

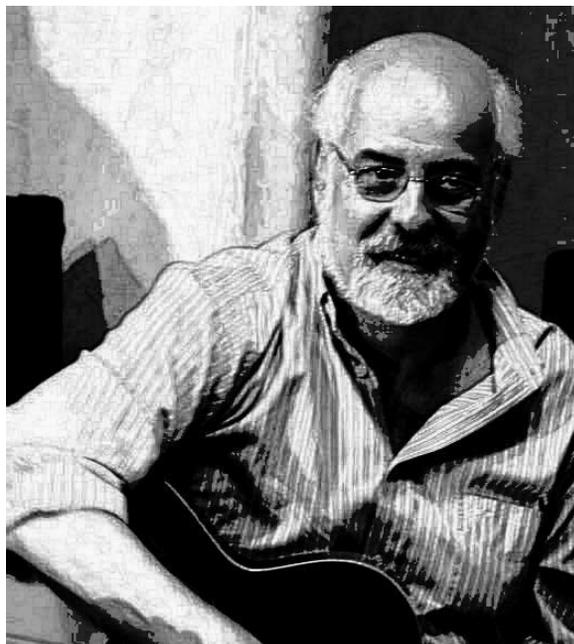
ISSN 01037595

V. 31, n. 2, Jul./ Dez. 2018



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

HOMENAGEM A SAMUEL ARAÚJO





Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 1-220, Jul./Dez. 2018

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 1-220, Jul./ Dez. 2018

Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Homenagem a Samuel Araújo
Homage to Samuel Araújo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: *Roberto Leher*

Vice-reitora: *Denise Fernandes Lopez Nascimento*

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: *Leila Rodrigues da Silva*

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana: *Flora de Paoli*

ESCOLA DE MÚSICA

Diretora: *Maria José Chevitarese*

Vice-diretora: *Andréa Albuquerque Adour da Camara*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *David Alves*

Coordenador do Curso de Licenciatura: *Fabio Adour*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *Marcelo Jardim*

Diretor Adjunto dos Cursos de Extensão: *Ronal Silveira*

Coordenador do Programa de Pós-graduação Profissional em Música: *Aloysio Fagerlande*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música (Acadêmico): *Pauxy Gentil Nunes*

Editora-chefe da Revista Brasileira de Música: *Maria Alice Volpe*

Comissão executiva da RBM (diretora da EM-UFRJ, editora-chefe da RBM e membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil): *Maria José Chevitarese, Maria Alice Volpe, Pauxy Gentil Nunes, Aloysio Fagerlande, Ana Paula da Matta, Antonio Augusto, Carlos Almada, Frederico Barros, João Miguel Bellard Freire, José Alberto Salgado, Líduino Pitombeira, Marcia Taborda, Pedro Bittencourt e Sergio Alvares.*

Editores assistentes: *Mário Alexandre Dantas Barbosa e Ivette Janet Céspedes Gómez*

Produção: *Maria Alice Volpe*

Revisão e copidesque: *Maria Alice Volpe e Mário Alexandre Dantas Barbosa*

Projeto gráfico: *Márcia Carnavaal*

Editoração e tratamento de imagens: *Maria Alice Volpe, Mário Alexandre Dantas Barbosa e Ivette Janet Céspedes Gómez*

Webdesigner: *Francisco Conte*

Open Journal System Webmaster: *Maria Alice Volpe*

Fotografia de capa: *Samuel Araújo*

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produção intelectual atualizada e relevante para o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT. O acesso é gratuito pela internet no Open Journal System disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm>.

Endereço para correspondência:

Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ
Edifício Ventura Corporate Towers — Av. República do Chile, 330, Lapa,
Torre Leste, 21º andar Centro — Rio de Janeiro — RJ Brasil CEP: 20031-170
E-mail: revista@musica.ufrj.br



Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454 Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. – Vol.1,
n.1 (mar.1934). - Rio de Janeiro : EM/UFRJ, 1934 – .

Trimestral: 1934 – 1938 (v.1 – v.5)
Anual: 1939 (v.6)
Trimestral: 1940/1941 (v.7)
Anual: 1942 – 1991 (v.8 – v.19)
Irregular: 1992 – 2002 (v.20 – v.22)
Semestral: 2010 – 2018 (v.23 – v.31)

ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.

CDD - 780.5

ISSN 01037595



Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

EDITORA-CHEFE

Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

Alda de Jesus Oliveira (UFBA, Salvador)
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Porto Alegre)
Fabrizio Della Seta (Universidade de Pávia, Itália)
Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)
Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa)
João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG, Belo Horizonte)
Juan Pablo González (Universidade Alberto Hurtado, Santiago, Chile)
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)
Malena Kuss (Universidade do Norte do Texas, Denton, EUA)
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio, Rio de Janeiro)
Omar Corrado (Universidade de Buenos Aires, Argentina)
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
Ralph P. Locke (Universidade de Rochester, NY, EUA)
Régis Duprat (USP, São Paulo)
Ricardo Tacuchian (UniRio, Rio de Janeiro)
Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside, EUA)
Sérgio Figueiredo (UDESC, Florianópolis)
Silvio Ferraz (UNICAMP, Campinas)



SUMÁRIO

EDITORIAL

- 11 Homenagem ao etnomusicólogo Samuel Araújo
.....Maria Alice Volpe, editora-chefe

ARTIGOS

- 19 Memorial para Professor Titular (EM-UFRJ, 2016).....
..... *Samuel Araújo*
- 47 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o pan-americanismo musical
(1939-1947) *Pedro Aragão*
- 69 Práxis sonora e habitus de classe: a ocupação do espaço
público no carnaval do Rio de Janeiro
..... *Marcelo Rubião de Andrade*
- 91 Samuel Araújo: a práxis sonora como forma de ação política
e como espaço da alteridade *Gaspar Paz*

103	Etnomusicologia brasileira, participação e educação: reverberações a partir do Sul <i>Laíze Guazina</i>
125	O futuro da educação musical na escola de ensino integral: notas a partir de uma Escola do Amanhã <i>Sinesio Jefferson Andrade Silva</i>
143	O que é o Musicultura? Um estudo de caso sobre um grupo de pesquisa participativa na Maré, Rio de Janeiro <i>Ana Flávia Miguel</i>
169	Acervo musicológico comunitário e pesquisa-ação participativa: perspectivas (auto) críticas <i>Alexandre Dias, Christine Jones, Diogo Nascimento, Isabella Rosa, Juliana Catinin, Rodrigo Cerqueira, Rony Rocha, Vânia Bento e Virgínia Barbosa</i>

ENTREVISTA

185	Samuel Araújo e a internacionalização da etnomusicologia brasileira: um diálogo em forma de entrevista <i>Vincenzo Cambria</i>
-----	---

215	NORMAS EDITORIAIS
-----	--------------------------



CONTENTS

EDITORIAL

14	Homage to the ethnomusicologist Samuel AraújoMaria Alice Volpe, editor-in-chief
----	--

ARTICLES

19	Vitae essay for Full Professorship (School of Music – Federal University of Rio de Janeiro, 2016) <i>Samuel Araújo</i>
47	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo and Musical Pan-Americanism (1939-1947) <i>Pedro Aragão</i>
69	Sound praxis and class habitus: the occupation of public space in the carnival of Rio de Janeiro <i>Marcelo Rubião de Andrade</i>
91	Samuel Araújo: the sound praxis as a form of political action and as a space of otherness <i>Gaspar Paz</i>

103	Brazilian ethnomusicology, participation and education: reverberations from the South <i>Laíze Guazina</i>
125	The future of music education in the school of integral education: notes from a School of Tomorrow <i>Sinesio Jefferson Andrade Silva</i>
143	What is Musicultura? A case study on a participatory research group in Maré, Rio de Janeiro <i>Ana Flávia Miguel</i>
169	Community musicological collection and participatory action-research: (self-) critical perspectives..... <i>Alexandre Dias, Christine Jones, Diogo Nascimento, Isabella Rosa, Juliana Catinin, Rodrigo Cerqueira, Rony Rocha, Vânia Bento e Virgínia Barbosa</i>

INTERVIEW

185	Samuel Araújo and the internationalization of Brazilian ethnomusicology: a dialogue in the form of an interview <i>Vincenzo Cambria</i>
-----	---

218	EDITORIAL GUIDELINES
-----	-----------------------------



EDITORIAL

HOMENAGEM AO ETNOMUSICÓLOGO SAMUEL ARAÚJO

A *Revista Brasileira de Música* presta uma homenagem ao estimado etnomusicólogo Samuel Mello de Araújo Júnior (Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1952–), cujas atividades acadêmicas e culturais têm se pautado pelo alcance social do conhecimento. Figura referencial que tem contribuído substancialmente para consolidar a etnomusicologia no Brasil, sua produção intelectual e seus projetos de etnomusicologia engajada têm angariado reconhecimento nacional e internacional. Figura inspiradora na formação de algumas gerações de etnomusicólogos no Brasil, seu entendimento do poder da etnomusicologia para a transformação social tem trazido grupos sociais historicamente marginalizados para o diálogo participativo na construção do conhecimento, dentro e fora da universidade. Seus projetos de pesquisa e extensão integram música, política, democracia e pesquisa-ação participativa no intuito de debater as políticas públicas, o interesse público e promover justiça social. Há que se destacar ainda suas pesquisas sobre o samba, o método etnográfico e o compositor Guerra-Peixe e sua vocação para a orientação de número considerável de teses e dissertações sobre ampla gama de temas relacionados à música popular. De especial interesse institucional é seu trabalho junto ao Laboratório de Etnomusicologia, criado em 2001, que abriga o importante acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas, fundado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 1943.

O presente volume reúne trabalhos de seus ex-alunos e colaboradores com o intuito de oferecer um amplo espectro das pesquisas realizadas sob a orientação, apoio e colaboração do distinto professor. Abre com o Memorial do homenageado, apresentado por ocasião de seu concurso para Professor Titular na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2016, no qual oferece um relato autobiográfico, descritivo e reflexivo sobre a trajetória profissional, carreira acadêmica e atuação política.



O segundo artigo, de Pedro Aragão (UniRio), discute a atuação de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo como intelectual pioneiro na etnomusicologia brasileira, com ênfase em seu papel articulador entre instituições e musicólogos norte-americanos na época do pan-americanismo, especialmente entre os 1939 e 1947, anteriores ao seu ingresso na UNESCO. Mostra como o pesquisador atuante no então chamado campo do “folclore musical brasileiro” obteve alto grau de internacionalização ao interagir intelectualmente com Charles Seeger, Alan Lomax, Carleton Sprague Smith e estabelecer convênio com a Biblioteca do Congresso, financiadora de suas viagens etnográficas na década de 1940.

