foi utilizada na montagem final.

Segundo Chion, os ruídos “[...] subtraem o silêncio dos personagens. Os ruídos emergem, são ouvidos do silêncio dos personagens, que os sons subtraem. O som que deixamos de ouvir, ou de fazer, libera, faz surgir outros sons na percepção que antes não podíamos perceber.” (1999, p. 110, tradução nossa).

Além disso, elaboramos uma *playlist* que nos serviu como referências de arte, com canções como: *Canção e Silêncio* de Zé Manoel, que tivemos autorização do compositor, cantor e pianista pernambucano para inserir na cena final de *Amantes em confinamento*, *Partilhar* de Rubel, *Se Eu Morresse Amanhã De Manhã* de Antônio Maria, *Não Tenho Medo da Morte* de Gilberto Gil; *Enquanto Houver Mangueira* de Odete Amaral; entre outras.

Ambos os trabalhos se assemelham do ponto de vista técnico e dos desafios de se gravar música de maneira doméstica, com recursos limitados e estratégias para driblar os ruídos indesejados. Em ambos, a composição, com exceção do tema de abertura de *Amantes em confinamento*, foi elaborada e gravada com sons eletrônicos, um violão e um microfone, no *software Reaper*. Os processos de edição e mixagem das trilhas foram efetuados previamente e incluídos posteriormente na edição, com o *software Vegas Pro 17*.

Apesar desses pontos em comum supracitados, as trilhas musicais foram concebidas de formas bem distintas. Em *Amantes em confinamento*, a música instrumental foi criada a partir de uma frase de cinco notas (Ré, Lá, Dó, Mi, Fâ) apresentada em sua abertura (ROMANO; BRAZIL, 2021). Os dois temas criados buscaram ressaltar os momentos mais delicados da conversa entre os amantes, sendo que o primeiro tema (11’25”) foi utilizado mais duas vezes com algumas variações. Ele foi idealizado para o momento em que Violeta narra seus problemas conjugais e deixa transparecer as dificuldades de um relacionamento mais longo. O segundo tema (17’04”) foi composto com o intuito de

refletir um clima mais leve, pois a conversa entre os dois, apesar de relatar momentos difíceis, é conduzida por Raul de uma forma mais tranquila, talvez reflexo de sua juventude e da perspectiva de ainda viver outros romances. A canção de Zé Manoel, *Canção e Silêncio*, foi escolhida por dialogar com o ambiente sonoro criado para o vídeo por conta da sua tonalidade e, de certa forma, sugerir possíveis finais para a história dos nossos amantes.

A trilha musical de *Apartamento* foi composta por quatro temas criados de forma isolada, com o objetivo de transmitir o clima de melancolia vivenciado pela personagem. Diferente da trilha de *Amantes em confinamento*, não houve a intenção de conexão estrutural entre os temas, com exceção do terceiro (corredor do hospital – 13'24") que foi criado a partir de um fragmento do quarto tema.

Com o primeiro tema (aniversário – 2'38"), o intuito foi criar um ambiente leve na chamada de vídeo do tipo "zoomversário" em que a personagem tenta se mostrar mais animada diante de parentes e amigos. As vozes entrecortadas e fora do tempo no momento do *Parabéns* se tornaram uma marca desse tipo de comemoração nos períodos mais duros de confinamento. Tal efeito é provocado pela limitação dos aplicativos de comunicação com vídeo e pelas deficiências de conexão. Com o segundo tema (7'35") se buscou reforçar a melancolia da rotina do confinamento em um quarto. O terceiro tema (13'34") foi criado para ressaltar o clima de tensão de um corredor de hospital e, como dito anteriormente, nasceu a partir de um fragmento do tema seguinte, mesclado com sons de hospital. O quarto tema (14'47") foi construído de forma bastante lírica para uma cena em que a leitura da localização da personagem é aberta. Diferente dos dois primeiros temas, este foi executado por um violão solo, sem outras vozes melódicas.

Tanto em *Amantes em confinamento* quanto em *Apartamento*, a interação entre a criação musical e as cenas foram simplificadas e, em alguma medida, facilitadas; pois os processos foram realizados de forma doméstica e remota, desde a criação dos textos dramaturgicos (roteiros), ensaios, montagem dos cenários e das iluminações, concepção dos trajes de cena, gravações, montagens e edições. Diferente das realizações em que a cena já está pronta e é necessário criar uma música para ela, por exemplo, no caso de nossos vídeos, os processos criativos foram acompanhados pelo compositor, estabelecendo uma conexão intensa em todas as etapas da produção. Considerando as muitas dificuldades enfrentadas pelos trabalhos cênicos caseiros durante a pandemia, consideramos positiva a possibilidade desse envolvimento do compositor.

Uma preocupação discutida durante a produção de ambos os vídeos foi a consciência de que toda a parte de sons e música poderia ficar prejudicada a depender do suporte em que o vídeo fosse executado. É recorrente as pessoas utilizarem o celular sem fones e isso faz com que a trilha perca seus graves, soando mais aguda e um pouco vazia. Inclusive, o som do ambiente dos vídeos é pouco audível sem um bom fone de ouvido. Infelizmente, parece não existir ainda um ponto perfeito de mixagem que atenda às diversas possibilidades atuais de fruição dos materiais on-line.

A realização de ambos os vídeos, além de nos manter ocupados criativamente, motivar nossa permanência em casa e contribuir para o refreamento

da propagação do coronavírus, nos mostrou que é possível trabalhar com qualidade, apesar dos recursos simples, de forma remota, especialmente no que diz respeito à sonoplastia e composição musical. As possibilidades de concepção de obras cênicas para difusão via *streaming* estão em pleno desenvolvimento e, possivelmente, esta comunicação contribui para as reflexões sobre esse assunto.

## NOTAS

**1**

Disponível no seguinte link: [https://youtu.be/J\\_X-1gE7s5U](https://youtu.be/J_X-1gE7s5U). Acesso em: 25 ago. 2022.

**2**

Disponível no seguinte link: <https://youtu.be/a5Wm-qOZ72c>. Acesso em: 25 ago. 2022.

**3**

Atuação: *Olívia Camboim e Josimario Cesar. Roteiro: Marcelo Brazil e Olívia Camboim. Edição: Junior Santos. Desenho de som e de luz e trilha sonora original: Marcelo Brazil.*

**4**

Atuação: *Olívia Camboim, Hélen Augusta, Leticia Franco, Victor Alves, Junior Santos e Marcelo Brazil. Roteiro: Marcelo Brazil, Olívia Camboim, Hélen Augusta e Leticia Santos. Desenho de Som e Luz e trilha sonora original: Marcelo Brazil. Edição: Junior Santos.*

**5**

*Edital n° 08 PROEX-PIAEX/UFS de 29 de julho de 2020 e Edital n° 04 RAEX/UFS de 20 de maio de 2020.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHION, M. **El sonido**: música, cine, literatura. Espanha: Paidós, 1999.

ROMANO, O. C.; BRAZIL, M. A. Amantes em confinamento: A videochamada como dispositivo cênico. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-25, 2021. DOI: 10.5965/1414573102412021e0122. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20518>. Acesso em: 25 ago. 2022.

# GT2

Formação em  
música e artes

# O processo colaborativo e a indeterminação

AUTOR

ÍCARO ARANGUEZ SLEIFER

UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

palavras-chave

#COLABORAÇÃO #COMPOSIÇÃO #INDETERMINAÇÃO  
#IMPROVISAÇÃO #PERFORMANCE

1

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é observar e melhor compreender como atua a improvisação no processo de uma composição colaborativa. Levando em consideração a recente preocupação com o tema, tanto do registro do processo criativo, quanto do processo colaborativo da composição musical no contexto da música de concerto, a pesquisa buscará entender como se dá a relação entre compositor e intérprete(s) em uma obra colaborativa e contribuir para novas pesquisas acadêmicas.

**Partindo de referências sobre trabalhos colaborativos e improvisação**, temos as considerações de Clarke e Doffman (2017):

A prática criativa na música se dá de forma distribuída e interativa, envolvendo as atividades de compositores, intérpretes e improvisadores – apesar da divisão acentuada do trabalho entre esses papéis que a cultura tradicional de concertos frequentemente apresenta. Duas características distintas da música contemporânea são a maior incorporação da improvisação e o desenvolvimento de práticas de trabalho integrados e colaborativas entre compositores e intérpretes. Ao borrar a distinção entre composição e performance, a improvisação e a colaboração fornecem

perspectivas importantes sobre os processos criativos distribuídos que desempenham um papel central em muita música de concerto contemporânea (CLARKE; DOFFMAN, 2017, tradução nossa<sup>1</sup>).

A partir dessa colocação, podemos aferir a presença e importância da improvisação no processo colaborativo. Também, ao longo da pesquisa, poderemos entender em que momentos do processo a improvisação e a indeterminação atuam, e de que modo influenciam no desenvolvimento da obra. A indeterminação, como ferramenta composicional, é uma forte aliada de composições colaborativas, e pode ser observada e classificada em distintos graus, como podemos notar em pesquisas de Pozzo(2007) e Sleifer (2021). Os pesquisadores Oliveira, Silva, Hernández, Simões e Gomes (2020) falam sobre a indeterminação:

Assim, a noção de indeterminação abarca uma ampla gama de possibilidades composicionais e performativas, refletindo diferentes interesses estéticos e soluções técnicas de notação e delimitação de materiais sonoros, estruturas, gestos físicos ou atitudes para a construção de performances musicais. Ao revisar um recorte restrito da literatura sobre o tema, interessa-nos particularmente refletir sobre as intenções expressivas, escolhas poéticas e implicações formais da indeterminação (OLIVEIRA, SILVA, HERNÁNDEZ SIMÕES, GOMES, 2020, p. 185).

A indeterminação, na escrita, atua como facilitador no processo de diluição da relação compositor/intérprete. Também no texto os pesquisadores expõem a possibilidade da utilização de diferentes graus de indeterminação<sup>2</sup>.

Pesquisas sobre o processo criativo colaborativo, em composições musicais, são recentes no universo acadêmico brasileiro, com alguns trabalhos que datam de 1998, 1999, 2001, 2004 (OLIVEIRA, SILVA, HERNÁNDEZ SIMÕES, GOMES, 2020, p. 182). Esta pesquisa baseia-se em recentes trabalhos de pesquisadores como John-Steiner (2000), Hayden e Windsor (2007), Bertissollo e Cardassi (2019, 2020), Cardassi e Espinheira (2020), entre outros. A ideia é desenvolver alguns aspectos que talvez ainda sejam desconhecidos na prática colaborativa e, com isso, encontrar momentos específicos no processo que possam auxiliar futuros processos colaborativos, e (parafrazeando Paulo Costa Lima e citando Cardassi e Bertissollo), apesar de não poder ser ensinada, pode ser aprendida.

Talvez colaboração seja não ensinável (porém aprendível), como aponta o professor e compositor Paulo Costa Lima ao discorrer sobre pedagogia do compor e a indissociabilidade entre teoria e prática (BERTISSOLLO, CARDASSI, 2019, p. 2).

Ainda sobre colaboração e ensino, Bertissollo e Cardassi trazem os seguintes apontamentos:

Considerando a realização da criatividade composicional e o papel performático dos gostos dos *performers*, colaboração entre

compositor e intérprete pode contribuir para uma abordagem incorporada para composição de ensino. Nesse sentido, argumentamos o desempenho como parte fundamental dos processos criativos, em vez de apenas uma interpretação de alguma obra-prima ideal. Colaboração torna possível estabelecer um ambiente que melhora os processos criativos através de sua performatividade, tomando a interação da teoria e praticar como um dado. (BERTISSOLO, CARDASSI, 2020, p. 3, tradução nossa<sup>3</sup>).

Essa ideia nos faz pensar na importância do registro do processo. O processo, muitas vezes menosprezado, pode ser a chave para muitos bloqueios na composição colaborativa, assim como pode ser o foco de uma atividade (BERTISSOLO, CARDASSI, 2019, p. 6). Os autores Cardassi e Espinheira, citando Nicholas Cook, colocam da seguinte forma:

De fato, autores como Nicholas Cook (2006) vêm discutindo a necessidade de se abordar todo o processo criativo como objeto de estudo e como parte da criação artística, e não apenas a composição, individual, consagrada em um produto final – a partitura. Afinal, a música resulta da interação de vários indivíduos, desde sua ideia inicial, passando por muitos estágios de criação, até a realização de uma performance e, finalmente, chegando à fruição pelos ouvintes (participantes desse processo – seja de forma ativa, seja de forma passiva). Portanto, não é possível mais aceitar que a criatividade exista exclusivamente na mente de um indivíduo apenas (CARDASSI, ESPINHEIRA, 2020, p.110).

Quando tratamos de um processo colaborativo, propomos de uma diluição das ideias hierárquicas tradicionais, consolidadas ao longo da história da música de concerto ocidental. Isso não significa que não exista individualidades no processo, assim como colocam Cardassi e Espinheira:

Não tivemos a intenção de questionar neste projeto a noção de autoria da composição. O que buscamos foi uma parceria na tomada de decisões no decorrer do processo colaborativo, partindo do princípio de que, nesse processo, compositor e performer aprofundam o conhecimento em sua área de expertise (CARDASSI, ESPINHEIRA, 2020, p.109).

O compositor pode contar com ferramentas relacionadas à escrita, tanto tradicional, quanto relacionada a indeterminismos (partituras com grafismos não tradicionais, por exemplo), gravações de ideias melódicas, harmônicas, escolhas de conjuntos, serializações, etc. Enquanto o *performer* pode contar com recursos técnicos específicos do seu instrumento (idiomatismos), padrões rítmico-melódicos (sequências), técnicas expandidas, arpejos, escalas, assim como noções específicas de improvisação. Isso não quer dizer que ambos não

possam ter os dois tipos de conhecimento, em diferentes graus, e compartilhar suas expertises no processo composicional.

A questão performática, aliada a improvisação nos remete às ideias metafóricas relacionadas ao movimento em música de Spitzer (2004), e das questões levantadas por Bertissolo (2013), que tratam de gestos incorporados. Bertissolo, em sua tese de doutorado, traz, as relações, da seguinte forma:

A ideia de movimento como aspecto significativo da experiência musical, com suas articulações com a cognição e movimento humano, representa uma importante contribuição das abordagens para o gesto em música. Nesse sentido, o gesto musical estaria relacionado ao gesto corporal e essa associação traria consequências para o entendimento do fenômeno da música (BERTISSOLO, 2013, p.28).

Bertissolo faz levantamentos, citando Anthony Gritten e Elaine King (2006) e Hatten (2006), em que relaciona os gestos musicais aos corpóreos e o entendimento dos fenômenos musicais. As experiências sensoriais seriam traduzidas em gestos corpóreos, que são traduzidas em gestos musicais. Esses gestos podem ser registrados, através de experiências colaborativas, e estimulados em improvisações relacionadas a estímulos visuais, como partituras com grafismos não tradicionais, indeterminados e de diferentes graus de indeterminação.

Os eventos gestuais citados podem ser observados em relações de livre improvisação, quando dois ou mais *performes* interagem, quase que como em uma conversa<sup>4</sup>. Também podemos relacionar questões cognitivas com as relações da linguagem com a improvisação e, a partir daí, fazemos um link com ideias que Bertissolo e Cardassi traz em relação à cognição e criação musical:

Bailey fala sobre a analogia da improvisação musical com a linguagem:

A analogia com a linguagem, muitas vezes usada por músicos improvisados na discussão seu trabalho, tem uma certa utilidade em ilustrar o desenvolvimento de um estoque comum de material-um vocabulário – que ocorre quando um grupo de músicos improvisam juntos regularmente (BAILEY, 1992, p. 106, tradução nossa<sup>5</sup>).

Esses momentos de conversa e interação entre os *performes* poderão ser analisados através de gravações de audiovisual, ao longo das experiências colaborativas desenvolvidas na pesquisa. Dos momentos citados podemos extrair informações valiosas para as composições relacionados com o estudo envolvido. Recortes específicos podem revelar, nessa espécie de diálogo, momentos de dificuldade e de facilidade na troca de informações e entendimento entre os participantes. Fatos, que em sua totalidade (se analisados), podem colaborar para um bom trabalho final.

O trabalho a ser realizado basear-se-á nas obras citadas na introdução. Sendo essas de John – Steiner (2000), Hayden e Windsor (2007), Bertissolo Clarke e Doffman (2017), Bertissollo e Cardassi (2019, 2020) e Cardassi e Espinheira (2020).

A metodologia utilizada se enquadra em uma metodologia de revisão bibliográfica e de autoetnografia.

Esta pesquisa foi motivada através de um trabalho realizado no segundo semestre de 2019, no curso de composição musical do mestrado da UFBA, na disciplina de Ateliê de Composição e Performance Contemporânea<sup>6</sup>. A partir daí, surgiram outros questionamentos e problemas de pesquisas citados no texto que se passou.

O trabalho contará com a organização bibliográfica pertinente, com levantamentos referentes à essas carências bibliográficas, relacionadas aos temas tratados ao longo desta ideia de pesquisa, que aqui vos apresento. Contará, ainda, com uma organização de *performers*, a partir da aptidões ideológicas e afinidades pessoais, para a experiência colaborativa de composições que farão parte de uma futura tese, como serão responsáveis por manter a ideia colaborativa viva. A realização desses trabalhos contará com uma análise de várias estratégias do compor, focado na improvisação e nas ferramentas relacionadas à indeterminação citadas anteriormente. O objetivo é que músicas sejam compostas assim como uma conversa, mas que possa ter um tema proposto previamente. Contando, finalmente, com relatos de todos os envolvidos, e possíveis partituras de uma obra (ou obras). Uma obra em que diversas ideias podem ser determinadas previamente, mas que possam passar por mudanças instantâneas e repentinas. Um processo, uma pesquisa, um ato. Quem sabe um produto final?<sup>7</sup>

Por ser um tema relativamente recente na academia, a pesquisa relacionada ao processo colaborativo se converte em uma boa proposta de problema de pesquisa. Os graus de indeterminação utilizados, que podem ser evidenciados nos processos, também carecem de bibliografia a respeito.

Dentro disso, podemos procurar quais são os eventos categóricos que podem facilitar o desenvolvimento da composição colaborativa. Os eventos indeterminados serão propostos pelo compositor e, através do registro áudio-visual, analisaremos as respostas gestuais dos *performers*.

Outro ponto a ser analisado é o da interação entre os *performers* na execução, tanto das ideias propostas, quanto das improvisações livres.

O registro dessas atividades pode ajudar no desenvolvimento de futuras colaborações? É o que esperamos descobrir.

Encontrar pontos chave na relação improvisativa e colaborativa que possam auxiliar na estratégia colaborativa.

Desenvolver atividades que, através do uso de recursos improvisativos e de indeterminação, possam engendrar obras que podem ser significativas no cenário musical.

## NOTAS

**1**

Creative practice in music takes place in a distributed and interactive manner embracing the activities of composers, performers and improvisers—despite the sharp division of labour between these roles that traditional concert culture often presents. Two distinctive features of contemporary music are the greater incorporation of improvisation and the development of integrated and collaborative working practices between composers and performers. By blurring the distinction between composition and performance, improvisation and collaboration provide important perspectives on the distributed creative processes that play a central role in much contemporary concert music.

**2**

OLIVEIRA, SILVA, HERNÁNDEZ SIMÕES, GOMES, 2020, p. 182.

**3**

Considering performativity of compositional creativity and the performative role of performers' gestures, collaboration between composer and performer may contribute to an embodied approach to teaching composition. In this sense, we argue performance as a fundamental part of the creative processes, rather than just an interpretation of some ideal masterpiece. Collaboration makes it possible to establish an environment that improves the creative processes through its performativity, taking the interplay of theory and practice as a given.

**4**

COSTA, 2009, p. 86

**5**

The analogy with language, often used by improvising musicians in discussing their work, has a certain usefulness in illustrating the development of a common stock of material—a vocabulary – which takes place when a group of musicians improvise together regularly.

**6**

BERTISSOLO, CARDASSI, 2019, p. 8

**7**

CARDASSI, ESPINHEIRA, 2020, p. 110

# A prática musical nos bairros negros além dos holofotes do carnaval baiano

AUTOR

KATHARINA DORING

PPGEAFIN/ UNEB UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - LAB KORINGOMA

**palavras-chave**

#MÚSICA DA DIÁSPORA AFRICANA #DIVERSIDADE E HISTÓRIA DA MÚSICA NEGRA EM SALVADOR BAHIA #PEDAGOGIA MUSICAL NEGRA #RACISMO ESTRUTURAL E EPISTEMICÍDIO MUSICAL

2

## RESUMO

**O trabalho discute a importância de uma educação musical baseada nas artes** musicais africanas (diáspora), com destaque para Salvador – Bahia, cidade com a maior população negra do Brasil (80%). Apresenta uma breve discussão das identidades raciais e socioculturais na conjuntura do racismo estrutural e da continuidade colonial no Brasil em relação à educação universitária e escolar eurocêntrica, especialmente nos cursos de artes, com ênfase na música, revelando o epistemicídio musical. Após apresentar a história, evolução e presença das expressões musicais da África (Diáspora) em seu contexto sociocultural, o texto apresenta um mapeamento dos espaços culturais e musicais em Salvador, como referências para uma educação musical negra, desde territórios de tradição oral até instituições com propostas transformadoras na perspectiva do ensino – aprendizagem nas artes musicais africanas (diáspora). Os tópicos abordados na sequência, são uma introdução do trabalho e pesquisa do LAB Koringoma, referente a uma pedagogia musical negra face ao racismo institucionalizado, seguindo com um vislumbre da história social da música popular negra na Bahia para compreender as práticas musicais e pedagógicas no contexto histórico. O LAB Koringoma é formado por estudiosos da música, pesquisadores e músicos que investigam e documentam as artes musicais africanas e a diáspora africana, com ênfase nas memórias e processos de ensino-aprendizagem musicais das práticas musicais e performativas negras na Bahia, com base no referencial teórico do Musicking (Small, 1998), das Artes musicais africanas (Nzewi, 2007, 2017), da pedagogia musical global (Schippers, 2010), e da Diáspora Afro-Latina (Makl, 2008, 2011), entre outros. Estamos mapeando territórios, mestres da música e seus saberes teórico – práticos, na perspectiva de uma etnografia musical centrada nos sujeitos, e sua experiência musical em três dimensões integradas: “As dimensões de localização (dimensão sociogeográfica), tempo (dimensão histórica – dimensão temporal) e metáfora (dimensão ideo-comportamental). (Rice, 2004, p. 102) A pesquisa está alicerçada na perspectiva decolonial, questionando epistemologias eurocêntricas, no que diz respeito à pesquisa musical e às pedagogias nas instituições musicais, que pouco se esforçam para incluir debates metodológicos e curriculares para o processo de ensino – aprendizagem e disciplinas da música afro-baiana, como a música de tradição oral, até a ampla gama de gêneros afro-populares e afro-jazz e até a música

afro-sinfônica. Depois seguimos na compreensão do tambor como símbolo de um coração africano que bate forte na Bahia, buscando um novo espaço no cenário das pedagogias musicais institucionais expondo na luta dos sujeitos negros, mestres, músicos e pesquisadores a teia escura (*dark web*) do racismo e a teia ainda mais profunda (*deep web*) da Música Negra na ancestralidade e contemporaneidade. Salvador (Bahia), no Nordeste brasileiro, é considerada uma das cidades mais musicais do mundo, e grande parte dessa abundância e diversidade musical se deve à sua população afrodescendente (80% da cidade e região), de diferentes etnias africanas, trazidas à força como escravizadas pelo tráfico europeu. Existe uma vasta bibliografia internacional sobre a memória, resistência e cultura dos povos africanos ao longo da diáspora africana, em termos de religião, língua e saberes milenares em medicina, agricultura, economia, alimentação, etc. música negra, no Brasil e em todos os países da América Latina, as publicações são escassas, diferentemente dos Estados Unidos, onde existem centros de pesquisa e inúmeras publicações sobre jazz e música negra de todos os gêneros e épocas. Essa falta de pesquisas e publicações é extremamente desproporcional em relação ao amplo leque de artes musicais originadas e evoluídas de centenas de árvores musicais africanas que, ao longo dos séculos, geraram inúmeros estilos e gêneros de música e dança em todo o Brasil, com inúmeras semelhanças e diferenças, refutando a versão superficial da música negra como sendo um samba tropicalizado, ficando como sinônimo de um Brasil 'mestiço'. Por toda a América Latina, enfrentamos lacunas históricas nas interfaces entre práticas e investigação sobre música africana e afro-latina, embora tenham espalhado tantas sementes, tornando-se árvores ancestrais, ramificando e dando flores, frutos e novas sementes por todo o mundo africano transatlântico. Este fluxo transatlântico ainda carece de atenção no Brasil, onde nem um único livro foi publicado ou traduzido sobre música ou musicologia africana: uma espiral de ausência que gera profissionais na área da educação musical/musicologia, por exemplo, que, por sua vez, não têm qualquer contacto com o conhecimento musical africano, indígena e da diáspora africana, e assim por diante. Vários autores (Makl, 2011); (Lühning, 2013); (Queiroz, 2017); (Batista, 2018); (Doring, 2018); (Souza, 2019); (Nascimento, 2020); (Santos, 2020); (Pereira A. et al., 2022); (Pereira M., 2022) no campo da etnomusicologia afrodiasporica e pedagogia musical, alerta para a necessidade de investigação e debates para promover epistemologias decoloniais nos currículos escolares, bem como nos cursos de pós-graduação em música.

# Abrindo o eco: considerações sobre as entrelinhas simbólicas no grito dos sambadores de Acupe (Santo Amaro/BA)

AUTORES

MÁRIO DE CAMPOS ANDRADE LAMPARELLI WILSON

ROGÉRIO PENTEADO JR.

PPGCS/ UFRB

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

palavras-chave

#SAMBA-DE-RODA #TRADIÇÃO ORAL #ETNOGRAFIA

3

## RESUMO

Verdadeiro cartão-postal da Bahia, em posição de evidência por conta da disputada condição de “raiz étnica” do samba nacional, o samba-de-roda do Recôncavo baiano foi laureado internacionalmente com o reconhecimento enquanto Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2005; de lá pra cá foi objeto de uma série de ações institucionais e pesquisas que resultaram numa considerável, e cada vez maior, bibliografia sobre o tema. Se o título de um artigo da experiente pesquisadora Katharina Döring em 2004 lembrava àquela altura ser o samba da Bahia ainda uma “tradição pouco conhecida”, passados mais de 15 anos acreditamos – reconhecendo obviamente a visibilidade conquistada pelos sambadores e sambadeiras para a sua arte e o acúmulo da literatura produzida – poder, de um certo ponto de vista, repetir a provocação. É que, como diz o velho rifão, “o diabo mora nos detalhes”, e os antropólogos sabem muito bem disso. Justamente apostando na “descrição densa” da etnografia (GEERTZ), na apreensão do “excedente de significação” que o momento não-metódico da observação participante proporciona (CARDOSO DE OLIVEIRA), trazemos possibilidades interpretativas sobre um nó no emaranhado das “teias de símbolos” weberianas naquilo que é aspecto central na arte do samba baiano, e que mereceu até então pouca atenção da bibliografia: o grito dos sambadores.

### **Neste esboço de interpretação pretendemos jogar luz sobre um problema**

que acreditamos não anunciado com todas as letras pela literatura, ainda que abordado de maneira mais ou menos implícita: as dimensões simbólicas implícadas no grito dos sambadores. Argumentamos que longe de ser um aspecto pitoresco de uma tradição regional, o grito dos sambadores é central na arte do samba e articula símbolos complexos da patriarcal sociedade baiana.

Após um exaustivo, apesar de inconcluso – afinal o advento do Patrimônio Imaterial foi acompanhado de uma substancial multiplicação da literatura sobre o tema – passeio sobre a técnica vocal dos sambadores na literatura, acreditamos ter identificado questões relevantes que nos proporemos a discutir:

Primeiro, que o título “sambador” é marginal na literatura pré-patrimônio e só aparece em Waddey (1980; 1981) e Araújo (1986) para designar o dançarino, ou seja, o participante do samba que está fora da orquestra musical; no pós-patrimônio é normalmente tomada num sentido amplo de participação no samba, mais ou menos ligada a ideia de uma categoria representada pela ASSEBA e filiada a grupos musicais.

Em segundo lugar temos que a literatura que percebeu “uma certa especialização” no canto do samba, com mais ou menos ênfase se ocupou em descrever aspectos musicais da cantoria (a presença de polifonia, timbres específicos, fórmulas rítmico-melódicas, etc.), com poucos autores se aventurando a uma interpretação que diríamos mais propriamente etnográfica de leitura do grito dos sambadores dentro do universo simbólico no qual ele está inserido. As reflexões que se desenharam neste sentido podem ser sintetizadas da seguinte maneira:

Döring (2006; 2016) situa o grito como um índice de origem da chula enquanto canto de trabalho dos escravizados negros nos canaviais do Recôncavo baiano, tanto no que diz respeito a uma conotação de memória do sofrimento (blues) como a necessidade de gritar aos pares no trabalho; marcas musicais específicas o filiariam à tradição musical centro-africana (“banto”).

Lima (2009; 2013) liga esta arte de canto à experiência de subalternidade dos velhos mestres cantadores, também intimamente associada ao ofício (aboio de vaqueiro), à geografia cultural (um Recôncavo mais extrovertido frente um sertão mais austero) e ao gênero (expansividade masculina em ocasiões de caráter festivo e coletivo).

Graeff (2015) e Csermak (2018) conferem ao grito a função de solução musical num contexto de ausência de amplificação elétrica e competição com demais instrumentos da orquestra do samba. Graeff relaciona o anasalado e estridente agudo da voz a uma concepção musical africana de linhas-rítmicas operando numa frequência mais penetrante que se sobrepõe aos outros instrumentos e sons difusos; a autora também insinua a participação vocal deste timbre no universo da oralidade em que está inserida a própria fala dos mais velhos, bem como a provável filiação angolana da polifonia no canto a duas vozes.

Nos enveredaremos na discussão dos pontos supracitados, trazendo contribuições de fontes primárias do nosso trabalho de campo junto aos sambadores e sobretudo interessados em desdobrar mais possibilidades de interpretação do grito no universo simbólico do samba baiano. Os resultados são

parte de uma etnografia guiada por Nelson Bispo dos Santos (Mestre Ecinho) entre os sambadores de Acupe (Santo Amaro/BA) e região, que resultou na dissertação “Prosa nova de sambador antigo: tradição oral, memória e geração no samba de Acupe (Santo Amaro/BA)”, defendida em dezembro de 2020 pelo PPGCS/UFRB. A pesquisa contou com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).

# textoágua – processo criativo

AUTOR

RODRIGO DE CARVALHO OLIVEIRA

IHAC/ UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

palavras-chave

#LITERATURA EXPANDIDA #LITERATURA DIGITAL  
#TEXTO AUDIOVISUAL #POEMA VISUAL INTERATIVO

4

## RESUMO

Como move a palavra? Como move a palavra na água? Como dança? Como cai? Percorre, anda, flutua, desvai, evapora... Palavra-água.

**Neste trabalho discorro sobre a elaboração do projeto** artístico *textoágua*, uma série de poemas visuais interativos, a qual coaduna o campo da literatura, música e artes digitais. O projeto se relaciona com experiências da palavra no meio digital, tais como videopoemas, poesia visual, multimídia, textos generativos, cinéticos. Apresentarei, aqui, o processo criativo dos quatro primeiros poemas: afluente #1, correnteza #2, queda #3 e tempestade #4, além de discussões teóricas e estéticas sobre os temas abarcados: literatura expandida, artes digitais e interatividade. Historicamente, vanguardas da arte moderna apontaram para escritas que fugiam da linearidade e do caráter sequencial do livro impresso tradicional: “o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema” (CAMPOS, 1975). O projeto verbivocovisual do movimento concretista entende a palavra enquanto coisa, dando ênfase à materialidade do texto, o espaço gráfico, as tipografias, sonoridades e possibilidades de leituras em direções e sentidos diversos.

Na arte contemporânea, surgem outros meios e suportes para o texto literário que se relacionam com outras linguagens artísticas para além do livro e da publicação impressa. No contexto das tecnologias da comunicação, as possibilidades de criação literária se expandiram nas mais diversas mídias, cada vez mais

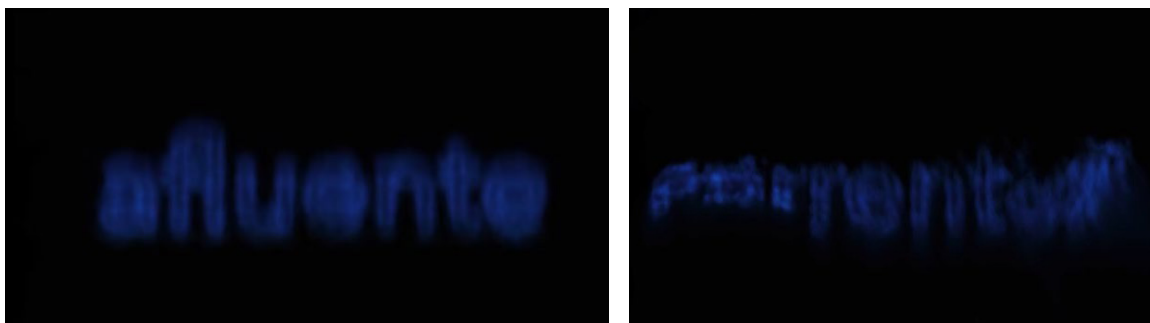
híbridas: poesias visuais, fotopoemas, videopoemas, narrativas transmídias, textos generativos, etc.