É seguido por dois artigos norteados pelo marco teórico da “práxis sonora”, proposto por Samuel Araújo (1987; 1992) e oriundo de uma postura transdisciplinar que problematiza a questão da significação social da sonoridade. O artigo de Marcelo Rubião de Andrade (UniRio) apresenta um estudo etnográfico do carnaval do Rio de Janeiro e discute a ocupação do espaço público e sua relação com a prática musical. O artigo de Gaspar Paz (UFES) oferece um balanço conceitual sobre as proposições teóricas e metodológicas de Araújo, discutindo as noções de “formações acústicas”, “trabalho acústico” e “tempo qualitativo” e suas possibilidades de aplicação na pesquisa-ação e nas intervenções crítico-sonoras.

Os dois artigos seguintes discutem a aplicação da pesquisa-ação participativa no âmbito da Educação. O artigo de Laíze Guazina (UNESPAR) propõe uma reflexão sobre as implicações dos conceitos e metodologias gerados no hemisfério sul para a integração entre pesquisa e processos formativos voltados para a resolução de problemas coletivos por meio de relações colaborativas e horizontais. O artigo de Sinesio Jefferson Andrade Silva (Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro) expõe um estudo de caso da Escola do Amanhã, localizada na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, sobre a ação pública no campo educacional que utiliza a música como recurso para a promoção da justiça social.

De significativo interesse para os estudos urbanos, o estudo de caso de Ana Flávia Miguel (Universidade de Aveiro, Portugal) relata o trabalho de campo realizado no Musicultura, grupo de pesquisa participativa sediado no Complexo da Maré, Rio de Janeiro, que lida com as relações entre música e violência ou conflito. Em continuidade ao trabalho autoreflexivo, o artigo seguinte, que tem como primeiro autor Alexandre Dias (Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro; Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ) porém foi redigido coletivamente por membros do Musicultura, expõe o processo de criação e constituição de um acervo comunitário e suas intersecções com políticas públicas para sociedades complexas, pluriétnicas e multiculturais.



Este volume encerra com uma valiosa entrevista conduzida por Vincenzo Cambria (UniRio), na qual o homenageado esclarece várias nuances de episódios marcantes de sua trajetória profissional pessoal em interface com demais colegas da área e instituições, nacionais e internacionais. Expõe ainda sua visão sobre o desenvolvimento da etnomusicologia no Brasil e sua relação com outros países.

A *Revista Brasileira de Música* agradece reiteradamente à equipe editorial pela dedicação a este projeto, à diretora da Escola de Música da UFRJ, Maria José Chevitarese, ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Música, Pauxy Gentil Nunes, aos colegas da Comissão Deliberativa do PPGM e da Comissão Executiva da *RBM*. Presta mais uma vez sua deferência aos membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc* pela competência e prontidão às nossas demandas. Na qualidade de editora-chefe, deixo aqui um agradecimento especial aos editores assistentes Mário Alexandre Dantas Barbosa e Ivette Janet Céspedes Gómez pelo infatigável trabalho e graciosa colaboração que tornou possível a confecção deste volume.

Que esta publicação propicie reflexão sobre a missão das diversas disciplinas na construção do conhecimento.

Maria Alice Volpe
Editora



EDITORIAL

HOMAGE TO THE ETHNOMUSICOLOGIST SAMUEL ARAÚJO

The *Revista Brasileira de Música (Brazilian Journal of Music)* pays homage to the esteemed ethnomusicologist Samuel Mello de Araújo Júnior (Rio de Janeiro, August 24, 1952–), whose academic and cultural activities have been based on the social reach of knowledge. A reference figure who has contributed substantially to consolidate ethnomusicology in Brazil, his intellectual production and his projects of engaged ethnomusicology have gained national and international recognition. An inspiring figure in the formation of some generations of ethnomusicologists in Brazil, his understanding of the power of ethnomusicology for social transformation has brought historically marginalized social groups to participatory dialogue in the construction of knowledge inside and outside the university. His research and extension projects integrate music, politics, democracy and participatory-action research in order to debate public policies, the public interest and promote social justice. His research on samba, the ethnographic method and the composer Guerra-Peixe, and his vocation for the orientation of a considerable number of theses and dissertations on a wide range of topics related to popular music must also be highlighted. Of special institutional interest is his work with the Laboratory of Ethnomusicology, created in 2001, which houses the important collection of the Center for Folk Research, founded by Luiz Heitor Corrêa de Azevedo in 1943.

This volume brings together the work of his former students and collaborators in order to offer a broad spectrum of research conducted under the guidance, support and collaboration of the distinguished teacher. It opens with the memorial of the honoree, presented on the occasion of his candidacy for Full Professor at the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro in 2016, in which he offers an autobiographical, descriptive and reflective account of his professional trajectory, academic career, and political action.



The second article, by Pedro Aragão (UniRio), discusses the performance of Luiz Heitor Corrêa de Azevedo as a pioneer intellectual in Brazilian ethnomusicology, with an emphasis on his articulating role among North American institutions and musicologists in the Pan-American era, especially between 1939 and 1947, prior to his appointment at UNESCO. It shows how the researcher in the so-called field of “Brazilian musical folklore” obtained a high degree of internationalization by interacting intellectually with Charles Seeger, Alan Lomax, Carleton Sprague Smith, and establishing an agreement with the Library of Congress, which financed his ethnographic journeys in the 1940.

It is followed by two articles guided by the theoretical framework of the "sound praxis", proposed by Samuel Araújo (1987; 1992) and derived from a transdisciplinary posture that problematizes the question of the social significance of sonority. The article by Marcelo Rubião de Andrade (UniRio) presents an ethnographic study of the Carnival of Rio de Janeiro and discusses the occupation of public space and its relationship with musical practice. The article by Gaspar Paz (UFES) offers a conceptual balance on Araújo's theoretical and methodological propositions, discussing the notions of “acoustic formations”, “acoustic labor” and “qualitative time”, and their possibilities of application in action-research and sound critical interventions.

The following two articles discuss the application of participatory action research in Education. The article by Laíze Guazina (UNESPAR) proposes a reflection on the implications of the concepts and methodologies generated in the southern hemisphere for the integration between research and formative processes aimed at solving collective problems through collaborative and horizontal relations. The article by Sinesio Jefferson Andrade Silva (City Hall of Rio de Janeiro) presents a case study of the School of Tomorrow, located in the West Zone of the city of Rio de Janeiro, dealing with public action in the educational field that uses music as a tool for the promotion of social justice.

Of significant interest for urban studies, the case study of Ana Flávia Miguel (University of Aveiro, Portugal) reports on the fieldwork carried out at Musicultura, a participatory research group based in the Maré Complex, Rio de Janeiro, which deals with the relationships between music and violence or conflict. In continuity with the self-reflexive work, the following article, which has as its first author Alexandre Dias (Rio de Janeiro Municipal Department of Education; UFRJ Laboratory of Ethnomusicology), and was written collectively by members of Musicultura, exposes the process of creation and constitution of a community collection, and its intersections with public policies for complex, multiethnic and multicultural societies.



This volume closes with a valuable interview conducted by Vincenzo Cambria (UniRio), in which the honoree clarifies several nuances of important episodes of his personal professional trajectory in interface with other colleagues and institutions in Brazil and abroad. It also presents his view on the development of ethnomusicology in Brazil and its relationship with other countries.

The *RBM* wishes to acknowledge its editorial team for their dedication to this project, the new Director of the School of Music of UFRJ, Maria José Chevitarese, the Head of the Graduate Studies Program in Music, Pauxy Gentil Nunes. Thanks also to my colleagues on the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music and the *RBM* Executive Committee. Further thanks go to all members of the Editorial Advisory Board and *ad hoc* referees for their expertise and readiness to respond to our demands. In the quality of Editor-in-Chief, I would like to express my special gratitude to Mário Alexandre Dantas Barbosa e Ivette Janet Céspedes Gómez for their tireless work and gracious collaboration that made possible this publication.

May this issue incite some reflections on the mission of the various disciplines in the construction of knowledge.

Maria Alice Volpe

Editor





Memorial para Professor Titular (EM-UFRJ, 2016)*

*Samuel Araújo***

Resumo

Relato autobiográfico, descritivo e reflexivo sobre a trajetória profissional, carreira acadêmica e atuação política, escrito pelo etnomusicólogo Samuel Mello de Araújo Júnior (Rio de Janeiro, 1952–), por ocasião de seu concurso para Professor Titular na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2016.

Palavras-chave

Etnomusicologia no Brasil – etnografia – práxis sonora – pesquisa-ação participativa – música e política.

Abstract

Autobiographical, descriptive and reflective report on the professional trajectory, academic career and political performance, written by the ethnomusicologist Samuel Mello de Araújo Júnior (Rio de Janeiro, 1952–), on the occasion of his candidacy for Full Professor at the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro in 2016.

Keywords

Ethnomusicology in Brazil – ethnography – sound praxis – participatory action-research – music and politics.

* Memorial apresentado para promoção a Professor Titular junto à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 25 de fevereiro de 2016, perante a comissão julgadora composta pelos professores Harlei Elbert (UFRJ), Carole Gubernikoff (UNIRIO), Martha Abreu (UFF), José Nunes (UNIRIO) e Nailson Simões (UNIRIO).

** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: araujo.samuel@gmail.com.



Registrar em primeira pessoa um trajeto acadêmico mantendo objetividade e isenção possíveis é tarefa árdua, que implica revisão autocrítica de um conjunto de iniciativas envolvendo diferentes circunstâncias e graus de espontaneidade e indução, sucesso e fracasso, percebendo entre tais variáveis nexos mais ou menos estreitos, alguns mais óbvios, outros nem tanto, mas também enigmas e perplexidades. Os pontos que escolhi para traçar tal percurso quiçá o demonstrem.

ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO

Tomo como marco inicial meu ingresso por concurso público na carreira docente do ensino superior, em 1981, na Universidade Federal da Paraíba (doravante UFPB), como professor de disciplinas como Linguagem e Estruturação Musical, História da Música, Prática de Ensino da Música e Oficina Básica de Artes, eixos da então vigente Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação Música, um dos desdobramentos da Lei Federal 5.692 de 1971. Promulgada em momento crítico do regime ditatorial encabeçado por setores obscurantistas das forças armadas e da sociedade civil, a “cinco-meia-nove-dois”, como a referíamos em nossos debates acadêmicos e profissionais de então, reformulara o currículo do ensino básico e conseqüentemente a formação de professores para o mesmo. No caso mais particular das artes, apontava para uma formação de professores em que música, artes cênicas e artes visuais, entendidas como linguagens, dever-se-iam apresentar de modo tão integrado quanto possível, ainda que mantido um certo grau de especialização (habilitação era o termo técnico utilizado oficialmente) numa das três áreas em questão. Os debates acerca do novo currículo versavam não somente sobre seus efeitos no ensino básico, mas também sobre o que determinara tal orientação curricular, se o reconhecimento da crescente importância da inter- e transdisciplinaridade nos meios acadêmicos e artísticos internacionais, ou se manobra ilusória diante da histórica desatenção à área de arte no ensino brasileiro em geral, por percepção de sua irrelevância como aspecto formador num campo escolar pautado por paradigmas científico-tecnológicos, levando à precarização da formação de professores e conseqüentemente do ensino de artes, em tese, polivalente, porém, na prática, limitado por deficiências crônicas de formação na maioria, se não na totalidade, dos domínios disciplinares específicos a serem presumivelmente abrangidos. Por outro lado, a UFPB, sob o reitorado de Lynaldo Cavalcanti, havia empreendido um grande esforço ao longo da década de 1970 em tomar as realidades local e regional como objeto de produção e transmissão de conhecimento, em contraponto a uma tradição universitária até hoje voltada predominantemente à



replicação de modelos de pretensão universalista, não raro questionáveis, porém hegemônicos nos meios acadêmicos norte-americanos e europeus tidos como “de ponta”. Esse quadro hegemônico de mimetismo subordinado e defasado, ainda hoje bastante presente em nosso meio acadêmico e à época agravado sob o exíguo espaço de debate em um dos momentos de maior endurecimento do regime autoritário, expunha de maneira ainda mais acentuada os muitos e persistentes problemas relativos à formação de quadros para o ensino de artes no ensino básico. Um dos mais gritantes era (e infelizmente continua a ser) precisamente o pouco ou nenhum enraizamento de tal formação no estudo aprofundado de realidades locais e regionais, e muito menos nos conhecimentos produzidos além dos muros das instituições acadêmicas, particularmente os produzidos entre setores da sociedade brasileira mantidos à margem dos rumos políticos e socioeconômicos do país, como as populações indígenas e afrodescendentes, embora recentemente mais valorizados nas políticas educacionais e culturais nas três esferas de governo do país. Entre os caminhos alternativos buscados pela UFPB no período aqui destacado, propiciou-se uma forte inserção de docentes em atividades de extensão universitária, em meu caso particular, levando a intensa atuação em grupo musical, o Quinteto Itacoatiara, idealizado por Ariano Suassuna, atendendo solicitação do reitor e ligado a outra iniciativa pioneira do mesmo, o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular (NUPPO) da UFPB, até hoje existente. Atuei no Itacoatiara primeiramente entre 1980 e 1981 como técnico-administrativo do NUPPO, antes, portanto, de iniciar a carreira docente na mesma instituição, exercendo as funções de pesquisador da cultura popular, instrumentista, compositor e arranjador, cobrindo exaustivamente e extrapolando os limites do estado da Paraíba, atividades às quais logo se acresceria o exercício da docência, ainda em 1981, no Departamento de Arte e Comunicação (DAC) da UFPB, após aprovação em concurso público. Já nesse primeiro momento, constata-se uma perplexidade, diante da integração, não planejada de antemão, entre extensão e, de maneira ainda um tanto autodidata e rudimentar, pesquisa, às quais logo agregar-se-ia, também de modo integrado, a docência universitária, dando concretude ao célebre tripé pesquisa-ensino-extensão enfatizado pela retórica universitária mundo afora, notadamente após as insurgências universitárias de 1968. Nessa experiência particular de início de carreira universitária, a relação mais sistemática com a cultura popular regional, estabelecida através de pesquisas *in loco* de suas fontes, e a formação acadêmica se



interpelavam mutuamente em pesquisas de campo, como conteúdo disciplinar em sala de aula, e reelaboração artística em apresentações públicas do Quinteto Itacoatiara.¹

A pesquisa, precisamente por se constituir em lacuna de formação, tornou atrativo um cartaz sobre a parede do departamento, anunciando o lançamento, em 1983, do programa CAPES-Fulbright-LASPAU de bolsas de mestrado nos Estados Unidos para a área de Artes, então com número ínfimo de quadros pós-graduados e contando com número igualmente reduzido de oportunidades de formação no mesmo nível. Sendo agraciado com uma das bolsas concedidas pelo programa, iniciaria em agosto de 1985 o mestrado em etnomusicologia na Universidade de Illinois em Urbana-Champaign (UIUC), concluído em 1987 com a dissertação *Brega: music and conflict in urban Brazil*, (Araújo, 1987a) sob a orientação de David K. Stigberg, ingressando imediatamente no doutorado da própria UIUC, com bolsa do CNPq, concluído em 1992, com a tese *Acoustic labor in the timing of everyday life; a critical history of samba in Rio de Janeiro 1917-1989* (Araújo, 1992), sob a orientação de Bruno Nettl.

O trabalho de mestrado contextualizava sociopoliticamente um repertório musical de grande projeção midiática no Brasil, bem como as representações que lhe davam forma, relacionando este objeto empírico a uma temática emergente nos assim chamados estudos culturais, as relações entre, por um lado, culturas populares assentadas na oralidade, regimes impessoais de propriedade comunitária e relações interpessoais e, por outro, aquelas crescentemente mediatizadas e difundidas em escala massiva nacional e até internacional, assentadas em regimes de propriedade privada (ver Canclini, 1982). Na tese de doutorado, o foco recaiu sobre um repertório então visto como parte representativa de construção de uma “cultura nacional brasileira”, o samba carioca, o submetendo a escrutínio tanto histórico quanto etnográfico, procurando expor suas relações intrínsecas com dilemas de dimensões simultaneamente locais e extra-locais, como o racismo, a exploração de classe e os embates políticos e sociais. Em ambos os trabalhos procurou-se ressaltar a importância epistêmica de consideração dos aspectos sonoro-musicais e os debates estéticos próprios aos recortes dos respectivos objetos de brega e samba, como parte conceitual e empiricamente ativa das complexas tramas sociopolíticas tratadas, e não como mero reflexo de um campo político. Os dois trabalhos suscitaram interesse de publicação em curto prazo, uma versão reduzida da dissertação de mestrado, em inglês,

¹ Cerca de 30 anos mais tarde, esta atividade integrada de ensino-pesquisa-extensão ainda repercutiria em minha atuação docente já na Universidade Federal do Rio de Janeiro, redundando em gravação em CD, pelo conjunto Pedra Lispe, que tinha como bandolinista Rudá Brauns, ex-orientando de Iniciação Científica na UFRJ, de duas músicas (“Ponteado” e “Alma de Gato”) compostas originalmente para o Itacoatiara.



sendo publicada sob título homônimo na *Latin American Music Review* (Araújo, 1988), da Universidade do Texas em Austin, e uma versão também reduzida, em português, do primeiro capítulo da tese de doutorado (esta, em sua integralidade, ainda inédita) foi publicada em 1993, sob o título “Descolonização e discurso; notas sobre a noção de música, tempo e poder”, na *Revista Brasileira de Música* (Araújo, 1993), da Escola de Música da UFRJ.

Havendo regressado ao Brasil, questões inesperadas de ordem familiar levaram-me um tanto impositivamente a rescindir contrato com a UFPB em 1992 e voltar ao Rio de Janeiro, afiliando-me inicialmente à Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1993, como Professor Visitante. Mediante concurso público em 1994, ingressei como Professor Adjunto em regime de 20 horas semanais no Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), ali lecionando as disciplinas História da Música Popular Brasileira I e II, até que, em 1995, fui aprovado em concurso para Professor Adjunto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (doravante EM-UFRJ), onde tenho atuado desde agosto do mesmo ano em regime de Dedicção Exclusiva. Desde meu ingresso na EM-UFRJ, venho trabalhando simultaneamente no ensino de graduação (ministrando disciplinas como Folclore Nacional Musical I e II, Música Brasileira I e II, Introdução à Pesquisa em Música, Música em Tradição Oral no Brasil, Introdução à Antropologia da Música, Introdução às Músicas do Mundo e Pulsares/Oficina de Criação, Orientação de Monografia, introdução à Pesquisa em Música I e II) e pós-graduação (por exemplo, Seminários de Musicologia, Tópicos Recentes em Etnomusicologia e Tópicos Especiais em Música e Justiça Social). Em 2013, aceitei convite do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, no qual venho atuando como professor colaborador da Linha de Pesquisa Etnografia das Práticas Musicais, lecionando disciplinas como Tópicos Especiais e Seminários Avançados em Etnografia das Práticas Musicais, e orientando até aqui duas teses de doutorado em andamento.² Além dos desafios e trocas intelectuais com sucessivas gerações de estudantes, levando à orientação de Iniciação Científica, monografias, dissertações e teses, a intensa atividade letiva proporcionou retornos inesperados, como, por exemplo, generosa homenagem da turma concluinte do curso de graduação em música da UFRJ no ano de 2010 e premiação de trabalho de orientandos na Jornada de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural da UFRJ, bem como de duas

² No ano de 2018, dois anos após a elaboração deste memorial, foi concluída a orientação de Marcelo Rubião de Andrade no Programa de Pós-Graduação da UNIRIO, minha primeira orientação integral de tese em nível de doutorado.



dissertações por mim orientadas em concurso nacional de monografias (Prêmio Produção Crítica em Música, FUNARTE, 2012 e 2013).

A afiliação à UFRJ desde 1995 permitiu-me acima de tudo desenvolver atividades de pesquisa ininterruptamente a partir de 1997, eixo que balizaria não apenas minhas atividades de ensino, mas principalmente ações de inserção da produção acadêmica em discussões públicas sobre a música em diferentes contextos, do local ao global. Em 1997 tive projeto de pesquisa aprovado pela primeira vez em edital de Bolsa de Produtividade em Pesquisa lançado pelo Conselho Nacional de Pesquisas e Desenvolvimento Científico-Tecnológico (CNPq), com o título de “Guerra-Peixe, estudos de folclore musical e música popular urbana: uma edição crítica” (Guerra-Peixe, 2007), voltado à compilação e edição crítica de trabalhos publicados esparsamente em jornais diários e periódicos especializados pelo compositor e musicólogo Guerra-Peixe nos anos 1950 e 1960, como resultado de seus estudos sobre folclore musical e música popular urbana. Procurou-se também refazer, na introdução ao trabalho, a formação inicial de Guerra-Peixe como pesquisador da música em tradição oral, além de seus métodos de trabalho em grande medida autodidatas, e adicionar aos trabalhos publicados por ele em jornais transcrições musicais que não foram publicadas nas respectivas publicações originais. Renovado em 1999 e concluído em 2001, ensejaria também o início de envolvimento contínuo com a Iniciação Científica, através de duas orientações sob o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC UFRJ-CNPq) e duas outras através do Programa de Iniciação Científica da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), levando, a partir de 1999, a apresentações orais regulares nas Jornadas de Iniciação Científica da UFRJ. No ano de 2000, a criação do grupo de pesquisa Laboratório de Etnomusicologia, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, consolidou a importância das atividades de pesquisa desse incipiente núcleo, que passou a contar neste ano com dois alunos de mestrado da recém-criada linha de pesquisa Etnografia das Práticas Musicais. O trabalho realizado em torno da obra musicológica de Guerra Peixe seria contemplado com prêmio do Programa PETROBRAS Cultural de 2004, visando a sua publicação, o que finalmente ocorreu em 2007, pela Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, com tiragem inicial de 2.000 exemplares, dos quais 700 foram doados a bibliotecas públicas do país, via Biblioteca Nacional.