Este trabalho investiga a criação de textos literários a partir/com as especificidades do meio digital, em que, destaco como elemento estético proeminente a interatividade e criação mediada por um programa previamente estruturado. Em *textoágua*, através de movimentos de repulsão e atração, partículas azuis se movimentam no espaço videográfico. Por intermédio da dispersão da palavra, são produzidas imagens, movimentos e ritmos relacionados às águas. O texto é elaborado na linguagem de programação p5.js com uso da biblioteca p5js\_typo, apresenta interação sonora e controle via dispositivo MIDI.

O projeto foi desenvolvido a partir do projeto POESIA VIVA – literatura e interatividade, do edital PIBExA (Edital do Programa Institucional de Experimentação Artística – PROEXT/UFBA). Além disso, foi gestado e desenvolvido durante o processo de pesquisa de iniciação científica Literatura Expandida: Experiências, Trânsitos e Desvios, PIBIC/FAPESB 2020-21 coordenado pela professora Laura Castro de Araújo, além das discussões e projetos de componentes curriculares do Semestre Letivo Suplementar, do IHAC/UFBA.

①

Rodrigo Carvalho (2020).  
textoágua.



Os primeiros poemas da série são “afluente”, “correnteza”, “queda”. As palavras que intitulam cada texto buscam traduzir, em imagem, não só o que representam enquanto significado, mas também o que a constituem – ou transmitem – enquanto materialidade. As partículas que compõem a palavra reagem ao som da trilha sonora, sendo esta musical ou a captação de sons dos emitidos por rios afluentes, quedas d’água e riachos, no caso destes primeiros textos, dos rios que percorrem a zona rural da cidade de Santo Amaro/BA, distrito de Pedras. Logo, a água do rio em movimento gera sonoridades, as quais são emitidas por ondas sonoras. Estas são captadas e convertidas em sinal elétrico por um gravador (ou celular), que armazena estes sinais digitais, a ser manipulado pelos computadores e demais dispositivos. No computador, através de um programa, estes dados são transformados em imagem e movimento, gerando o poema visual.

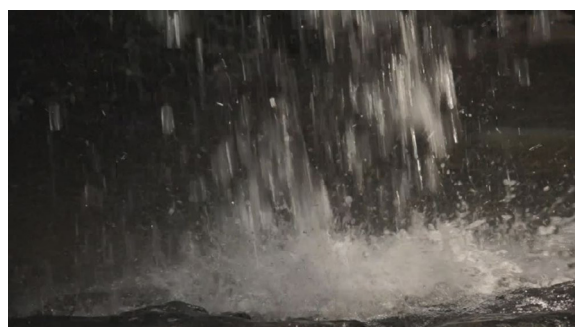
Em textoágua, há um programa elaborado na linguagem p5.js e a biblioteca p5\_typo. Do código são geradas as imagens – partículas formando uma palavra específica – que apresenta interação sonora e controle via dispositivo MIDI. Neste sentido, a pesquisa incita outros modos de escrever literatura, agregando modos relacionais de composição poética; com o ambiente, com as energias e forças dos elementos que o compõem.

O projeto se iniciou durante o Semestre Letivo Suplementar, tomado também por atravessamentos e discussões do componente Tópicos especiais em artes II – Artes afro – diaspóricas, mediados pela profa. Cíntia Guedes e prof. Tiganá Santana, no que se refere aos saberes ancestrais e rituais das águas e, por entrar em contato com experimentos artísticos que trazem a relação arte-tecnologia-natureza e hiper-organismos, no componente Tópicos especiais em artes e tecnologias contemporâneas, prof. Paola Barreto e Cristiano Figueiró.

O primeiro textoágua se chama “afluente”. Através de movimentos de repulsão e atração, partículas azuis se movimentam no espaço. O som que compõe a trilha sonora é um material de arquivo captado em 2019 numa pequena queda d’água localizada no Monumento natural dos Canions do Subaé, em Santo Amaro/BA, recôncavo baiano. O terceiro texto “queda” traz a sonoridade da cachoeira Véu da noiva, também localizada em Santo Amaro, também criado a partir de trilha sonora. Busquei imprimir, sobretudo no momento do som da cachoeira, movimentos verticais, de subida e descida, evaporação, condensação.

②

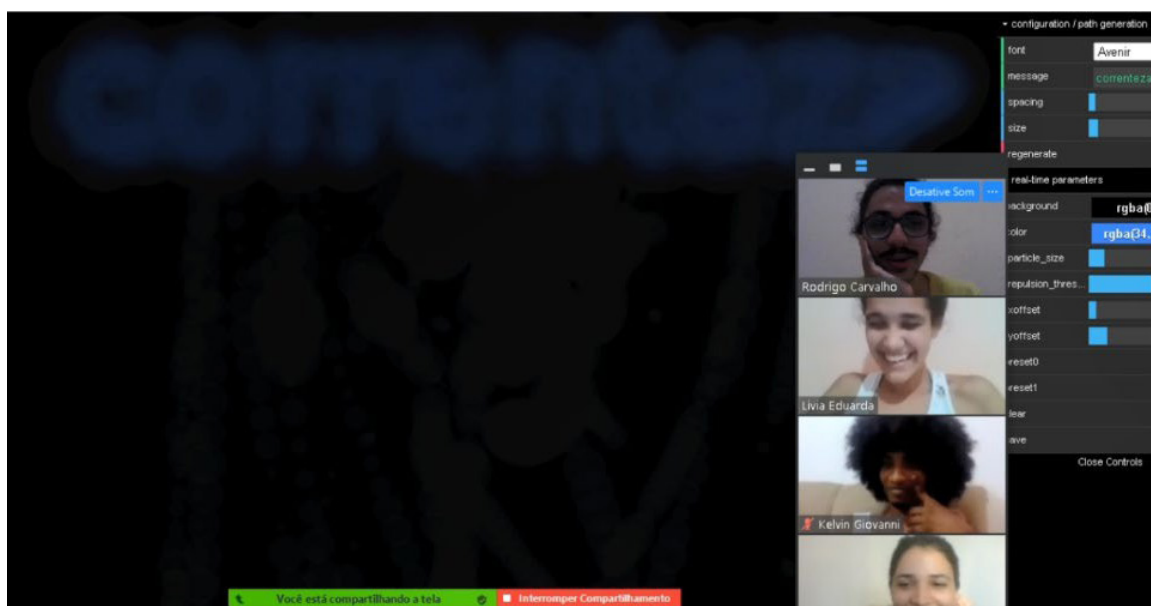
Imagem 1. Local de captação do som em “afluente”.  
Monumento natural canyons do Subaé. Santo Amaro/BA.  
Imagem 2. Cachoeira Véu da noiva – Santo Amaro/BA.  
Captação sonora para o poema 3.



No segundo, “correnteza”, a trilha sonora é uma interpretação da música “Cordeiro de Nanã”, de Os Tingoãs/Mateus Aleluia, feita pelo músico percussionista Zack Igor Nascimento. Neste, foi acrescentado um outro elemento: a palavra falada. Em videochamada, chamei quatro amigos/as – Kelvin Giovanni, Ana C. Carvalho, Gabriel Amorim e Livia Eduarda – para participar do ambiente performativo: partindo de um trecho do poema “às águas que criam histórias”, pedi que eles externalizassem, em fluxo, palavras ou pequenas frases que os atravessassem a partir da música, do texto ou da leitura da água

em movimento, até a música findar. Além disso, a provocação foi que fossem palavras contra correntes e correntezas. Assim, a interação com a palavra ‘correnteza’, criou outros movimentos, pulsações, correntezas e danças. A escolha da música “Cordeiro de Nanã” decorre da relação com a água e com a terra úmida, além de que ela faz parte da performance “Rabiscos revelados” (2017), criada no coletivo OXE: literatura baiana contemporânea que parte dos colegas que estavam na chamada participa.

③ Video-chamada para o poema “correnteza”



*textoágua* também participou de um ambiente de experimentação e live performance no evento Open Live do Hiperorgânicos 9: Arte, Consciência e Natureza – Criar, Cultivar, Conectar, realizado pela URFJ em parceria com a UFBA. Diversos projetos foram apresentados, com propósito de criação em conjunto, através do compartilhamento de dados via internet. Assim, o texto entrou em diálogo com as músicas eletrônicas criadas ao vivo, com os dados e sons emitidos pelo Hiperbot – organismo que captura sinais galvânicos das folhas de plantas, mede temperatura ambiente, luminosidade e umidade do solo.

④ Live Hiperganicos 9



O último texto realizado, “tempestade”, foi produzido para o Festival Salvador Mapping, com exibição pública prevista para o mês de agosto 2021, para ser projetado na fachada do Arquivo Público de Salvador, em Nazaré. Dada complexidade do projeto, este poema demandou uso de mais recursos de edição gráfica, optando por evidenciar como o texto poderia se relacionar com a estrutura e os elementos da arquitetura do prédio, em relação com sons e movimentos relacionados a chuvas fortes, torrenciais.

⑤ Salvador Mapping 2021. Arquivo Público da Bahia, Salvador/BA.



A proposta estética de textoágua se relaciona com a Poesia concreta – arte moderna brasileira a partir da década de 50, no sentido de trazer o poema enquanto forma e conteúdo de si mesmo e o uso do espaço gráfico como elemento significativo. No entanto, o que se procura é a dispersão da palavra e não sua concretude. O movimento, o ir-e-vir, a reação, a dança. Também, encontrar modos de tradução/representação, com/através dos dispositivos tecnológicos, que surgem na maioria das vezes a partir do inesperado, dado à imprevisibilidade e autonomia das criações em arte digital; em cada música, sonoridade de água, voz ou texto e em cada movimento de repulsão – atração o poema não é o mesmo.

Neste sentido, os textos podem ser pensados como uma performance textoaudiovisual: a visualidade criada a partir da palavra interage com o som e com minhas movimentações, mediadas pelo controlador MIDI e pelo mouse. O que determina o tamanho da partícula é a altura do som recebido pelo programa, a posição das partículas controlada via MIDI e a repulsão é dada pela posição do ponteiro do mouse, podendo ter mais dispersão ou não a depender da intenção e do ritmo da música, em cada poema. Além disso, quando proponho as palavras “afluente”, “correnteza”, “queda” e outras que podem vir, é no sentido de traduzir, em imagem, não só o que representam enquanto significado, mas também o que são enquanto materialidade. Os sons dos rios afluentes, quedas d’água e riachos – energia, ondas sonoras – são emitidos, captados e transduzidos em imagem e movimento.

# Atuação e formação através do programa institucional de Bolsas de iniciação à docência: estudos e práticas decoloniais na Escola Municipal do Parque São Cristóvão

AUTORES

RAILAN SANTOS DE SANTANA

SARAH FERREIRA SANTOS

TIAGO FARIAS DOS SANTOS

UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

palavras-chave

#HISTÓRIA INDÍGENA #AFRO-BRASILEIRO  
#EDUCAÇÃO DECOLONIAL #MÚSICA #CULTURA POPULAR

5

## RESUMO

O presente relato de experiência se dá no contexto de formação de estudantes da licenciatura em Música da Universidade Federal da Bahia, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID). Enquanto bolsistas, atuamos na Escola Municipal do Parque São Cristóvão, localizada no bairro Parque São Cristóvão, região periférica de Salvador, cujo Projeto Político Pedagógico (PPP), o “Projeto Baobá” foi o eixo norteador de nossas vivências e presentes reflexões. Entre novembro de 2020 a abril de 2022 foi o período em que atuamos como bolsistas. Por conta da pandemia, pudemos atuar presencialmente somente de fevereiro a abril de 2022, período no qual este relato se baseia.

**Na escola, acompanhamos turmas do ensino fundamental I,** vivenciando o chão da sala de aula e a realidade do ensino de Música na educação pública, em um processo formativo que se deu, também, para além da vivência em sala. Reuniões online, em diálogo com o professor da escola e supervisor do Pibid, Gilson Meireles, e a coordenadora, Profa Dra. Mara Menezes, possibilitavam avaliar o processo e planejar novas atividades; Nas reuniões também estudávamos e debatíamos documentos como a LDB, a BNCC, as leis 10.639 e 11.645, os Referenciais Curriculares da Prefeitura de Salvador 2017, e no recorte mais específico, o PPP da escola, o Projeto Baobá. Esses e outros referenciais teóricos possibilitaram, por tanto, nossa formação e

aprofundamento no estudo da Educação Musical e suas possibilidades de contribuir para o enriquecimento do debate étnico racial em sala de aula.

Este relato de experiência tem por objetivo justamente explicar a importância desses processos formativos de estudos e vivências docentes para uma educação pública de qualidade, comprometida com a história dos povos negros e indígenas, valorizando suas contribuições para a construção de nosso país. Em nosso caminho formativo, o projeto Baobá teve lugar fundamental. O PPP que foi criado em 2002 e revisado em 2014 pela direção pedagógica, tem como objetivo fortalecer a identidade afro-brasileira e estimular o respeito entre os alunos, as famílias e a comunidade. Enquanto documento balizador das práticas educacionais na escola, estrutura-se nos seguintes pilares: “O aprendiz como agente construtor do seu conhecimento”, “Identidade e auto-estima” e “Cosmovisão africana e indígena”. É voltado à uma formação docente continuada e inclusiva, em acordo e cumprimento da lei nº11.645, promovendo, assim, encontros e aprendizagens identitárias.

O PPP possui o nome Baobá pois refere-se a uma árvore africana de grande porte, e ao mesmo tempo, evoca a construção de um ensino que inverte a lógica colonizadora e cria raízes a partir dos saberes ancestrais e da história dos povos historicamente silenciados no Brasil. Visa, portanto, a construção de uma educação que valoriza e dá voz a seu povo, sua história, sua cultura. A proposta nos direcionou, portanto, à uma abordagem em sala embasada na importância do estudo da cultura e história africana, afro-brasileira e indígena e, tendo em vista o recorte da nossa área musical, na vivência de manifestações da cultura popular brasileira, sempre atreladas à outras linguagens artísticas, como a dança, a performance, a literatura, artes visuais, etc.

Assim, fez-se necessário um olhar mais amplo para o ensino e aprendizagem da música, neste caso, das músicas tradicionais brasileiras, indígenas e africanas. Nas aulas, algumas canções propostas foram, por exemplo, o “Funga Alafia” e o “Yapo” que trazem palavras de saudação e respeito do vocabulário africano e indígena, respectivamente, e associadas a movimentos corporais. O Baião, ritmo da tradição nordestina, foi um dos temas centrais em sala e pôde ser explorado através da apreciação musical, da vivência corporal do ritmo batendo pés e mãos, bem como instrumentos percussivos disponíveis na escola; através também do cantar das melodias e de uma aula guiada por desenhos acerca de Luiz Gonzaga, contextualizamos a história e vivenciamos o ritmo do baião.

Outro exemplo de conteúdo abordado, foram as atividades com a Ciranda de roda, explorando desde a história de Lia de Itamaracá, representante maior da ciranda, com toda sua contribuição para a cultura popular, sua importância para Pernambuco e o Brasil; passando também aos aspectos instrumentais de timbres e células rítmicas que compõe a ciranda, a disposição em roda, o movimento da dança circular, o bater dos pés no tempo forte das canções, etc. Trabalhamos com a música “O Menino e o Mar”, de João Bá e “O Balanço do Mar” Coral Filhos de Iemanjá. Esta última, canta sobre a Orixá que também é chamada de Janaína, e foi introduzida no repertório didático também com o objetivo de desmistificar, através dessa aproximação, pensamentos intolerantes e discriminatórios que comumente

relacionam às religiões de matriz afro-brasileira. Em outro momento, propomos a apreciação da canção de Dorival Caymmi “a mãe d’água e a menina” e pedimos que desenhassem o que entendiam da letra, que canta imagens da tradição, da vida perto do mar, suas histórias e mistérios.

Durante o período em que atuamos em sala, buscamos, por tanto, abordar um olhar amplo da cultura popular, mediando atividades lúdicas que permitiram a expressão corporal, visual, musical, e a autoafirmação e identificação dos educandos com a cultura nordestina, entrelaçando os fazeres em sala à realidade da comunidade e da cidade. O processo de educação musical possibilitou a construção identitária dos alunos e alunas em uma comunidade historicamente marginalizada, que lida com diversos problemas socioeconômicos. Dessarte, a valorização da tradição oral e de personagens locais através de cantos, contos e parlendas trouxeram destaque à narrativa de um povo historicamente apagado.

Através de metodologia que enfatiza gêneros, ritmos e culturas afro-baianas, nordestinas e indígenas, de forma interdisciplinar, deu-se a formação das crianças e nossa própria formação enquanto estudantes da licenciatura. Viver essa formação, nesse contexto, foi de fundamental importância para construção dos nossos caminhos enquanto professores, que levaremos a experiência para nossa prática em sala numa perspectiva decolonial do ensino da música, tão exclusivamente europeia em muitos espaços de educação musical.

Neste sentido, para nós, é importante destacar, no contexto da Escola P. S. C., o projeto baobá, ferramenta preciosa para uma prática decolonial em sala. No contexto da Universidade Federal da Bahia, como em outras universidades públicas, um programa como o PIBID, que é, como foi para nós, de fundamental importância para a formação docente, a partir da vivência com o cotidiano das escolas públicas e o contexto em que estão inseridas. Ser educador é político, a educação é política e, em nosso país, a educação pública precisa estar vinculada de forma honesta e respeitosa com a história e riqueza cultural do povo brasileiro, dos povos indígenas e africanos. A educação musical no Brasil tem potencial proporcional à riqueza sonora de nossa tradição popular, e é a partir dessa que nos vemos atuando em nossa caminhada enquanto educadores musicais.

# GT3

Política, gestão  
e economia da música

# Cartografia das cantoras afro-latino-americanas da Bahia: desafios, perspectivas e dados ocupacionais

AUTORES

CLÁUDIA BARBOSA (UNEB)

GEOVANA FERREIRA (UFBA)

JÚLIA SALGADO (UFRB)

LAÍSA SANTOS (UNEB)

OFIR SOUZA

palavras-chave

#ECONOMIA DA MÚSICA #CANTORAS  
#TRABALHO #GÊNERO #RAÇA

1

## RESUMO

A música é mobilizadora de riquezas. Estudos atuais mostram como esta linguagem é capaz de impactar diversos setores da economia. No entanto, ainda revelam desafios em torno da participação das mulheres nesta indústria. No mercado de trabalho da música, dados recentes mostram que a presença das mulheres ainda é baixa: muitas relatam terem vivido violência de gênero e menor ainda é a participação das mulheres negras. Na Bahia, nascedouro de muitos artistas do segmento, a música se apresenta como eixo fundamental dos negócios da cultura. No estado existe um número representativo de mulheres negras que protagonizam a cena musical, porém outras, sobretudo indígenas, ainda são invisibilizadas. Acreditando no campo da música como capaz de romper com ciclos ininterruptos da desigualdade de gênero e do racismo estrutural, faz – se necessário, para além da performance artística, entender sobre quais condições estas cantoras trabalham.

**Neste sentido, o mapeamento:** *Cartografia das Cantoras Negras e indígenas da Bahia* é uma pesquisa-ação que consiste em fazer uma reflexão crítica em torno das questões socioeconômicas e culturais que atravessam o ofício destas cantoras e intérpretes, observando dinâmicas de gênero, raça e classe que atravessam o

desenvolvimento de suas carreiras. O projeto é fruto da pesquisa de mestrado de Júlia Salgado, desenvolvida no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. A iniciativa é financiada com o apoio da CAPES, pela Pró reitoria de extensão da UFBA e do Programa Mulheres nas Indústrias Criativas Brasil-Chile 2022 do Goethe Institut Bahia. É uma realização da Frequências Preciosas, plataforma de difusão, formação, inovação e pesquisa na música voltada às mulheres negras e indígenas.

A investigação observa o ecossistema da música baiana protagonizado por cantoras e intérpretes afro-latino-americanas sob a ótica das questões ocupacionais do trabalho artístico na economia da música. Um questionário *web survey* está em aplicação, revelando diferentes perfis de ocupação na indústria musical.

A escolha conceitual: “afro-latino-americana” foi trazida com base nas reflexões de Gonzalez (2020), com o propósito de categorizar política, social e economicamente o conjunto de mulheres estudadas. Ainda que o instrumento de pesquisa seja baseado nas categorias raciais do IBGE, concluímos que esta delimitação não é suficiente para interpretar a amplitude das questões raciais envolvidas nesta análise. Outra opção foi pelo termo “ecossistema” (SALAZAR, 2015), comumente utilizado pelo empreendedorismo na música, já que esta abordagem abarca uma análise que envolve a cadeia produtiva da economia da música (PRESTES FILHO, 2005) e diferentes aspectos da cena musical.

Objetivamos nesta cartografia, discutir o ecossistema da música baiana com foco no fazer artístico das mulheres; investigar como questões socioeconômicas impactam nas dinâmicas ocupacionais das cantoras negras e indígenas da Bahia, evidenciando aspectos da divisão de gênero e raça no trabalho; produzir dados de percepção úteis para o desenvolvimento dos negócios da música; levantar hipóteses que possam explicar deslocamentos migracionais para dentro e fora do estado; superar algumas lacunas de dados sobre a população indígena na Bahia, descobrir oportunidades e desafios de inserção das mulheres negras e indígenas no cenário da música baiana.

A pesquisa parte da urgência de uma reflexão sobre as trabalhadoras da indústria musical. A leitura desta realidade nos mostra a necessidade de se produzir dados sobre inserção das pessoas negras e indígenas, em suas diferentes instâncias e configurações ocupacionais.

Num olhar mais amplo, sabe-se que a desigualdade de acesso, de investimentos e oportunidades no mercado de trabalho, são fontes para pautar as lutas pela igualdade e promoção racial no Brasil e consequentemente de aumento dos níveis de desenvolvimento. Bairros (2011) nos informou que temos uma sólida base de dados, que mostra reiteradamente que mulheres e homens negros estão entre os brasileiros mais vulneráveis, numa proporção muito maior do que sua presença relativa na população total. Por exemplo, o levantamento do IBGE (2019) mostra que no Brasil, em 2018, 47,8% das mulheres pretas e pardas encontravam-se em situações informais de trabalho em oposição aos 34,7% das mulheres brancas. A maior distância de rendimentos ocorre quando comparados às mulheres pretas ou pardas, que recebem menos da metade do que os homens brancos (44,4%).

Reconhece-se que as desigualdades de oportunidades de trabalho e sustentabilidade financeira das mulheres negras são reconhecidas como problemas estruturais e históricos no Brasil. E esta lógica também se reproduz no campo artístico. Na música, alguns dados revelam desafios enfrentados pelas mulheres. Numa pesquisa aplicada nos EUA (BECKY PRIOR et al. 2019), a maioria das respondentes relatou ter experimentado preconceito de gênero na indústria musical. As mulheres negras disseram sentir-se menos apoiadas no local de trabalho do que as mulheres brancas não – hispânicas.

No Brasil, pesquisas retratam como modelos de opressão se reproduzem no mercado de trabalho da música, baseadas em variáveis regionais, raciais e de gênero. Segundo o DATASIM (2019), as profissionais da música no Brasil concentram-se na região Sudeste, evidenciando as desigualdades regionais: embora a produção artística seja descentralizada, o Sudeste concentra 71,2% da indústria da música. No que tange aos atravessamentos raciais, estes dados revelam que a maior parte das profissionais é branca (70,3%). Apenas 10,9% delas se identificaram como pretas e 15% pardas.

Em outra análise, o levantamento de Arruda (2019) sobre a participação de mulheres em festivais brasileiros de música, mostra que a proporção de presença feminina foi de 1 mulher para cada 4,1 homens. No recorte raça, a proporção foi de 1 mulher negra para cada 14,1 homens (brancos e negros) e 1 artista negra para cada 2,4 artistas mulheres brancas.

A pesquisa da União Brasileira dos Compositores (2022), com base nas pessoas associadas, mostra que em 2021, em relação ao rendimento das titulares, o valor recebido por mulheres representa 9% do total, ou seja, a cada R\$ 100 distribuídos, o valor destinado a elas é de apenas R\$ 9. Dentre os 100 titulares com maior rendimento vindo do exterior, somente 13 são mulheres.

Estes resultados denotam aspectos socioeconômicos desafiadores na indústria musical, que merecem a atenção dos estudos sobre os aspectos de gênero e raça nesta área.

O presente trabalho baseia-se nas seguintes metodologias: coleta de dados bibliográficos para consolidação do Estado da Arte com o recurso do método Proknow C; a utilização da pesquisa – ação e da observação participativa e a *web survey*.

A primeira etapa foi uma revisão de literatura, com o objetivo de identificar as questões chave em torno da produção científica na área de estudo escolhida. Revisamos o estado da arte com o método ProKnow – C (Knowledge Development Process – Constructivist) proposto por ENSSLIN et al. (2011).

Com a consolidação do portfólio bibliográfico, entendemos que o projeto impulsiona a produção científica, acionando campos multidisciplinares do conhecimento. Trata-se de uma pesquisa participante e engajada, na qual uma ação por parte das pessoas implicadas no processo investigativo, visto partir de um projeto de ação social ou da solução de problemas coletivos e estar centrada no agir participativo e na ideologia de ação coletiva (BALDISSERA, 2012, p.2). Portanto, colabora com a manutenção da “Frequências Preciosas”: coletivo de ações culturais para mulheres negras e indígenas da cena musical. Inspiradas nos entrelaçamentos deste método, desenvolvemos uma

plataforma digital exclusiva, no site [www.frequenciaspreciosas.com.br](http://www.frequenciaspreciosas.com.br), onde a cantora/intérprete, além de responder ao formulário, poderá fazer o upload do seu portfólio artístico: perfis de streaming e redes sociais, fotografias, entre outros conteúdos.

Para a delimitação do desenho amostral definimos que podem responder à pesquisa: cantoras e intérpretes a partir de 10 anos, autodeclaradas como cis, trans ou não binárias, negras e indígenas que participem (mesmo que morem fora ou não tenham nascido no estado) da cena musical baiana.

Para atingir o número mais amplo e diverso desta amostra, realizamos a busca ativa das artistas, consolidando um banco de dados com informações básicas das profissionais. Através das redes de relacionamento e da solicitação de contatos para organizações como: sindicatos, associações, secretarias, conselhos e agremiações do setor, consolidamos um *mailing* para realização de entrevistas diretas com as artistas. Das entrevistas mediadas, pedimos indicações de novas cantoras, com o intuito de ampliar a quantidade de fontes, num efeito “bola de neve”.

O instrumento de coleta de dados passou por um processo de validação por especialistas e a partir dele consolidamos o formulário com as seguintes dimensões de análise: Perfil da respondente; Carreira musical; Perfil ocupacional na música; Percepções raciais e de gênero na profissão; Fluxos migracionais e Perfil socioeconômico.

Os resultados desta pesquisa estão previstos para dezembro, com os seguintes produtos: relatório da análise de dados e 1 mapa georreferenciado da Bahia, no site da Frequências Preciosas, onde o visitante poderá conhecer o trabalho das cantoras mapeadas em suas respectivas regiões.

# Para Além do Instrumento: A realidade do mercado de trabalho do músico e a necessidade de uma formação compatível

AUTOR

MARIANE SANTOS DO CARMO

UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

palavras-chave

#GESTÃO DE CARREIRA EM MÚSICA #FORMAÇÃO SUPERIOR  
EM MÚSICA #TRABALHO #ATUAÇÃO PROFISSIONAL

2

## RESUMO

A gestão de carreira ainda é um eixo pouco abordado na formação do músico do Brasil. Por sua origem histórica, a formação do músico se manteve ao longo dos anos focada no tecnicismo, embasada nos modelos de conservatórios europeus, enaltecendo a prática e excelência musical. Entretanto, na contemporaneidade, é notada a necessidade do músico auto gerir a sua carreira. A questão é que geralmente os músicos limitam sua compreensão de “trabalho” somente à esfera técnica, ignorando outras dimensões de atividades importantes para o seu trabalho. Tocar, compor, dar aula, reger, interpretar, performar, dentre outras, são habilidades que costumam estar dentro do contexto da formação do músico. Para o campo, estas são habilidades básicas e essenciais. O relacionamento com pessoas, a habilidade de comunicação, divulgação do próprio trabalho, as relações de consumo, orçamento e planejamento de projetos não são tão discutidas e abordadas na formação, todavia na realidade profissional estas se tornam competências essenciais para que o músico possa realizar o seu trabalho.

Para esclarecer as coisas, o trabalho de um músico envolve muito mais do que apenas prática e desempenho. O trabalho de um músico é multidimensional. Músicos que trabalham normalmente usam diferentes chapéus no decorrer de sua semana de trabalho e ao longo

de suas vidas profissionais. Além de praticar e executar, músicos frequentemente encontram ou criam oportunidades de desempenho para eles mesmos: eles auto-gerenciam suas carreiras. Eles também podem arrecadar dinheiro para projetos musicais, e lidar com contratos, publicidade e trabalho administrativo para seus conjuntos. ( ) É típico para os músicos terem vários projetos em andamento que podem combinar desempenho, gravação, ensino e outras atividades profissionais relacionadas às artes. (BEECHING, 2005, p.9)

Segunda pesquisa realizada pela USP, cerca de 67% dos músicos brasileiros acumulam funções e são responsáveis pela gestão do próprio trabalho artístico. Esses dados elucidam que o cotidiano profissional de um músico abarca múltiplas competências. A gestão de carreira em música ainda é um eixo pouco abordado na formação do músico, isto gera um descompasso para esse profissional que precisa lidar com diversas questões administrativas e acaba fazendo isso de forma empírica a medida em que elas vão surgindo. Sobre as Instituições de Ensino Superior em Música do Brasil e sua relação com a atuação profissional:

[...] formam profissionais para atuar no âmbito da música erudita, com perfis profissionais bastante delimitados: o instrumentista, o cantor, o compositor, o regente ou o professor. A desarticulação entre os conteúdos propostos por esses cursos com o mundo do trabalho e o ambiente cultural urbano, foi revelada através do discurso de educadores, estudantes e músicos profissionais. Identificamos que o desenvolvimento da indústria fonográfica, a valorização da música popular, o surgimento de novos ambientes de trabalho e perfis profissionais, o avanço tecnológico, entre outros fatores, muito pouco parecem ter afetado a estrutura de ensino e o currículo dos cursos de graduação em música. Além de determinados conteúdos considerados fundamentais ao exercício da profissão não estarem contemplados nos currículos, não se oferece ao estudante uma visão ampla da cadeia produtiva da música, muito menos subsídios para uma postura crítica frente aos atuais processos de trabalho. (REQUIÃO, 2005, p.1381)

Esta pesquisa discute a realidade de trabalho e formação superior em música. Pretende elucidar que a formação superior carece de uma abordagem mais transversal que dialogue com a cadeia produtiva e com as demandas encontradas nas atividades laborais do músico. Busca estimular debates nas instituições que formam os profissionais da música, trazendo o gerenciamento de carreira como eixo a ser inserido na formação. Discute a realidade do mercado de trabalho em música e reforça a necessidade de uma formação acadêmica transversal para atender as carências desse campo.

Se constitui como metodologia do presente trabalho a análise e descrição das entrevistas do documentário “Para Além do Instrumento” o qual aborda o contexto da atuação profissional de egressos da Escola de Música da UFBA e

elucidam os temas supracitados. Foi feita também revisão de literatura acerca do tema e a partir daí foi encontrada uma variedade de autores que vêm discutindo essa questão, os quais serão apresentados no decorrer das sessões deste trabalho.

Este trabalho aborda a realidade do mercado de trabalho do músico trazendo alguns dados que apontam para atividades autônomas, auto gerenciamento de carreira, informalidade, precarização do trabalho e empreendedorismo. Os quais são elucidados através da apresentação do documentário Para Além do Instrumento. O trabalho discorre sobre a formação acadêmica em música no Brasil, tendo como recorte o contexto de egressos da Escola de Música da UFBA, elucidando as disparidades entre a atuação profissional e mercado de trabalho. Elucida a necessidade de ajustar a formação superior para um modelo menos tecnicista e mais flexível; trazendo ao músico uma consciência crítica da cadeia produtiva da música, auxiliando assim na gestão de sua carreira. Em suma, este trabalho busca ampliar debates e ações que contribuam para uma formação transversal e para redução das lacunas e carências existentes entre a formação superior em música e a realidade de atuação laboral do campo.

# Novas configurações para a produção musical independente baiana (2007- 2019)

AUTOR

UYATÃ RAYRA LOPES RIBEIRO

UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

palavras-chave

#PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE #MERCADO  
MUSICAL BAIANO #INDÚSTRIA FONOGRÁFICA  
#POLÍTICAS CULTURAIS #TERRITORIALIZAÇÃO

3

## RESUMO

A passagem dos anos 1990 para os anos 2000 veio acompanhada de uma variedade de transformações globais no campo tecnológico, as quais contribuíram para que a “produção musical independente” se tornasse uma atividade corriqueira. Dentre uma série de adventos iniciados ou acentuados à época, pode-se citar: (1) o barateamento dos equipamentos eletrônicos ligados à fonografia e à informática; (2) a explosão da internet; (3) o surgimento do mp3; (4) o aumento da pirataria; (4) o surgimento das plataformas de compartilhamentos gratuitos e de venda de música; (5) o surgimento das redes sociais; dentre outros fatores. O fonograma que até o início da década de 1990 era veiculado através de suportes físicos – LP, fita K7, CD –, passou a circular, também, em formato digital. Este formato associado às novas possibilidades de distribuição de conteúdo (via internet) ressignificou o âmbito da produção, distribuição e consumo da música. Deste modo, as grandes gravadoras – que detinham o poder sobre as principais etapas da produção musical – viram – se diante de uma conjuntura onde a relação “público consumidor X fonograma” não estaria subjugada à sua intermediação. De Los Angeles à Feira de Santana, os impactos destas mudanças foram sentidos, gerando

uma grande queda nas vendas dos suportes físicos e diminuição das taxas de lucro das *majors*. Cá na Bahia, por exemplo, este “abalo císmico” foi refletido na diminuição das vendas de discos do *axé music* – fração *mainstream* do mercado musical baiano (BANDEIRA, 2004; VICENTE, 2002).