Em 2001, uma Bolsa de Produtividade em Pesquisa foi concedida a um novo projeto, “Entre palcos, ruas, salões e picadeiros; um estudo histórico-etnográfico dos ranchos do Rio de Janeiro”, surgidos ao final do século XIX e atravessando transformações ao longo do século XX até sua aparente extinção nas três últimas décadas desse mesmo século.



Lançando mão de fontes primárias como iconografia e notícias jornalísticas, fonogramas representativos e documentos pertinentes em arquivos públicos e privados, fontes bibliográficas providas dos mais variados campos de conhecimento, além de histórias de vida e depoimentos orais de remanescentes dos ranchos, o projeto tomou como eixo de sua análise o trânsito e ressignificação das práticas musicais associadas ao rancho entre setores distintos da sociedade e por seus respectivos espaços de atuação. Também agraciado com bolsas PIBIC UFRJ-CNPq durante sua realização, seus resultados mais formais vieram a público em extensa publicação (Araújo et alli, 2006) na revista *Em Pauta*, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Este projeto ensejou, porém, durante seu funcionamento, desdobramentos além dos muros da instituição universitária, com a participação do pesquisador, também como compositor e cantor, na (re)criação de um rancho, forma prototípica de agremiação de rua no carnaval do Rio, o Rancho Carnavalesco Flor do Sereno, que desfilaria pela primeira vez em 2001, com grande impacto na opinião pública, e sucessivamente nos anos seguintes até por volta de 2011 (assunto ao qual retornaremos mais adiante neste memorial).³

Ainda durante a realização do projeto sobre os ranchos, em 2003, um projeto relacionado, porém enfocando outro gênero bastante representativo do carnaval carioca, “Samba e coexistência; um estudo etnomusicológico do samba carioca”, foi contemplado com auxílio de Edital Universal do CNPq, propiciando um estudo da produção, circulação e apropriação do samba simultaneamente baseado em observação participante e em experiência de etnomusicologia aplicada, visando à constituição de um acervo de memória musical em comunidade específica da cidade do Rio de Janeiro, a Maré. Sem que se pudesse antecipar, este foi tão somente o início de um envolvimento marcante e duradouro com esta região do Rio próxima ao campus da UFRJ no Fundão, quer através de colaboração com organizações não-governamentais como o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) e o Museu da Maré, quer através de acolhimento por órgãos públicos locais como o Centro Comunitário de Defesa da Cidadania, este vinculado à Secretaria de Estado da Assistência Social e Direitos Humanos do Rio de Janeiro, e não somente do pesquisador, mas também de grande número de alunas e alunos que passaram pela graduação e pós-graduação da Escola de Música mas também de outras áreas,⁴ o que geraria considerável repercussão nacional e internacional no campo da etnomusicologia e

³ Este desdobramento imprevisto do projeto de pesquisa foi, em si, objeto de uma publicação em anais de congresso (Araújo, 2003) e de uma orientação de mestrado concluída na UFRJ (ANDRADE, 2012) em 2012, bem como de gravação em CD de duas canções de autoria do autor deste memorial.

⁴ Até o momento, História, Física, Serviço Social Artes Visuais, Grego, Dança, Biologia, Ciências Sociais, Pedagogia e Biologia.



em campos afins. A partir de referenciais da pesquisa-ação participativa e da pedagogia da autonomia, o grupo de pesquisa passou a incorporar então moradores como pesquisadores com autonomia para definirem e opinarem sobre os objetos e procedimentos de estudo, bem como sobre as formas apresentação dos resultados do trabalho. Os primeiros frutos desses foco e abordagem indicavam quão profícua seria essa colaboração, a começar por artigo em livro (Araújo, 2005), seguido da publicação de um primeiro e extenso artigo coletivo (Araújo e Grupo Musicultura, 2006a) no número comemorativo do cinquentenário do periódico *Ethnomusicology*, um dos mais prestigiosos do campo da etnomusicologia em termos internacionais, mantido pela Society for Ethnomusicology sediada nos Estados Unidos, e, no mesmo ano, de outro extenso artigo coletivo (Araújo et alli, 2006b) publicado na *Revista Transcultural de Música* (TRANS), periódico da Sociedade Ibérica de Etnomusicologia.

Em 2007, nova Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq contemplaria um projeto mais abrangente derivado da experiência inicial na Maré e intitulado “Música, Memória e Sociabilidade na Maré; um estudo etnomusicológico colaborativo em uma comunidade do Rio de Janeiro”. Partindo de princípios da pedagogia da autonomia, de Paulo Freire, e da pesquisa-ação participativa, vinculada a Orlando Fals Borda, o projeto se propunha a mapear e refletir sobre as práticas musicais existentes na Maré, área urbana do Rio de Janeiro, compreendendo a formação de uma equipe de pesquisa entre moradores locais que, em diálogo com o equipe do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, definiria os focos e estratégias de pesquisa, bem como continuaria a produzir trabalhos acadêmicos em coautoria.

Projetos subsequentes consolidaram essa experiência colaborativa como referência nacional e internacional. Em 2010, a Bolsa de Produtividade em Pesquisa seria renovada pelo CNPq, contemplando o projeto “Música e memória na luta pela cidadania; uma etnografia participativa na Maré, Rio de Janeiro” (2010-2014), e em 2013 uma equipe da Universidade de Aveiro, Portugal, coordenada pela profa. Dra. Susana Sardo e afiliada ao Instituto de Etnomusicologia – Centro de Música e Dança, unidade de pesquisa multi-institucional portuguesa, teve aprovada pela Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT) o projeto “Skopeophonie – Participative and Dialogic Research of Musical Practices at KovaM Neighbourhood”, visando ao mapeamento e estudo das relações entre a música e os mais diversos aspectos da vida social na KovaM (ou Cova da Moura), área residencial de Lisboa sob impacto sensível de desigualdade social e discriminação racial, em colaboração com a Associação Cultural Moinhos da Juventude, ONG local, e, com função de consultoria, o



próprio Laboratório de Etnomusicologia⁵, tomando por base as metodologias participativas de investigação musical desenvolvidas no trabalho realizado até então na Maré.⁶

A conexão com o trabalho do INET-MD, implicando visitas recíprocas dos pesquisadores de ambos os núcleos, respectivamente ao Brasil e a Portugal, ensejou a concepção de novo projeto de pesquisa “Música, pesquisa-ação participativa e processos político-sociais no mundo lusófono; um estudo comparativo”, também agraciado com Bolsa de Produtividade em Pesquisa em 2013. Desde a confirmação e paulatina preparação dos eventos esportivos internacionais no Rio de Janeiro em 2014 e 2016, e consequente implantação de novas políticas no âmbito da segurança pública, em particular as chamadas Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) em áreas de conflito armado com participação de facções do crime organizado, é anunciada, ainda para 2013, a instalação de uma UPP na Maré, espaço chave na interligação entre o aeroporto internacional e o restante da cidade. No caso da Maré, diferentemente de outras localidades em que tal política foi instaurada, organizações de base locais, relativamente mais fortes e diversificadas têm buscado se colocar em posição de negociação com o poder público sobre esse processo, de modo a mitigar o preocupante número de casos letais ou que apresentam sério risco à vida e integridade da grande maioria da população local (em torno de 135.00 habitantes), não associada a atos criminais. Em andamento, o projeto reflete sobre o impacto da atual equação sociopolítica sobre a vida cultural em geral e a música em particular, aprofundando e simultaneamente se contrastando a uma experiência de pesquisa anterior de cerca de dez anos voltada ao mapeamento e interpretação crítica das práticas musicais locais sob circunstâncias relativamente diversas, desenvolvida pelo grupo de pesquisa do LE-UFRJ. Por outro lado, descortina-se também, nesse projeto em pleno andamento, o horizonte de um trabalho comparativo em colaboração com o Skopeofonia (versão portuguesa do termo-chave do título). O projeto se configura, portanto, como um duplo desafio ao conhecimento produzido ao longo de dez anos, por um lado, mantendo o foco numa área residencial favelizada do Rio de Janeiro que passa por intensas e, não raro, dramáticas experiências no transcurso desse novo projeto.

⁵ Destaque-se ainda uma co-orientação de doutoramento na Universidade de Aveiro vinculada ao projeto, de Ana Flávia Miguel, com previsão de conclusão em fevereiro de 2016.

⁶ Ressalte-se, na avaliação positiva desse projeto por sete pareceristas internacionais da área de ciências sociais e humanas, o destaque dado às bases teórico-metodológicas do trabalho do LE-UFRJ, e do desafio apresentado por as mesmas serem tomadas como referência no estudo de um contexto sociohistórico com contornos diversos do abordado pelo grupo carioca.



DIVULGAÇÃO PÚBLICA DE PRODUTOS E ATIVIDADES

Como já antecipado anteriormente, a contínua e, tanto quanto possível, integrada atividade em docência, pesquisa e extensão tem sido veiculada nacional e internacionalmente através de apresentações em congresso, artigos em livros e periódicos acadêmicos no Brasil e no exterior, e também em veículos de divulgação científica e verbetes em enciclopédia de âmbito internacional somando-se ainda alguns desdobramentos no plano de extensão, como palestras, cursos, apresentações artísticas (além das já mencionadas no caso específico do trabalho sobre ranchos carnavalescos) e programas televisivos ou radiofônicos. A difusão de produtos relacionados aos diferentes projetos ora tem acompanhado a sequência temporal de seus respectivos períodos de execução, ora tem distendido, por variados motivos, por períodos de tempo mais prolongados, em algumas instâncias ensejando interseções entre projetos ou tipos de produção diversos.

Assim, entre 1996 e 2000, foram veiculados quatro artigos no exterior, três em destacados periódicos (Araújo, 1996; Araújo, 1999; Araújo, 1999) e um em livro publicado como anais de congresso; (Araújo e Faria, 1996), relacionados respectivamente a material preparado para a docência em História da Música Popular Brasileira exercida na UNIRIO, à dissertação de mestrado (ver também Araújo, 2007b), à mesma dissertação em conjunção com a tese de doutorado e a uma das primeiras orientações de mestrado concluídas em 1995, esta última já antecipando aspectos da pesquisa futura sobre a inter-relação entre pesquisa, composição e estética musicais na trajetória de César Guerra-Peixe.

O projeto de pesquisa sobre a obra (etno)musicológica de Guerra-Peixe, contemplado pelo CNPq com Bolsa de Produtividade em 1997, conforme acima registrado, foi objeto de uma primeira apresentação pública em comunicação sobre sua leitura particular de autores referenciais da musicologia comparativa de meados do século XX, apresentada ao 36o Congresso Mundial do International Council for Traditional Music, 2001, que também teve o autor deste memorial como Coordenador do Comitê de Organização Local e membro da Comissão Científica. Porém, seu objetivo geral e produto mais acabado, a coletânea inédita de artigos do compositor e musicólogo em edição crítica, somente viria a público (Araújo, 2007) bem depois da conclusão do projeto, após ser agraciada em 2005 com prêmio do Programa PETROBRAS Cultural.⁷ Recentemente, a mesma pesquisa serviu

⁷ A edição crítica, abrindo perspectivas até então inéditas sobre Guerra-Peixe enquanto pesquisador e sobre o diálogo incipiente entre o Brasil e a pesquisa etnomusicológica feita na Europa e nos Estados Unidos, foi objeto de positiva apreciação em resenha publicada no periódico *Per Música*, da UFMG.



como uma das principais fontes da mais recente publicação do pesquisador (Araújo, 2015), em livro-homenagem a Bruno Nettl editado nos Estados Unidos por Philip V. Bohlman e Victoria Levine, colocando em âmbito mais extenso de circulação internacional a contribuição simultaneamente pioneira e original de Guerra-Peixe ao campo da etnomusicologia.

Um desdobramento imprevisto desse mesmo projeto foi a ininterrupta produção artística iniciada a partir da descoberta um tanto ao acaso pelo pesquisador, em 1996, na Biblioteca Nacional, de partituras com composições de Guerra-Peixe para orquestra de salão⁸ desde a década de 1940. Interessantemente, o material em questão antecipava em cerca de uma década, sob a forma de ideias composicionais, suas reflexões de caráter musicológico sobre aspectos da música brasileira em sentido amplo, desde a sala de concerto até contextos populares, expostas em artigos dispersos somente a partir da década de 1950, e que vieram a fazer parte da referida coletânea, confirmando a forte inter-relação e mesmo a indissociabilidade entre sua produção musicológica e artística. Após uma reunião inicial com três outros músicos (Antonio Guerreiro, piano; Paulo Passos, clarineta e saxofones; e Clay Protásio, contrabaixo) para leitura do material básico (partes para saxofone, piano, contrabaixo, violão e, em menor número, voz), surgiu a ideia de formação de um grupo vocal-instrumental, Orquestra de Salão Tira o Dedo do Pudim. O grupo faria sua estreia um ano depois, no Rio Jazz Club, lançando seu primeiro CD devotado à música de Guerra-Peixe no mesmo ano, e mantendo-se desde então em atividade contínua em diferentes formações. Mais recentemente, ao menos mais um artigo relacionado à pesquisa seria publicado em periódico (Araújo, 2010), tratando precisamente de perspectivas abertas pela performance do repertório popular produzido pelo compositor, outro exemplo em que diluem-se as barreiras entre o que, em geral, se classifica distintamente como pesquisa (análise de fontes primárias e secundárias, publicação em periódico), extensão (atividade em performance artística) e ensino, por intermédio do emprego em sala da aula de recursos como o CD gravado e o artigo gerado por perspectivas advindas da pesquisa e da performance.

Desdobramentos previsíveis, mesclados a outros de caráter inusitado, mas com semelhante potencial diluidor de barreiras rígidas entre ensino, pesquisa e extensão, marcariam também o projeto seguinte, o já mencionado estudo histórico-etnográfico dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e primeiras três décadas do seguinte. Um dos principais suportes dessa pesquisa foi o trabalho sobre fontes

⁸ Com formação instrumental análoga às das assim chamadas *big bands* estadunidenses da época.



primárias conduzido em arquivos de periódicos da Biblioteca Nacional, buscando não apenas expandir a base documental anteriormente tratada por autores como Jota Efegê e Eneida de Moraes, mas também para colocar em maior relevo as muitas remissões aos aspectos sonoro-musicais encontradas nas mesmas, e no arquivo fonográfico do próprio Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, que contém as gravações originais dos principais ranchos do alvorecer do século XX. Uma questão central desse trabalho foi discutir as inter-relações entre classes sociais, fortemente permeadas por questões raciais e de poder, no Rio de Janeiro a partir da produção e apropriação recíprocas de práticas carnavalescas por sujeitos sociais os mais diversos, tomando mais uma vez um exame detalhado dos aspectos sonoro-musicais como aspecto chave de análise.

Em seu transcurso, esta pesquisa suscitou interesse entre músicos e foliões do Rio de Janeiro, aos quais foram apresentados, já por volta de abril do ano 2000, alguns dos resultados iniciais do trabalho em reunião semiformal no lendário bar Bip Bip em Copacabana, palco de muitas iniciativas marcantes no campo da música popular e ponto de encontro de músicos e foliões na cidade do Rio de Janeiro, intermediada pelo bandolinista Pedro Aragão, ex-orientando de Iniciação Científica no projeto sobre Guerra-Peixe, então aluno de graduação em regência da UFRJ, e hoje pesquisador premiado e professor de Prática de Conjunto do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Nessa “conversa de botequim” inusitadamente acadêmica (ou vice-versa), surgiu a ideia de reviver-se os desfiles de ranchos na cidade, porém atualizando suas referências históricas para um contexto de resistência à crescente comercialização do carnaval carioca de rua e de crescentes expectativas de mudança no campo político com a aproximação das eleições de 2002, afinal confirmadas. Mobilizados foliões, músicos e militantes das artes e da política em geral, e definida sua forma de desfile após festivas reuniões semanais, o Rancho Flor do Sereno desfilaria pela primeira vez no carnaval de 2001, na Av. Atlântica, Copacabana, tendo o pesquisador como compositor da marcha-rancho de desfile⁹ e cantor, junto a banda com 17 integrantes, das três composições feitas originalmente para a ocasião, o que marcaria a presença constante do Flor do Sereno no carnaval carioca e em outros contextos artísticos durante os anos subsequentes. Coincidentemente, a extensa publicação-síntese de cunho analítico resultante da pesquisa seria publicada na revista *Em Pauta* (Araújo et alli, 2006c) ocorreria no mesmo ano de gravação e lançamento do primeiro CD da Orquestra Típica Flor do

⁹ Além da marcha de desfile, o cortejo contou com um samba amaxiado de autoria de Jaime Vignoli e Aldir Blanc, cantada ao final do desfile, e uma marcha regresso, cantada durante a volta dos foliões ao bar Bip Bip, sede do rancho.



Sereno, incluindo duas marchas-rancho de autoria do autor deste memorial, uma das quais (“Flor do Sereno”), a primeira a ser composta especialmente para a nova agremiação e adotada, nos anos subsequentes, como hino da mesma.

Como já apontado acima, as pesquisas que se sucedem à realizada sobre os ranchos, passam a toma como referência o trabalho participativo iniciado na Maré. Mantêm, no entanto, uma relação possível com as anteriores, ao produzirem uma mescla entre a consecução de objetivos antecipados no próprio projeto e de alguns outros inesperados, com forte componente de divulgação científica a público não-especializado. O projeto Samba e Coexistência, iniciado ao final de 2003 com auxílio de Edital Universal do CNPq, suscitou não apenas a publicação de um primeiro artigo coletivo (Araújo e Musicultura, 2006a), em exercício de escrita colaborativa que se tornaria uma marca distintiva do grupo de pesquisa formado por estudantes e moradores da Maré, autodenominado Musicultura, com elaboração iniciada em 2005, ainda ao tempo do último ano de duração da pesquisa relacionada. Uma das principais constatações do trabalho em questão foi a de que o samba carnavalesco, símbolo da cidade, seus potenciais e contradições, e outrora forte na Maré, encontrava obstáculos nos conflitos relacionados à pouca presença do Estado e domínio da região por facções do tráfico de drogas, conjuntura que constrangia de um modo ou outro uma atividade ligada à ocupação do espaço público em contexto exercício de controle por forças armadas ilegalmente constituídas. Isso levou a que, em meio a trabalho empírico e reflexivo e ainda durante a elaboração coletiva do artigo, o grupo Musicultura tomasse a iniciativa de se aliar a movimentos sociais de base local, visando à criação de um bloco carnavalesco com o objetivo de retomar o carnaval de rua. Criado o bloco, com a denominação Se Benze Que Dá, alusiva ao contexto conflituoso já mencionado, seu primeiro desfile anual de uma série que se estende até hoje, ocorreu também em 2005, em concomitância, portanto, com a elaboração do artigo.

Os projetos de pesquisa subsequentes, desenvolvidos de forma semelhante na Maré, pelo Musicultura levaram a uma série de publicações em livros (Araújo, 2014, 2013, 2012, 2009c; Araújo e Musicultura, 2010, 2011), periódicos (Araújo e Cambria, 2013; Araújo, 2009a, 2009b, 2008, 2006b) e anais de congresso, bem como três dissertações de mestrado defendidas por moradores e orientadas pelo autor no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ (Duque, 2007; Andrade Silva, 2009; Dias da Silva, 2011), tratando das inter-relações entre a música e a paisagem sonora presentes na Maré e temáticas locais variadas, como os diversos tipos de violência e conflito ali observados, muitos dos quais condicionados por determinantes externos, as formas e os espaços de sociabilidade juvenil,



movimentos migratórios, a realidade escolar, a participação social da mulher, as políticas públicas, em particular as de segurança pública, e muitos outros temas.

OUTROS CANAIS DE INTERVENÇÃO E DIVULGAÇÃO PÚBLICA

Outro desdobramento da acumulação de experiência e sistematização de processos de produção e difusão de conhecimento que aliam a participação de sujeitos não inseridos no meio acadêmico à diluição de fronteiras mais rígidas entre ensino, pesquisa e extensão tem sido a série extensa de convites a conferências, palestras, cursos, entrevistas, assessorias e divulgação midiática no Brasil e no exterior, o que, somando-se às publicações antes mencionadas, conferiram visibilidade considerável ao trabalho na Maré.