**Enquanto as grandes gravadoras penavam para se habituar** e entender o fluxo das transformações em curso, os artistas e gravadoras independentes se utilizaram desses adventos para melhor viabilizar suas produções. Ou seja, por um lado esta reorganização gerou um abalo na grande indústria, por outro, possibilitou um maior acesso no mercado musical de artistas sem vínculos formais com as grandes gravadoras (MARCHI, 2006). A criação da Associação Baiana de Selos Independentes (ABASIN) em 2005, por exemplo, foi uma demonstração que o mercado baiano estava se organizando neste sentido; era latente uma estrutura de produção fonográfica mais profissional, dinâmica e acessível, se comparada com às décadas de 1980 e 1990 (CRUZ, 2014; PAULAFREITAS, 2007).

Aliada às transformações no campo tecnológico, a ativação das políticas culturais pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT) teve um papel fundamental para a “ebulição” do segmento musical independente baiano; este processo teve como marco o ano de 2007. Recursos financeiros viabilizados diretamente por meio de editais públicos apoiaram projetos musicais dos mais variados. Investimentos indiretos (renúncia fiscal) também foram realizados através da Lei de Incentivo à Cultura da Bahia (Fazcultura), com a parceria de empresas patrocinadoras (RUBIM, 2014). Tais mecanismos de financiamento viabilizaram: (1) produção de álbuns, EP’s e videoclipes; (2) circulação de artistas, técnicos e pesquisadores; (3) apoio à pesquisa no campo musical; (4) realização de festivais e feiras; etc. (RIBEIRO, 2019).

Esta relação “tecnologias fonográficas” X “políticas culturais” surgidas e/ou acentuadas nos anos 2000 foi responsável para instigar a produção da dissertação de mestrado “Novas configurações para a produção musical independente baiana (2007-2019)” apresentada no Instituto de Humanidades Artes & Ciências (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2019, cujo

objetivo principal foi investigar a reconfiguração mercadológica do circuito independente musical baiano, no período entre 2007 e 2019. Já, os **objetivos específicos** deste trabalho foram:

(1) abordar os principais adventos tecnológicos incidentes sobre o mercado fonográfico entre as décadas de 1970 e 2000 e seus impactos no mercado global, nacional e local; (2) apresentar um panorama (desde os Estados Unidos até a Bahia) sobre a formação da “produção musical independente”; (3) apresentar as principais dificuldades sofridas pelo segmento independente baiano na década de 1990; (4) abordar os fatores que contribuíram para a organização do circuito independente brasileiro e baiano; (5) apresentar as principais ferramentas de financiamento direto/indireto do Estado da Bahia voltados para o campo da música; (6) analisar os principais programas desenvolvidos por empresas culturais baianas com apoio do Fazcultura; (7) apresentar os desequilíbrios de investimentos territoriais na Bahia; (8) analisar a carreira dos grupos BaianaSystem e OQuadro.

O interesse em obter mais informações sobre a trajetória da produção independente baiana e a constatação de que há, ainda, um registro acadêmico tímido sobre a correlação entre este segmento e as políticas culturais voltadas para a música na Bahia, foram os principais pontos motivadores para **justificar** a realização desta pesquisa. Ademais, a atualidade do tema e minha inserção profissional na área (artista e produtor cultural) me instigaram a compreender melhor esse ambiente, a fim de compartilhar os dados obtidos e contribuir para que pesquisadores e profissionais deste campo tenham mais ferramentas sobre o tema.

Deste modo, a **metodologia** aplicada se concentrou numa perspectiva qualitativa. Para tanto, um dos instrumentos utilizados para a coleta de dados foi a análise documental: (1) matérias no site da SECULT; (2) relatórios da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB); (4) publicações do Diário Oficial da Bahia (DOE-BA); matérias de jornais impressos/eletrônicos, etc. Além dos documentos analisados, foram realizadas entrevistas semiestruturadas: coletou-se o depoimento de 17 agentes da área musical (produtores, músicos e jornalistas), os quais vivenciam o dia-a-dia do mercado musical baiano.

Ao fim de dois anos de pesquisa, foi possível colher informações satisfatórias, as quais me levaram a conclusão de que a implementação das políticas culturais voltadas para a música na Bahia, em aliança com as inovações tecnológicas no campo da fonografia, teve um impacto substantivo no mercado musical independente baiano, principalmente após o ano de 2007. Assim, foi avaliado que, para além do talento artístico, uma boa parcela dos artistas baianos, que despontaram entre 2007 e 2019 no mercado, tiveram suas trajetórias fortalecidas com o auxílio de recursos públicos aplicados pela SECULT. Este foi o caso, por exemplo, do principal grupo responsável pelo impulsionamento da “nova safra da música baiana”, em nível nacional: BaianaSystem. Entretanto, mesmo com severos investimentos estatais, tais recursos não foram suficientes para garantir a autossuficiência do segmento independente baiano. A análise de trajetória do grupo OQuadro, por exemplo, foi representativa nesse sentido, tendo em vista que, embora os mecanismos de fomento estatais tenham contribuído na propulsão da carreira do grupo, ainda assim não foram suficientes para uma absorção

eficaz pelo mercado. No frigidar dos ovos, os recursos financeiros aplicados pela SECULT agiram, sim, como um fator capaz de reconfigurar a cadeia musical baiana. Entretanto, não garantiram, por si só, que os grupos suprissem totalmente as exigências que o “mercado” impõe.

Ademais, a **análise de dados** mostrou também, o grande descompasso de investimentos entre a capital e as cidades do interior do estado da Bahia, o que revela um grande desafio dos futuros governos no que concerne à diminuição dos contrastantes desequilíbrios territoriais na Bahia. A título de exemplo, é absurdo o fato de que, num estado marcado pelo fomento à “Territorialização da Cultura”, os investimentos na área musical via Fazcultura (entre 2007 e 2018), tenham sido represados nas mãos de proponentes da capital, numa ordem de 92,6%.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDEIRA, Messias Guimarães. **Construindo a Audiosfera**: as tecnologias da informação e da comunicação e a nova arquitetura da cadeia de produção musical. Tese (doutorado) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA, 2004.
- CRUZ, Ivana Vivas da. **O Segmento Musical Independente em Salvador e a Cultura Digital**: uma panorama sobre os meios de produção na primeira década da música on line. Dissertação (mestrado) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA, 2014.
- MARCHI, Leonardo de. **A nova música independente**: indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e da comunicação. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ, 2006.
- PAULAFREITAS, Ayéska. **Trajatória da Indústria Fonográfica na Bahia**. Trabalho apresentado no VII NP-Intercom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, NP Rádio e Mídia Sonora. Santos-SP, 2007.
- RIBEIRO, Uyatã Rayra. Novas configurações para a produção musical independente baiana (2007/2019). Dissertação (mestrado) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA, 2019.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no governo Lula. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: Edufba, 2010.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais na Bahia contemporânea**. Salvador, Edufba: 2014.
- VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese (doutorado), Escola de Comunicações e Artes– Universidade de São Paulo. São Paulo-SP, 2002.

# GT4

Comunicação e Música

# Música eletrônica e materialidades, uma investida inicial

AUTOR

ADRIANA PRATES SACRAMENTO

UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

palavras-chave

#DJ #MÚSICA ELETRÔNICA #MATERIALIDADES

1

## RESUMO

Cogitações e intrigas me inundavam há tempos, enquanto circulava em diversas pistas, seja como DJ ou integrante do crowd de dançarinos, em relação à questão dos equipamentos utilizados, acesso à pesquisa e aquisição de repertório para realização de uma discotecagem, ou seja, sobre os elementos (humanos e não humanos) que atuam na construção do DJ set. Produzi então algumas considerações iniciais, de forma independente, focalizando o trabalho da americana Honey Dijon, DJ de House Music, com objetivo de desenvolver uma reflexão sobre as interseções entre arte, cultura, tecnologia e mercado, no âmbito da cena da música eletrônica, com atenção ao aspecto das materialidades e tomando como base a trajetória histórica da House Music.

**Ao contrário do que muitas pessoas costumam dizer, que o foco do trabalho do DJ é a música e que o equipamento é um elemento secundário, eu proponho considerar a atuação dos elementos não humanos nos processos relacionados à discotecagem (e também à produção musical), amparando tal proposta nas teorizações de Bruno Latour sobre intermediários e mediadores, procurando demonstrar como a evolução dos equipamentos para discotecar (e produzir música eletrônica) modificou toda uma paisagem.**

Neste sentido, a cena/mercado da música eletrônica e dos DJs, em geral, passou por diversas e profundas mudanças ao longo dos últimos 20 anos. Das acaloradas discussões em listas de internet, que ocorriam recorrentemente ao longo da primeira década dos anos 2000, em torno de questões como “quem é DJ?”, “DJ é artista?”, e afirmações como “DJ que é DJ toca com vinil” ou, mais recentemente, “DJ de verdade usa *sync\**?”, chegamos a um tempo em que mais do que ser reconhecido como artista, o DJ é um superstar. E que, paradoxalmente, todo mundo é DJ. Em relação a este último ponto, os equipamentos atuais permitem que isso aconteça. Sem exigir muito treino e em pouco tempo. Em acréscimo, a disseminação de informações por meio da internet favoreceu o aspecto da pesquisa musical, sem exigir grandes imersões ou aprofundamentos, assim como tornou possível a obtenção de músicas, sem maiores esforços ou custos.

Acredito que seja importante refletir sobre o processo que nos trouxe até este momento, que está relacionado não somente a aspectos como a evolução dos equipamentos para discotecagem, mas também ao advento e disseminação da internet e das redes sociais. Esta seria a justificativa da importância da proposta, que, além desses aspectos, traz considerações que, a partir de um investimento intelectual mais aprofundado, podem ser extrapoladas para pensar a atuação do mercado, inclusive em outras esferas, entendendo o mercado não como uma entidade, mas também sob a perspectiva de rede.

Em relação ao método, para realizar minha reflexão, acessei literatura sobre a história do DJ e da dance music em geral, especialmente sobre disco music e música eletrônica, com atenção especial para a House Music. Teoricamente, busquei amparo principalmente em trabalhos de autores e autoras filiados à teoria ator-rede. Também fiz observações. Utilizei a internet para obter entrevistas da DJ Honey Dijon, escutar seus sets, assistir a vídeos de suas apresentações e para ter acesso às suas redes sociais.

Com base nesse investimento inicial de pesquisa, é possível afirmar que os elementos apontados ao longo deste resumo favoreceram a hegemonização de pessoas dentro de um determinado padrão corporal/racial/etário no mercado mainstream da música eletrônica (me refiro mais especificamente aos estilos House e Techno, que também possui origem negra), que se tornou uma enorme commodity. Também ocorreu o apagamento da origem negra/latina\*\* (POC – people of color) – e “queer”, no caso da House Music, assim como da dimensão de resistência que está na base da cena musical e cultural vinculada ao mencionado estilo musical.

As festas e salões de dança onde a House obteve seu fundamento eram frequentados por pessoas negras, latinas e queer. E isso pode ser afirmado tanto em relação ao seu público quanto em relação ao perfil pessoal de vários de seus criadores. Também vale mencionar que esses locais compreendiam refúgios onde era possível expressar dissidências sexuais e de gênero, construindo identificações a partir desses elementos. Ou seja, tais espaços foram muito importantes para a criação de uma comunidade e cultura LGBTQIA+, ao mesmo tempo em que serviam de laboratório para as experiências musicais que originaram a House Music, nos primórdios dos anos 80.

Ao longo do tempo, como mencionei, a House foi sendo apropriada e todo esse fundamento foi sendo esquecido, a ponto de, em junho deste ano, nas redes sociais, vários fãs de Beyoncé se mostrarem aborrecidos por ocasião do lançamento de “Break my soul”, faixa de inspiração House, um estilo musical considerado como “branco, ultrapassado e de classe média”.

Para fortalecer as afirmações que faço neste texto, utilizo trechos de entrevistas com Honey Dijon, que costuma exaltar o fundamento e ser bastante crítica em relação aos processos de apropriação, embranquecimento e heterossexualização da House, pelo mercado mainstream. Também busco ensejar uma contextualização mais ampla, de natureza histórico-social, para favorecer a compreensão do tema abordado.

Em adição, tomando como base a audição dos sets de Honey Dijon, busco considerar não somente o repertório e a forma de apresentação do mesmo (escolha, ordenação e encadeamento das músicas – a parte, digamos, mais “mental” da coisa) mas também a atuação dos elementos não humanos no engendramento da narrativa ofertada por meio de um DJ set.

Estabelecido o impacto que processos como a evolução da tecnologia e da internet/ redes sociais provocaram nas cenas/mercados da dance music, tento evidenciar o contraponto representado pela atuação de Honey Dijon, uma artista que vêm adquirindo evidência ao longo dos últimos anos e cujo trabalho assume explícita e conscientemente uma dimensão de resistência, ressaltando diversos aspectos políticos que atravessam os contextos de festa e lazer.

Por outro lado, embora sem maiores aprofundamentos, não deixo de considerar como o avanço tecnológico sofrido pelos equipamentos para discotecagem e produção musical fundamentaram a emergência e consolidação de outras cenas musicais, também de origem negra e periférica, onde o mercado mainstream também opera, com diferentes desdobramentos.

\* O *sync* é uma função dos equipamentos mais recentes, que iguala as BPM, facilitando assim a mixagem das faixas.

\*\* Pessoas originárias de países da América do sul, América Central e México, ou com esta ascendência, a exemplo de filhos de imigrantes.

# Passeios sonoros da Ecologia Sonora Tuxá

AUTOR

MSC. ANDRÉ LUIS OLIVEIRA PEREIRA DE SOUZA

SABEH

SOCIEDADE BRASILEIRA DE ECOLOGIA HUMANA

palavras-chave

#ECOLOGIA ACÚSTICA #ECOLOGIA SONORA TUXÁ  
#ECOLOGIA DA COMUNICAÇÃO INDÍGENA  
#PAISAGEM SONORA #PASSEIOS SONOROS

2

## RESUMO

O povo indígena Tuxá (aldeia-mãe), altamente impactado pela construção da barragem de Itaparica (UHE Luiz Gonzaga), pela Chesf – Companhia Hidrelétrica do São Francisco, está localizado na região do submédio Rio São Francisco, no município de Rodelas/BA. O Povo Tuxá, como todo povo onde há predominância da linguagem oral, possui um rico acervo de cânticos utilizados de diversas maneiras e distintos contextos. Os cantos compõem uma dimensão ampla das artes narrativas e de sua ecologia cognitiva, ao que se somariam: a oratória (contida na fala pública), a contação de história, as orações (invocações, rezas, ladainhas) e as brincadeiras cantadas: rodas de toré, lôas, cocos, etc (ALMEIDA, 2008). Também marcam territorialidades como o canto público (de interesse da pesquisa), aberto ao não-indígena e o canto privado, entoado nas mesas da ciência, o *oculto* ou *particular*.

**Retomamos o conceito de paisagem sonora e ecologia acústica** (SCHAFFER, 2011), utilizando o método ecoacústico de registro do ambiente em passeios sonoros (*soundwalks*), através da captura de áudio da Festa da Alvorada e da Noite dos Índios, momento que marca a abertura dos festejos juninos no município de Rodelas/BA, e que tem lugar a performance ritualística Tuxá, reiterando a devoção

pelo padrinho-protetor São João Batista, no que poderíamos chamar de performances do tempo espiralar (MARTINS, 2021), que além de atualizar as forças da territorialidade no aqui e agora em que ocorrem, remetem simultaneamente a tempos imemoriais dos ritos dos Tuxá da aldeia-mãe.

Apresentamos um fragmento da pesquisa Ecologia Sonora Tuxá, no link: <https://soundcloud.com/mapa-tuxa>, os passeios sonoros estão divididos em 5 faixas de áudio. Nas Faixas 1, 2 e 3, com os registros da Festa da Alvorada, que irrompe na madrugada com um dos sons mais ancestrais das ecologias acústicas da cultura nordestina, o pífano (MENEZES, 2016). Os sons da banda de pífano arrastam um cortejo que se movimenta pelas ruas da cidade (Faixa 01), a cada vez que avança, o cortejo se adensa e cresce com público caminhante que adere a caminhada, desenhando uma espécie de traçado coreológico coletivo, tendo como origem e destino último, a Aldeia do Povo Tuxá.

No meio do caminho, em uma pausa que é realizada dentro da igreja de São João Batista, as mulheres Tuxá tiram ladainhas e alguns cantos de toré (Faixa 02), para logo prosseguir o cortejo, mas os sons da banda de pífanos vão desvanecendo (Faixa 03) para ceder lugar ao som mecânico de um mini-trio elétrico tocando músicas populares (farró) não-indígenas, revelando um caráter de fruição interétnica dos sons na festa.

Nas faixas 4 e 5, temos os registros noturnos dos festejos, na chamada – Noite dos Índios, que marcam a abertura oficial do São João, e onde tem lugar a performance ritualística do toré Tuxá em sua dimensão pública, aberta a não-indígenas. A execução tem início na igreja de São João Batista, onde o Povo Tuxá tem um lugar especial na ritualidade cristã da missa do dia 15 de junho que é tradicionalmente celebrada com a participação dos indígenas. Os cantos ressoam por todo salão central da igreja enquanto o toré é executado, a coreografia do toré sai da igreja perfilando em um cortejo que circula a praça localizada de frente a igreja, para logo retornar de volta ao salão principal. Depois de terminada a sua participação no rito da liturgia cristã, o cortejo da performance ritualística do toré Tuxa se volta à rua, para celebrar em um ato público a abertura oficial do São João da cidade.

①

Passeios sonoros (soundwalks) dos percursos da Festa da Alvorada pela manhã (esquerda) e à noite, durante a Noite dos Índios (direita). (SOUZA, 2018).



Foi possível traçar alguns paralelos entre a performance ritualística do toré Tuxá com a etnomusicologia ameríndia, a performance ritual indígena de maneira geral, e o toré em particular, para Menezes Bastos (2007) a música nas sociedades indígenas do Brasil e da América do Sul é o eixo central de um sistema pivotante que intermedia na performance ritualística: “os universos das artes verbais (poética, mito) em relação àqueles das expressões plástico-visuais (grafismos, iconografia, adereços) e coreológicas (dança, teatro)” (MENEZES BASTOS, 2007).

Em cada sociedade indígena onde é praticado, o toré tem significações múltiplas e ao mesmo tempo, gera uma homogeneidade da presença do rito entre os povos indígenas do nordeste; é também uma linha de segmentaridade que singulariza e demarca a diferença entre os diversos povos, por exemplo, o toré Tuxá apresentado em filas se diferencia de sociedades vizinhas cuja disposição se dá em forma de círculos ou rodas, da mesma maneira que é percebido e explicado também sob perspectiva muito particular, por cada pessoa, “os sentidos do toré são múltiplos e constituídos a partir de muitos posicionamentos narrativos” (GRUNEWALD, 2005, p.18).

Para os Tuxá, os chamados *Lêiandôa*, série de cantos que é executada na abertura do toré, são cantos na língua indígena, que remetem aos tempos remotos dos “índios rodeleiros”, dos povos ancestrais; Segundo Primitiva Libana Tuxá, “o leilandôa é cantiga indígena. Esses que canta enrolado, sem letra... a gente tira as indígenas primeiro e depois entra nas outras”, diferenciando-os em relação aos cantados em língua portuguesa. A historiadora Mayra Apako Caramuru Tuxá, afirma que são cânticos que entoam a língua “*Dzubukvá*”, utilizada nos rituais da *ciência* de seu povo.

Da mesma maneira, as frases cantadas no fechamento dos cânticos, que funcionam como uma espécie de assinatura, o refrão *Naê Naê Naê Naê Naô* também indica laços com uma linguagem indígena ancestral, presente em muitos povos das *terras baixas da América do sul*, entre os *Kysédjê* sociedade indígena da Amazônia, estudados por Anthony Seeger, são consideradas como “*palavras de música*” por não terem referentes diretos (SEEGER, 2015, p. 184).

Durante a sistematização identificamos nove (09) tipos distintos de cânticos no estilo *leilandoa* e suas derivações (link na webgrafia): *lêlaidôa*, *lêlaido laindô*, *oilê oilá lelaidô*, *oilê oilá*, *lêlaidiôa*, *reinarrá reinarrô*, *oi tirálá*, *reilaindirá*. A aparente simplicidade da composição e suas repetições encontram nas distintas maneiras do canto e contracanto uma complexidade vocal (diferenciação). E como lembra o historiador Paul Zumthor (2014), em sociedades onde a oralidade é central, essas vocalizações conservaram uma fraseologia, uma multiplicidade de atos vocais que assumem funções sociais distintas umas das outras, “constituem meios de comunicação autônomos”, “formas não estritamente informativas da palavra e da ação vocal”. Essas palavras-sons-sonemas foram herdados de sociedades cujas grafias se desenvolvem em um sentido distintos das escrituras eurocêntricas-ocidentais, e cuja abordagem disciplinar poderia acarretar em reducionismos e interpretações etnocêntricas ou grafocêntricas.

É preciso ressaltar também entre os Tuxá, a centralidade da voz e do canto feminino, as mulheres possuem uma importância social, política e espiritual, na figura das anciãs, cacicas, professoras e com destaque as mães-do-terreiro, as puxadoras principais dos cânticos Tuxá. A “*dona do folgado da mesada*” como descreveu um Tuxá em referência à importância da mãe-do-terreiro na mesa da *ciência*, “*dona de tudo, a dona é ela, a dona do Terreiro*” (SAMPAIO-SILVA, 1997, p. 62).

As palavras surgidas na produção dos dados da pesquisa *Ecologia Sonora Tuxá* (SOUZA, 2018) revelam tendências presentes nos enunciados coletivos dos cantos do toré Tuxá, encontramos as palavras: *Cabôco, Aldeia, Deus, Mato, Céu, Índio, Rio, Jurema, Tuxá, Água*, entre outras, que demonstram e reforçam os laços ecológicos: ambientais, sociais e psíquicos, das tramas comunicativas desse Povo. Também é possível traçar paralelos das letras dos cantos com a historicidade dos Tuxá: dos tempos dos índios “brabios”, da relação com as águas do São Francisco, do uso e conhecimento das matas das Caatingas, da circulação e movimento pelo território, da catequese missionária, dos tempos em que necessitavam se esconder para praticar sua religiosidade, mas também da presente força identitária do ser Tuxá e da união de sua aldeia. Tudo expresso de maneiras muito diversas em seus cantos.

Concluimos que os cânticos do povo Tuxá são plurívocos: possuem muitos sentidos ou muitas acepções, multívocos: designado de maneiras diversas (folgar, brincadeira, toante, linhas, toré, ritual, *ciência*), polissêmicos: pois associam vários sentidos, audição visão, fala, tato, olfato e polifônicos: pois resultam do conjunto de vozes, ruídos e instrumentos, que soam de maneira simultânea, ao qual somam-se as vozes ancestrais dos antepassados, que atualiza no aqui e agora da voz que canta, uma simultaneidade com as redes ecológicas do passado (virtual), do presente (atual) e do futuro (devir).

A performance ritualística Tuxá traz consigo elementos que vão além do puramente musical ou sonoro, aspectos imagéticos, ecológicos, políticos, lúdicos e religiosos gravitam sobre o ato performático ritual do toré indígena, entendido como um campo semântico, enquanto linguagem ou expressividade que compõem os ecossistemas comunicativos desses povos.

Esse resumo é parte do projeto experimental *Ecologia Sonora Tuxá: Uma cartografia das paisagens sonoras dos Tuxá de Rodelas/BA* (2018). As gravações das Paisagens Sonoras da Festa da Alvorada e Noite dos Índios, foram realizadas no dia 15/06/2017. Uma curiosa reterritorialização, os cantos gravados serem retransmitidos na igreja de São João Batista, em Rodelas, no dia 15/06/2020, durante o período de isolamento da pandemia de covid-19.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, A. et al. Histórias Tuxá. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundo de Cultura, 2008.
- GRUNEWALD, R.A. As Múltiplas Incertezas do Toré. In: GRUNEWALD, R. (org.). **Toré: Regime encantado do Índio do Nordeste**. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2005.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela; 1.ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MENEZES BASTOS, R.J. Música nas Sociedades Indígenas das terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte. Revista Maná, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.
- MENEZES, L. et al. O Som do Osso: Ecologia Musical dos Pifanos do Nordeste. Revista Ecologias Humanas, v.2, n. 2, 2016.
- SAMPAIO-SILVA, O. Tuxá: Índios do Nordeste. São Paulo: Ed Annablume, 1997.
- SCHAFER, Murray. A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: ambiente: paisagem sonora. Trad. Marisa Trench Fonterrada. – 2.ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- \_\_\_\_\_. O Ouvido Pensante. Trad. M. Fonterrada, M. Gomes, M. Pascoal, revisão técnica Aguinaldo J. Gonçalves – 2.ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- SOUZA, André L. O. P. Ecologia Sonora Tuxá: Uma Cartografia das paisagens sonoras dos Tuxá de Rodelas/BA. Dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ecologia Humana e Gestão Socioambiental, UNEB, Juazeiro, 2018.
- ZUMTHOR, P. Performance, Recepção, Leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ed Cosac Naify, 2014.

## WEBGRAFIA

- Faixas de Áudio da Festa da Alvorada e Noite do Índios, link:  
[https://soundcloud.com/mapa-tuxa/sets/alvorada-tuxa-noite-dos-indios-16\\_06\\_2017?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/mapa-tuxa/sets/alvorada-tuxa-noite-dos-indios-16_06_2017?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)
- Faixa Leilandôa  
[https://soundcloud.com/mapa-tuxa/faixa-01-lelaindo?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/mapa-tuxa/faixa-01-lelaindo?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

# Relato de experiência: arte sonora no espaço público

AUTOR

ANDREA RIOS MAY

PPGAV/ UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

palavras-chave

#ARTE SONORA #IMPROVISACÃO  
#ARTE RELACIONAL #ESPAÇO PÚBLICO

3

## RESUMO

**Este relato tem por objetivo apresentar alguns aspectos de dois experimentos**

artísticos colaborativos no campo da Arte Sonora ambos realizados no espaço público. Em comum, além da interatividade com o espectador, estão os improvisos que surgem da construção sonora no espaço urbano, assumindo a rua como regente e/ou reagente. Remontando rastros de informações coletadas por meio de registros fotográficos e fonográficos, percebo agora com mais nitidez, que o espaço público se tornou parte da obra ao nível composicional, esta decodificada em ruídos e outros elementos transitórios. Ressalto que, tais apropriações fortalecem e restauram de maneira simbólica estes espaços, deixando as cidades potencialmente mais criativas e, também participativas quanto à reflexão sobre a sua função sociocultural. Ao investigar algumas ações de Arte Sonora no espaço urbano, podemos observar que tais criações se fundem ou se camuflam em suas paisagens sonoras. Estas obras, oriundas da captação dos sons, das condições do seu entorno, de acordo características de cada ambiente, em suas dinâmicas e identidades, tornam-se, portanto, representações das cidades. Artista, obra e espectador não são os únicos pilares da criação sonora, além deles a temporalidade e a espacialidade interferem nesta composição que, geralmente, é impregnada de visualidade e memória afetiva. Essa “outra” música que parte da naturalização da escuta (ou a escuta como experiência), ganha ainda a elasticidade pela mobilidade das tecnologias que agora assume-se inseparável da estética urbana. Deste modo, uma das referências que surge neste contexto é a noção de lugar que transcende a ideia de espaço físico e incorpora a percepção, as referências psicológicas, além da acústica e visual de um ambiente com as suas características e seus acontecimentos peculiares. Ao expandir o universo da Arte Sonora no espaço público, o artista se converte em um personagem que se expõe aos olhares e ouvidos alheios enquanto sua atividade vai se transformando em obra de arte. Em busca de promover a reflexão, o artista pode provocar reações inesperadas neste público, até mesmo uma ruptura quando o incita ao ponto em que sentirá a necessidade de expressar seu incômodo. Neste contexto, apresentarei dois projetos de experimentação sonora no espaço público realizados em algumas edições, no período entre 2018 e 2020, ambos se inter cruzam pela utilização do espaço urbano como ambiente colaborativo de criação e exposição. Ao incorporar a livre improvisação, muitas vezes

associada ao “acaso” e ao “erro”, vide interpretações comumente relacionadas ao ruído, permitimos que a obra seja também passível de interferência do público. Em 2018, com o intuito de conectar sons urbanos, instrumentos não tradicionais, imagens cotidianas e imaginário afetivo, rascunhei e levei à prática, antes mesmo de conceituar totalmente, um laboratório de criação coletiva em espaço público que foi se formatando em função dos participantes, alguns previamente convidados e outros agregados no momento da realização por curiosidade e afinidade com a proposta ali esboçada. Radiocolagem é um projeto de Arte Relacional, inclusão digital e criação em coletivo, que traz o conceito experimental em formato *live radio* para promover o encontro de idéias durante o processo que dará origem a uma instalação sonora e visual. O objetivo principal é estimular a percepção para novas escutas e visualidades a partir da percepção reflexiva do “ruído” para construção efetiva de um diálogo criativo por meio da captação, produção e reprodução original de áudios tendo como principal ferramenta aparelhos celulares e objetos cotidianos pertencentes aos participantes. Estes encontros incluem ainda conversas sobre Radio Arte, Arte Sonora, além da gravação de campo, sessão de livre improvisação e colagem 3D instalativa no ambiente. O registro dos processos (fotos e vídeos), assim como as faixas sonoras estão disponibilizados na web para compartilhamento. Já em 2019, a performance interativa *Co\_ruído*, trava um diálogo interdisciplinar com a mimesis de territórios e traduções específicas que exteriorizam a expressão dos sentidos alheios sob os impulsos psíquicos a partir das interferências do ruído. Com base nas teorias do curador francês Nicolas Bourriaud sobre a estética relacional, esta ação conectará a artista-pesquisadora a espaços e espectadores, incorporando a abordagem conceitual do “ruído” a partir da perspectiva da alteridade, bases para a tradução de uma cena de dialogismo e culturalização em códigos sonoros e de imagens, com momentos de catarse ou silêncio que desenham linhas convergentes com o objetivo de reformular o “ruído” que se eleva ao nível artístico. A improvisação, assim como na Arte Sonora, é uma forte característica do espaço público no qual estamos sujeitos a todo tipo de interferências. Ao utilizarmos dela na criação artística estamos nos conectando com a urbe em suas diversas nuances, sejam as mais poéticas ou as mais conflitantes. Este conceito nos faz entender um pouco da dinâmica da performance na música experimental, com seus picos de volume ou suas brechas silenciosas.

# Cartografia das cidades musicais do Estado do Rio de Janeiro

AUTOR

MICAEL HERSCHMANN

UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

AUTOR

CÍNTIA SANMARTIN FERNANDES

UERJ

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

palavras-chave

#CIDADES #MÚSICA #COMUNICAÇÃO #CARTOGRAFIA

4

## RESUMO

Partindo do pressuposto de que há uma cultura musical potente nas ruas das cidades contemporâneas praticada por diversos atores que são capazes, a partir de suas táticas a(r)tivistas, de ressignificar de forma inovadora os espaços urbanos, o objetivo geral da presente investigação constituiu-se em cartografar as atividades musicais realizadas, ao vivo e nos espaços públicos e privados – por artistas coletivos e/ou redes sociais – de quatro cidades do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, Paraty, Conservatória e Rio das Ostras. Considerando o debate atual sobre “cidades musicais e/ou criativas”, e com a prática de pesquisa enraizada nas cotidianidades, tomamos como norte as seguintes indagações: Por que para inúmeras cidades hoje é tão importante serem reconhecidas nacional e internacionalmente como localidades que contêm economias criativas? Será que, de fato, isso pode representar vantagens competitivas significativas para os territórios no mundo globalizado e/ou são estratégias de marketing territorial oportunistas muito em voga na atualidade? E para as populações que habitam estas cidades? Entre 2016 e 2022 avançamos em políticas públicas locais mais inclusivas (democráticas) capazes, portanto, de colaborar para trazer novos patamares de desenvolvimento sustentável para estas regiões?

**Um pouco distinto da noção de cidades musicais (como modalidade de “cidade criativa”)** – tal como foi formulada pela UNESCO – empregamos este conceito para designar localidades que possuem “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014) significativas que, pela ação ao longo do tempo, promovem expressivas modificações no imaginário e cotidiano urbano (BENNETT et al., 2014; WYNN, 2015). Uma das chaves para a compreensão dos pressupostos que nortearam os autores desta pesquisa é, sem dúvida, oferecida por Szaniecki, quando afirma que: a “cultura é ambigualmente biopolítica (...) constitui-se em poder sobre a vida, mas também em potência transformadora da vida” (SZANIECKI, 2016, p. 23). Nesse sentido, a hipótese central adotada na investigação foi a de quando o poder público e instituições definem localidades do Estado do Rio de Janeiro como sendo “cidades criativas” (ou mesmo musicais), sua população se encontra frente a essa ambiguidade: por um lado, há processos de submissão às diferentes esferas de “biopoder” (FOUCAULT, 2010) mais ou menos institucionalizadas, em cada região; e, por outro, há também possibilidades dos atores de (re)construírem “re – existências” (FERNANDES et al., 2022) e processos de ressignificação relevantes no cotidiano dessas urbes.

A investigação nas quatro cidades foi desenvolvida a partir de observações de campo, entrevistas informais e semiestruturadas realizadas entre 2016 e 2022. Como estratégia metodológica adotamos a cartografia das controvérsias, acompanhando os atores e as cenas musicais (STRAW, 1991) num contínuo “abrir de caixas pretas” possibilitado pelo movimento do “pesquisador-formiga”, processo referenciado pela “Teoria Ator-Rede” (LATOURETTE, 2012; LEMOS, 2013). Tratamos de considerar as experiências musicais (especialmente as que gravitam em torno das apresentações ao vivo) – mais ou menos institucionalizadas; e mais ou menos visíveis e perenes na cidade – enquanto práticas expressivas da urbe que sugerem “astúcias e táticas” (DE CERTEAU, 1994), “controvérsias” (LATOURETTE, 2012) e dinâmicas de articulação entre os atores. Buscamos analisar particularmente as articulações e tensões entre os atores, especialmente quando a gestão pública ensaia valorizar a música como vetor de desenvolvimento socioeconômico, apostando na articulação desse tipo de expressão artística com a cadeia do turismo, gastronomia e, de modo geral, do entretenimento. Assim, não só tivemos a oportunidade em inúmeras ocasiões de discutir as nossas reflexões, trechos de depoimentos e informações controversas com nossos pares e pesquisadores de nossos grupos de pesquisas, mas, também, se destaca aqui que esses últimos, estiveram sempre presentes e empenhados em contribuir com a difícil tarefa de “seguir os rastros” dos atores locais. Sublinhamos que além das dificuldades logísticas e os grandes desafios de se trabalhar com um extenso corpus empírico (que envolveu lidar com distintas “realidades”, dinâmicas sociais de diferentes localidades dessa macrorregião), foi difícil poder concluir a parte final dessa pesquisa por conta do impacto do contágio acelerado (e constante do vírus) e das medidas sanitárias que foram adotadas no contexto da pandemia do Covid 19 no país. Poderíamos listar de maneira resumida algumas dessas dificuldades enfrentadas e que sem dúvida afetaram os resultados: a) a impossibilidade de

fazer presencialmente o trabalho de campo nas cidades selecionadas durante um longo período, dado os riscos que a pandemia oferecia aos atores e a todos os envolvidos direta e indiretamente com essa investigação; b) a distorção dos dados socioeconômicos das cidades pesquisadas por conta do contexto de uma profunda crise (e de excepcionalidade deflagrada pela pandemia); c) e, evidentemente, a interrupção da maioria das atividades dos artistas/produtores nos territórios e das dinâmicas culturais rotineiras e aquelas programadas nas cidades, bem como o redirecionamento de boa parte das políticas públicas para programas emergenciais (assistenciais e de apoio) aos atores locais. Aliás, não foi só a pandemia que lançou obstáculos a esta iniciativa acadêmica: desde 2016, a chegada ao poder de grupos conservadores e religiosos de extrema-direita nas esferas municipais, estaduais e federal dificultaram não só a implementação de políticas públicas progressistas e democráticas em diferentes regiões, mas também a liberação de recursos para as áreas de ciência e tecnologia do país (dificultando em alguns momentos, em função dessas carências, o cumprimento de etapas da nossa agenda de pesquisa).

Como fruto dessa iniciativa acadêmica conjunta oferecemos ao público uma plataforma digital cartográfica e sensível das quatro cidades pesquisadas (<https://www.cartografiasmusicais.com.br>). A nossa intenção foi a de oferecer aos interessados uma cartografia digital – composta de farto material audiovisual – no qual o usuário da plataforma poderá acessar depoimentos dos atores e conhecer um pouco das atividades e eventos que são concretizados nessas localidades: a nossa aposta é a de que o público ao acessar esses conteúdos variados será capaz de compreender um pouco o potencial de reconfiguração das iniciativas musicais, isto é, a sua capacidade em contribuir não só para a democratização do acesso a vida cultural e aos espaços desses territórios, mas também a sua importância para a construção de sinergias com outras cadeias produtivas e novos patamares de desenvolvimento local sustentável. Assim, buscamos oferecer o acesso mediado a um conjunto de experiências sensíveis que talvez ofereçam elementos mais palpáveis para que o público (re)dimensionasse a relevância da música nos processos de resignificação do cotidiano e do imaginário dessas urbes pesquisadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENNETT, Andy et al. (eds.) *Festivalization of Culture*. Nova York: Routledge, 2014. DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, vol. 1, 1994.
- FERNANDES, Cíntia S. et al. (org.). *A(r)tivismos Urbanos: (sobre)vivendo em tempos de urgências*. Porto Alegre: Sulina, 2022.
- FERNANDES, Cíntia S.; HERSCHMANN, Micael (orgs.) *Cidades Musicais*. Porto Alegre: Sulinas, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Ed. Intercom, 2014.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*. Salvador: EDUFBA, 2012. LEMOS, André. *Comunicação das Coisas*. São Paulo: Annablume, 2013.
- STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, vol. 5, n. 3, 1991.
- SZANIECKI, Bárbara. Criatividade, Conflito e direito à cidade num Rio de Janeiro espetacularizado. In: *Diálogo com a Economia Criativa*. Rio de Janeiro, ESPM-RJ, v. 1, n. 2, p. 8-26, maio/ago. 2016.
- WYNN, Jonathan. *Music/City*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

# Orquestra do Recôncavo Baiano, a Orquestra Reggae de Cachoeira

AUTOR

GILVAN GONÇALVES DOS SANTOS COSTA

UFRB

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

palavras-chave

#CENA AFROLATINA #REGGAE #FILARMÔNICA

5

## RESUMO

**A Orquestra Reggae de Cachoeira, projeto fundado desde de 2012 pelo professor de música, o trompetista Flávio Santos, coloca em junção duas tradições culturais marcantes da região: o instrumental da filarmônica e o reggae.** A Orquestra Reggae tem como inspiração o município de Cachoeira e suas diversas manifestações culturais, sua riqueza histórica e musical. O grupo tem enfoque na musicalidade, expressão de sentimentos, como um meio de espiritualidade e propõe um repertório de arranjos próprios da qual as poéticas destinam-se às heranças ancestrais do reggae e, de certa forma, aos povos escravizados que vieram para o Recôncavo baiano. Com instrumentos como bateria, guitarra, contrabaixo, flauta, clarinete, sax alto, sax tenor, sax soprano, trompete, trombone, o grupo apresenta composições do jamaicano Bob Marley (1945-1981) em uma paisagem sonora de filarmônicas. Bob Marley foi um compositor, guitarrista e um cantor jamaicano, conhecido como o maior responsável a tornar o reggae um ritmo conhecido mundialmente. Em sua vida foi um dos maiores representantes do movimento religioso Rastafári. Bob Marley e seu amigo O'Riley Livingston, começaram a fazer música e usavam instrumentos improvisados. Marley formou, junto com Bunny e Peter, um grupo de reggae denominado Wailing Wailers. Eles apresentavam o principal ritmo do país, o ska, de onde surgiu o reggae, que tem como base uma mistura de sons africanos com o rhythm & blues (R&B). Cachoeira é conhecida por sua história com as filarmônicas como o grupo Minerva Cachoeirana, fundado em 10 de fevereiro de 1878 pelo maestro Eduardo Mendes Franco. Nascido em Cachoeira, Eduardo Franco foi regente da extinta Orquestra D'Ajuda. Aos 26 anos de idade constituiu a Sociedade Philarmônica do Comércio, posteriormente denominada Minerva Cachoeirana, em homenagem à Minerva, deusa das artes, da ciência e do comércio. No começo a Minerva Cachoeirana foi conveniente a sua organização social que congregava os comerciantes, dentre eles em destaque Sabino de Campos, advogado, poeta, escritor e autor da letra do Hino da Cachoeira. Existe uma pequena diferença entre orquestra filarmônica e orquestra sinfônica, As orquestras sinfônicas são zeladas pelo poder público, dentro das esferas municipal, estadual e federal. Sendo que as filarmônicas são orquestras financiadas por associações, empresas privadas, ou demais grupos de pessoas. Essas instituições buscam adquirir recursos para a manutenção da orquestra e não possuem fins lucrativos. O termo

“filarmônica”, que tem o significado “amor pela harmonia”, possui o mesmo prefixo grego phylos que aparece em “filantropia”, o amor pela humanidade, e “filosofia”, o amor pelo saber. O território é importante para a construção de cultura e identidade de um indivíduo, é dentro da comunidade que os jovens tem seu primeiro contato social e impacto com a realidade, a identidade é construída diariamente. Existe uma grande presença de afrodescendentes em Cachoeira que se originou devido a seu período escravista, isso acabou gerando sua diversidade cultural, mostrando que o tempo não apagou o legado da civilização africana. A música transforma a vida de uma pessoa e a incentiva a vivenciar a arte, quando um jovem aprende um instrumento musical ele tem seu primeiro contato com regras e responsabilidade, a Orquestra Reggae de Cachoeira tem incentivado diversos jovens a participar de seu grupo, esse ato é de grande importância para a comunidade de Cachoeira, trazendo cultura e representação, essa ação tem melhorado a condição de vida de diversos jovens, tirando eles de suas situações precárias, essa inclusão é indispensável. Cachoeira é uma das cidades baianas que mais preservaram a sua identidade cultural e histórica, com as presenças de seu casario barroco, das suas igrejas e museus, levou a cidade a alcançar o status de “Cidade Monumento Nacional”. Cortada pelo Rio Paraguaçu, o município também é notabilizado pela cultura dos séculos 18 e 19 e pela sua religiosidade, onde os rituais católicos se misturam com os preceitos do candomblé. As manifestações culturais em Cachoeira têm resistido ao tempo, mantendo suas características originais. O samba-de-roda, considerado pelo Ministério da Cultura como Patrimônio Imaterial Brasileiro, é uma arte trazida pelos escravos e que atualmente seus descendentes a praticam de forma original. Outra tradição que está sendo mantida é a da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, formada por mulheres negras, com mais de 50 anos de idade, todas descendentes de escravos. O projeto Orquestra de Reggae de Cachoeira proporciona uma ligação entre a tradição das filarmônicas do Recôncavo e o reggae jamaicano. Nosso intuito nesta pesquisa é compreender como se dão as relações entre gêneros musicais, territorialidades e raça, para pensar na formação de culturas transnacionais ambientadas em espaços oriundos da diáspora africana. Partindo do conceito de cena musical afrolatina (GUMES, 2021) vamos tentar entender como essa cena de reggae se materializa na cidade de Cachoeira e sua relação com as filarmônicas, a partir de entrevistas, análise de canções e shows.

# Relato de Experiencia: Criar um Mapa Sonoro Rio Iguaçu como projeto de pesquisa de Doutorado em Música com ênfase em criação sonora

AUTOR

JAIME D. ROJAS VARGAS

UFPR

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

palavras-chave

#MAPA #SONORO #ESCUTA #RIO IGUAÇU #VIVENCIA

6

## RESUMO

O presente relato de experiência do projeto mapa sonoro do rio iguaçu nasce a partir do exercício de colocar-se nos ombros de gigantes, neste caso a gigante é a compositora Neo Zelandesa Anea Lockwood quem além de brilhar fazendo trabalhos com pianos descartáveis e vidro na década de 1970 ate criar um projeto global de arquivo de sons dos rios para logo fazer o Mapa Sonoro do Rio Hudson no estado de Nova York em 1988, o mapa do Rio Danúbio na Europa em 2008 e o mapa do Rio Housatonic em Rhode Island em 2018. Desde a inspiração e o aceso ao corpus relativo a práxis dela vem ideia de fazer um projeto similar no rio iguaçu no estado do Paraná.

**Como morador estrangeiro da cidade de Curitiba desde o ano 2018** comecei a fazer gravações arredor do nascimento do rio em Piracuara e depois no ano de 2019 foi aceitado no programa de Doutorado em Música com enfase em criação sonora na UFPR com o projeto de pesquisa para fazer um mapa sonoro do rio iguaçu. O projeto tenta fazer gravações de campo em diferentes pontos ao longo do rio. Os critérios de seleção de cada ponto variam segundo diferentes estrategias: 1. O feito por Lockwood no sentido de evitar grandes cidades. 2. Pequias e produção de roteiros com ongs, empresas de energia e aqueduto, parques nacionais; observação direta do mapa. Os sons são editados e se cria uma peça por ponto que é georreferenciada e mapeada no seguinte site: [www.sonsdorioguazu.art.br](http://www.sonsdorioguazu.art.br).

Criar um mapa sonoro é uma atividade ambiciosa, complexa que requer de muita paciência, planejamento, conhecimento e experiência em uso de equipamentos de áudio, também precisa de pesquisa e de desenvolver ou ouvido para estar atento a ver que se registra. Os objetivos principais são criar uma obra manifestada na web que represente no formato de áudio o que é o rio, tomara que seja também uma ideia de dar a ele (o rio) uma voz. Outro objetivo é ser crítico e dar conta do contexto, isto implica envolver epistemologias além das comuns provenientes dos sound studies. Finalmente também se pretende fazer uma manifestação do site em formato de instalação sonora num lugar chave em Curitiba que é o mural feito por Rogério Dias na Praça Iguazu que justamente em 60 metros apresenta um mapa do rio.

O projeto pode ter muitas justificativas sendo que dadas a crise civilizatória e ambiental, social, econômica e política onde as previsões climáticas projetadas a 30 anos se estão realizando agora em 2022. Onde o rio está exposto a múltiplos problemas de desflorestação, poluição, criação de usinas hidrelétricas, agronegócio que utiliza fertilizantes contaminantes, assim como o turismo e a importância geoestratégica que a região possui de reservatórios de água que já estão na mira do comando sul do pentágono. Dado todas estas condições do rio na atualidade, é de suma importância criar umas obras para refletir sobre o estado atual do rio e entender que a tido ao longo da sua história e vai ter muitas transformações.

Com a intenção de colocar o projeto dentro da linha de audibilidades e sensibilidades relacionadas a experiência sonora assim como descolonização proposta dentro do GT Comunicação e Música vou proceder a falar de minha experiência criando o mapa sonoro do rio iguaçu. Vou dividir o trabalho em os seguintes eixos:

- A. Gravações
- B. Mapeamento
- C. Audibilidades e sensibilidades relacionadas a experiência sonora e descolonização

## GRAVAÇÕES

**Para fazer as gravações do campo, uma vez já como estudante de doutorado**

procedi a começar a fazer contatos com diferentes organizações com o fim de procurar pessoas, histórias e lugares para realizar os registros. Num começo a metodologia foi bastante intuitiva, ou seja por exemplo a partir de um artigo lido sobre a desflorestação da Mata Atlântica, contatei a pessoa da ONG Fundação SOS Mata Atlântica que me deram contatos da equipe de voluntários aqui em Curitiba em no Paraná que se dedicam a fazer medições da qualidade da água dos rios da região. A partir dali me apresentaram a Diego Saldanha que mora nas proximidades do Rio Atuba, um afluente do rio iguaçu na região metropolitana de Curitiba.

A visita a ele foi maravilhosa porque de fato consegui comprovar o que tinham me falado dele, que é uma pessoa muito conectada como o rio, porque sua casa fica sobre a beira e ele decidiu há uns anos por conta própria começar a fazer limpeza experimentando vários métodos sendo sua principal invenção a criação de uma barreira que atrapa lixo. Além disso ele também desenvolveu outras técnicas para limpar o óleo, com os resíduos ele recicla, também faz oficinas em escolas e o mais interessante foi que desenvolveu um projeto sustentável de acordo com sua realidade econômica.

Eu procedi a fazer gravações do arredor com hidrofones<sup>1</sup> e crie uma obra que tem o sons do Diego trabalhando asi como seus testemunhos. O vínculos com SOS Mata Atlântica continuaram e eles deram uma uma informação de muito valor que consistia nos resultados de uma expedição feita ao longo do rio iguaçu no 2018 onde foi registrado o índice que qualidade de água cada 45 km desde o inicio do rio em Piracuara ate o final quando chega ao rio parana em Foz de Iguazu. Para mim foi de grande valor receber isto porque para um artista isto significa ter um monte de possibilidades para criar, desde sonificações<sup>2</sup>, ate obras multimédia, mais com um espirito de funil por enquanto somente me deu informação chave sobre onde ao longo do rio esta o lugar menos poluído, e foi lá onde planeje o seguinte viagem.

Uma das observações de mina banca de qualificação se baseá na ideia de evitar que o projeto de pesquisa do mapa sonoro torne se uma ferramenta turística, meus argumentos respeito a isto nesse momento foram que as decisões respeito a seleção dos pontos de gravação eram feitas segundo os critérios destacados na introdução e que os critérios turísticos tinham mais a ver como o uso eficiente dos recursos tempo, dinheiro para conseguir chegar a maior quantidade de lugares em o menor prazo de tempo. Dito isto, quero falar que a viagem para a região de Capanema significou para mi um esforço de pesquisa e produção de anos ate chegar lá, primeiramente porque tive a pandemia de por meio, também porque foi a partir desde pesquisa com a ONG SOS Mata Atlântica e o acesso a informação privilegiada que eu consegui identificar o ponto, e posteriormente tudo o trabalho para obter os permissovos de acesso ao lugar a traves do Instituto Chico Mendez de Conservação porque justamente Capanema se encontra dentro da área do Parque Nacional das Cataratas do Iguazu.

Resumindo sim foi um grande esforço que vai além do que um turista consegue fazer, e sim foi supremamente doido dentro dos meus conhecimentos de musica, audiovisuais e de engenheiro ter que acessar ao portal do ministério do meio ambiente e colocar táxons e destacar as especies de pássaros que planejava registrar. O que foi muito bom descobrir é que por ser pesquisador teve aceso a infraestrutura como hospedagem, alimentação, guia e embarcações de uso público para fazer os registros o que resultou supremamente gratificante.

Outro viagem onde tudo deu muito certo foi a visita a Usina Foz de Areira, operada pela COPEL (Companhia Paranaense de Energia) que a traves do seu departamento de meio ambiente me deu também muitas facilidades e acesso a gravar assim como também aceso as reservas onde encontro material supremamente valioso. Agora vou falar sobre como eu gravo os sons:

## EQUIPAMENTOS

Entre meus equipamentos eu tenha uma gravadora Sound Devices Mix Pre 3 com três entradas XLR com capacidade para gravar até 92kHz. Para microfones utilizo três tipos. Um Rhode NTG 3 Mono *shotgun* para registros longes, um par Rhode M5 stereo e um hidrofone. Gosto de utilizar os fones de ouvido, tenho uns Sennheiser HD 25. Além disso estão os acessórios que são cabos, pedestais, baterias, cases lanternas, toalhas, protetor do sol, repelente, botas.

## MÉTODOS

Gosto de escutar primeiro e depois montar o equipamento. Geralmente utilizo o pedestal e registro pelo menos 30 minutos. Acho importante sempre tentar registrar as mudanças que acontecem ao longo do dia então se tem chuva, o amanhecer o atardecer.

Também gosto de pensar nos sons no somente produzidos pela fauna, mais pela flora e incluso a geofonia<sup>3</sup>. Um método supremamente útil é o desenvolvido pela Pauline Oliveros que se chama *Deep Listening* ou escuta profunda que se baseia em fazer exercícios para abandonar a mente e conectar-se mais com o corpo na hora seja de gravar de interpretar, criar ou fazer uma performance. São múltiplos exercícios que combinam movimentação, respiração, meditação, inclusive os sons e acho supremamente efetivos.

Agora vou mudar do tema para falar como foi realizado o mapa sonoro.

## MAPEAMENTO

O tema cartográfico foi um grande desafio para mim abordar porque não tinha muita experiência nem conhecimento prévio, mais uma grande mestre a professora Fátima Carneiro dos Santos me recomendou fazer uma abordagem a temática e comecei a fazer pesquisa, achando autores importantes como Gilles Deleuze e Félix Guattari onde eles dão ao mapa atributos e possibilidades de que este seja algo além da formalidade das ciências, tornando-se uma obra de arte ou uma ferramenta para fazer ativismo entre muitas outras. Michel de Certeau também fala disto indo cronologicamente a um período antes do iluminismo onde os mapas geravam roteiros. Além disso, tem a noção de Gregory Bateson que trás a ideia de Korzybski sobre: o *mapa não é o território* significando que o mapa é simplesmente uma representação individual e que tem a possibilidade infinita de fazer muitos mapas. Finalmente destaco o potencial do mapear para exercer poder seja como um instrumento colonial, mais também para desafiar a própria colônia como o destacam Raymond Craib ou Gary Menzies que comprova ao fazer uma maravilhosa pesquisa a partir de um mapa que achou que levou a ele a estabelecer que os chineses navegaram por uma parte importante do mundo antes dos portugueses, ingleses e espanhóis.

Dando continuidade a um espírito crítico do projeto, para a criação do mapa me apoie num programa institucional do NIME<sup>4</sup> que um congresso internacional que significa novas interfaces para a expressão musical e que

nesta edição de 2022 aconteceu de jeito virtual. Eles abriram um concurso para apoiar tecnicamente a criação de instalações sonoras, também na parte escrita, eu me inscrevi para receber uma assessoria de um experto no tema de interfaces web sonoras. Juntos tivemos muitas horas de discussões além de tutoriais de como começar a fazer a interface web. Chegamos ha um consenso sobre uma implementação com tecnologias abertas com o fim de dar continuidade e coerência e resolvemos trabalhar com a linguagem Javascript e Openstreetmap também aplicamos a biblioteca Leaflet para o mapeamento e a biblioteca Gibber para audio.

Os métodos para vivenciar a instalação por um visitante on-line consistem em navegar interativamente através das instruções que acionam sons e fornece informações textuais e visuais sobre cada local do rio facilitado por um mapa e diferenciado através de um marcador. Aconselha-se a concentrar-se totalmente na escuta profunda do que se ouve para poder apreciá-lo e aprender com ele. Informações técnicas e requisitos do sistema – Conexão à Internet, navegador (não Safari) , mouse, fones de ouvido ou alto-falantes. Pode encontrar a instalação acessando o seguinte site: [www.sonsdorioriguazu.art.br](http://www.sonsdorioriguazu.art.br)

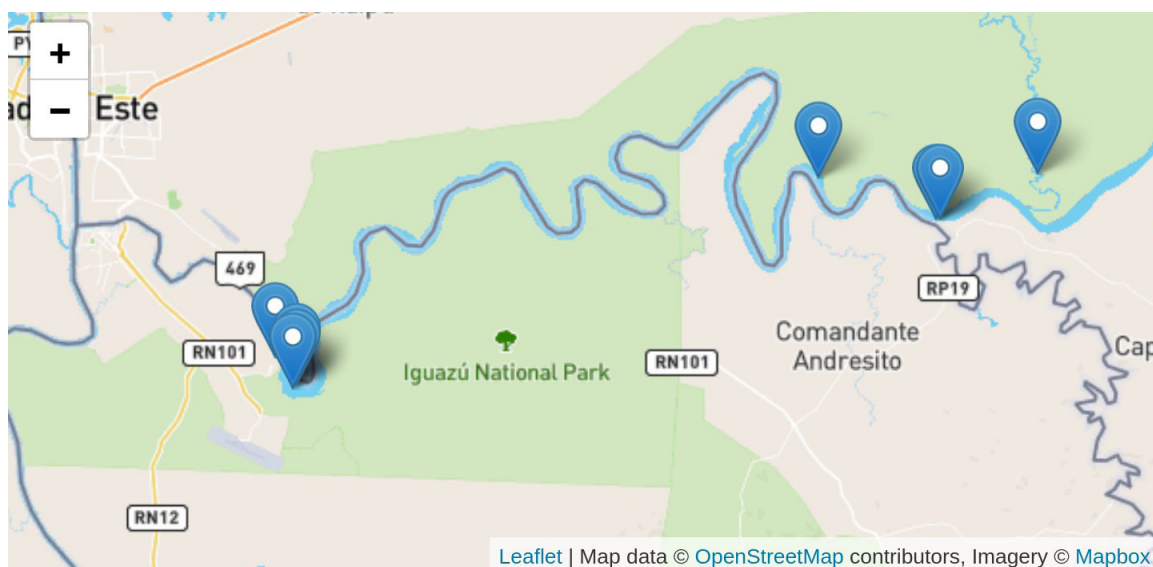
Aqui estão algumas fotos de sua aparência:

## Sound Map of the Iguazu River

portuguese english

Click on any of the above locations to hear the works I composed. To stop any sound, simply click back again. Use the zoom in and out tool to further explore the recordings.





## AUDIBILIDADES E SENSIBILIDADES RELACIONADAS A EXPERIENCIA SONORA E DESCOLONIZAÇÃO

**Apos pensar o que significavam o sons que estou gravando inspirado numa entrevista a Steven Feld achei as seguintes ideias:**

### **INTEGRAÇÃO**

Como compositor fazendo um doutorado na área acho que este é o ponto de maior potencia já que para fazer um projeto de mapa sonoro é preciso sair ao campo a falar com as pessoas, a fazer pesquisa, a conhecer a entender. Tudo isto não é muito associada ao estilo de vida tradicional do compositor que é algo mais isolado, isto é uma generalização porque por exemplo a compositora mexicana Gabriela Ortiz justamente recomenda a seus discipulos levar um estilo de vida fascinante.

Por outro lado, para criação satisfatória das obras é preciso no somente do que saia do compositor, mais de toda uma rede de organizações, sejam ONGs, ministérios, empresas prestadoras de serviços. Além disto já com a organização do encontro ai lá chega a criatividade para fazer o registro, gravação, utilizando os equipamentos, os microfones especiais, sejam visuais, e depois também para compor a obra e as decisões respeito a como ter um filho condutor e os diversos elementos além da muitas outras considerações.

Finalmente outra noção critica aqui é estar atento sobre o que acontece no rio, seja noticias, expedições, arquivos, chamemos uma noção de comunicar e saber pedir ajuda quando precisar. Pode ser que dentro de uma situação de gravação emerge outra e assim então isto precisa de estar atento o tempo tudo e é um fator chave. Na hora de apresentar o trabalho se requer de uma integração no sentido de que representar o som é todo um reto numa cultura voltada para o campo visual. Então por exemplo o site é muito importante mais também tenho pensado apresentar o mapa neste espaço em Curitiba que tem tudo a ver com o rio iguaçu, justamente porque foi um memorial criado para honrar e lembrar o mesmo.



A ideia seria fazer uma instalação sonora neste espaço integrando o mapa dentro de um espaço público com os sons que eu já tenho e dando uma nova significação tanto ao projeto que até agora é difundido no site. Com isto se pode ter uma manifestação num espaço público no centro da capital perto dos núcleos de decisão e do Museu Oscar Neimeyer, e algo bem planejado poderia incluir espaços de discussão e de difusão artística. O mural foi realizado por o artista Régério Dias no ano de 1996 é um painel de azulejos de 60 metros em homenagem ao rio instalado ao lado do Palácio Iguazu no centro de Curitiba.

### **COLABORAÇÃO**

Eu como artista, compositor sou o responsável de criar esta colaboração entre diferentes atores como um resultado muito fértil porque da conta de todo o que o rio tem para dar em termos de sonoridades. Aqui uma entidade chave é a academia porque me permite ser parte de uma instituição para ter acesso de entrada as outras organizações. Lembro que a Anea Lockwood para fazer o mapa sonoro simplesmente organizava seu roteiro em função de seus instintos, mais aqui no Brasil é melhor fazer um trabalho prévio de pesquisa para ter acesso por exemplo a guias o que facilita enormemente não só a segurança mais também das possibilidades que dá a interação com a diversidade de pessoas. Outro fator importante é que o acesso ao rio é maioritariamente fechado e de propriedade privada.

O potencial do projeto para estimular a colaboração é amplo por vários motivos tanto na gênese de projeto que tem como identidade utilizar

ferramentas de código aberto como também o espírito crítico do projeto que da pé para que a colaboração emergja e esteja sempre num terreno abrangente, então pode ser perfeitamente possível gerar os mecanismos para que a criação sonora seja colaborativa num futuro, tanto das gravações, como as manipulações e um terceiro elemento interessante seria o *streaming*.

### **IDENTIDADE**

Num testemunho a arquiteta Karime Masisgnam na cidade de Porto União fala da força que o rio iguaçu tem no cociente coletivo da população de lá sendo parte importante de a suas vidas como um elemento crítico da memória e da identidade. Desde que eles eram crianças o rio sempre esteve presente, como algo bonito, algo para brincar ate para cruzar a cabalo. O relacionamento com o rio muda com o passar dos anos e agora como mãe de adolescentes ela esta preocupada porque ele é o lugar onde acontecem os suicídios que tem se incrementado nos últimos anos. Como arquitecta ela conhece que o desmatamento do rio e o mal uso, asi como os agrotóxicos tem prejudicando o rio com poluição, também tem certeza que o rio já vivencio tempos melhores, que agora a poluição é grande.

Seguindo a linha dos testemunhos temos o aporte de Dago Whel que crio um parque histórico sobre a beira do rio a uns 30 quilômetros da Porto União e após uma visita no mês de Novembro de 2020 consegui constatar seu descontento com o espaço que rio tem nos principais médios de comunicação porque se fala muito pouco das problemáticas do rio. Por outro lado nesse momento o rio experimentava uma sequia recorde de décadas e finalmente ele contou que é muito ruim que Curitiba que é a Capital ecológica do Brasil polui o rio de jeito intenso, aqui uma grande contradição.

### **DIVERSIDADE**

Quero falar no somente da diversidade em termos de flora e fauna mais também de pensamentos porque justamente o testemunho de Dago abre toda uma serie questionamentos que não são fáceis de resolver e que tem a ver justamente com o modelo econômico neoliberal capitalista que cria destruição para o rio e comunidades que o Dago faz parte.

O tipo de poluição a que o Dago refere se é principalmente dos esgotos de uma cidade de mais de 2 milhões de pessoas que acabam no rio iguaçu, mais também por outro lado em Curitiba tem um polo industrial imenso que contamina e somente para destacar a refinaria da Petrobras em Araucária.

Segundo a expedição feita por a SOS Mata Atlântica previamente mencionada achou que no monitoramento do Rio Iguaçu feito em 2018 73.6% ou seja 14 dos 19 pontos avaliados apresenta qualidade de água regular, 15,8% dos pontos tem qualidade deficiente e somente dois pontos apresenta qualidade boa.

Segundo o mesmo estúdio em matéria de agroquímicos e fertilizantes a expedição achou que tem um grande problema já que elementos como o nitrato e fosfato se encontram em niveis maiores a norma legal. Respeito a desflorestação, segundo o mesmo estudo o entre 1985 e 2000, esta região perdeu 17.000 hectares de Mata Atlântica, o maior desmatamento da bacia ao longo

dos anos. Isto tem um grande impacto numa grande diversidade de aspetos seja na temperatura que é mais elevada seja na paisagem que muda e tem um aspecto de deterioro que também incide no comportamento e a percepção da população, aos mais velhos uma saudade de tempos melhores e aos mais novos justamente o que a Karime falou no seu testemunho que traz uma perda da autoestima.

Referente as usinas hidroelétricas a situação é complexa porque ao longo do rio operam 6 usinas na atualidade é somente como uma se consegue abastecer a energia dos três estados do sul o que significa que a geração de energia é um negocio para exportar e levar a outros estados do país. Bernie Krause utiliza o termo geofonia para fazer uma associação entre a vida e a água porque justamente segundo ele os primeiros sons escutados por seres vivos foram embaixo da água e agora eles se encontram em fosséis.

Continuando com as ideias do Krause, ele fala que no ano 1957 a tribo indígena norteamericana Wy-am habitava a área de Celio Falls na metade do rio Columbia, eles dependiam da pesca de salmão e truta para sua alimentação assim como também os ciclos da água eram parte de sua cosmogonia. Infelizmente o corpo de engenheiros do exercito dos estados unidos deu a ordem de fechar as comportas da usina Dalles para melhorar a navegabilidade do rio. Apenas de ter sido notificados os Wy-am choravam no somente por a perda do salmão mais também por perda de suas tradições que giravam arredor das cachoeiras sumidas pela medida.

A través da secretaria de educação de Paraná consegui entrar em contato com Florêncio Tupã que é um estudante indígena Kaingang fazendo doutorado na UFPR Curitiba. Em seu testemunho ele fala justamente disso, de como as suas comunidades foram atingidas pelas barragens e de como eles tiveram que se deslocar para outros territórios além da construção das usinas. O que eu percebi visitando a usina Foz de Areia é que na metade do rio tem todo um complexo industrial que faz um monte de barulho pelas turbinas e a sua manutenção que da a ideia que o rio é transformado em outra coisa, algo controlado que envolve maquinaria pesada e a intervenção sofisticada de técnicas. Com certeza é uma grande perda e uma alteração brutal do território. O testemunho dele foi registrado na localidade de Nova Laranjeiras e é o ponto ao longo do mapa que se encontra mais afastado do rio.