Destaco aqui somente algumas, quicá ilustrativas, a começar pelo convite à apresentação do trabalho na Maré, então com pouco mais de um ano de iniciado, em sessão plenária realizada em 2005, perante cerca de 1.000 assistentes, tendo como foco um balanço da etnomusicologia no mundo contemporâneo, durante o Encontro Anual da Society for Ethnomusicology, comemorativo do cinquentenário daquela que é a maior entidade em número de associados e segunda maior em abrangência internacional no campo em questão. Após a palestra, foi solicitada pelo editor-chefe (Peter Manuel) do periódico da entidade (*Ethnomusicology*) ao autor deste memorial, a submissão de um trabalho mais extenso relacionado ao tema da palestra, que ensejou a elaboração do primeiro artigo em autoria coletiva do grupo Musicultura, finalmente publicado no volume especial de cinquentenário da publicação, após a análise e aprovação de praxe por dois pareceristas em revisão anônima (*blind review*). Este e outro artigo em extensa coautoria sobre o trabalho na Maré, publicado também em 2006 no dossiê especial sobre música e violência organizado por Ana Maria Ochoa para a *Revista Transcultural de Música*, trouxeram considerável repercussão ao trabalho da Maré, embora este estivesse ainda, sem que seus integrantes sequer pudessem o imaginar, somente nos estágios incipientes de iniciativa até hoje em andamento. Inúmeras outras palestras em universidades brasileiras e do exterior acerca dos múltiplos aspectos do trabalho na Maré se sucederiam a partir daí, algumas das quais realizadas com a participação de pesquisadores do grupo Musicultura, como a realizada em 2008 no Center for Ethnomusicology da Universidade de Columbia, em Nova York, contando com intervenção de Sinésio Jefferson Andrade Silva, à época morador da Maré e estudante de mestrado na Escola de Música da UFRJ, mais tarde defendendo dissertação que viria a receber prêmio de publicação no concurso nacional Produção Crítica Sobre Música promovido pela FUNARTE, e hoje trabalhando sobre tese de



doutoramento no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano (IPPUR) da UFRJ, sobre cultura, espaço urbano e educação integral no município do Rio de Janeiro.¹⁰

Outra oportunidade extremamente desafiadora se ofereceu a partir de convite feito em 2008 pela coordenação da Cátedra Manuel Ancizar, da Universidade Nacional da Colômbia, à participação como palestrante sobre o instigante tópico Músicas e Tráficos, em se considerando o vasto potencial semântico de ambos os termos, comensurável ao de suas implicações sociais, estéticas, econômicas e políticas. Realizada num sábado pela manhã no Auditório Leon de Graeff, principal salão de conferências da universidade, também com participação de cerca de 1.000 pessoas, parte das quais vindas do interior do país, deu ensejo a publicação em livro no ano seguinte, o que abriria perspectiva até então imprevisível atuação continuada na Colômbia como consultor de inovadores projetos de pesquisa e educacionais. O primeiro deles, Patrimonialização, Mercado e Consumo, integrando núcleos de pesquisa sediados em sete universidades colombianas, capitaneadas pelo Instituto Colombiano de Antropologia e História Natural (ICAHN), órgão do Ministério da Cultura, em Bogotá, procurou investigar os fundamentos e conflitos prático-conceituais e aspectos metodológicos das políticas de patrimônio imaterial, bem como as relações resultantes entre os diversos agentes envolvidos em sua execução. O projeto contou com assessoria de três especialistas do exterior (Regina Abreu, da UNIRIO, Monica Lacarrieu, da Universidade de Buenos Aires e o autor deste memorial), com a dupla função de apresentar experiências acumuladas de potencial contributivo ao projeto e críticas à experiência colombiana em construção. A dinâmica de trabalho, combinando intercâmbio de textos e intervenções pontuais por meio virtual, e culminando em dois seminários presenciais em Bogotá, reunindo toda a equipe e assessoria respectivamente em 2011 e 2012, também conduziu à publicação, em 2014, de livro registrando seus resultados mais significativos.

Durante o último seminário ligado ao projeto, realizado em Bogotá no ano de 2012, fui sondado por representante do Plano de Convivência pela Música, do Ministério da Cultura da Colômbia, sobre eventual interesse em trabalhar, também como assessor estrangeiro, junto ao Projeto Piloto de Formação de Investigadores Musicais (PPFIM), com vistas à implantação articulada de cursos de pós-graduação em música no país. O fator mais atrativo a uma resposta positiva foi o desejo da equipe gestora, coordenada por Jorge Franco, de dar ênfase à participação de especialistas não titulados em músicas tradicionais, entre as quais as indígenas, afrodescendentes e populares, na equipe mais ampla de

¹⁰ Tese esta defendida no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano (IPPUR) da UFRJ.



formulação da política pública em foco. Tal equipe, ainda atuante, é formada por oito núcleos constituídos simultaneamente por especialistas acadêmicos e não-acadêmicos distribuídos por oito macro-regiões do país, procurando pensar a inserção dos conhecimentos tradicionais acima aludidos de modo a não os descaracterizarem em forma e conteúdo, para o que se procura pensar também na absorção de professores não titulados formalmente como docentes contratados em universidades. Desde 2013, e até o momento (2016), venho assessorando o referido projeto, compreendendo a participação em fóruns anuais por meio virtual com a equipe de gestão, fóruns virtuais em caráter pontual com algumas das equipes locais, fóruns presenciais em 2013 e 2014 com todas as equipes, ao menos uma experiência de trabalho de campo, em 2013, com uma das equipes locais (realizado em Montes de Maria, região da Costa Caribe colombiana Grupo Antropomúsica, sediado na Universidade de Barranquilla¹¹) produção de relatórios, artigos acadêmicos e, como produto central, a coprodução de um documento de política a ser proposto aos Ministérios da Educação e de Cultura da Colômbia, bem como ao COLCIENCIAS, órgão nacional de execução de políticas de fomento à investigação.

A intensa e continuada divulgação do trabalho de pesquisa e principalmente de suas bases teórico-metodológicas, realimentadas por discussões acerca de sua produção bibliográfica em cursos de graduação e pós-graduação da UFRJ, despertaram interesse de outras instituições em cursos em variados formatos e direcionados a diferentes públicos-alvo.¹² O primeiro deles teve lugar no simpósio anual do Hemispheric Institute, entidade multi-institucional sediada na Universidade de Nova York e dedicada a estudos de formas ativismo no campo da arte, realizado na Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, em 2009, em curso de 15 horas sobre pesquisa-ação participativa (PAP) e ativismo cultural. No mês de 2013, um módulo de 15 horas com ênfase em abordagens dialógicas e princípios da PAP, foi ministrado a alunos do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no âmbito da disciplina Epistemologias da Música. Curso de duração mais extensa, Música e Justiça Social, foi oferecido durante o termo letivo da primavera na Universidade de Chicago, atendendo a convite conjunto do Departamento de Música, mediante uma Bolsa de Professor Visitante Tinker. Em princípio direcionado a alunos de

¹¹ Muito significativamente, mas graças a boa dose de acaso, a região-objeto deste trabalho de campo foi também o foco de extensa pesquisa realizada entre as décadas de 1960 e 1970 por Orlando Fals Borda, sociólogo colombiano e pioneiro da pesquisa-ação participativa, um dos principais marcos teórico-metodológicos do trabalho iniciado pelo autor do memorial cerca de 40 anos mais tarde junto à comunidade da Maré.

¹² Dois cursos direcionados a alunos de pós graduação já estão agendados para 2016, um deles para o Mestrado em Gestão Cultura da Universidade de Porto Rico, em San Juan, e outro em dezembro para o curso de pós-graduação em música da Universidade Nacional Autónoma do México, na capital do país.



pós-graduação e graduação da universidade, por solicitação do ministrante, foi aberto também à participação de músicos locais que desenvolviam projetos relacionados ao tema do curso.¹³

O trabalho na Maré tem atraído também alguma atenção dos meios de comunicação, abrangendo de veículos jornalísticos comerciais a periodismo e programação televisiva ou radiofônica de caráter educativo. Como exemplos, se destacam reportagens no jornal O Globo e no Correio Brasiliense, reportagem na revista Cadernos de Pesquisa, da FAPERJ, menção como destaque XXX no programa Globo Ciência e entrevista exclusiva no Estúdio Ciência Hoje, série de programas radiofônicos produzida pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) e disponível em rede via podcast.

A exposição obtida com os resultados na extensa atividade de pesquisa na Maré e seus eventuais desdobramentos foi, em grande medida, responsável pelo convite feito ao autor em novembro de 2008, pela então Deputada Jandira Feghali, recém-escolhida Secretária Municipal de Cultura (SMC) do Rio de Janeiro, para assumir a Gerência de Música da SMC, cargo a ser criado em sua gestão. Tinha, a futura secretária, como um dos eixos estratégicos de sua administração, estabelecer parceria com a Secretaria Estadual de Educação (SME) para ações conjuntas no contraturno das escolas da extensa rede municipal (1.064 unidades à época), o que poderia ser a oportunidade de estabelecer vínculos potentes e dialógicos entre artistas, agentes culturais, universidades e escolas rumo à retomada do projeto de escola pública em tempo integral, e com base em ideal de formação abrangente, sonho de visionários como Leonel Brizola e Darcy Ribeiro, depois solapado por interesses menores de toda a ordem. Mesmo antecipando-se grande dificuldade, considerada a composição da coalizão política sob cuja administração tal empreitada deveria encontrar espaço, o convite foi aceito. Era um risco calculado, mediante o aval da futura Secretária a que a referida Gerência, sem prejuízo de suas outras funções (por exemplo, administração e programação de determinados equipamentos públicos, apoio a outros programas estabelecidos como prioritários pela Secretaria) participasse ativamente da formulação do assim chamado Segundo Turno Cultural, em pretendida ação conjunta com a SME. O rumo errático tomado por essa pretendida colaboração entre órgãos de governo, bem como o eventual esvaziamento por completo

¹³ Um dos músicos que frequentaram o curso, Ben Lamar Gay, realizou viagem ao Rio de Janeiro em abril de 2015, conhecendo *in loco* o projeto de pesquisa na Maré, falando aos participantes do grupo Musicultura sobre seu projeto em Chicago, o Inferno Mobile Studios, que recebe anualmente cerca de 400 estudantes da rede de ensino da cidade em atividades de contraturno no interior de dependências do Chicago Park District. Durante a passagem pelo Rio, gravou uma edição integral sobre seu projeto educacional no programa Eletroacústicas na Rádio MEC FM, conduzido por Rodrigo Cichelli e tendo o autor do memorial como convidado, que foi ao ar em 22 de abril de 2015.



de tal política face à ênfase em diretrizes vistas como de mais interesse ao modelo de cidade de negócios criado em torno da candidatura do Rio de Janeiro a sede dos Jogos Olímpicos, levaram a meu pedido de demissão em junho de 2009, fatos esses já comentados em detalhe por este autor em artigo acadêmico publicado na revista *Música e Cultura*, periódico oficial da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ARAÚJO, 2012). Se tal esvaziamento de uma eventual sinergia entre educação e cultura face à ênfase política em eixo econômico já parecia ser indicativa de insondáveis, quiçá inconfessáveis, mistérios, seu aspecto inverossímil ainda estaria por se apresentar.