Três grandes acadêmicos brasileiros podem clarificar a complexidade do que acontece com o rio e trazer um olhar próprio, descolonizado. O primeiro é o geografo Milton Santos quem fala que *o espaço hoje é um sistema de objetos cada vez mais artificiais... e cada vez mais tendentes a fins estranhos ao lugar e aos seus habitantes* é de fato o que acontece como o rio.

Também a sua reflexões sobre *técnicas, tempo e espaço* ajudam a compreender as mudanças do rio a longo do tempo e sua situação atual envolvidas dentro de um sistema neoliberal extrativista de uso de capital intensivo onde as condições atuais viradas ao agronegócio, a exportação da energia e o uso intensivo do carro em Curitiba e a sua industrialização afeitam profundamente o rio ou o que Milton Santos fala de *Técnicas agrícolas, industrias, comerciais, culturais, politicas de difusão da informação, dos transportes, das*

*comunicações, da distribuição etc: técnicas que, aparentes ou não em uma paisagem, são todavia um dos dados explicativos do espaço.*

Por outro lado esta presente o exposto por Eduardo Viveiros de Castro que crio o conceito de perspectivismo que convida refletir sobre como olham o mundo os indígenas brasileiros após seus trabalhos como antropólogo ao longo dos anos em diferentes comunidades. *Todo no pensamento indígena pode ser sujeito*, esta é uma de suas maiores premissas, e é que para os indígenas os animais são humanos também, asi como as plantas as arvores, todo da para que os xamanes entrem em contato com o que os rodeia e estabeleceram um sistema de relações distintas as ocidentais que separam totalmente humano de animai e mente do corpo.

O ultimo autor chave Brasileiro é o Oswald de Andrade quem escreveu em 1928 o Manifesto Antropófago datado com a diferença de anos entre o primeiro ato antropófago conhecido oficialmente e a data de publicação do manifesto: 374. A antropofagia foi um complexo ritual ameríndio de vingança e admiração pelo inimigo cheio de simbolismos que dão conta de organização social e formas de pensar, costumava comer ao inimigo após morto. O manifesto é um chamado a acreditar e pensar do forma própria criticando os seculos de epistemologias europeias assim como a catequese cristã e suas terríveis consequências no imaginário brasileiro.

Segundo Vivieros de Castro *O pesrpectivismo como um conceito da mesma familia politica e poética que la antropofagia de Oswald e Andrade, isto é, como um arma de combate – índios e não índios, misturados como a sujeição cultural de América Latina aos paradigmas europeias e cristãos. O perspecti-vamo retoma a antropofagia oswaldinana em novos termos.*

Procurar entender a perspectiva indígena é chave para re interpretar o que acontece com o rio, também os aportes de Milton Santos trazem luz para compreender o complexo entramado de relações que acontece arredor de um território tão grande como é o rio iguaçu

Para as considerações finais vou fazer umas reflexões pessoais sobre como eu escuto o rio além de uma experiencia de escuta que aconteceu na Bahia na Chapada Diamantina ao estar de folga e sem equipamentos que me deu chaves para a criação de obras derivadas do projeto.

Sonos do rio são incrivelmente variados dada sua extensão como também seus ciclos que mudam com o tempo. Tendo o privilegio de conseguir fazer a pesquisa por anos consegui entender isto mais deu um tempo para chegar lá porque no começo todo os som era similar. Teve que me deslocar ao outros lugares e mudar os hábitos de aproximação a natureza assim com implementar novas metodologias.

Por exemplo no seu nascimento em Piracuara o rio são pequenos mananciais que lembram sons de pequenas cachoeiras assim como piscinas naturais. Por ser uma reserva ministrada pela Sanepar (Empresa de Saneamento de Paraná) sons da flora e fauna são muito ricos em pássaros, bichos, vento, bosques. Já depois começam as lagoas e o rio é já formado e começa seu transito ate Curitiba. Lá o aceso é através das estradas e nos parques no São José dos Pinhais onde tem um trecho com sons dos sapos.

Depois em Araucária é onde o rio recebe a maior poluição porque o cheiro e forte em municípios como Balsa Nova e Porto Amazonas. Lá em Porto Amazonas consegui gravar umas cachoeiras e aqui até agora é o ponto como maior atividade sonora. Também tem sons da extração de areia, sons de embarcações e seus motores e de atividade humana. Depois em São Mateus do Sul consegui gravar perto do parque municipal e as atividades acústicas são diversas porque tem o som da rodovia, além dos bosques e da cidade. Depois na União da Vitória (PR) e Porto União (SC) fica uma grande cidade de 50 mil pessoas que tem um contato com rio maior que Curitiba no sentido que o centro da cidade está na beira do rio com várias pontes de pedestres e e diversos veículos. As pessoas conseguem usufruir do rio no centro como também de seus arredores porque perto dali tem várias cachoeiras do lado rio e até o parque histórico como bosques, museus e hospedagem. Sonoramente se encontra muita atividade porque são as pessoas curtindo do rio.

Indo para o oeste se encontra a região de Pinhão onde estão as primeiras Usinas, Foz de Areia e a Ney Braga. Aqui o rio já é alterado e submetido ao que se dita desde Brasília já que o sistema de geração está tudo conectado. Aqui a contradição é que o som antes da barragem é um e depois outro, como o princípio de contração e liberação, antes a atividade é pouca e após é muita. Após a usina se encontram zonas de reserva que apresentam uma diversidade sonora importante, é aqui onde encontrei sons fantásticos de pássaros, vacas, bichos, peixes.

Já no parque Capanema, previamente mencionado tive a melhor experiência de gravação porque consegui ter todas as facilidades para mim, então por exemplo consegui uma embarcação com chofer/guia no lugar onde tem a melhor qualidade de água ao longo do rio o que foi comprovado sonoramente porque lá consegui escutar a maior quantidade de flora e fauna, assim como peixes com o hidrofone na metade do rio com a embarcação, além de pequenas cachoeiras. O lugar com o somido mais impressionante foi a Ilha do Sol que é uma ilha privada que administra o operador Três Fronteiras e tive o privilégio de visitar e pernoitar, era temporada de cigarras e foi demais estar vivenciando essa maravilha da natureza. Aqui o contraste é que se consegui escutar com frequência os vós saindo do aeroporto de Foz que se encontra a escassos 50 quilômetros.

Em Foz de Iguaçu tive o privilégio de estar em dois ocasiões mais sempre como turista, tenho planejado ir lá neste segundo semestre de 2022 no mesmo esquema de Capanema com possibilidade de pernoitar dentro do parque e gravar o tempo com tudo com acesso a guias e embarcações segundo as recomendações da banca de qualificação. O que consegui constatar em Foz é que o turismo é massivo e tem uma profunda afeição dentro do parque que é maravilhoso, a força das cataratas é imensa e com certeza é importante vivenciar e escutar aos dois lados da fronteira porque tem tanto parque Brasileiro como Argentino.

A modo de epílogo gostaria de falar de uma experiência de escuta e olhar profundos que tive na Chapada Diamantina agora nas férias de julho de 2022 que me podem dar ideias de como continuar criando obras além do mapa

sonoro com o material do rio como fim de compor obras derivadas sejam performances, instalações ou outras possibilidades. Aqui desejo destacar que como me encontrava de férias decidi no levar equipamentos ao viagem desde Curitiba com o fim de me conseguir me concentrar melhor sim ter que estar sempre pendente dos equipamentos e me deu uma atenção maior a todos fenômenos naturais que acontecem ao longo do dia.

Fazendo a trilha para a Cachoeira Primavera seguindo o caminho para o Serrano no rio lençóis consegui entender a importância da proximidade ou distanciamento relacionados ao som ao estar no campo aberto. O que aconteceu foi que após o mirante e descendo para a cachoeira sem saber eu comecei a escutar um som a distancia que consegui manter em minha memória, este som ia aumentando em intensidade ao longo da trilha mais ainda consegui entender o que era. Chegou um ponto onde foi revelada a procedência mais acusticamente porque ainda desde o olhar nesse ponto a trilha ainda conseguia ver a cachoeira. Este momento foi mágico por varias razões a primeira é como o senso de escutar pode as vezes ser mais relevante que a visão e segundo porque o exercício de combinar escuta e memória leva a grandes benefícios para vivenciar o poder do som.

Outra experiencia de grande valor aconteceu com o passeio ao Poço do Diabo onde consegui entender que a uniformidade sonora muda dependendo da perspectiva da escuta e aqui de novo a ideia de proximidade na experiencia anterior. Ao longo da trilha já com o conhecimento adquirido eu sabia que nos dirigíamos a uma cachoeira e que o que eu estava escutando era uma cachoeira e que a intensidade era diretamente proporcional a distancia. Mais já quando consegui entrar embaixo da cachoeira sentindo o poder da água bater meu corpo tudo que o som muda totalmente e tem umas faces e que não são uniformes como (o som a distancia). A momentos onde as ondas de água são de maior intensidade e depois elas se atenuam e depois voltam mais já é distinto.

Finalmente estando dentro do Poso Azul mergulhando sinto uma curiosidade imensa pelo silencio do lugar, é impressionante, da ideia que a água esta parada, mais prestando uma maior atenção acho que se esta movimentando intensamente mais não é perceptível a traves do som mais sim da luz, e fantástico experimentar a moção supremamente variada.

## NOTAS

- 1**  
Microfones desenhados com isolamento para gravar embaixo da água.
- 2**  
Traducir dados a sons
- 3**  
Sons produzidos pelos movimentos da terra, o vento, a água, os arvores.
- 4**  
New Interfaces for Musical Expression: [www.nime.org](http://www.nime.org)

# Raze em Valorant: games e música na experiência audiovisual em rede

AUTOR

JANAÍNA OLDANI CASANOVA

UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

palavras-chave

#MÚSICA #GAMES #AUDIOVISUAL EM REDE  
#VALORANT; #RAZE

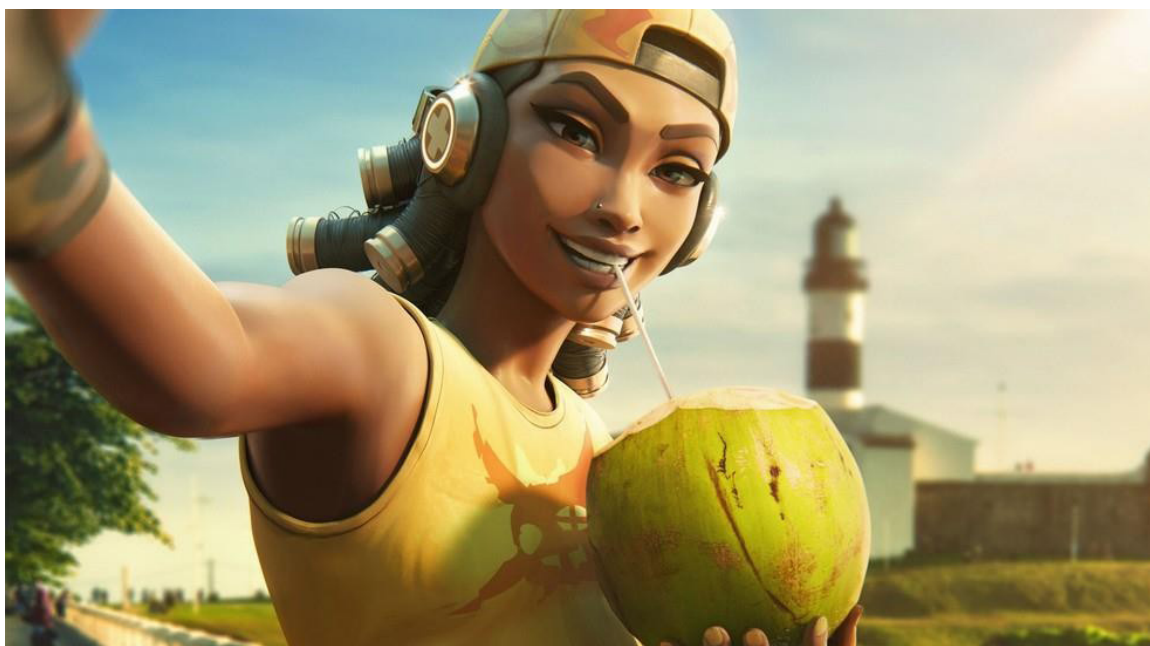
7

## RESUMO

A vista panorâmica da Gamboa de Baixo, um prato com cuscuz, ovo e pão na chapa, a agente Raze bebe café em um copo americano e sai de casa para um passeio pelas ruas de Salvador. Grafites, ladeiras, casas coloridas, baianas e grupos de percussão no Pelourinho, frutas, futebol, guias, colares, fitas do Senhor do Bonfim, camisas do Esporte Clube Bahia, uma dancinha, e corta para o Porto da Barra, indo para uma coreografia com dançarinas na Praça Cairu, em frente ao Mercado Modelo, então Raze usa suas armas explosivas e sobe o Elevador Lacerda, encerrando o clipe contemplando a vista da Baía de Todos os Santos. A agente brasileira do game Valorant<sup>1</sup>, da Riot Games<sup>2</sup>, é a baiana Raze e concentra brasilidade, carisma e uma “explosão” de dano. No videoclipe temático, lançado em fevereiro de 2022, ela conduz, com a trilha Banho de Folhas – um remix produzido especialmente para a divulgação do jogo Valorant – um passeio quase turístico pelo seu mundo, unindo de maneira lúdica imagens reais da cidade e de pessoas com a animação em 3D da personagem e de outros elementos. A cantora e compositora Luedji Luna, que dá voz à canção, também é brasileira, baiana, e foi indicada ao Grammy Latino de 2021 por Melhor Álbum de Música Popular Brasileira. “Ser de Salvador e ser brasileiro significa ter uma conexão com a música” (RIOT GAMES, 2022, p. 1).

①

Raze desfila pelas ruas de Salvador no videoclipe  
Foto Divulgação/Riot Games



**A aproximação da música e dos games na cultura pop nos faz perceber dinâmicas** próprias dos fluxos audiovisuais em ambiências digitais. Este trabalho faz parte da pesquisa de doutorado no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas – PÓSCOM/UFBA, sob orientação da professora Dr<sup>a</sup> Juliana Gutmann, e dialoga com as produções do grupo de pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS).

A proposta é compreender as materialidades dos games no contexto da cultura pop<sup>3</sup> e ver como elas são incorporadas na experiência audiovisual em rede (Gutmann, 2021).

A proposta metodológica aciona a análise por meio do audiovisual em rede, apresentado por Juliana Gutmann como

a forma audioverbovisual (trama de imagens, sons e textos) que se articula em rede pelas ambiências digitais, entrelaçando plataformas, corpos e sujeitos em expressões comunicacionais diversas numa dinâmica de produção, circulação e consumo em fluxo. Fluxos que nos fazem ver o quanto nossos usos da tecnologia dizem sobre velhos e novos sensoriums e têm relações com ritualidades, as ações de consumo associadas a certos rituais, competências, percepções e discursividades, com identidades e suas diversas figuras construídas enquanto processo de diferenciações e disputas (GUTMANN, 2021, p. 12).

Entendo essa aproximação dos games com a música como uma possibilidade de abertura e expansão da comunidade de jogadores e conhecimento de públicos mais diversos, fazendo aparecer novos caminhos para explorar as



A estratégia de lançamento do videoclipe “O que for bom” também apresentou ações nos perfis do Twitter e do Instagram<sup>5</sup> do jogo Valorant, de forma que Raze passou a “comandar” as contas. Diversas postagens sobre a agente foram realizadas em forma de divulgação do videoclipe. A personagem também está no perfil no Tik Tok do Valorant Brasil, no qual foi lançado um desafio de dança, com Raze de protagonista. A versão remixada da música de Luedji Luna pode ser encontrada também no Spotify<sup>6</sup>, junto com uma playlist exclusiva com as músicas preferidas de Raze, contendo trabalhos de artistas como Iza, Duda Beat e BaianaSystem.

②

Raze come acarajé em Salvador e posta no Instagram.  
**Fonte** Instagram @valorantbrasil



Em 2021, a agente já havia ganhado um remix de uma música brasileira, regravada por Daniela Mercury e intitulada “Raze: a cor da cidade” – que também foi acionada por nosso vetor. Após 29 anos de lançamento, Daniela Mercury regravou pela primeira vez o clássico ‘O Canto da Cidade’ em comemoração ao primeiro ano do game Valorant.

Em 2020, a versão remix do Tropkillaz da faixa “Saci”, do BaianaSystem, foi trilha do vídeo de lançamento do VALORANT no Brasil, estrelada pela personagem soteropolitana Raze. O grupo também fez um show Virtual na Live de Aniversário de 1 ano do jogo<sup>7</sup>. Em 2018, o rapper Emicida fez o show ao vivo<sup>8</sup> na abertura da final do Campeonato Brasileiro de League of

Legends (CBLOL<sup>9</sup>) com “É só um joguinho”, música exclusiva que Emicida fez para o evento, com referências da comunidade de League of Legends.

Em 2021, tivemos o clipe com inserção dos artistas com tecnologia dos jogos eletrônicos e edição épica na música-tema “Enquanto Estiver de Pé”<sup>10</sup>, apresentada na final do CBLOL, no Rio de Janeiro, em setembro de 2021. A música foi composta e interpretada por dois nomes de destaque no rap nacional, Tássia Reis e Choice. O cuidado com a música também originou o projeto Sessions<sup>11</sup>, uma coleção de músicas desenvolvidas em parceria com vários artistas talentosos que pode ser usada na criação de conteúdo sem a preocupação com restrições de direitos autorais. Gratuito, ele já está disponível em diversas plataformas de música, como Spotify, Apple Music e YouTube.

A complexidade das experiências audiovisuais em rede demonstra que, seja partindo dos games, das imagens ou da música, essa aproximação traz possibilidade de abertura e expansão da comunidade de jogadores e conhecimento de públicos mais diversos, fazendo aparecer novos caminhos para explorar questões sociais contemporâneas.

Nossas experiências diversas da vida cotidiana com música, arte, games, informação e esportes são cada vez mais entrecruzadas. Exploramos ao mesmo tempo diferentes gêneros, consoles, tecnologias e formas audioverbovisuais nas nossas vivências. Por isso, penso que trazer músicas, artistas e narrativas que relacionem suas performances com diferentes modos de vida são uma possibilidade de atuar nas brechas por meio das experiências audiovisuais em rede, abrindo possibilidades de transformação. A partir deste trabalho, fica a pista de encontrar brechas nos próprios games, mapeando fluxos audiovisuais, tensões e aproximações a partir dessas experiências.

## NOTAS

**1**

O Valorant é um jogo de tiro criado pela Riot Games, mesma produtora de League of Legends. Lançado em 2020, pode ser jogado online e multiplayer, e dois grupos com cinco jogadores se enfrentam em diversos mapas inspirados em locais do mundo real. Pode ser jogado somente no PC, gratuitamente, criando uma conta na Riot Games e baixando o jogo.

**2**

A produtora estadunidense Riot Games foi fundada em 2006 como um estúdio de jogos independente. Em 2009, lançou o League of Legends, título de estreia. Em 2011, foi comprada pela empresa chinesa Tencent Holdings. O LoL cresceu até se tornar o título de PC mais jogado do mundo, transformando-se em um dos principais fatores do crescimento explosivo do cenário de E – sports. A sede da Riot Games fica em Los Angeles, mas possui escritórios espalhados pelo mundo, incluindo um no Brasil, em São Paulo-SP

**3**

O videogame foi a terceira atividade digital mais popular do Brasil desde o início da pandemia, em março de 2020, ficando atrás apenas de músicas e filmes<sup>3</sup>. No livro Videogame Pandemia, o autor João Varella explora aspectos tecnológicos, econômicos, culturais e sociais dos videogames, parte fundamental da vida contemporânea. Sua influência atinge até mesmo aqueles que não têm o hábito de jogar (VARELLA, 2021, p. 19).

**4**

<https://padlet.com/janainacasanova/id7ow9s0zgfivb2j>

**5**

Link para a postagem: [https://www.instagram.com/p/CaTIV5fBwm9/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=1fe5da0a-7806-4b1c-9a12-b0d0ff8c287b](https://www.instagram.com/p/CaTIV5fBwm9/?utm_source=ig_embed&ig_rid=1fe5da0a-7806-4b1c-9a12-b0d0ff8c287b). Acesso em 10 jul. 2022.

**6**

Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/1VI8mwCirhWa9D1TsAGQrw?si=d3d943b21155447e>

**7**

<https://www.youtube.com/watch?v=h0eyrVloZ3g>

**8**

Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=QID\\_UUAYBHU](https://www.youtube.com/watch?v=QID_UUAYBHU). Acesso em 07 nov. 2021.

**9**

O CBLOL é a liga pioneira e uma das líderes de audiência no Brasil, atingindo milhares de pessoas ao vivo em suas transmissões pela internet e TV. O League of Legends é um jogo online gratuito, do gênero batalha multijogador, desenvolvido e publicado pela Riot Games em 2009.

**10**

Disponível em: <https://youtu.be/fhSV41uU-u8>. Acesso em 07 nov. 2021.

**11**

Fonte: <https://sessions.riotgames.com/pt-br/event/sessions/>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana.  
**Performances como expressões da experiência estética:** modos de apreensão e mecanismos operativos. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 47, vol. 01, 2019, p. 104-120. Disponível em < <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/81918/53002> > Acesso em 20 jul. 2021.
- GUTMANN, J. F. **Audiovisual em Rede:** derivações conceituais. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2021.
- MENDONÇA; Carlos Magno Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge. (Org.). **Experiência estética e performance**. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 131-145.
- VARELLA, João. **Videogame Pandemia**. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

# “Filha das travas, obra das trevas”: uma análise interseccional do álbum Trava Línguas (2021) de Linn da Quebrada

AUTOR

JONARA CORDOVA

UNISINOS

palavras-chave

#INTERSECCIONALIDADE #LINN DA QUEBRADA  
#TRAVA LÍNGUAS #MÚSICA #RESISTÊNCIA

8

## RESUMO

Linn da Quebrada, natural de São Paulo, é um importante nome da música brasileira atual. Travesti, preta, de origem periférica e filha de mãe nordestina, ela iniciou o seu trabalho apresentando performances de dança e de teatro. Posteriormente, por meio das plataformas digitais alcançou visibilidade na música, a partir do clipe de “Enviadescer”, em 2016. Desde então, a artista que já possui dois álbuns – Pajubá (2017) e Trava Línguas (2021) – tem conquistado cada vez mais espaço midiático e reconhecimento pelo seu trabalho, negociando e borrando as fronteiras entre as margens e o *mainstream*.

### **Essa pesquisa tem como objetivo identificar rastros da**

intersecção de distintos marcadores da diferença no álbum Trava Línguas (2021), de Linn da Quebrada, para a compreensão dos efeitos comunicacionais causados por eles. O conceito de interseccionalidade, acionado pela primeira vez por Kimberlé Crenshaw (1989) no contexto do sistema penal estadunidense, se tornou popular na academia após ser apresentado, em 2001, na Conferência Mundial Contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, realizada em Durban, na África do Sul.

Para Akotirene (2019, p. 19), a interseccionalidade instrumentaliza a “inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avencidas identitárias em que mulheres negras são repetidas

vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais”. Na proposta interseccional, não há hierarquia de opressões, diferentes categorias interseccionadas se refletem em distintos sistemas de poder.

Nos estudos comunicacionais, Carrera (2021) sugere um olhar metodológico interseccional:

A potência comunicacional das fotografias, dos materiais audiovisuais, dos produtos culturais em torno da música, das artes visuais e plásticas; a força das conversações diárias e das interações face a face e os modos de interação assíncrona propostos por tecnologias digitais; os ambientes de sociabilidade contemporâneos, que ora se fundamentam pela produção de novos mecanismos, dispositivos e práticas, ora são meros resgates e ressignificações de práticas passadas; e os produtos jornalísticos, publicitários e da mídia massiva, cujos lugares de poder não se podem negligenciar: todas essas manifestações e seus aparatos são objetos de análise comuns em estudos da Comunicação e, também, estão sujeitos à reprodução e reforço de dinâmicas de opressão interseccionais (CARRERA, 2021, p. 6).

Portanto, para dar conta desses fenômenos, ela propõe a roleta interseccional como uma ferramenta metodológica. Utilizando a metáfora das cores, a pesquisadora explica que a combinação de diferentes “cores de opressão” forma “uma cor particular, com demandas únicas e experiências singulares” (CARRERA, 2021, p. 11).

Para realizar a análise interseccional do álbum, considereirei três aspectos: estéticos, sonoros e discursivos. Mas antes de entrar nesta etapa, faço uma breve contextualização do processo de transição entre Pajubá (2017) e Trava Línguas (2021).

Linn da Quebrada já demonstrava que o seu trabalho artístico estava em um momento de transformação desde o ano de 2020, conforme identifiquei na minha pesquisa de mestrado. O lançamento do videoclipe da música “Quem soul eu”, em agosto daquele ano, no programa *Conversa com Bial*, marcou o início desse período de transição nas performances da artista. Além disso, no mesmo mês, a artista apresentou o espetáculo show (in)corporação, o qual disse que era o seu funeral, tendo uma coroa de flores com o seu nome no ambiente, além de outros elementos como velas, remetendo a ideia de um ritual de “morte” das personas anteriores para o nascimento de outra era no seu trabalho artístico, que culminou na criação de Trava Línguas.

O lançamento do álbum ocorreu somente em julho de 2021, mas o processo de transição já estava se evidenciando desde o ano anterior, nestes exemplos citados e em outras apresentações, entrevistas e publicações nas redes sociais. A artista transita continuamente por uma encruzilhada formada por quatro categorias – autoinvestigação, morte, invenção e renascimento (CORDOVA, 2022).

Iniciando, então, a análise de Trava Línguas pela imagem de capa, Linn da Quebrada aparece deitada no centro de um círculo formado por linhas brancas, maquiada, usando uma roupa de tecido leve que mostra bastante o seu corpo

e segurando uma longa trança que sai da sua cabeça. Ao redor da artista aparecem troncos cortados, correntes e plantas. O fundo da imagem é bastante escuro e há uma leve iluminação vermelha na artista e nos elementos. Castiel Vitorino, diretora criativa responsável pela capa, menciona em entrevista<sup>1</sup> que a ideia de contradição serviu como norte para a composição da imagem, utilizando luz e sombra, assim como elementos de morte e vida. “Um templo onde Linn está confortável, inacabada, protegida e pronta para se levantar daquele local de renascimento, sair e construir uma nova história”, explica.

Ao girar a roleta, as luzes que se acendem são das categorias de gênero e raça. A artista no centro da imagem demonstra rastros da travesti preta que é, a beleza de um corpo em transformação, expondo a sua pele de modo sensual, com o efeito de cobrir e revelar, que é proporcionado pelas vestes e pela iluminação. Como a própria artista menciona na mesma entrevista, se trata de um “rito de incorporação onde faço as pazes com todas aquelas que fui e ainda serei”. Portanto, a capa sugere que Linn da Quebrada toma para si o protagonismo do constante movimento de reinvenção da sua identidade e do seu corpo, que historicamente são alvos de opressões geradas pela intersecção da transfobia com o racismo.

Quando consideramos os aspectos sonoros, é perceptível que há uma mistura de diferentes estilos musicais. Algumas músicas têm um ritmo bastante suave, remetendo à MPB, bem diferente do que a artista trazia no seu primeiro álbum, *Pajubá* (2017), como é o caso de “tudo” e de “medrosa – ode à stella do patrocínio”. Os sons eletrônicos e os sintetizadores também são muito presentes, especialmente em “I míssil” e “cobra rasteira”. Em “amor amor”, a percussão afro se destaca, enquanto que em “mate & morra” e “pense & dance” é possível identificar referências do *voguing* do e do *funk*. Na faixa “onde”, é o *techno* que aparece como referência. Retomando o ritmo mais agressivo, “eu matei o Júnior” tem uma sonoridade que flerta com o *rock*. O *reggaeton* aparece em “dispara”, com trechos em espanhol. Por fim, “quem soul eu” encerra o álbum, com influências da *house* e um toque de dramatização criado por arranjos de cordas.

O álbum, que foi produzido por BadSista e conta com a percussionista Dominique Vieira, possui diversas referências sonoras. A percussão de Dominique traz fortes referências de raízes negras. A *house music*, que influencia parte das músicas do álbum, surgiu como um gênero musical feito por e para pessoas pretas e LGBTQIA+ em Chicago, no final da década de 1970. Do mesmo modo, a música *techno* foi criada por jovens negros, na década de 80, em Detroit. O funk brasileiro é um gênero musical que surgiu nas periferias, também tendo pessoas pretas de classe baixa como precursoras, chegando a ser criminalizado no país.

Em resumo, é uma junção de ritmos que, em seu princípio, foram marginalizados, mas que ao longo dos anos passaram por um processo de embranquecimento e cisheteronormatização. Portanto, Trava Línguas retoma esses gêneros musicais para a voz de quem também sofreu opressões pelas suas dissidências. Então, ao girar a roleta em relação à sonoridade, identifiquei que se iluminaram as luzes de raça, gênero, sexualidade e classe.

Ao considerarmos os aspectos discursivos, é perceptível que Linn da Quebrada utiliza diversos trocadilhos a partir de palavras homônimas ou muito semelhantes, algo que já é bastante característico desde o seu álbum anterior. “Divulgar/divagar, socorro/só corro, posso/poço, meu;/mel, seu/céu, dispara/diz pára” são alguns dos exemplos que aparecem no lançamento de 2021. O nome do álbum – Trava Línguas – remete ao jogo de palavras e, ao mesmo tempo, à identidade travesti.

Nas canções, a artista trata sobre temas como amor, morte, religião, identidade, ancestralidade, entre outros. Em “amor amor”, Linn fala de Xica Manicongo e, no refrão, canta “ela é Maria, Maria”, fazendo referência ao ponto da Pombogira Maria Padilha. Em “eu matei o Júnior”, ao lado da artista Ventura Profana, a cantora evidencia que deixou para trás a identidade masculina ao identificar-se como travesti e novamente joga com as palavras no trecho “E se trans for mar, eu rio / Contra a correnteza / Pra me lavar”. Em “medrosa”, a artista cita Stella do Patrocínio, tratando sobre a patologização de corpos dissidentes. Em “quem soul eu”, a artista se apresenta como a “nova Eva, filha das travas, obra das trevas”, se apropriando da demonização que algumas religiões fazem em relação a pessoas LGBTQIA+. Na mesma música, evoca a sua independência no processo de autocriação quando diz “eu quebrei a costela de Adão”.

Não é possível mencionar todos os elementos identificados nas onze faixas por conta da limitação de espaço. Mas, de modo geral, ao girar a roleta em relação aos aspectos discursivos, novamente, é a intersecção das categorias raça, gênero, sexualidade e classe que deixa rastros no disco. Portanto, levando em conta tudo que foi analisado, nos aspectos estéticos, sonoros e discursivos, foi possível identificar ações táticas de resistência, que constituem o trabalho de Linn da Quebrada. Em Trava Línguas, a artista perambula por uma encruzilhada de autoinvestigação, morte, invenção e renascimento, e se apresenta como obra inacabada, em constante trânsito.

## NOTAS

**1**

Disponível em:  
<https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/processo-performativo-diz-linn-da-quebrada-ao-divulgar-capado-album-tra-va-linguas/>. Acesso em: 02 set. 2022.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

CARRERA, Fernanda. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. In: **E-Compós**. 2021.

CORDOVA, Jonara. "QUEM SOUL EU": a transitoriedade na performance de Linn da Quebrada por um viés interseccional. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2022.

# Experiências afrodiaspóricas e ameríndias em cenas musicais de Salvador e do Recôncavo, BA: os casos do rock e do rap

AUTOR

PROF. DR. JORGE CARDOSO FILHO<sup>1</sup>

UFRB

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

palavras-chave

#EXPERIÊNCIA #SOBREVIVÊNCIA #ROCK  
#RAP #TERRITÓRIOS

9

## RESUMO

Esta pesquisa busca interpretar as cenas musicais rock e rap em Salvador e nas cidades do território de identidade conhecido com Recôncavo da Bahia a partir da presença, (des)valorização e distribuição de características diaspóricas e/ou perspectivistas nas sonoridades, letras e performance social dos agentes envolvidos nas experiências cotidianas dos territórios. Nesse sentido, mapeia e sistematiza as cenas musicais rock e rap das cidades de Salvador, Cachoeira, São Félix, Maragojipe, Cruz das Almas e Santo Antônio de Jesus a partir de gestos de anacronismo (RANCIÈRE, 2011), sobrevivências e fórmulas do pathos (WARBURG, 2015) e dos performance studies (CARDOSO FILHO & GUTMANN, 2019) como eixos metodológicos de investigação, a fim de apontar de quais maneiras as matrizes afro-diaspóricas e ameríndias presentes nos territórios emergem nas expressões.

**Para Paul Gilroy (2012), traços residuais<sup>2</sup> da experiência** escravizante se encontram no cerne das produções culturais afro-atlânticas. Os modernismos negros, por suas origens híbridas e crioulas no ocidente, se distinguem dos modernismos brancos, no que concerne especificamente à questões como mercadoria, consciência identitária e autonomia, porque suas expressões guardam aspectos das suas condições de produção, da história dos povos e relativa autonomia no campo. Essa

formulação do autor nos permite pensar algumas nuances no tratamento da temática da diáspora e do perspectivismo emergindo nas expressões musicais. Por exemplo, já identificamos matrizes iniciais das religiosidades ameríndias e afrodiaspóricas presentes nos documentos fonográficos de bandas de Rock brasileiras (CARDOSO FILHO, 2021), em períodos diversos, mas sobretudo naquele período pós-tropicalismo.

Nas suas origens, tanto o gênero rock como o rap emergem como fruto dessas expressões musicais negras nas lógicas de fluxo e refluxo com outras expressões musicais brancas, por exemplo. Seguimos, desse modo, a proposta de incorporar as redes que tornam possíveis a transmissão dessas expressões culturais negras, a fim de melhor pensar criticamente a “os produtos artísticos e códigos estéticos que, embora possam ser rastreados até um local distinto, têm sido alterados seja pela passagem do tempo ou por seu deslocamento, reterritorialização ou disseminação por redes de comunicação e troca cultural” (GILROY, 2012).

Propomos identificar como as desestabilizações das performances podem indicar o acontecimento de experiências marcantes, anacronismos, figurando devires diaspóricos e/ou perspectivistas. Seria possível, nessa direção, evidenciar emergências de sensibilidades por meio dos estudos das performances reiteradas no cotidiano, em variados níveis. Operativamente, as expressões sensíveis em fluxos cotidianos e midiáticos (tanto produtos musicais quanto os audiovisuais) são acessados a partir dos *Performance Studies* e da ênfase relacional entre reiterabilidade e invenção. Pois se as performances podem ser compreendidas como comportamentos restaurados, portanto, repetíveis, podemos dizer que as reiterações da linguagem são também comportamentos estabilizadores, eventualmente rompidos pelo acontecimento das falas (extra)ordinárias e pelos performativos. Esse movimento articulado entre restauração/ reconhecimento e ruptura/estranhamento só é possível porque performances pressupõem um olhar que não se dirige apenas ao texto e nem exclusivamente ao horizonte recepcional, mas ao lugar de articulação entre recepções, textualidades e seus contextos.

Outro elemento metodológico importante nos nossos procedimentos é a preocupação com as imagens. As iconografias do rock e do rap nos apresentam referências diversas na sua constituição. Desde os campos semânticos mais ligados ao ocultismo, bruxaria e demônios, passando por referências à cultura da idade média e fantasia ou a festejando o corpo, estamos próximos do que se convencionaria chamar de rock. Já o rap aciona as temáticas sociais, da violência urbana, discriminação de grupos, racismo, violência policial, desigualdades. Mas também aciona o dinheiro e o acesso a bens de consumo, como forma de ascensão social. Em que medida a amplitude desses acervos implica, necessariamente, em uma multiplicidade de matrizes constitutivas desses gêneros? Poderia haver, a despeito das variações, uma determinada gramaticalidade reiterada e partilhada nessas iconografias? Uma sobrevivência?

O procedimento metodológico aqui corresponde ao rastreamento dos percursos realizados pelas imagens, não somente em termos sociais, mas também seus percursos culturais, políticos e, sobretudo, estéticos. Os aspectos

visuais que compõem os álbuns, videoclipes, indumentária e performance de palco trazem quais referências? Se nos apresentam, por exemplo, influências de outras épocas (mesmo que remotas), podem ser sintoma uma sobrevivência, uma vida póstuma das paixões (WARBURG, 2015), a continuidade de uma experiência sensível, mesmo que transformada pela situação contextual. Estaríamos assim recolhendo evidências de determinadas formas de expressão transhistóricas para demonstrar os anacronismos em suas emergências.

Operativamente, esse tipo de interpretação deve ser realizada seguindo um caminho comparativo, no qual os elementos visuais são colocados em relação com outros, em um movimento constelar (SOUTO, 2019; SOUZA & CARDOSO FILHO, 2022). A proposta constelar é uma forma de produzir leituras sobre as imagens que relacionamos e não de ler as imagens em si. Esse movimento se ampara assim na indicação feita por Serge Gruzinski (2006) no seu estudo sobre a guerra de imagens nas Américas e suas formas de intervenção numa sociedade multiétnica.

Mesmo que os colonizadores tenham imposto um regime sensível nas Américas, variados aspectos das formas sensíveis dos ameríndios sobrevivem em práticas contemporâneas pelo regime das 'parecenças' (que os aztecas chamavam de *ixiptla*) – forma de resistência que vai contribuir para as formação dos processos de sincretismo, por exemplo.

## NOTAS

**1**

Docente do Centro de Artes, Humanidades e Letras – UFRB

**2**

Gilroy emprega aqui as proposições de Raymond Williams referentes à noção de estruturas de sentimento emergentes, hegemônicas ou residuais, que oferecem a possibilidade de interpretar as transformações culturais que ocorrem em uma determinada época.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARDOSO FILHO, Jorge. Diáspora e perspectivismo no rock brasileiro: as matrizes do elogio, do escracho e da ironia. In: LOPEZ GALLUCCI, Natacha (ed.). **ESTAMOS AQUI**: debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil Argentina. Juazeiro do Norte: UFCA, 2021.
- CARDOSO FILHO, Jorge & GUTMANN, Juliana. Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. **Revista Intexto**, n. 47, agosto de 2019, p. 104-120.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012
- GRUSINSKY, Serge. **A Guerra das imagens**: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019). São Paulo: CIA das Letras, 2006;
- RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e verdade do historiador. In: SALOMON, M (ed). **História, Verdade e Tempo**. Chapecó: Argos, 2011.
- SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **ANAIS da XXVIII COMPÓS**, Porto Alegre. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos\\_arquivo\\_SA6ZGBR0LVIRACN84R1J\\_28\\_7761\\_21\\_02\\_2019\\_20\\_44\\_31.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_SA6ZGBR0LVIRACN84R1J_28_7761_21_02_2019_20_44_31.pdf)
- SOUZA, Scheilla & CARDOSO FILHO, Jorge. A “Morada” como constelação e encruzilhada: estética e política em experiências audiovisuais. **Mídia & Cotidiano**, v. 16, n.01, 2022 p. 43 – 65. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/52133/30964>
- SOVIK, Liv. **Tropicália Rex**: música popular e cultura brasileira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esbocos e conferências. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

# Feminismo negro a partir da performance de Larissa Luz

AUTORES

JULIANA CAROLINA SANTOS SILVA

NADJA VLADI GUMES

UFRB

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

palavras-chave

#CENAS MUSICAIS #BONECAS PRETAS #GÊNERO

10

## RESUMO

**O presente artigo pensa o conceito cena musical (STRAW, 2006) na perspectiva dos feminismos negros (KILOMBA, 2019; GONZALEZ, 1984; CARNEIRO, 2011), analisando a performance (TAYLOR) da cantora baiana Larissa Luz, a partir das lives apresentadas pela artista no ano de 2020 e do videoclipe da música “Bonecas Pretas”. Em 2016, quando lançou seu segundo álbum Território Conquistado, com canções como “Bonecas Pretas”, “Meu Sexo”, “Violenta” que tinham em sua temática o racismo genderizado (KILOMBA, 2019), a cantora, compositora e produtora Larissa Luz mostrou uma guinada de 180 graus como artista. O álbum é um marco no qual ela reivindica o protagonismo da mulher negra na música baiana. O trabalho musical de Larissa Luz é parte de uma experiência política/estética que Herschmann e Fernandes chamam de ativismo musical (2014) e traz na sonoridade, elementos locais (ijexá, samba-reggae) combinados a outros transnacionais (sons graves, dub, música eletrônica, rap, afrobeat), costurados com um discurso político em uma linguagem pop (GUMES e ARGOLO, 2020), que a coloca como uma das principais representantes da atual cena musical de Salvador, no qual o tensionamento de questões étnico-raciais e de gênero e o uso de sonoridades transnacionais são algumas das principais marcas percebidas. Neste artigo partimos da premissa que, desde 2009, se desenha em Salvador uma nova cena musical que tem entre seus principais representantes BaianaSystem, Luedji Luna, Josyara, ÀTTØØXXÁ, Afrocidade, Xênia França, Larissa Luz, entre outros, que atualiza a música negra baiana. Durante a observação da performance de Larissa Luz em canções, videoclipes, redes sociais, e lives (por conta do isolamento social provocado pela pandemia da COVID-19), percebemos que a artista problematiza a experiência do seu corpo negro e feminino em um cidade negra e racista como Salvador. Aqui estamos pensando performance na concepção trazida pela pesquisadora mexicana Diana Taylor (2013) como um “modo de conhecer” o que nos possibilita entender como a performance “transmite memórias, faz reivindicações políticas e manifesta o senso de identidade de um grupo”. (TAYLOR, p.19). Articulando questões de raça, gênero e sexualidades, nossa tentativa é compreender como Larissa Luz performa a representação feminina negra na atual cena musical de Salvador, inclusive a partir de sonoridades com uma filiação a uma cultura afro baiana negra (GUMES, 2020), como**

o samba reggae e o ijexá, e influências do afrobeat, do rock, do rap e de bases eletrônicas. A pandemia do COVID-19 impossibilitou a realização presencial de eventos culturais como os shows ao vivo, desde março de 2020. Larissa Luz, assim como diversos outros artistas, têm feito suas apresentações no formato de lives plataformas do YouTube e Instagram. No ano de 2020, quando realizamos essa observação entre abril e novembro, a cantora participou do “Festival Se Rasgum” (02/05), “Em Casa Com o Sesc” (02/08), “Cultura em Casa”, através da primeira Virada de SP online, (21/08), “WME Conference” (18/09); “Festival Cultura em Casa” (25/09), e o encontro “Gilberto Gil & Larissa Luz Cantam e Contam amor” (02/10), interpretando canções do cantor e compositor baiano Gilberto Gil, com quem se apresentou. Nas lives, Larissa Luz transporta para os ambientes das plataformas o que já é marca em seus shows, álbuns e videoclipes: o ativismo do feminismo negro que permeia suas falas e canções. A performance da cantora tem como base se opor a objetificação do corpo das mulheres negras, por isso a questão da identidade racial opera como um instrumento contra a dominação destes corpos, uma resistência às injustiças de gênero e de raça. Larissa cria nas suas músicas, nos seus shows e videoclipes aquilo que Patricia Hill Collins chama de “espaços seguros” que funcionam como uma resistência à dominação. Para Collins, enquanto boa parte dos dispositivos do Estado e sociais são controladores da condição da mulher negra, estes espaços seguros são utilizados para o “desenvolvimento de estratégias de resistência.” (COLLINS, p. 277). Ao compartilhar uma agenda comum para as mulheres negras e para as pessoas negras, sem essencializar uma identidade racial, Larissa dialoga com questões que são compartilhadas por essas mulheres. Para Collins este “reconhecimento compartilhado” é responsável por essa “necessidade de valorizar a condição da mulher negra” (COLLINS, p. 279) e mostra “a importância que as mulheres negras podem ter umas para as outras ao resistir a condições opressoras”. (p.282). A partir dessa configuração musical que se apresenta na nova cena de música pop de Salvador, observamos três eixos: sonoridades, espaço público e ativismo, com “atores sociais que trazem à tona uma música pop urbana que mistura gêneros consagrados como MPB, axé, com música eletrônica, afrobeat e gêneros mais regionais como o pagode, samba-reggae e o ijexá, costurados por um discurso político”. (GUMES, 2020, p. 196). Nos apoiamos aqui na cena musical de Straw (2006), que reflete a forma como as atividades sociais e culturais concebem determinadas territorialidades e possibilitam pensar as alianças estabelecidas por atores sociais no cotidiano da urbe. Bonecas Pretas é uma das músicas mais ouvidas e conhecidas da cantora, a partir da potência que possui na sua letra e melodia que podem explicar parte do sucesso dessa canção. A utilização do poder de fala como cantora e mulher negra é potencializada no videoclipe tornando mais visível as pautas como antirracismo e feminismo negro. O videoclipe e a canção nos possibilitam pensar nesta performance como um modo de conhecer, de “tornar visíveis atores sociais, roteiros e relações de poder que, ao mesmo tempo, ligam e fragmentam as Américas”. (TAYLOR, 2013, p.379). A utopia da boneca

preta está explícita no videoclipe que foi gravado numa importante avenida de grande movimentação comercial em Salvador, a Avenida Sete de Setembro, no Centro da cidade, onde fica boa parte do comércio de rua, e também num dos maiores shoppings da capital baiana. A primeira territorialidade que ela ocupa é parte do que se chama Centro Antigo de Salvador, afinal a Avenida Sete é um local de comércio popular da cidade, onde pessoas que moram em áreas periféricas normalmente buscam uma infinidade de produtos, desde brinquedos a roupas. A segunda territorialidade, um shopping, na região do Iguatemi que abriga o novo centro econômico de Salvador, parece ter a intenção de demonstrar as vitrines de grandes lojas que exibem os seus produtos, que não é fácil encontrar uma boneca preta nessas lojas. No videoclipe Larissa Luz interpreta uma jornalista que está entrevistando algumas pessoas na rua. O jornal está sendo transmitido para rádios e televisões e ela informa que a boneca é tida como um artigo de luxo, e que não há mais estoque na cidade, sendo assim necessário o cadastro para a compra de uma próxima remessa do produto. Todos compraram as bonecas pretas que logo esgotaram. Na vitrine, é possível observarmos diversas bonecas pretas, além da própria Larissa e as dançarinas que estão fazendo poses, promovendo uma referência estética às bonecas. No verso “Trocamos estética opressora / Por identificação transformadora” há essa proposta de que as bonecas pretas estejam nas vitrines como uma opção de compra, desconstruindo o que já estava imposto desde o colonialismo como referência e imposição estética. Como coloca Carneiro é necessário dizermos que “as mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca”. (2011). As bonecas são um símbolo de representatividade, e é justamente essa indagação na letra que sugere também a mudança da realidade na nossa sociedade. A perspectiva de Sueli Carneiro de “feminização do movimento negro” é evidenciado no clipe: a busca do movimento feminista negro pela representação de mulheres negras nos espaços, inclusive em brinquedos infantis. A proposta deste artigo está alinhada a uma pesquisa mais extensa, A música pop é global, mas o sotaque é local – territorialidades, cosmopolitismos, valorações e a construção de cenas da música pop do Sul Global, que tenta compreender como determinadas práticas musicais ocupam territorialidades sonoras, geográficas, econômicas e afetivas e, a partir de determinadas experiências político-estéticas, criam novos “idiomas estéticos” (REGEV, 2013), em um ambiente transcultural atravessado por questões de raça, sexualidades e gênero. Percebemos Larissa Luz como elemento dessa cena, e tentamos, neste texto, observar suas lives e analisar o videoclipe da canção “Bonecas Pretas” para entender como ela articula música e ativismo como ferramentas para pensar a representatividade das mulheres negras nos espaços de poder do Brasil. O monitoramento das redes sociais da artista e o acompanhamento de suas lives nos apontam que a artista dialoga com seu público na perspectiva de um ativismo musical, especificamente do feminismo negro, uma das marcas presentes na atual

cena da música pop de Salvador. O afrofuturismo, também presente na composição do trabalho de Larissa, é explorado como conceito estético para pensar e escrever a história do povo negro no futuro. Elas que estão nas trincheiras diariamente, subvertem as questões impostas pela sociedade há tanto tempo na luta para manter-se nos espaços, “enegrecendo” cada vez mais tal qual afirma Sueli Carneiro, para que possam existir esses corpos no futuro e as histórias continue sendo contadas sem o seu apagamento.

# Magnetismo

MÚSICA

JULIO CÉSAR LOZANO (PINCHADO)

ÁLVARO ERNESTO (TRIBILÍN SOUND)

ARTE GRÁFICA – PROGRAMACIÓN

FERNANDA GENOBESIO (NANDA)

palavras-chave

#COLONIALISMO #PALMERA COCOTERA  
#COCO NUCÍFERA #TROPICAL #VIAJE

11

## RESUMEN

Esta pieza visual-sonora son anotaciones verbales y gráficas acerca de la palmera cocotera y todo el imaginario creado alrededor de ella durante la colonización, ya que está asociada a la aventura, lo exótico, la seducción de América, su exuberancia y la otredad misteriosa.

**En la parte sonora se realizó el registro de la voz con una grabadora de cinta abierta Sony y luego se trabajó con el software Live Ableton.**

El diseño del video se realizó en Adobe Illustrator y luego editados en After Effect y los efectos se realizaron con programación usando processing, que se comunica a través del protocolo OSC se con Pure Data y recibe 2 variables, la frecuencia y la envolvente dinámica. Esas dos variables servirán para modificar las variables que reciben los diferentes efectos aplicados sobre los videos.

La gráfica es un no lugar, entre algo de lo que imaginamos de la conquista pero es de noche y es una imagen generada en la computadora sobre una naturaleza que ya queda lejos, hay niebla, no se reconoce muy bien nada, los colores son verdaderos, se va mezclando en esta selva imaginaria mucho de lo que pensamos de estos paisajes.

La letra de la canción está inspiradas en la palmera cocotera, le elección de la misma se realiza en los estudios realizados durante el siglo XVIII, el siglo de las luces, donde empiezan los grandes viajes, las grandes campañas de exploración político científicas, que vienen desde Europa a América Latina, es lo que hoy se llama la segunda

colonización o colonización cultural, que fue realizada a través de la religión, las artes, las expediciones científicas, etc.

Estos viajes no son solamente viajes de comercio como los del 1500, sino que son viajes en donde se analizan las riquezas zoológicas, botánicas y se comienza a cartografiar.

Las expediciones científicas, con la catalogación de plantas y especies, pinturas y grabados hermosos, crearon todo un imaginario del nuevo mundo que llevaron a Europa para exhibir en jardines botánicos, gabinetes de curiosidades, etc. Todo este conocimiento, sumado al misterio que genera la otredad va formando el paisaje de esta época que tuvo un impacto muy grande en la fantasía que se despertó en el público Europeo, ayudando a crear alrededor de latinoamérica, un mundo de ensueño y exotismo, dejándose envolver por la seducción de esos paisajes selváticos y la abundancia de la naturaleza.

La extrañeza ante el otro podría ser un detalle pintoresco o anecdótico si no fuese porque también revela configuraciones territoriales en términos amplios: territorios culturales, ideológicos y geopolíticos, que se van entrelazando creando una compleja trama de relaciones hombre – naturaleza – arte – cultura.

Es un momento donde se mezclan formas muy distintas de ver el mundo, la modernidad ve a la naturaleza como materia prima, como algo que está a disposición del hombre para un determinado tipo de desarrollo, proponiendo un modelo extractivista, que saca a bajo costo una materia prima que luego es utilizada para realizar productos que se comercializan a altos costos.

El arte no estuvo ajeno a esta nueva forma de pensar la naturaleza y la mirada antropocéntrica del momento por eso nos interesa asomarnos a mirar esos paisajes como espectadores, escucharlos, hacernos preguntas, decodificarlo para poder reflexionar y re – vernos en él, pensar nuevas formas de relacionarnos entre humanos y no humanos.

En estos intercambios de visiones, de especies entre ambos mundos fuimos generando las imágenes que hoy usamos y pertenecen a nuestro subconsciente colectivo, ¿qué es la selva para nosotros? ¿qué pensamos cuando oímos la palabra tropical? ¿La colonización hubiera sido posible sin la palmera cocotera?

Carl Friedrich Philipp von Martius entre 1817 y 1820 recorrió la cuenca del Amazonas para investigar la historia natural y las tribus nativas y esbozó la clasificación moderna de las palmeras, en un libro que se llama *Historia Naturalis Palmarum, Opus tripartitum*(\*). Ahí nos cuenta que la palmera cocotera o *Coco Nucífera* es un árbol en cuyo fruto posee la cantidad de agua necesaria para la supervivencia del ser humano en los atolones rodeados de agua salada de los mares del sur. Entre 3 y 6 cocos maduros al día satisfacen la necesidad de agua de una persona bajo temperaturas tropicales.

Con respecto a la propuesta estética, usamos la imperfección y distorsión como carga política, como oposición a lo perfecto, individual y redondo impuesto por la modernidad, que también termina siendo una falsa ilusión, espejismos visuales y sonoros que nos atraviesan hoy y forman nuestro imaginario latinoamericano. El género de cumbia experimental nos lleva nuevamente a sumergirnos en este escenario multicultural y complejo ya que la cumbia nace en la Costa del Caribe Colombiano como encuentro entre culturas:

América – Europa y África y se extiende por todo el continente a través de las olas migratorias viaja y une sus ritmos a otras regiones y cambia de instrumentos musicales tomando distintas formas por donde pasa: en México sonidera, andina, tecnocumbia, norteña, del sureste, mariachi, rebajada; en Argentina guaracha, santafesina, cuarteto, villera, experimental; en Bolivia andina, huayno; en Chile tropical, ranchera, andina, nueva cumbia, cumbia rock; en Colombia incluso la cumbia es madre de muchos ritmos como el porro, la gaita, la chalupa, el bullerengue, la tambora, el paseo, el son; en Perú, chicha, huayno, amazónica, de donde Juaneco y su Combo es influenciado por el folclore del norte de Brasil en la canción “Mulher Rendeira” (Mujer hilandera) que es una canción con ritmo de xaxado; y estos son solo unos pocos ejemplos de los cruces multiculturales de este ritmo pero nos da una idea de lo variado y rico que es y que nos une y representa en la alegría latinoamericana.

A través de pensar estas formas de relacionarnos con lo no humano como es la palmera cocotera en un momento específico de la historia como una manera de mirar el pasado y lo que nos dice hoy para generar nuevos relatos de mañana, volver a pensarnos, re – contarnos historias que generen nuevas maneras de ver y vivir nuestra relación con los demás humanos y no humanos que habitamos hoy en esta tierra herida, diversa, compleja.

“ Ante el implacable y exorbitante sufrimiento históricamente específico en los anudamientos de especies compañeras, no interesa la reconciliación ni la restauración, más bien estoy profundamente comprometida con las posibilidades más modestas de la recuperación parcial y el mutuo entendimiento. Llamen a eso seguir con el problema.” (\*\*)

## BIBLIOGRAFÍA

(\*\*) Donna Haraway, *Seguir con el problema*, Tercera reimpresión: julio 2021, Buenos Aires (\*) Carl Friedrich Philipp von Martius h.Walter Lack, *The book of palms*, 2016, China

# Rap Feminino no recôncavo Baiano/Olhar sensível para as obras de Mc Jayne de Cachoeira.

AUTOR

LUIS RICARDO SOARES SANTANA

UFRB

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

palavras-chave

#ANALISAR #ARTIVISMO #RECÔNCAVO

12

## RESUMO

**Esta pesquisa pretende analisar a produção musical de MC Jayne natural da cidade de Cachoeira no recôncavo da Bahia, que inclusive claramente busca valorizar este território, já que em muitas de suas produções audiovisuais a cidade aparece como pano de fundo . Nosso propósito é apresentar a trajetória da artista, explicando um pouco de suas produções e primeiras apresentações ao vivo e os meios de divulgação das obras da Mc Jayne, seus principais patrocinadores/colaboradores, gravadoras e demais ferramentas que a artista utiliza para construir seu trabalho. Iremos procurar investigar qual uso que Mc Jayne faz dessas plataformas digitais, como Spotify, Youtube e até do próprio instagram em que a mesma divulga eventos presenciais e lançamentos de músicas nos meios citados anteriormente. Observou-se com atenção as estratégias de divulgação da artista, já que percebemos que algumas produções não circulam em todas estas plataformas. Olhou-se a artista também quanto artista, dialogando Mc Jayne com o artigo de artivismos musicais de gênero e suas interfaces comunicacionais, já que a cantora denuncia explicitamente violências de raça e gênero em suas músicas. Nesta pesquisa nos interessa pensar questões de gênero e raça presentes no rap da cantora e queremos observar como se dá a teoria de interseccionalidade no trabalho de Mc Jayne especificamente e de outras possíveis cantoras deste gênero musical que serão brevemente mencionadas ao longo deste trabalho, que mesmo fugindo do jargão acadêmico, denunciam questões complexas da sociedade justamente por serem acidentadas por essas avenidas identitárias que formam essa encruzilhada que são. Pegando o gancho da sensibilidade analítica proposta por Carla Akotirene em interseccionalidade iremos por fim identificar o arquétipo da divindade Oxum presente na arte de Mc Jayne que performa a figura da Diva, que é um termo derivado do latim cuja tradução seria deusa, mas que teve esse conceito amplamente divulgado pelas cantoras do mundo pop norte americanas e incorporado em artistas brasileiras como é o caso da nossa rap de Cachoeira no processo de transculturação. E como forma de resgatar a origem do conceito de Diva, neste momento trarei um Itâ que descreve como a deusa Oxum se tornou a Iyalodê (senhora do poder feminino) após ter reivindicado a presença das divindades femininas, que antes eram proibidas de participar dos conselhos que iriam decidir sobre as questões da humanidade, e que a partir dessa narrativa iremos se inspirar,**

e fazer um link direto com a supremacia masculina no rap observada e questionada pela nossa cantora quando canta: “No movimento tem mais mano e tem poucas mina” em sua música “Mina Favelada”, aqui também fizemos um link com outras cantoras negras de rap que apesar de estarem em territórios diferentes, compartilham das mesmas indignações da Mc Jayne. É que a cantora ao ocupar este espaço do rap, que é um gênero musical estruturado pelo cisheteropatriado, tenta destruí-lo de dentro para fora como a água que se infiltra em estruturas sólidas levando-as à ruína. Além da autoestima proporcionada pelo espelho de Oxum que se mostra fortemente presente nos versos da cantora, ela mostra em seu arquétipo da potente possibilidade de “ser mãe sem deixar de ser mulher”, que é o caso da Mc Jayne, por ser mãe e cantora nos mostra que uma coisa não anula a outra, que ser mãe de uma menina não impossibilita a cantora de se expressar artisticamente. De acordo com a própria Carla Akotirene que diz que – “aprendemos com Osum a transpor poderes patriarcais e nos impor sem perder a doçura, a maternidade e voz pública”; É exatamente esse movimento de imposição que Mc Jayne faz, sendo mãe e com isso exercendo essa maternidade, em sua música que teve também um vídeo clipe para acompanhar – “Garota Atraente” em que ela diz que seu jeito delicado e atraente a levanta deixando-a poderosa e com isso não dá moral para esses caras aí safados, e é importante enfatizarmos a quebra de um violento e limitante estereótipo quando Mc Jayne afirma sua delicadeza, já que existe uma espera de força física acima do comum de corpos pretos independente do gênero. Este é um pequeno exemplo das diversas análises e diálogos que serão feitos com algumas das músicas da cantora, como é o caso da própria fertilidade de Oxum que vai muito além de parir um filho físico, já que a própria cantora também afirma ter uma mente fértil e criativa quando canta em “Mina Favelada”: “Já dizia Mano Brown na disciplina, do lixão nasce flor e da minha mente nasce rima.” Portanto, é notório a importância da arte da Mc Jayne para divulgação e valorização de Cachoeira no recôncavo da Bahia; De sua presença questionadora quanto mulher, negra, gorda, mãe, favelada e natural nesse lugar do rap que apesar de potente por questionar questões ligadas a raça, ainda carrega suas contradições justamente pela supremacia masculina e cisheteronormativa que infelizmente carrega, graças a toda cultura do cisheteropatriado que está enraizado na nossa sociedade.

# Espaço de negritude na cena de música Pop da Bahia

AUTOR

MARCELO PINHEIRO ARGÔLO

UFRB

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

palavras-chave

#CENAS MUSICAIS #CULTURA POP #MÚSICA POP  
#NEGRITUDE #ESPAÇO DE NEGRITUDE

13

## RESUMO

“Toda música brasileira é afro-brasileira”. A frase é do maestro baiano Letieres Leite e nos convoca a visitar e pensar sobre as brechas que foram abertas na música brasileira por quem veio antes de nós e nos coloca a tarefa de refletir sobre os impactos dessas fissuras no desenvolvimento da música brasileira. Junto com isso, vem o dever de valorizar as produções musicais baseadas nessas matrizes para retirar delas o estigma de periférico, arcaico, tribal, entre outras formas de adjetivação que lhes atribui uma inferiorização em relação a expressões ditas brancas do norte global, às quais são atribuídos valores como cosmopolitismo, originalidade, inovação e inventividade. É a partir desse ensinamento que busco pensar que a música contemporânea da Bahia, em especial àquela feita por pessoas negras. Neste trabalho, que é um recorte da dissertação de mestrado que defendi no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Bahia, eu me proponho a investigar uma parte da produção de música pop negra realizada atualmente em Salvador. Analiso bandas e artistas como Afrocidade, ÀTTØØXXÁ, BaianaSystem, Larissa Luz e Luedji Luna, que apresentam uma sonoridade que mistura o local ao global, aliada ao engajamento

político na pauta antirracista e, assim, disputam espaços que, historicamente, foram negados a artistas negros – abrindo brechas na estrutura racista. A ideia é entender eles e elas como parte de uma cena musical de Salvador que percebo como uma cena de música Pop que tem no ativismo negro uma das suas principais características.

**Aqui, busco compreender como a ideia de negritude**

aparece na produção musical das bandas e cantora citadas acima, a partir da análise de produtos midiáticos, como canções e videoclipes, e posicionamentos públicos. A hipótese que rege a pesquisa é que a proposição de um discurso alinhado ao ativismo negro por parte dos artistas da cena de música pop negra da Bahia traz características político-estéticas que têm contribuído para repensar e revalorizar as práticas musicais baseadas nas matrizes afro-diaspóricas. Defendo que, ao aliar as práticas musicais de caráter Pop ao ativismo negro, a cena propõe uma forma de consumo cultural que funciona como ferramenta de politização. O papel de ativista dos novos artistas no ambiente da cultura Pop supera a dicotomia que se montou entre os mundos do consumo e entretenimento versus o da cidadania e política. As bandas e artistas da atual geração têm desenvolvido trabalhos que são formadores de um projeto político-estético que tem por objetivo repensar o lugar da população negra dentro da estrutura sociocultural da Bahia – e, porque não, do Brasil como um todo. São trabalhos que buscam nas diversas matrizes culturais afro baianas materiais para composição de suas sonoridades, discursos, performances e posicionamentos públicos, mas sempre num diálogo com o contemporâneo, num movimento de atualização da tradição. Evidenciar as diversas formas com que as bandas e artistas trabalham a ideia de negritude nas suas produções e criam o que Carlos Gadea chamou de espaço de negritude é importante para uma melhor compreensão desse fenômeno cultural e possibilita, inclusive, material para a promoção de políticas públicas que potencializem as possibilidades desse projeto político-estético e amplie o seu alcance.

A proposta metodológica para desenvolver a investigação passou por procedimentos como a análise de

performances midiáticas, dados coletados em redes sociais, plataformas de *streaming*, nos meios de comunicação tradicional e em outros espaços midiáticos ocupados pela cena. Todos esses procedimentos serviram de embasamento para a realização de entrevistas em profundidade com Roberto Barreto, guitarrista do BaianaSystem, as cantoras e compositoras Larissa Luz e Luedji Luna, o cantor da Afrocidade, José Macedo e três integrantes da banda ATTØXXÁ: Rafa Dias (produtor musical), Chibatinha (guitarrista) e Oz (cantor e baterista). O principal objetivo de realizar esse procedimento era confrontar minhas observações e entendimentos com as bandas e artistas da cena. A ideia era conseguir compreender como as questões que envolvem a relação entre música pop e negritude estavam presentes nas atitudes, valores, crenças e motivações das bandas e artistas.

O que se percebe é que a cena constrói um espaço de negritude que transita por algumas questões: 1) a assimilação do material cultural herdado das tradições africanas que chegaram ao Brasil pela população de pessoas negras escravizada; 2) a interseccionalidade com questões feministas e de classe; e 3) a construção de uma unidade social, cultural e histórica com a identidade latino-americana.

No BaianaSystem, o engajamento em pautas relacionadas à negritude fica mais evidente no terceiro álbum de estúdio da banda *O Futuro Não Demora*, lançado em 2019, que trata sobre diáspora e ancestralidade e traz ritmos como Ijexá, Samba-Reggae, *Groove Arrastado*, *Reggae*, *Rap*, *Raggamuffin* e referências latinas para compor a sonoridade do álbum. Há ainda uma série de referências a figuras e entidades da música negra baiana, como ao bloco afro Ilê Aiyê; ao Mestre Moa do Katendê<sup>1</sup>, fundador do afoxé Badauê; à Orkestra Rumpilezz, criada e liderada pelo músico baiano Letieres Leite. O disco também traz referências ao candomblé e reafirma as características latinas da música baiana. Em suma, a banda busca construir uma narrativa que unifique símbolos de negritude e africanidade aos de América Latina, por vezes apresentados como parte de identidades distintas. Assim, o espaço de negritude que o BaianaSystem constrói perpassa necessariamente a construção de uma unidade entre a identidade racial negra com o pertencimento à América Latina.

A relação da cena com o candomblé é aprofundada no trabalho de Larissa Luz. Em *Trovão*, seu terceiro álbum solo, lançado em 2019, ela constrói uma atualização de referências estéticas para representar a religião. Ela propõe com o trabalho um entendimento do candomblé como uma manifestação de fé positiva e afirmativa. Do ponto de vista sonoro, o álbum traz a música eletrônica como característica principal e coloca as claves afro-baianas diluídas em um quadro de referências musicais negras mais amplas que a matriz afro-baiana, o que revelam a sua conexão com diversas culturas negras espalhadas por países da diáspora. Além do Candomblé, Larissa mobiliza o feminismo negro no seu trabalho, especialmente no segundo álbum *Território Conquistado*, lançado em 2017. Temas como empoderamento, representatividade, liberdade sexual feminina e beleza da mulher negra são abordados nas canções.