Já de volta à atividade habitual na UFRJ, fui contatado pouco após minha exoneração da SMC pela ainda Secretária Jandira Feghali¹⁴, acerca da possibilidade de retomarmos plano de ações assemelhado ao antes esboçado para realização na rede escolar municipal, mas desta feita em equipamentos da própria SMC. Para tal contaria com financiamento por demanda espontânea da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), órgão do Ministério de Ciência, Tecnologia e Inovação, mediante convênio a se estabelecer com a SMC e a UFRJ. Com aval da reitoria da universidade, coordenei uma equipe multidisciplinar com vistas à elaboração de um projeto intitulado *Cartografia Cultural Carioca*, que envolveria basicamente um mapeamento participativo de iniciativas culturais em diferentes áreas da cidade. Os resultados previstos passariam por integração entre as expertises acumuladas entre universidades sediadas no município e seminários de acompanhamento e avaliação até, objetivo final, a disponibilização em rede de um portal com a *Cartografia*, possibilitando a seus usuários obterem informações constantemente conferidas, repensadas e, se necessário, reprocessadas sobre a localização, horários, condições de acesso, caráter e histórico das ações e recursos culturais desenvolvidas no município. Mesmo com financiamento pré-aprovado, base de uma encomenda de projeto por demanda espontânea, a *Cartografia* não obteve o aval da Prefeitura, embora já não dependesse de um só centavo de seus próprios recursos ou de envolvimento de quadros próprios, uma vez que se contaria com estrutura de pessoal recrutado nas comunidades-objeto da experiência piloto, por meio de bolsas oferecidas pelo próprio projeto, e em universidades, neste caso, mediante bolsas institucionais. Os motivos desse impasse, que se manteria até o final da gestão da SMC iniciada por Jandira Feghali e concluída por Ana Luísa Lima, após o que o projeto seria abandonado, jamais foram declarados. Apenas supõe-se que estejam relacionados à já mencionada opção pelo modelo de cidade de negócios como diretriz de governo, impressão mais tarde reforçada pelo perfil do novo

¹⁴ Sua própria autoexoneração se daria no início do ano seguinte.



secretário, o que não diminui a perplexidade diante da recusa de um recurso de utilidade pública a custo zero, cuja finalidade a rigor poderia até mesmo ser encarada como agregação de valor à estratégia de ação escolhida pelo poder municipal, quer como instrumento de gestão, quer como balizador de investimentos variados.

ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS ACADÊMICOS

A divulgação e debates acerca do trabalho continuado em pesquisa, seus suportes teórico-metodológicos e temáticas afins, têm passado também pelo envolvimento na organização de eventos internos e externos à UFRJ, por vezes exercendo função de coordenação, em outras oportunidades como membro de equipe. No ano de 1998, fui sondado por membros do Comitê Executivo do já citado International Council for Traditional Music (ICTM) para assumir a organização local do 36º Congresso Mundial da entidade, a depender da obtenção de apoio institucional para tal. Consultadas e consultados colegas da própria UFRJ e de outras instituições de ensino superior sediadas no Rio de Janeiro, nomeadamente UNIRIO, UERJ e Conservatório Brasileiro de Música, posteriormente obtendo-se cartas de apoio de suas respectivas instâncias maiores, a candidatura do Rio de Janeiro foi apresentada formalmente e aprovada por unanimidade na assembleia geral do XXXV Congresso Mundial do ICTM, realizado em Hiroshima, no ano de 1999.

Durante o evento no Japão, em que passei a integrar a comissão organizadora do congresso a se realizar no Rio, foi elaborado e aprovado seu temário, incluindo tópico por mim sugerido, acerca das relações entre pesquisadores e as pessoas com as quais trabalham, envolvendo desde questões éticas e políticas até as teórico-metodológicas, de óbvia relação com os rumos que tomaria a atividade do pesquisador nos anos seguintes. Este seria ainda o tópico a receber o maior número de propostas de comunicação aprovadas, revelando o crescente interesse em pesquisa aplicada no campo da etnomusicologia, incluindo uma comunicação de autora da África do Sul, que apareceria publicada como artigo em 2002 no periódico do ICTM, o *Yearbook for Traditional Music* (Impey, 2002), volume do qual fui editor convidado.¹⁵ O Congresso do ICTM no Rio teve também como importante desdobramento, a criação da Associação Brasileira de Etnomusicologia, que desde então vem promovendo a área de estudos em questão e

¹⁵ Em reunião do Comitê Executivo do ICTM realizada no Canadá em 2010, foi relatado por seu Secretário Geral, Stephen Wild, ser este o segundo artigo mais acessado para download na base JSTOR entre todos os números do periódico publicados até aquele ano.



congregando pesquisadoras do Brasil e outras partes do mundo, mas protagonizando lutas pelo reconhecimento e valorização dos saberes indígenas, populares e afrodescendentes, bem como das populações historicamente mais expostas às desigualdades, discriminações e injustiças que têm marcado o processo sociohistórico no Brasil (ver Sandroni, 2008).

No ano seguinte ao Congresso do ICTM no Rio de Janeiro, teria início na Escola de Música da UFRJ a primeira edição da série Música em Debate, mesas-redondas relacionando o campo da etnomusicologia a temas diversos de interesse público, com caráter multidisciplinar e participação sistemática de convidados externos à universidade, idealizada a partir de demanda de alunos da Linha de Pesquisa em Etnografia das Práticas Musicais do Programa de Pós-Graduação em Música. Edições sucessivas da série têm ocorrido até hoje, gerando material para publicação lançada em 2008, com apoio do programa de Auxílio à Editoração da FAPERJ, (Araújo, Paz e Cambria, 2008), contendo coletânea dos trabalhos apresentados por autores nacionais e estrangeiros e autores entre 2002 e 2004.

Mantendo como foco sistemático de problematização as relações entre música, som e poder em diferentes contextos espaço-temporais, e buscando ênfase em metodologias participativas e dialógicas de produção coletiva de conhecimento, estive envolvido com a organização e coordenação de dois congressos regionais (2010, 2011) e um nacional (2008) da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Neste último, realizado em Maceió durante mandato como presidente da entidade, foi especialmente bem-vinda a participação de Maria Eugenia Londoño Fernandez, professora emérita da Universidade de Antioquia, Colômbia, pioneira da pesquisa-ação participativa no campo da etnomusicologia latino-americana e internacional, ganhadora do Prêmio Casa de las Américas em 1993 com livro sobre a sociedade indígena Embera-Chamí, e então visitando pela primeira vez o Brasil, fato a se destacar em tradição acadêmica nacional, como a brasileira em música, na qual ainda pouco se conhece da produção de outros países da América Latina.

Por fim, destaco a participação na organização do I Fórum Conjunto da Society for Ethnomusicology com o International Council for Traditional Music, desde sua idealização até a realização propriamente dita em Limerick, Irlanda, em setembro de 2015. Seu título principal de Engaging Ethnomusicologies permitia ao menos duas traduções (etnomusicologias engajadoras ou engajando o fazer etnomusicológico), ambas igualmente indicativas de mudanças de paradigmas disciplinares rumo à consideração mais cuidadosa, no debate acadêmico, da dimensão política intrínseca à reflexão-ação humana. Reunindo pesquisadores, agentes e gestores culturais em torno de cerca de noventa



apresentações de trabalho e sete palestras proferidas por convidadas e convidados especiais, as duas maiores associações do campo da etnomusicologia em termos de abrangência internacional e número de associados procuraram sinalizar, por meio dessa inédita colaboração institucional, o imperativo de trabalho articulado e em novas bases sobre questões prementes, que afetam hoje, muitas vezes de modo contundente, o mundo como um todo. Questões como guerras, traumas, violência, neoliberalismo, racismo, políticas públicas, justiça reparatória, migração, regimes de encarceramento, meio ambiente, saúde ou educação para a diversidade, bem como uma ampla amostra de abordagens heterodoxas em trabalho de pesquisa em música, entre as quais um bom número de estratégias dialógicas, foram alvo de intensos debates durante os quatro dias de encontro, a partir do qual encontra-se em elaboração uma coletânea a se publicar proximamente.

ATUAÇÃO EM ASSOCIAÇÕES CIENTÍFICAS

Um aspecto importante do trabalho acadêmico que não poderia ser omitido desse registro se remete ao intercâmbio e debate de ideias no âmbito de instâncias executivas ou consultivas de associações e periódicos científicos. À experiência inicial, entre 1994 e 1996, como tesoureiro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação e Música (ANPPOM), em gestão que teve José Maria Neves como presidente e Marisa Rezende como secretária, sucedeu-se a experiência entre 1999 e 2001 como membro do Comitê Executivo do International Council for Traditional Music (ICTM), sob a presidência de Krister Malm e com Dieter Christensen. Se a primeira teve que se dedicar acima de tudo a prementes questões operacionais da entidade brasileira, a experiência no ICTM, órgão consultivo formal da UNESCO já então com 52 anos de existência e com modus operandi relativamente consolidado, permitiu acompanhar debates internos de natureza acadêmica e político-institucional que refletiam sua vasta abrangência internacional e a enorme complexidade de se estabelecer relações horizontais e transparentes sob tais circunstâncias. Sendo eleito em 2006 para a presidência da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), em chapa que contava com o antropólogo Rafael José de Menezes Bastos, um dos decanos da etnomusicologia brasileira, tomei a experiência anterior no ICTM como forte referência, procurando estimular o debate interno e, principalmente, fazer presente a voz da entidade ou de sua diretoria nos debates de interesse público em áreas afins às interferidas pelo trabalho de associadas e associados. Havendo deixando o



cargo no ICTM em 2001, fui reconduzido ao mesmo em 2010, e mais uma vez em 2013, em mandato atualmente em vigência. Dos muitos debates ocorridos entre membros do Comitê Executivo de 2010 até hoje, talvez aquele que mais intensamente haja motivado minha participação foi o realizado em torno dos rumos da etnomusicologia no mundo contemporâneo e da urgência de redefinição da missão de uma entidade como o ICTM, criada no pós-guerra para, entre outros motivos, promover o reencontro de pesquisadoras e pesquisadores de ambos os lados da Guerra Fria. O órgão diretivo da entidade empreendeu ao longo desse período uma revisão crítica dos vários traços desse passado institucional, que vão desde o próprio adjetivo “tradicional” ao uso de jargão diplomático em sua processualística oficial, de louvável memória, porém dando sinais de certo esgotamento conceitual e político em meio a uma realidade global profundamente transformada. O Fórum de Limerick, já comentado acima, seria um ponto de inflexão crucial nesse percurso, esperando-se que o anunciado livro dele resultante possa incentivar de maior fôlego e abrangência na etnomusicologia e campos acadêmico afins.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, e ciente da impossibilidade de citar nominalmente todas as pessoas e instituições que foram, de um ou outro modo, fundamentais à trajetória acadêmica aqui traçada, quer em sua presumida zona de conforto, quer em relações de tensão e eventual conflito, expresso meus sinceros agradecimentos, aos alunos, colegas, e pessoal técnico-administrativo da UFPB, UNIRIO e UFRJ, em especial ao corpo docente do Departamento de Musicologia e Educação Musical da Escola de Música da UFRJ, às/aos musicistas e ativistas políticos com as/os quais colaborei ou venho colaborando mais sistematicamente, como Reginaldo Alcântara, Fernando Farias, Agmar Dias Pinto Filho, João de Arimatéia, Pedro Santos, Carlos Galvão, Thomas Turino, Eládio Perez Gonzalez, Nelio Rodrigues, Flávio Barbeitas, Pedro Aragão, Antonio Guerreiro, Clay Protásio, Paulo Passos, Fernando Trocado e Chico Costa, a professoras e professores como Nélio Rodrigues, Maria Aparecida Antonello Ferreira, César Guerra-Peixe, David Stigberg e Bruno Netti, e a um número também extenso de colegas no Brasil e no exterior com as/os quais partilhei momentos de trabalho, sempre que possível acompanhado de algum lazer, aos quais manifesto meu profundo agradecimento citando pontualmente apenas dois nomes, o de Aloisio Teixeira, in memoriam, por seu decisivo empenho, à frente da reitoria entre 2003 e 2011 em mobilizar uma instituição da complexidade da UFRJ aos necessários autoexame e posicionamento diante dos mais críticos debates locais e nacionais, e o do coletivo de



pesquisa Musicultura, pelas múltiplas lições extraídas do convívio com suas/seus mais de cento e vinte integrantes em sucessivas formações desde 2004.