Candomblé e Feminismo Negro também são as abordagens acionadas por Luedji Luna no seu trabalho. Diferentemente de Larissa Luz, que tem uma relação antiga, Luedji se aproxima já adulta da religião. Contudo, é na relação com o Feminismo Negro e na proposição de um entendimento atualizado para ancestralidade que o trabalho de Luedji ganhar sua maior potência. Em seu segundo álbum, *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*, ela apresenta um quadro de referências femininas negras formado por Conceição Evaristo, Tatiana Nascimento, Cidinha da Silva, Nina Simone, Sojourner Truth e bell hooks. Cada uma parece de maneira diferente, por vezes diretamente, noutras como citação ou referência. Com essa construção, a cantora e compositora baiana constrói uma tática de recusar o lugar de única representante da condição de mulher negra. Larissa e Luedji são, dentro do grupo de bandas e artistas da cena destacados aqui, as representantes desse movimento de enegrecimento do movimento de mulheres e feminização da luta antirracista, como proposto por Sueli Carneiro e permitem que o racismo genderizado, como coloca Grada Kilomba, ganhe centralidade e pove o espaço de negritude da cena como uma das principais questões a serem enfrentadas.

Já as bandas Afrocidade e ÀTTØØXXÁ contribuem para a ampliação do espaço de negritude para uma possibilidade de identificação racial negra para além da relação com a africanidade, mas sim ligada à questão de classe. A percepção de precariedade e periferização é o centro da questão para as bandas. Mesmo que o Afrocidade reconheça e reivindique uma relação com o candomblé, é na questão do desenvolvimento da exclusão da população negra no contexto atual que está a principal contribuição das duas bandas. Para isso, elas utilizam do *Groove Arrastado* como o principal elemento das suas sonoridades, além de colocar as gírias e outras formas de expressão da linguagem da população negra periferizada nas suas canções, que em geral são ambientadas em espaços também periferizados nas cidades.

Busquei demonstrar, portanto, como na cena se constrói uma gama de produtos midiáticos, sejam álbuns, videoclipes, canções, que promovem uma relação indissociável entre política e estética para tratar das questões que envolvem a negritude. É a partir dessa relação que defendo que há no cerne da produção desse grupo de bandas e artistas um ativismo negro perpassado por um espaço de negritude que questiona a posição de subalternização e precariedade da população negra. Assim, a cena de música pop negra aqui apresentada evidencia as questões tocantes particularmente à condição de mulher negra, rechaça o papel de representante da cultura negra exercido por artistas brancos e busca construir a partir desses lugares uma unidade, ou melhor, uma identidade de projeto que disputa com a perspectiva apaziguadora da miscigenação e da democracia racial proposta pelo Axé Music.

## NOTAS

**1**

A citação a Mestre Moa do Katendê ganha caráter político devido ao contexto da sua morte. Ele tinha visões políticas de esquerda e representava a resistência negra na capoeira e no Carnaval, como fundador do afoxé Badauê. Foi assinado em 2018 em uma briga por motivações político partidárias num bar no bairro do Engenho Velho de Brotas, em Salvador.

# Disputando o *headphone*: uma análise crítica do caso *KakaoM* e *Spotify*

AUTOR

MARIANA MATHIAS<sup>1</sup>

UFF

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

palavras-chave

#PLATAFORMA DE STREAMING #PRODUTO MIDIÁTICO  
#KPOP

14

## RESUMO

Analisando criticamente os processos comunicacionais entre música, audiências e distribuição musical entre duas empresas, a sueca *Spotify* e a sul coreana *KakaoM*, que possuem plataformas de *streaming* de música, vídeo e *podcasts*<sup>3</sup>, pode-se discutir os processos comunicacionais e territoriais que atingem artistas, a música e sua recepção ao redor do mundo. Observando a dinâmica e os fluxos de consumo e suas reconfigurações geopolíticas, analisa e questiona-se tanto os movimentos e as decisões de ambas as empresas, quanto a recepção e as demandas dos ouvintes durante o caso, obtidos em redes sociais. Logo, é possível refletir sobre as disputas das empresas de distribuição musical e os impactos que essas lutas atingem a audiência. Assim, o trabalho é orientado pelos estudos de Armand Mattelart que adiciona reflexões críticas às estratégias de uso de mídias e dos meios de comunicação em massa, por empresas multinacionais da cultura como as empresas de *streaming*.

**O serviço de *streaming* de música mais popular e usado** ao redor do mundo é o *Spotify*, criado e gerenciado pela empresa sueca *Spotify AB*, em Estocolmo desde 2008. Após a expansão aos continentes americanos, ele começou a disponibilizar mais de 25 milhões de obras musicais, através de contratos com distribuidoras e

gravadoras musicais como a *Warner* e a *Universal*. Em 2021, ele cresceu seus números de inscritos em cerca de 18% após a expansão do serviço na Ásia, África, Europa e no Caribe. Em fevereiro de 2021, o serviço adentrou a Coreia do Sul, conhecida por seu *Soft Power* com a *Hallyu*5, sendo uma grande disseminadora da cultura coreana ao redor do mundo. Segundo o *Spotify* (2021, *ONLINE*), desde 2014, com o lançamento da primeira *playlist* de *K-pop* nele, a reprodução do gênero musical coreano aumentou em mais de 2.000%. A partir disso, a plataforma disponibilizou diversas *playlists* de artistas coreanos em diversos gêneros musicais, aumentando o seu repertório musical.

A *KakaoM* é uma subsidiária da empresa e matriz de mídia *Kakao*, dona da maior plataforma de *streaming* de música da Coreia do Sul que é o *MelOn*, tendo cerca de 28 milhões de usuários. Ela administra e promove grandes nomes do *K-Pop* como a cantora IU e o grupo *MONSTA X*, além de ter contratos com gravadoras como *Big Hit* e *Starship*. Segundo a *NME* (2021), a *KakaoM* agenciava cerca de 40% das músicas apresentadas no 'Top 400' das músicas mais populares do ano de 2020. O gráfico demonstra que cerca de 160 músicas são controladas por ela, disponibilizadas no *MelOn* e em outras plataformas.

A chegada do *Spotify* apresenta uma tensão na indústria de *streaming*, pois o *MelOn* não tinha concorrentes nacionais, sendo uma das maiores distribuidoras do produto musical coreano. A *KakaoM* removeu do *Spotify* músicas de inúmeros grupos e solistas coreanos, sob a justificativa que o *Spotify* não renovou o contrato de distribuição global, que expirou no dia 28 de fevereiro de 2021, e não ofereceu um contrato doméstico para distribuir as músicas da *KakaoM* em solo coreano.

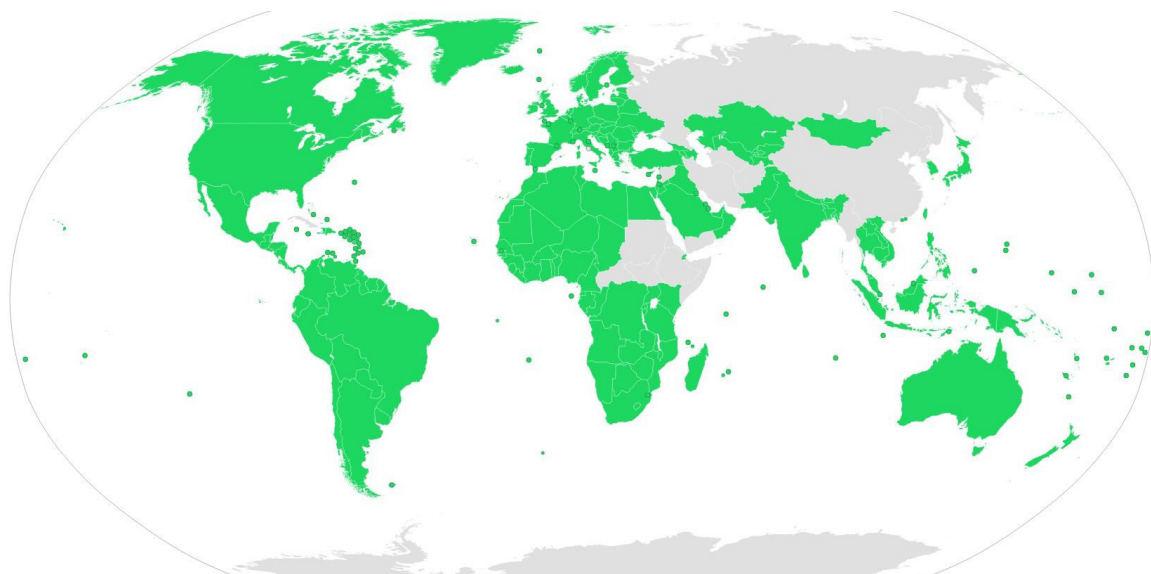
A remoção das músicas causou um alvoroço entre os ouvintes e internautas, que questionaram as empresas sobre o caso. O *Spotify* notificou a audiência que ambas empresas não tinham chegado a um acordo e que lamentam sobre o ocorrido, mas que estavam comprometidos a “trabalhar com os detentores de direitos locais, incluindo *KakaoM*, para ajudar a crescer o mercado de música coreano e o ecossistema geral de *streaming* juntos” (2021, *ONLINE*).

A audiência reclamou nas redes sociais e no *Twitter* com a tag *#SpotifyIsOverParty7* que foi tendência mundial. Os comentários mostravam que os usuários, supostamente, cancelaram suas assinaturas do *Spotify*. Em seguida, com as reclamações da mídia e da audiência, o *Spotify* removeu a plataforma do ar na Coreia do Sul, sob a justificativa de que estaria em manutenção temporária. Porém, muitos usuários acreditam que essa medida foi tomada para evitar que cancelassem suas inscrições.

No dia 11 de março de 2021, ambas empresas concordaram em manter sua parceria em um acordo. Apesar de terem tido um resultado positivo, ambas empresas expressaram notas e observações diferentes. O *Spotify* declarou que o conteúdo e os artistas da *KakaoM* estavam de volta, permitindo que seus 345 milhões de ouvintes em 170 países desfrutassem novamente da música que amam. Na nota, a sueca expressa um sentimento comum entre seus ouvintes que é o amor pela música e sua popularidade em números, mostrando que há sucesso pelo seu alcance geográfico, quando frisa “345 milhões de ouvintes em 170 países”, incluindo a Coreia, como observado no mapa abaixo:

①

Mapa do acesso ao serviço de streaming de música *Spotify*  
Fonte Wikimedia



É observável e previsível que possa haver uma perspectiva negativa a *KakaoM*, uma vez que ela é quem detém dos direitos dos produtos. Em sua nota, ela sugere justificativas e promessas aos artistas e aos fãs afetados pelo evento que através de suas diversas parcerias em todo o mundo, incluindo o *Spotify*, a *KakaoM* continuaria comprometida com o ecossistema musical coreano e seu crescimento e que continuará “protegendo os direitos de artistas, gravadoras e detentores de direitos locais daqui para frente” (2021, *ONLINE*). A *KakaoM* sugere alianças ao redor do mundo, permitindo pensar que ela não está isolada nesta indústria quando cita “diversas parcerias em todo o mundo” e ainda inclui o *Spotify*. Porque, se a *KakaoM* está no *Spotify*, isso pode significar que a coreana também está nos 170 países, como cita a sueca. Em seguida, a ela sugere facilidade ao acesso aos produtos musicais, trazendo a ideia de dependência entre a empresa e sua audiência.

As plataformas administram as músicas como um produto que são orientados, censurados e absorvidos acerca de suas decisões, guiados pelo capital, assumindo posições capitalistas de procura e entrega de seus produtos. Segundo Mattelart, “a popularidade de uma telenovela não se mede somente pela quantidade de audiência, mas pelo espaço que ocupam nas conversas cotidianas, pelos boatos que alimentam, por seu poder de catalisar uma discussão nacional” (1998, p. 111). É perceptível que tanto as notas e as decisões que ambas as empresas tomaram, foram visando suas reputações e catalisação perante ao público, mas também ao mercado capitalista, uma vez que a opinião dos artistas e da audiência não foram considerados e nem consultados durante o caso.

A distribuição de produtos culturais disponibilizados por corporações trazem questionamentos do processo de aquisição e entrada em algum país, assim como sobre a recepção deste produto, ainda mais se esse produto

advém de um movimento social e cultural como a *Hallyu*. O caso do *Spotify* e da *KakaoM* chamou bastante atenção da mídia e da audiência global, pois, o *K-Pop* e a *Hallyu* estão cada vez mais presentes em suas vidas.

As relações comunicacionais entre empresas e suas audiências dependem da recepção e da dinâmica entre elas, uma vez que são elas que consomem os produtos e geram capital. O caso sugere uma nova reconfiguração entre a empresa sueca e coreana sobre direitos e espaços, que elas ocupam na indústria musical e no cotidiano da audiência. Segundo Mattelart, “o consumo elevado de bens globalizados conduz a uma valorização do local e do nacional. Assim, não se trata de uma revogação do local, mas uma convergência social em que influências gerais que são fruto da mobilidade e corporações” (1998, p. 111).

A reconfiguração geopolítica e comunicacional traz triunfo para ambas as empresas, porém, enquanto o *Spotify* enfatiza a quantidade geográfica, a coreana detém a vantagem de possuir um produto cultural com demasiada demanda e adoração global, como as músicas do gênero musical *K-Pop*. Apesar do sucesso das empresas, os prejuízos a sua audiência e aos artistas são inevitáveis e suas opiniões não são consideradas nesses casos, vide a remoção das músicas e da plataforma, momentaneamente, sem aviso prévio. A distribuição desses produtos conferem uma dependência em relação a audiência que consome os produtos que essas plataformas disponibilizam. Esse consumo fica intrínseco no cotidiano do cidadão, condicionando as dinâmicas dele e promovendo efeitos diversos, a partir dos movimentos que a empresa constitui.

Essa estratégia maximiza a dependência em relação ao produto, ao mesmo tempo que aumenta o consumo. Logo, o caso das plataformas de *streaming* recorda que as escolhas e os comportamentos da audiência atravessam as escolhas das empresas, mas não são orientadores delas. Pois, quem orienta-as é o capital que reformula os passos das empresas, orientando para onde ela se expandirá, visando seu poder cultural e geopolítico.

## NOTAS

**1**

Mariana Mathias, mestranda em Estudos Contemporâneos da Arte, no PPGCA da UFF. Contato: marianamathias.a@gmail.com

**2**

Streaming é a tecnologia de transmissão de dados pela internet, principalmente áudio e vídeo, sem a necessidade de baixar o conteúdo.

**3**

Podcast é um conteúdo em áudio, disponibilizado através de um arquivo ou streaming ao vivo ou gravado, em diversos dispositivos móveis conectado à internet

**4**

Segundo Nye (2004), o Soft Power é uma estratégia de influência governamental, dito brando, que tem o poder de modelar e atravessar o comportamento, os interesses e o cotidiano de outra nação, através dos valores morais e éticos, da política externa e da cultura.

**5**

Em português, Onda Coreana.

**6**

Twitter é uma rede social e um serviço de microblog, que permite aos usuários enviar e receber atualizações pessoais de outros contatos, por meio do website do serviço, por SMS e por softwares específicos de gerenciamento.

**7**

Em tradução livre: a festa do Spotify acabou.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKROYD, S. Spotify has confirmed the removal of a large number of K-pop tracks, after a deal with KakaoM comes to an end. *READDORK*, 28 fev. 2021. Disponível em:  
<<https://readdork.com/news/spotify-statement-kakaom-kpop/>>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- DALY, R. Spotify confirm hundreds of K-pop releases removed from platform worldwide: "It is our hope that this disruption will be temporary". *NME*, 28 fev. 2021. Disponível em:  
<<https://www.nme.com/news/music/hundreds-k-pop-releases-removed-spotify-worldwide - 2890528>>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- KALIKOSKE, A. Capitalismo de vigilância: a vertente Mattelart e a crítica aos processos midiáticos. Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil. Matrizes, vol. 14, núm. 3, pp. 139-155, 2020. *ONLINE*.
- MATTELART, A. Comunicação-Mundo: história das idéias e das estratégias. Petrópolis: Vozes, 1994.
- MATTELART, M, MATTELART, A. O carnaval das imagens. Brasiliense. 1998.
- NYE, J. Soft Power: The Means to Success in World Politics. New York: Public Affairs, 2004.
- PARK, June K. Spotify and Kakao's Showdown Extends Beyond Just Some K-pop Songs. *The Harvard Crimson*, 16 mar. 2021. Disponível em:  
<<https://www.thecrimson.com/article/2021/3/16/spotify-kakao-m-think-piece/>>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- PETERS, D. Spotify resolves dispute with Kakao, will restore removed K-pop songs. *NME*, 11 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.nme.com/news/music/spotify-kakao-k-pop-licensing - dispute-agreement-2898099>>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- SPOTIFY. Spotify Launches in South Korea. Newsroom Spotify, 1 fev. 2021. Disponível em:  
<<https://newsroom.spotify.com/2021-02-01/spotify-launches-in-south-korea/>>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- WIKIPEDIA. File:Availability of Spotify in the World.svg. Disponível em:  
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Availability\\_of\\_Spotify\\_in\\_the\\_World.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Availability_of_Spotify_in_the_World.svg)>. Acesso em: 10 ago. 2022.

# Cristoph Wulf e Murray Schafer: Duas visões a respeito do som

AUTORES

MIRIAN ALVES DE JESUS<sup>1</sup>

ALINE WENDPAP NUNES DE SIQUEIRA<sup>2</sup>

UFMT

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

palavras-chave

#CLARA NUNES #REDES DE CRIAÇÃO #PROCESSOS DE CRIAÇÃO #ENTRELAÇAMENTO DE LINGUAGENS MUSICAL-VISUAL-GESTUAL #DIÁLOGO DE ETNIAS

15

## RESUMO

Ouvir vai além da compreensão da temática que está sendo abordada durante uma roda de conversa, da cognição do contexto da canção, do entendimento de um espetáculo teatral dentre as diversas possibilidades que requer a escuta. O som e o ouvir envolve aspectos como construção de identidades, mudanças no meio no qual vivemos dentre outros. Para essa comunicação foram selecionados dois pensadores que abordam a temática em torno dessas questões, Murray Schafer e Cristoph Wulf. Essa escrita tem o intuito de realizar estudo entre o texto *O Ouvido*, de Cristoph Wulf, e os princípios de Murray Schafer, com base em trechos do livro *Ouvido Pensante e Pedagogias em Educação Musical* organizado por Teresa Mateiro. As leituras foram selecionadas a partir da percepção da correlação existente entre os dois pensadores. As reflexões abaixo são resultados da leitura e análise desses dois pensadores que possuem um ponto em comum, o anseio em pesquisar e refletir a respeito das sonoridades.

**Cabe uma breve contextualização a respeito de ambos.** Cristoph Wulf estudou ciência da educação, filosofia, história e literatura e atualmente é professor titular de

antropologia e educação na Universidade Livre de Berlim. Murray Schaffer (1933-2021) foi compositor, ambientalista, pedagogo musical e escreveu alguns livros que aborda a temáticas em torno das questões sonoras.

Schaffer (1933-2021) desenvolveu seu trabalho tendo como pilar três princípios: **A relação som/ambiente**, que está atrelada ao que o autor chamou de desequilíbrio sonoro. Segundo ele, a Revolução Industrial que teve como resultante a industrialização dos meios de produção, gerou sonoridades antes não existentes. Essas recentes fontes sonoras emitidas por maquinário e outros meios exerceram influência no que foi chamado por ele de, “novas maneiras de ser e estar no mundo” (FONTERRADA p. 279). Após pesquisas, análises de dados e reflexões Schaffer concluiu que os recentes meios de produção acarretou diversas consequências, “como o aquecimento global, o envenenamento dos rios, o desmatamento e tantos outros fenômenos característicos desse descontrole” (FONTERRADA p. 279), esse desequilíbrio também chegou na escuta, resultado da instabilidade na relação homem e meio ambiente.

O segundo princípio é a **Confluência das Artes** que, de acordo com o dicionário Priberam é, a junção de diferentes correntes. Schaffer, em suas obras, fez elaborações onde diversas expressões artísticas se encontravam.

Idealmente, o que estamos procurando é um novo teatro no qual todas as artes possam se encontrar, cortejar, fazer amor. O amor implica troca de experiências, mas não pode nunca significar a negação das personalidades individuais. Eu o chamo Teatro de Confluência porque confluência sugere um fluir junto, não forçado, mas inevitável – como os tributários de um rio.(...) (Schaffer [entre 1966 e 1974]; [entre 1966 e 1972], Tradução dos autores do livro *Pedagogias em Educação Musical*)

Em sua composição *Patria*, elaborou o encontro de diversas linguagens onde, nenhuma das diferentes artes sobrepõe as outras. A respeito desse encontro, Mateiro diz:

Além dessa relação mútua, elas também se relacionam com o meio, pois foram concebidas para serem executadas nos mais diversos ambientes, como à beira de um lago, em uma floresta, uma praia, um jardim, na Estação Ferroviária, no Museu de Ciências de Toronto, ou em um estacionamento vertical abandonado. (p. 281)

Schaffer busca agregar as fragmentações provocadas pelo meio, espaço e tempo e, mesmo agregando, ele compreendeu que, ainda assim continuará existindo questões da individualidade.

O terceiro eixo **A relação da arte com o sagrado** está atado ao entendimento e absolvição do fazer artístico. A respeito do sagrado chegou-se a seguinte constatação:

(...)a compreensão da produção schafferiana só pode ser alcançada

pela transcendência da apreensão intelectual do saber, pois o sentido do sagrado não é de caráter racional, mas holístico, e envolve todos os canais com os quais o homem conta para se apropriar do existente, construir, relacionar-se com o mundo e ser capaz de interpretá-lo, ao outro e a si mesmo. Refiro-me aos aspectos sensível, perceptivo, motor, afetivo, mental, social, espiritual, além do intelectual propriamente dito. O ser humano só terá acesso a essas dimensões por imersão, quando, então, o sentido do sagrado aflorará, pela experiência do vivido, num processo de reencantamento do mundo. (FONTERRADA p. 282)

Os três aspectos por ele desenvolvidos trazem em si similaridades pois, a questão em torno do *Ouvir* permeia todos eixos, formando uma colcha de retalhos. Ao atentar-se aos três princípios básicos, ouvir transita livremente, sugerindo assim o ouvir como primaz no ponto de vista do pensador. Um indicativo da relevância da *audição* por Schafer, está no livro *Ouvindo Pensante*:

Abre-te! Abre-te, ouvido, para os sons do mundo, abre-te ouvido, para os sons existentes, desaparecidos, imaginados, pensados, sonhados, fruídos! Abre-te para os sons originais, da criação do mundo, do início de todas as eras... Para os sons rituais, para os sons míticos, místicos, mágicos. Encantados... Para os sons de hoje e de amanhã. Para os sons da terra, do ar e da água... Para os sons cósmicos, microcósmicos, macrocósmicos... Mas abre-te também para os sons de aqui e de agora, para os sons do cotidiano, da cidade, dos campos, das máquinas, dos animais, do corpo, da voz... Abrete, ouvido, para os sons da vida... Ephtah! (p.10)

Para Schafer ouvir é o ato de dar voz a aquilo que, aparentemente perdeu voz, seja por conta do desenvolvimento tecnológico ou por nunca ser percebido. Como referido anteriormente, para ele a relação homem e meio ambiente se tornou conflituosa desde o advento da Revolução Industrial, o som sendo um dos afetados. Nesse aspecto Wulf também faz a seguinte afirmação “Grandes partes do mundo dos sons, barulhos e timbres que nos cercam são submetidas às mudanças sócio – históricas e geográficas.” Após desenvolver suas percepções, Schaffer, na posição de educador musical dedicou tempo criando, aplicando, e lapidando metodologias que pudessem desenvolver a escuta. Por não se tratar de um texto voltado para metodologias de ensino, não será discutido aspectos educacionais. Mas, vale registrar que, as visões metodológica criada pelo mesmo tem sido reproduzido por diversos profissionais.

Adentrando ao texto *O Som*, Wulf faz uma abordagem direcionada inicialmente para o ouvir, trazendo referências com a questão ontogenética, estudo do desenvolvimento humano desde a sua concepção até o fim da vida. Acerca da importância do som faz o seguinte apontamento: “As sonoridades, as tonalidades e os timbres que tiveram uma difusão e uma importância bem maiores do que geralmente acreditamos.”(p.01). No tocante da questão sonoridades e

timbre, podemos exemplificar o gênero musical sertanejo, que passou por diversas transformações. Iniciado por volta de 1910 com o termo música caipira, o novo estilo musical era reproduzido por vezes acompanhado de viola caipira. Nos anos seguintes esse estilo incluiu instrumentos como guitarra, bateria, novos timbres vocais, ganhou novo nome, *sertanejo*. Nos anos seguintes novas transmutações acontecem, chegando ao atual *Sertanejo universitário*.

Em um dos trechos Wulf afirma que “Grande parte do mundo dos sons, barulhos e timbres que nos cercam são submetidas às mudanças sócio-históricas e geográficas.” Um aspecto que se assemelha as percepções de Schaffer.

Wulf, a respeito do ouvido menciona as possibilidades e significados.

(...) aprendemos alguma coisa sobre o locutor, que se exprime não em palavras, mas na própria enunciação. “Pelo balanço do timbre da voz, de sua tonalidade, de sua intensidade e de sua articulação, o locutor se mostra ao ouvinte.

De fato, o som da voz é um dos meios que reconhecemos traços como: aborrecimento, euforia, medo, alegria que, segundo o autor, tem um caráter “expressivo social”. Ele aponta o timbre da voz humana sendo semelhante à escrita, onde, aquele traço pertença naturalmente a uma pessoa, o timbre da voz que nos orienta quanto ao sujeito que está falando, mesmo sem ver a face. Ele argumenta o timbre como aspecto do desenvolvimento de raízes, “(...) a aparição ritualizada de sons e vozes idênticas ajuda no enraizamento da criança, que com a ajuda do ouvido ancora – se no mundo e conecta-se com ele. (p.02) . Wulf aponta o ouvido como:

o sentido de equilíbrio, as percepções do espaço e do tempo condicionam-se mutuamente e se reforçam. Diferentemente da vista que se caracteriza em grande parte pela focalização, as percepções do ouvido são mais difusas.” (p. 02-03 ).

Mesmo se tratando de um ponto de equilíbrio, o desenvolvimento das tecnologias priorizam o criação de realidades virtuais. Vale ressaltar que, ao apontar o número superior de pesquisas e desenvolvimento tecnológico voltadas para o campo da visão, em comparação com o número inferior de investimentos voltados para o ramo da audição, foi usado como meio de demonstrar a importância de explorar outras possibilidades tendo em vista aspectos citados pelo próprio autor.

“(...)O ouvido pode diferenciar suas percepções mais dificilmente que a vista, que percebe as relações entre os objetos e pode se concentrar sobre detalhes sem perder de vista o conjunto.”

Ele também faz considerações a respeito da visão e do ouvido:

Enquanto a vista nos dá uma imagem do mundo em duas dimensões, o aspecto tridimensional do espaço manifesta-se através do ouvido. Enquanto a vista percebe apenas objetos que estão “diante” dela, a orelha percebe sonoridades, tonalidades e timbres que se encontram atrás dela. Através do ouvido se desenvolvem o sentido e a consciência do espaço. A combinação do ouvido e do sentido do espaço, corresponde a implantação morfológica do sentido de equilíbrio na orelha. Com o ouvido, nós nos “localizamos” no espaço e garantimo-nos a estação de pé e o equilíbrio. (Wulf, p. 2)

Ao dissertar Wulf, não posiciona a visão como função sem nenhuma importância, ele elenca o ouvir como “diferente capacidade” primordial que atrelada a visão promove maior funcionalidade.

“A diferença de capacidade, entre a vista e o ouvido, a ser dirigida torna-se manifesta quando se representa que podemos desviar o olho, fechá-lo mesmo, enquanto pode-se apenas dirigir a orelha e não fechá-la. Enquanto que o sono só é possível com “os olhos fechados”, as estimulações acústicas – quando não ultrapassam certo limiar – não o impede. No sono, ficamos ligados ao mundo exterior graças ao ouvido.”

Wulf e Murray Schaffer desenvolve/eu trabalhos direcionados para questões em torno do som e ouvido, no entanto, existem diferenças entre esses pensadores. Wulf voltado para a voz e o ouvido humano como meios interligados, Murray Schaffer direcionado para a escuta das sonoridades a reconstrução da relação do homem e natureza em práticas artísticas. Ao abordar a temática do ouvido, Wulf, desenvolve suas concepções em torno da construção de laços familiares, sociais, da identidade e pertencimento. Já, Schaffer, desenvolve suas concepções em torno da prática artística e suas confluências.

Outro ponto comum entre eles é, o fator desequilíbrio auditivo, apontando diversos aspectos do desenvolvimento tecnológico como causador de tal efeito onde, ambos defendem a importância da chegada ao equilíbrio.

Seus contrastes são frutos de suas distintas formações, interesses, pesquisas, visões e linhas de pensamentos e conclusões. Seus pontos de diferença não invalida um dos discursos, pelo contrário, são pertinentes e se complementam.

## NOTAS

**1**  
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de cultura contemporânea-UFMT

**2**  
Professora do Programa de Pós - Graduação em Estudos de cultura contemporânea-UFMT

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz(org).  
**Pedagogias em Educação Musical**. 2012.  
SCHAFFER, Murray. **Ouvindo Pensante**. 1986 WULF,  
Christoph. **O ouvido**. 2007

# Dez anos de e-music no Rio Vermelho: a cena eletrônica local de 2004 a 2014

AUTORES

NATAN CÂNDIDO SILVA

TATIANA RODRIGUES LIMA

CLÁUDIO MANOEL DUARTE DE SOUZA

UFRB

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA/ FAPESB

palavras-chave

#MÚSICA ELETRÔNICA #DJ #CENAS MUSICAIS  
#TERRITORIALIDADE #SALVADOR

16

## RESUMO

**A pesquisa nasceu de um desejo de investigar como ocorre a cena de música eletrônica de pista da cidade de Salvador, focando principalmente nos gêneros e subgêneros da *House-music* e do *Techno*, tendo em vista que, graças a internet, esses gêneros musicais vêm ganhando cada vez mais espaço e relevância no cenário brasileiro. Dessa forma, o trabalho trata dos principais eventos de música eletrônica que ocorreram no bairro do Rio Vermelho, em Salvador-BA, no período entre 2004 e 2014, refletindo principalmente sobre como a territorialidade desse bairro tem papel essencial na cena de música eletrônica da cidade, especificamente porque esse território – as casas noturnas do Rio Vermelho – tiveram agência na cena, principalmente porque o bairro é considerado um lugar da boemia, receptivo às músicas *underground*, de nicho e mainstream e sede de bares e restaurantes dedicados ao entretenimento noturno em geral, constituindo um ambiente propício para o funcionamento de clubes e casas noturnas voltadas para a “música dançante”. A música sempre foi um fator de ligação muito importante para a humanidade, até porque essa expressão artística está intimamente relacionada à construção de identidades e comportamentos coletivos. Dessa forma, alguns estilos e gêneros musicais têm como sua principal característica o consumo coletivo em formato de festas, como por exemplo: a música eletrônica de pista e suas derivações mais contemporâneas. A história da música eletrônica remonta às vanguardas e ao experimentalismo do início do século XX, mas do ponto de vista global, os gêneros de pista derivados do movimento pós-disco, a house e o techno, surgiram a partir dos anos 80's nos clubes *underground* das cidades americanas de Chicago e Detroit onde a população negra e LGBTQIAPN+ teve agência central nessa expressão cultural, que se expandiu para outros centros urbanos. Inicialmente os dois gêneros foram apropriados pelos DJs em Londres de onde alcançaram visibilidade e projeção, expandindo-se para outros países. Nesse cenário, à música eletrônica brasileira vai se constituir na década de 90', consolidando-se ao longo dos anos 2000. Nesta pesquisa são centrais para a discussão tanto o gênero abordado – a música eletrônica – quanto sua relação com o espaço geográfico. O Rio Vermelho é receptivo a apresentações musicais alternativas à *axé-music* – gênero carnavalesco que projetou vários artistas locais no *mainstream*. O bairro não possui um espaço que comporte shows de grande porte envolvendo as estrelas da**

música carnavalesca baiana, tornando-se um lugar aonde confluem produções musicais de médio porte de estilos variados. A partir da noção de cena musical, o trabalho aborda as festas pioneiras, realizadas semanalmente pelo coletivo Pragatecno por períodos superiores a um ano e seus desdobramentos. Investiga como esses eventos promoviam uma territorialização de casas noturnas, sendo sucedidos por outras festas de e-music e pela abertura de casas noturnas dedicadas à música de pista, a partir de 2009. Para isso, foram utilizados métodos como: mapeamento e levantamento de todos os clubes que fizeram parte desse período estudado, além de entrevistas semiestruturadas com os djs, *promoters* e participantes dessa cena, assim como pesquisa em repositórios universitários para o levantamento de monografias, dissertações e teses sobre a música eletrônica em Salvador, bem como uma breve revisão conceitual relacionada à noção de cena e à música eletrônica em geral, em periódicos acadêmicos e livros de referência. Com o avançar da pesquisa, percebeu-se que a cena de música eletrônica estudada inclui símbolos da cultura eletrônica global, uma vez que os dois gêneros executados nas pistas do Rio Vermelho estão presentes em clubes situados em outros países do norte e sul globais. Nas conclusões, discutimos as transformações da cena, comparando os eventos realizados pelo coletivo Pragatecno nos primeiros anos com as festas posteriores. Infere-se que as primeiras festas tinham um caráter independente e experimental, mais próximo de uma visão conceitual de uma cena, principalmente pela sua forma de produção – envolvendo integrantes que tinham como objetivo criar um território para ouvir e dançar os gêneros de sua preferência, pois para além das festas, o coletivo tinha uma preocupação muito grande com a formação dos DJs e a viabilidade de um circuito de festas *underground* no nordeste brasileiro. Almejava uma cena no sentido ideológico e, como tal, o interesse era criar uma comunidade fiel e conectada exclusivamente pela paixão por música eletrônica. Em seguida, as festas organizadas por proprietários dos clubes apresentam um caráter mais comercial, o que indica a intenção dos empresários e *promoters* em comunicar mais diretamente sua proposta a um nicho estável de mercado, numa estratégia mercadológica mais incisiva. O ingresso de empresários da noite, de mais integrantes do público e de novos agentes vinculados ideologicamente com a e-music na cena a partir de 2009 consolidou a territorialidade da cena eletrônica no Rio Vermelho, sinalizando que a *e-music* se tornou um nicho de mercado rentável na noite do bairro, mostrando que houve uma ampliação dos atores humanos e não-humanos na cena.

# Construcción de identidades champetúas en Champetú y Champeta en Pasta

AUTOR

NATHALY GÓMEZ GÓMEZ

COLEF

COLEGIO DE LA FRONTERA NORTE

palavras-chave

#CHAMPETA #PICÓ #IDENTIDAD #MÚSICA DE LA COSTA  
#CARIBE #CARTAGENA

17

## RESUMO

Este artículo presenta un análisis de la relación que existe en la construcción de identidades con una Fiesta que se realiza en Cartagena, Colombia entorno a la champeta, una de las manifestaciones culturales y géneros musicales más importantes y controversiales del Caribe colombiano. Para esto, se hará un breve recorrido por el relato que se ha construido alrededor de la champeta desde las investigaciones académicas, luego se presenta el debate teórico y problematización sobre la construcción de identidades vinculadas al champetúo proscrito y marcado y al otro champetúo asistente a esta fiesta. Finalmente hay unas reflexiones acerca de las identidades que se ponen en juego en estos eventos y la coyuntura por la que está pasando la champeta actualmente.

**Se hará un breve recorrido por el relato que se ha construido alrededor de la champeta desde las investigaciones académicas y luego se hablará del debate teórico y la problematización sobre la construcción de identidades vinculadas tanto al champetúo proscrito y marcado como al champetúo asistente a estas dos fiestas.**

Finalmente, se expondrán unas reflexiones acerca de las identidades y las relaciones de poder que se ponen en juego en estos eventos, así como la necesidad de generar un debate crítico sobre su visibilización y usos de la champeta. Igualmente se planteará de qué forma investigaciones como esta pueden aportar insumos para políticas públicas culturales de la ciudad.

Para revisar el artículo completo ver en <https://periodicos.ufpe.br/revistas/reia/article/view/247349/pdf>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, Carmen. y SOTO, Mauricio. (2004) El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena: entre la champeta y la pared Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano, Convenio Andrés Bello.
- AYALA, Jhorland. y Meisel, Adolfo. (2017). Cartagena libre de pobreza extrema en el 2033. En DOCUMENTOS DE TRABAJO SOBRE ECONOMÍA REGIONAL. Banco de la República.
- BAUDRILLARD, Jean. [1972] 2002. Crítica de la economía política del signo. México: Siglo XXI.
- BIREMBAUM, Michael 2005. Acerca de una estética popular en la música y la cultura de la champeta en Colombia y el Caribe. XIII Congreso de Colombianistas. Barranquilla: ediciones Uninorte:202-215.
- BOHÓRQUEZ, Leonardo. 2000. La champeta en Cartagena de Indias: Terapia musical popular de una resistencia cultural. IASPMLA. Publicado en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>
- BOURDIEU, Pierre. 1979a. *La Distinction*. Paris: Les Editions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1979b. "Les Trois états du capital culturel". Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 30, 3-6.
- CONTRERAS, Nicolás. 2008. La cultura picotera: Continuidad de la herencia africana en el alma de las fiestas populares del Gran Caribe. En REVISTA HUELLAS, (80-82): 126-134.
- CUETO, Edison. 2016. La Música Champeta: un movimiento de resistencia cultural afrodescendiente a través del cuerpo. REVISTA INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA, Vol. (5): 651-658
- CUNIN, Elizabeth. 2003. Identidades a or de piel. Bogotá: IFEA-ICANH-Uniandes – Observatorio del Caribe Colombiano. Bogotá.
- \_\_\_\_\_. 2005. "El Caribe visto desde el interior del país: Estereotipos raciales y sexuales". XIII Congreso de Colombianistas. Barranquilla: ediciones Uninorte, pp. 265-280.
- \_\_\_\_\_. 2006a "Escápate a un Mundo fuera de este Mundo": turismo, globalización y alteridad. Los cruceros por el Caribe en Cartagena de Indias (Colombia) Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, vol. 20, núm. 37, 2006, pp. 131-151.
- \_\_\_\_\_. 2006b. De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una "música negra", la champeta, Aguaita (15-16), pp. 176-192.
- DANE y UNIVERSIDAD DEL VALLE-CIDSE. 2005 Análisis regional de los principales indicadores sociodemográficos de la comunidad afrocolombiana e indígena a partir de la información del Censo General 2005.
- DEAVILA, Orlando. 2018. *Políticas urbanas, pobreza y exclusión social en Cartagena: el caso de Chambacú*. Tesis de pregrado en Historia. Cartagena, Universidad de Cartagena.
- \_\_\_\_\_. 2015. Los desterrados del paraíso: turismo, desarrollo y patrimonialización. En: *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias*. Cartagena: Maremágnum:123-146
- GIRALDO, Jorge. 2016. Música champeta y africana en el caribe colombiano: revolución y cultura desde la verbena y el picó. Córdoba: Babel Editorial.
- GIRALDO, Jorge. y VEGA, Jair 2014. *Entre champeta y sonidos africanos: fronteras difusas y discusiones sobre "músicas negras" en el Caribe Colombiano*. En REVISTA DIGITAL DE HISTORIA ARQUEOLOGÍA DESDE EL CARIBE COLOMBIANO. No 23, pp. 28-51.
- GÓMEZ, Nathaly. 2015. *Inventiones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana*. Tesis de maestría en Estudios Culturales. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- HALL, Stuart. 1980 *Race, articulation and societies structured in dominance*. En SOCIOLOGICAL

- THEORIES: Race and Colonialism. Paris: Unesco.
- \_\_\_\_\_. 2003. ¿Quién necesita la identidad? En: *Cuestiones de Identidad*. Stuart Hall y Paul du Gay (eds), Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Instituto Pensar.
- HERNÁNDEZ, Rubén. 2017. Música champeta: Memoria, identidad y razón de los abrazos. En *La música champeta es memoria, identidad y patrimonio* (pp.65-98). Cartagena, Industria Editorial S.A.S.
- MARTÍNEZ, Luis Gerardo. 2011. La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las elites “blancas” de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000”. En *BOLETÍN DE ANTROPOLOGÍA*. Universidad de Antioquia, Vol. 25 No 42:150-174.
- MYERS, Fred. 2001. *The Empire of Things: Regimes of Value AND material Culture*, School of American Research.
- MOSQUERA, Claudia. y PROVANSAL, Marion. 2000 *Construcciones de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias, a través de la música y el baile de Champeta*. En *Revista AGUAITA*, (3): 98-113.
- MÜLLER, Viola. 2018. Champeta music: between regional popularity and national rejection, Colombia 1970-2000, *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, 43:1, 79-101.
- MUÑOZ, Luis Enrique. 2002. *La música popular: Bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad en el cuerpo*. En *Huellas REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL NORTE*. No. 67-68 Barranquilla: Uninorte: 18-32.
- OCHOA, Ana María. 2011. *El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro*. En *ARTEFILOSOFIA*, N 11:82-95.
- PACINI, Deborah. 1993. *The picó phenomenon in Cartagena, Colombia*. En *AMÉRICA NEGRA*, (6): 69-115.
- PARDO, Mauricio. 2017. *La Champeta en el caribe en Colombia: Valores en circulación de un fenómeno musical polifacético*. *Revista ENCUENTROS*. 15 (3): 98-110.
- PAULHIAC, Juan Camilo 2011. En las redes de la champeta. Efectos de internet en el mercado informal de la música champeta y el espectáculo del picó en Cartagena de indias, Colombia (2004 – 2010) , *Repertorio: Teatro & Dança* , (16): 97-132.
- RESTREPO, Eduardo. 2012. “Identidades: conceptualizaciones y metodologías”.. En *Intervenciones en teoría cultural*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- \_\_\_\_\_. (2016). *Labor etnográfica y trabajo de campo*. En: *Etnografía, técnicas y éticas*. Bogotá: Envión Editores
- SANZ, María Alejandra. 2011. *Fiesta de Picó. Champeta, Espacio y Cuerpo en Cartagena, Colombia*. Tesis de pregrado en Antropología. Bogotá, Universidad del Rosario.
- VARGAS, Kelly. 2018. *De la Kz a la discoteca: implicaciones de la incorporación de la champeta urbana como género musical en Cartagena de Indias*. Tesis de grado en Maestría de Desarrollo y Cultura. Universidad Tecnológica de Bolívar. Cartagena.
- VIVEROS, Mara. y GIL. Franklin. 2010. *Género y generación en las experiencias de ascenso social de personas negras en Bogotá* . *Revista MAGUARÉ*. N 24, pp. 99-130.
- WADE, Peter. 2002a. Identidad. En *Palabras para desarmar: una mirada crítica al vocabulario del reconocimiento cultural*. Margarita Rosa Serje de la Ossa, María Cristina Suaza Vargas, Roberto Pineda Camacho (eds). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- \_\_\_\_\_. 2002b. *Música, Raza y Nación; música tropical en Colombia*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación y Programa Plan Caribe.
- \_\_\_\_\_. 2003 *Repensando el mestizaje*. *Revista COLOMBIANA DE ANTROPOLOGÍA*, (39), enero-diciembre:273-296.
- YÚDICE, George. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa

# A Caminhada, a passagem e a borda: Abordagens metodológicas para o trabalho de campo com gravação de áudio na pesquisa da sonoridade de manifestações políticas

AUTOR

PEDRO SILVA MARRA

UFES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

palavras-chave

#TRABALHO DE CAMPO #METODOLOGIA #POLÍTICA  
#SONORIDADE #TECNOLOGIAS DE REGISTRO EM ÁUDIO

18

## RESUMO

Seja em comícios, protestos ou marchas, manifestações políticas são espaços povoados por uma infinidade de sons, tais como canções, músicas, palavras de ordem e outros ruídos. Tais sonoridades, para além de veículos de mensagens, slogans, pautas, demandas e projetos políticos que se pretende divulgar para a sociedade como um todo, são artefatos utilizados por manifestantes tanto para mobilizar e organizar pessoas presentes, quanto para ocupar o espaço público ou disputar a agência dentro do próprio movimento político. Nestes contextos, uma questão metodológica que surge é a de encontrar formas de capturar a diversidade, intensidade, efemeridade e variedade de empregos dos sons de uma manifestação política. De que forma localizar suas fontes uma em relação a outra? De que maneira escutar a interação e contraposição entre sons emitidos por agentes diversos na manifestação? Como identificar os sons, canções e palavras de ordem que ecoam entre os presentes de forma mais eficiente? Como perceber as interações sonoras que se estabelecem entre aqueles que participam do protesto, marcha ou comício e os demais habitantes da cidade? Enfim, como capturar o fluxo sonoro que atravessa a política sem com isso congelar seu movimento, sem com isso perder da audição a simultaneidade dos diferentes sons que a animam?

**Neste trabalho pretendo esboçar e discutir, a partir de experiências anteriores** de investigação em manifestações, comícios, protestos e marchas de cunho político, alguns procedimentos e protocolos metodológicos para trabalho de campo com registro em áudio nestes contextos. O trabalho buscará desenvolver sobretudo três locais de observação que produzem registros sonoros diferenciados e que por isso possibilitam captar perspectivas e facetas diferentes desses eventos políticos: a caminhada, a passagem da marcha e a borda. A caminhada consiste em acompanhar o fluxo de manifestantes em uma marcha ou passeata buscando manter a posição relativa aos presentes. Nesta posição, torna-se possível acompanhar as relações de sociabilidade entre militantes que se organizam em um grupo, bem como as relações entre um grupo e outros adjacentes e a de cada grupo que se acompanha com as mensagens, canções, palavras de ordem e outros sons e ruídos emitidos pelos sistemas de áudio e carro de som que usualmente guiam manifestações deste tipo. Na passagem da marcha, o pesquisador abandona a posição anteriormente adotada durante a caminhada, posiciona-se nas laterais da passeata, onde o fluxo de pessoas é menos intenso e por isso o risco de ser atropelado pelos presentes é menor, e permanece parado, registrando o fluxo de manifestantes. Nesta abordagem, torna-se possível perceber não só a extensão do protesto e o quantitativo de manifestantes envolvidos, mas também a organização do protesto como um todo – materializado na existência de uníssonos ou de setores cada um com sua sonoridade própria – bem como as diferentes ambiências que cada corrente presente produz com seus sons emitidos. Finalmente, a borda é um local limítrofe da manifestação, ainda sob a área de escuta do protesto, mas já sem a presença de muitos manifestantes. Este local privilegia o registro das interações entre o evento político e os habitantes da cidade que passam pelo local onde o protesto ou comício acontece. A partir daí, registra-se o grau de adesão da população a demandas e pautas levantadas. Apesar de periférico, é também um espaço central para a política nestes eventos na medida em que proporciona o encontro, o embate e o debate de ideias entre alteridades que ocupam o espaço da cidade.

O trabalho pretende também discutir a escolha dos dispositivos tecnológicos de captura de áudio empregados nessas situações e sua implicação no registro realizado, não apenas em termos de qualidade e definição sonora, mas sobretudo no que diz respeito à interação do pesquisador participante com as manifestações políticas e com os habitantes da cidade aí presentes. De um lado, gravadores portáteis com arranjos de microfones estéreo embutidos permitem maior mobilidade do pesquisador dentro do espaço da manifestação, ao mesmo tempo em que garantem certo anonimato da gravação, produzindo um registro com menos interferência nas ações dos manifestantes, sem com isso comprometer um registro global da sonoridade do evento. De outro, o uso de microfones maiores, sobretudo booms em arranjo m/s chamam a atenção de manifestantes, militantes e habitantes da cidade, convidando-os a interagir com o pesquisador que capta seus depoimentos e propostas de intervenção no ambiente sonoro do evento político.

Finalmente, apresentará algumas formas de tratamento e análise das sonoridades pesquisadas, bem como de produção de peças sonoras que permitam ouvir o conhecimento produzido nestas pesquisas, tais como programas de rádio, podcasts e postais sonoros – fotografias sincronizadas a sons que viabilizam a distribuição de resultados de pesquisa em plataformas de redes sociais tais como Instagram e Facebook e que apresentam poucas funcionalidades de compartilhamento de som apenas.

# Discos Marcus Pereira: a importância do mapeamento para a canção popular brasileira autóctone

AUTOR

PHYLIFE NUNES ARAÚJO

UFRB

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

palavras-chave

#INDÚSTRIA FONOGRÁFICA #CANCIONEIRO POPULAR  
BRASILEIRO #GRAVADORAS INDEPENDENTES

19

## RESUMO

**Este trabalho procura debruçar-se sobre o processo de estabilização dos** conceitos ideológicos, estéticos e mercadológicos da canção brasileira que, nas décadas de 1960 e 1970, passa por fortes certames através do campo da “Música Popular Brasileira”, movimento conhecido como MPB, e suas problemáticas sociais e contrapontos ideológicos no âmbito da própria indústria fonográfica nacional. Dentro da MPB, encarada então como área fundamental e privilegiada para debates sobre a identidade da cultura nacional, tentou-se resolver os entraves de, no ato de “fazer-canção”, desenvolver uma consciência nacional moderna que fosse capaz de instigar o brasileiro a movimentar-se em torno de um projeto de nação. Demandando tal revisão de seus valores culturais, o estilo passa por uma abertura estética motivada pela influência dos Centros Populares de Cultura da União dos Estudantes, o que aproximou uma série de fazedores de cultura da classe média das manifestações culturais brasileiras tidas como “folclóricas”. Em contrapartida, o movimento Tropicalista (capitaneado por figuras do nordeste que migraram para o eixo Rio – São Paulo) introduziu elementos do gênero *Rock* à música “de raiz” brasileira, com o objetivo de produzir uma música cosmopolita, fato que trouxe um rompimento estético considerado inovador por alguns e alienante por outros, tornando-se assim objeto de questionamentos acerca do direcionamento ideológico da canção nacional. Apesar disso, sob forte influência do movimento Tropicalista e sua aparição nos Festivais, o ano de 1968 muda a história da música produzida no Brasil num período marcado pela reorganização do mercado fonográfico nacional e pela reestruturação da música popular midiática no país. Nesse cenário, a música enquanto produto pensado e disseminado pela indústria fonográfica prova sua capacidade de mobilização ideológica e de um sentimento de nacionalidade. Neste ponto, o lugar social e o conceito de música popular se deslocam e passam a afirmar a canção como uma possibilidade de veículo para projetos culturais e ideológicos. Dessa maneira, no campo de uma produção musical que evidentemente misturava-se a elementos internacionalizados, o uso dos adjetivos “popular” e

“brasileira” passam a ser pensados sob uma outra ótica. As discussões pautavam-se na ideia de que a autenticidade, no campo da cultura, é sempre uma atribuição arbitrária que acontece em meio a disputas sociais. É nesse contexto que surge no mercado fonográfico nacional, em meados de 1970, a gravadora independente “Discos Marcus Pereira”. Este trabalho pretende trazer um panorama acerca do trabalho de salvaguarda da canção brasileira realizado selo/gravadora que, durante menos de uma década de existência produziu obras como o primeiro LP de Cartola, sambista carioca fundador da Estação Primeira de Mangueira, e a série de discos chamada “Mapa Musical do Brasil”. Aqui, nos ateremos a série “Mapa Musical do Brasil”, um dos mais completos projetos de coleta, mapeamento e registro da música do povo brasileiro que realizou a produção independente de 4 elepês, divididos por regiões do território brasileiro, cada núcleo tendo 4 volumes dedicados às expressões musicais próprias de seu povo, totalizando 16 volumes de uma pesquisa musical extensa e imensuravelmente importante. A elaboração deste trabalho é motivada pelo fato de o “Mapa” reunir canções, ritmos, melodias e instrumentos do povo brasileiro até então escondidos e que não tinham perspectivas de serem registrados e catalogados por outras gravadoras nacionais ou multinacionais, correndo o risco de sofrerem com o apagamento histórico devido ao tempo. A proposta parte de uma análise cultural das mudanças ocorridas na indústria da música no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 com a finalidade de investigar e compreender a metodologia de produção musical do projeto “Mapa Musical do Brasil”, do selo/gravadora Discos Marcus Pereira, buscando mostrar como as noções técnicas e estéticas presentes no trabalho em questão influenciam até os dias atuais a cadeia de produção da música no país, sobretudo no que diz respeito ao cancionário popular brasileiro e o seu fazer-canção. O processo de mapeamento e coleta do projeto consistiu em documentar, através de gravações *in loco* (no próprio local), expressões da música dos povos de cada região do Brasil, desenvolvendo uma relação empírica mais próxima da canção de cada lugar. Surge também, já na primeira edição da série (Música Popular do Nordeste) a ideia de trabalhar a música “folclórica” com músicos e intérpretes “profissionais”. Ou seja, profissionais aptos ao trabalho em estúdio, dentro dos padrões técnicos e estéticos exigidos pela indústria fonográfica na época. Além da coleta de material *in loco*, a produção da gravadora compreendia que a MPB era feita não pelo povo, mas por elementos da classe média urbana, e que estava associada, portanto, aos meios de difusão da indústria cultural. Assim, fica evidente que pensavam a adaptação da música do povo produzida em estúdio e gravada por intérpretes profissionais como uma possibilidade de construção de uma música popular que pudesse ser capaz de traduzir um sentimento de nacionalidade, introduzindo no eixo da canção popular midiaticizada brasileira a música “de raiz” das diferentes regiões do país. Então, partindo da metodologia e qualidade seletiva do material documentado pela gravadora, conseguimos identificar quais são suas influências diretas e indiretas no mercado fonográfico brasileiro e na canção que tem algum nível de aproximação com as mais variadas expressões musicais do povo brasileiro. Com a consciência de seus colaboradores

a respeito da influência da classe média sob o que se produz de cultura no país, os trabalhos, ainda que não tivessem obtido um grande volume de comercializações, chegaram ao embrião da Música Popular Brasileira através do material que reúne fonogramas de fandangos, modinhas, cirandas, cocos, repentes, frevos, canções infantis, catiras, modas de viola, pastoris, etc. Com isso, é possível compreender a nível histórico-cultural a dimensão do trabalho realizado pela gravadora através de um plano bem estruturado com potência suficiente para atingir e influenciar, se não um público massivo, entusiastas, artistas, compositores e pesquisadores de campos como a produção musical, a etnomusicologia, a antropologia cultural e estudos poéticos e musicais. Além de representar o Brasil e a canção do povo do país sendo material de estudo, os registros são também, enquanto fonogramas, representantes da paisagem sonora de produções no rádio e audiovisuais, como cinema, tevê e internet, visto que essa paisagem tem, em sua raiz, toda tradição do cancionário popular brasileiro para lhe dar palavra, ritmo e melodia.

# Samba como manifestação cultural negra e popular: Bezerra da Silva e o “Malandro Rife”

AUTOR

RAFIQUE NASCIMENTO DOS REIS

UFRB

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

palavras-chave

#SAMBA #CULTURA POPULAR #POVO NEGRO  
#HISTÓRIA DO BRASIL #BEZERRA DA SILVA

20

## RESUMO

O samba é uma manifestação popular que, de acordo com Sodré (1998), representa uma continuidade da cultura africana no Brasil. Tendo nascido na Bahia, especificamente no recôncavo do estado, migrou para o Rio de Janeiro no início da República junto à população negra retirante que viajou até a então capital do país em busca de melhores condições de sobrevivência, não é somente um gênero musical, mas sim toda uma vivência que congrega música, dança e cosmovisões, e se debruça sobre temáticas como a resistência às agruras causadas pela escravidão e perpetuadas pelo racismo, o cotidiano urbano e rural, a religiosidade e espiritualidade das comunidades afrodescendentes e as formas de resistência organizadas pelos filhos de África na América Portuguesa, entre outras. Ou seja, a partir dessa manifestação é possível entender a formação do Brasil por uma perspectiva contra-hegemônica que rompe padrões oficiais pelos quais se convencionou uma identidade de Brasil, como a ideia de democracia racial, por exemplo.

**Irmanado a várias outras manifestações dos povos pretos, como o côco e o lundu, o samba versa entre lamentos e festejos em seus diversos estilos, como o**

partido-alto e o samba duro, e é, como revela Sodré (1998), um modo de comunicação tradicional. Em relação ao nome “samba”, pode – se dizer que veio do quimbundo “semba”, que, de acordo com Sodré (1998), no Brasil já era a dança chamada “encontrão”, caracterizada pelo encontro e afastamento de umbigos numa roda. As raízes do nome também sugerem, segundo Lopes e Simas (2021), que este já era utilizado para designar o próprio lugar onde acontece a dança, e até mesmo a um comportamento, já que em língua cokwe é sinônimo de “brincar”.

O samba passou por várias fases. Desde o seu nascimento e sua dura perseguição pelas forças do Estado, até ter se tornado símbolo nacional no período do Estado Novo e assumir lugar de destaque na indústria fonográfica, esta manifestação participou ativamente dos vários momentos da vida nacional, tanto como marginal, quanto como ferramenta do poder para a sua consolidação junto à opinião pública. Mais que tudo, o samba se firmou como uma manifestação da reação popular em relação às contradições sociais brasileiras.

No início dos anos 70 surge na fonografia nacional um pernambucano radicado no Rio de Janeiro, José Bezerra da Silva (1927 – 2006), que passou a ser conhecido nacionalmente a partir do momento em que começou a cantar um partido-alto cujas letras se debruçam sobre o cotidiano das comunidades periféricas, com críticas ácidas ao poder político e econômico.

Bezerra da Silva tem uma história parecida com a de muitos nordestinos migrantes que viajaram em busca de melhorar a sua condição de vida, como fez algumas décadas antes a própria Tia Ciata, uma das influentes “tias” baiana que migrou para o Rio de Janeiro e, na região apelidada de “pequena África”, consolidou um centro de resistência da cultura negra, onde viria ser composto o primeiro samba registrado fonograficamente no Brasil, o “Pelo Telefone”, de 1914.

Em 1985, o artista, conhecido como a “Voz dos Morros”, lançou o seu 11º disco, “Malandro Rife”, que carrega em suas faixas narrativas associadas às preocupações do samba desde a sua geração no final do século XIX e, nesse sentido, realiza uma análise da conjuntura social, econômica e política brasileira, assim como se dedica a relatar crônicas diárias das comunidades negras e populares.

O objetivo desse trabalho é, portanto, destacar o samba como uma fonte imprescindível para a compreensão da formação social do Brasil, a partir da sua trajetória histórica, destacando a vivência artística de Bezerra da Silva. Para realizar isto, foi necessário analisar conceitos antropológicos de cultura, entender como o racismo estrutura as relações e as instituições do país e analisar a história da indústria cultural brasileira.

A fim de conseguir analisar essa manifestação, foram examinados livros, documentários, matérias jornalísticas e artigos acadêmicos. Entretanto, é fundamental destacar que as letras de inúmeros sambas, de inúmeros compositores, foram a base de sustentação desta pesquisa. O álbum “Malandro Rife”, que trata sobre política, cotidiano, identidade e ancestralidade, foi tanto o que abriu as portas para o estudo, quanto a chave de sua consolidação. A partir dele foi possível perceber como o samba se inscreve na cultura brasileira

como uma cultura de resistência negra e popular.

O disco foi analisado tematicamente, a partir do agrupamento de suas faixas nos eixos “código de conduta da malandragem”, do qual fazem parte as faixas “Bicho Feroz”, “Da Pesada”, “Vou Contar até Três”, “No Meu Barco”, “Malandro Rife”, “O Malandro Era Forte” e “Já Nasci com a Cabeça”; “religiosidade: entre o sagrado e cômico”, representado pelas faixas “Zé Fofinho de Ogum” e “Arruda de Guiné”; “política, cotidiano e lugar de identidade”, tema das faixas “Saudação às Favelas”, “Levanta a Cabeça” e “Vítimas da Sociedade”.

Neste trabalho, foi possível entender como o samba molda a realidade e é moldado por ela a partir da dinâmica das interações interpessoais de seus agentes. Com a apresentação da biografia e “filosofia” do cantor e compositor Bezerra da Silva, entendeu-se que a sua caminhada na vida e na música podem representar os fundamentos do samba em sua potência de criticidade aos dilemas dos tempos. A análise temática das faixas do disco Malandro Rife revelou que o repertório do artista, estruturado sobre uma intensa construção coletiva com seus compositores, versa sobre temas historicamente levantados pela tradição do samba.

O Malandro Rife aponta uma crítica não apenas ao seu tempo, mas sim para a organização social histórica do Brasil. Por exemplo: ao passo que a faixa “Vítimas da Sociedade” acusa a corrupção dos poderosos da conjuntura em que o disco foi lançado, versa sobre a história da perseguição às comunidades negras, marginalização e criminalização dos corpos negros e sobre uma sociedade que privilegia historicamente os que se escondem atrás “das gravatas e dos colarinhos”.

Com base nessas costuras, infere-se que estudar os sambas, tanto a partir dos autores que o investigam, quanto pelas letras das canções e pela tradição oral de seus construtores, é também estudar o Brasil em suas complexidades socioculturais, políticas e econômicas. É essencial colocar em destaque essa produção popular como modo de perceber como se deu e se dá a resistência às opressões de raça, classe e gênero no Brasil.

# O mapa das minas: Alana Sena

AUTOR

ROSANGELA BARBOSA DE MORAES<sup>1</sup>

UFRB

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA/ CECULT

palavras-chave

#CENAS MUSICAIS #FEMINISMOS #GENÊRO  
#PERFORMANCES #MEDIAÇÕES

21

## RESUMO

**A pesquisa visa mapear a atuação de cancionistas-performers nas cenas musicais independentes em cidades do Recôncavo da Bahia, em Salvador e em Feira de Santana.** O estudo mobiliza marcadores teórico-metodológicos do campo da comunicação, das mediações culturais, da etnomusicologia e dos estudos de gênero e raça, para cartografar as artistas a partir dessa delimitação geográfica. Neste primeiro momento, ficamos responsáveis por mapear as cidades de Cruz das Almas, Cachoeira e Santo Amaro, compondo esse universo de mulheres cisgênero e transgênero em atividade. Definido isto, fizemos uma robusta revisão bibliográfica com textos tratando de música, feminismos, gênero, e performances raciais, música pop, canção, cenas musicais, territorialidades-sônico musicais, mediações, performance, gênero musical, conectividade digital, performatizações de gênero, etc., ao mesmo tempo em que fizemos uma prospecção com a realização de fichas que contêm informações sobre as artistas com breve descrição de seus projetos e endereços de suas redes sociais e plataformas de *streaming* de música, como também, participamos de modo híbrido de oficinas para aprender a feitura de mapas digitais. Como processo da investigação observamos, debatemos e exercitamos a escuta e apreciação de canções e de performances *on-line*, preparamos atividade presencial para o momento de abertura pós pandemia SARSCOV-19, que possibilitará estruturar uma série de entrevistas e imersão, captação de material audiovisual e redação de artigos científicos junto a uma amostragem de cancionistas, para catalogar suas performances artísticas e territorialidades com a finalidade de publicar um Mapa digital de livre acesso sobre elas. Para o pôster do VIII RECONCITEC, vamos destacar a obra da artista Alana Sena de Cruz das Almas. Em que ela apresenta com a banda “Alana Sena e Banda Gam” uma possibilidade de desenvolvermos um olhar crítico da cultura musical com atenção para sua complexidade. Posto isso, consideramos importante o cumprimento do cronograma da pesquisa que nos possibilita criar subsídios para apresentar um *corpus* que nos ajuda a refletir, através dos dados levantados, um resultado parcial e que possibilita a pesquisa testar e refinar tanto as teorias como as Cenas em que a artista está inserida. Consequentemente esperamos realizar esta cartografia e colaborar divulgando a produção musical das mulheres cisgênero e transgênero que ocorre em cenas independentes à margem e nas fronteiras do mercado de massas.

## NOTAS

**1**

Graduanda do Tecnólogo Superior em Produção Musical e aluna Bolsista Pibic do grupo Música e Mediações Culturais/MUSPOP, na Linha de Pesquisa Música Popular Urbana e Mediações Culturais (CECULT/UFRB).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTH. Joice, Empoderamento (Feminismos Plurais/ Djamilá Ribeiro). 184p. Sueli Carneiro ; Pólen, 2019.
- GUERREIRO Goli, ; Percepções do Atlântico: Antropologia Estética, Produção de conhecimento e antirracismo-Observatório Itaú Cultural. Pag112 – 127
- Hooks, Bell. OLHARES NEGROS – Madonna: amante da casa-grande ou irmã de alma? Título original: Black Looks: Race and Representation. EDITORA ELEFANTE 2019.
- JUNIOR.L.R.R, Pedagogias Das Encruzilhadas. Revista Periferia, v.10, n.1, p. 71 – 88, Jan./Jun. 2018. Disponível em:<<https://doi.org/10.12957/periferia.2018.31504>>. Acesso em: 11 de Mar. 2022.

## FICHA TÉCNICA

Realização: PAISAGEM SONORA: MÚSICA E EDUCAÇÃO  
UFRB (Programa de Promoção da Música do Recôncavo  
da Bahia)

Coordenação Seminário: Tatiana Rodrigues Lima,  
Nadja Vladi Cardoso Gumes

Design e Projeto Gráfico: Casa Grida

Revisão: Cláudio Manoel Duarte de Souza,  
Danillo Barata

COORDENAÇÃO/EQUIPE PAISAGEM SONORA:  
Concepção e Coordenação Geral: Danillo Barata  
Curadoria: Cláudio Manoel Duarte de Souza, Danillo  
Barata e Ellen Mello  
Coordenação Institucional: Daniele Canedo  
Coordenação Pedagógica: Cláudio Manoel Duarte  
de Souza e Sólton Mendes  
Coordenação de Produção: Ellen Mello  
Coordenação Técnica: Larissa Lacerda  
Mediação de bate-papos e mesa: Nadja Vladi Cardoso  
Gumes e Tatiana Rodrigues Lima  
Coordenação de Comunicação: Paula Berbert –  
Marcatexto  
Registro Audiovisual: Larissa Lacerda  
Registro Fotográfico: Patrícia Almeida  
Assessoria de Imprensa: Atila Barros – Marcatexto  
Identidade Visual e Projeto Gráfico: Casa Grida