Por fim, ao destacar os nomes de Marília e Rafael Moreira Mello Araújo, frutos de extensa relação afetiva com Elizabeth Moreira dos Santos, que inspiram e orgulham um pai cuja sina é saber não ser possível retribuir à altura as muitas alegrias por ambos propiciadas, Ligia Bahia, amada companheira, fonte copiosa de afeto, humor, dedicação e iluminação crítica, bálsamo reanimador nos momentos de vertigem existencial, e mãe de Lia e Bernardo Bahia, enteados com os quais procurei cultivar respeitosa e progressivamente uma sincera e, a meu juízo, bela relação de afeição e confiança mútua, e, por fim, Lucas Araújo Costa e Aurora Bahia Elia, dois netos que trazem lindamente à vida o frescor lúdico, irreverente e ruidoso de uma possível humanidade não sucumbente ao simulacro, à torpeza e à indiferença, presto tributo a meus pais Samuel Mello Araújo e Dione Andrade Mello Araújo, in memoriam, e a minha irmã Cléa Izabel Araújo Castro, esposo, filhos e neto, pelos momentos compartilhados de amor, solidariedade e humor em meio ao atendimento de múltiplas e sinuosas demandas de seus respectivos percursos existenciais, estendendo o mesmo à família extensa mais ou menos próxima, núcleo de formação importante e nuançado da trajetória acima delineada.



REFERÊNCIAS

Andrade, Marcelo Rubião de. *Música, espaço público e ordem social no carnaval de rua do Rio de Janeiro: um estudo etnomusicológico (2009-2011)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012.

Andrade Silva, Sinésio Jefferson. *Memória dos sons e os sons da memória: uma etnografia musical da Maré*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2009.

Araújo, Samuel. “Dimensiones políticas del dialogo intercultural: patrimonios de conocimiento y luchas sociales”. In: Chaves, Margarita; Montenegro, Mauricio; Zambrano, Marta (orgs.). *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Bogotá: ICAHN, 2014, v. 1, p. 359-386.

Araújo, Samuel. “Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial”. *El Oído Pensante* (Buenos Aires), v. 1, p. 1-15, 2013.

Araújo, Samuel. “Etnomusicologia e debate público sobre a música no Brasil hoje: polifonia ou cacofonia?” *Música e Cultura* (Associação Brasileira de Etnomusicologia, Salvador), v. 6, p. 17-27, 2012.

Araújo, Samuel. “Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar”. *Revista USP* (São Paulo), v. 87, p. 98-109, 2010.

Araújo, Samuel. “Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. Considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia”. *Desigualdade & diversidade* (PUCRJ, Rio de Janeiro), n. 4, p. 173-191, 2009a.

Araújo, Samuel. “Ethnomusicologists researching towns they live in: theoretical and methodological queries for a renewed discipline”. *Muzikologija* (Srpska Akademija Nauka i Umetnosti, Serbia), v. 9, p. 33-50, 2009b.

Araújo, Samuel. “Los paisajes sonoros de las favelas”. In: Vignolo, Paolo (org.). *Ciudadanías en escena; performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Facultad de Ciencias Humanas, 2009c, p. 232-237.



Araújo, Samuel. "From neutrality to praxis; the shifting politics of applied ethnomusicology". *Muzikoloski Zbornik / Musicological Annual* (University of Ljubljana, Eslovênia), v. XLVI, p. 13-30, 2008.

Araújo, Samuel (org.). *Guerra-Peixe: estudos de folclore e música popular urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007a.

Araújo, Samuel. "Fruto do nosso amor". In: Nestrovski, Arthur (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007b, p. 163-178.

Araújo, Samuel. "Em busca da inocência perdida? Música, tradição e oralidade no novo milênio". In: Tugny, Rosângela Pereira de; Queiroz, Rubens Caixeta de (orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 59-70.

Araújo, Samuel. "Samba e coexistência; repensando a agenda de pesquisa etnomusicológica". In: Ochoa, Ana Maria; Ulhoa, Martha Tupinambá de (orgs.). *Música popular na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005a, p. 194-213.

Araújo, Samuel. "Notas sobre as políticas públicas para a música no governo Lula". In: Lühning, Angela (org.). *Encontros*. Salvador: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2005b, p. 67-74.

Araújo, Samuel. "Southeast Brazil". In: Shepherd, John; Horn, David; Laing, David (orgs.). *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Londres: Blackwell, 2005c, v. II.

Araújo, Samuel. "Rio de Janeiro". In: Shepherd, John; Horn, David; Laing, David (orgs.). *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Londres: Blackwell, 2005d, v. II.

Araújo, Samuel. O rancho e a rua; invenção da tradição e atualização dos ranchos carnavalescos no Rio de Janeiro. In: *Anais do XVI Congresso da ANPPOM*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, 2003.

Araújo, Samuel (org.). *Yearbook for Traditional Music* (Los Angeles), v. 34. Organizador convidado. International Council for Traditional Music, 2002.

Araújo, Samuel. "Brazilian Identities and Musical Representations". *Diogenes* (English ed., Paris), v. 191, p. 152-165, 2000.

Araújo, Samuel. "The politics of passion: the impact of bolero in Brazilian popular music". *Yearbook for Traditional Music* (Nova York), v. 31, p. 42-56, 1999.

Araújo, Samuel. "Brega, samba, trabalho acústico; variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia". *Opus* (Belo Horizonte), v. 6, p. 1-16, 1999.



Araújo, Samuel. “Louvor, música popular e mídia evangélica no Rio de Janeiro”. *Transcultural Music Review* (Barcelona), v. 2, p. 1-10, 1996.

Araújo, Samuel. “Descolonização e discurso: notas sobre o tempo, o poder e a noção de música”. *Revista Brasileira de Música* (UFRJ, Rio de Janeiro), v. 20, p. 7-15, 1992.

Araújo, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life: A critical history of samba in Rio de Janeiro, 1917-1990*. Tese de doutorado (Ph.D.). Departamento de Musicologia, Universidade de Illinois em Urbana Champaign, EUA, 1992.

Araújo, Samuel. “Brega: music and conflict in urban Brazil”. *Latin American Music Review* (Austin, TX, EUA), v. 9, n. 1, p. 50-89, 1988.

Araújo, Samuel. *Brega: Music And Conflict In Urban Brazil*. Dissertação de mestrado (M.M.). Departamento de Musicologia, Universidade de Illinois em Urbana Champaign, EUA, 1987.

Araújo, Samuel; Cambria, Vincenzo . “Sound praxis, poverty and social participation: perspectives from a collaborative study in Rio de Janeiro”. *Yearbook for Traditional Music* (St. John’s, Canadá), v. 1, p. 28-42, 2013.

Araújo, Samuel; Faria Jr., Antonio Emanuel Guerreiro de. “Samba cigano; um estudo histórico-etnográfico das práticas de música e dança dos ciganos calom do Rio de Janeiro”. In: Torres, Rodrigo (org.). *Música popular en América Latina*. Santiago do Chile: Fondart y Rama Latinoamericana IASPM, 1999, p. 233-239.

Araújo, Samuel; Fuks, Leonardo. “Práticas vocais no samba carioca: um diálogo entre a acústica musical e a etnomusicologia”. In: Mattos, Cláudia Neiva de; Travassos, Elizabeth; Medeiros, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 278-288.

Araújo, Samuel; Musicultura, Grupo. “Tendências e circuitos de consumo de música na Maré, Rio de Janeiro”. In: Herschmann, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 325-354.

Araújo, Samuel; Musicultura, Grupo. “Sound praxis: music, politics, and violence in Brazil”. In: O’Connell, John Morgan; Castelo Branco, Salwa El-Shawan (orgs.). *Music and Conflict*. Urbana, IL: University Illinois Press, 2010, p. 217-231.

Araújo, Samuel; Musicultura, Grupo. “Conflict and violence as conceptual tools in present-day ethnomusicology; notes from a dialogical experience in Rio de Janeiro”. *Ethnomusicology* (Society for Ethnomusicology, EUA), v. 50, n. 2, p. 287-313, 2006a.



Araújo, Samuel; Musicultura, Grupo. “A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré”. *Transcultural Music Review* (Barcelona), v. 10, p. 7, 2006b.

Araújo, Samuel; Paz, G. Leal. “Música, linguagem e política: repensando o papel de uma práxis sonora”. *Terceira Margem* (Rio de Janeiro), v. 25, p. 211-231, 2011.

Araújo, Samuel; Paz, Gaspar Leal; Cambria, Vincenzo (orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2008. (2ª ed. 2012)

Araújo, Samuel; Peres, Olavo; Rubião, Marcelo; Lima, H. C. Neres. “Entre palcos, ruas e salões: processos de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930)”. *Em Pauta*, UFRGS, Porto Alegre, v. 16, p. 73-94, 2006c.

Araújo, Samuel; Silva, José Alberto Salgado e. “Musical knowledge, transmission, and worldviews: ethnomusicological perspectives from Rio de Janeiro, Brazil”. *The World of Music* (Wilhelmshaven), v. 51, n. 3, p. 75-90, 2011.

Araújo, Samuel; Fuks, Leonardo; Pinto, Yahn Wagner; Amaral, Ulisses. “Diálogos entre a acústica musical e a etnomusicologia: um estudo de caso de estilos vocais no samba carioca”. *Per Musi* (UFMG, Belo Horizonte), v. 7, p. 52-67, 2003.

Canclini, Nestor Garcia. *Las culturas populares en el capitalismo*. Mexico, D.F.: Nueva Imagen, 1982.

Dias da Silva, Alexandre. *A música em projetos sociais na Maré: uma abordagem etnomusicológica*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2011.

Duque, Eduardo Antonio. *O pulo do gato: reflexões de um pesquisador nativo sobre uma escola de samba carioca*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2007.

Sandroni, Carlos. “Apontamentos sobre a história e perfil institucional da etnomusicologia no Brasil”. *Revista USP* (São Paulo), n. 77, p. 66-75, março/maio 2008.

SAMUEL MELLO DE ARAÚJO JÚNIOR é Professor Titular da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o pan-americanismo musical (1939-1947)*

Pedro Aragão**

Resumo

Este artigo procura redimensionar o papel de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo como intelectual pioneiro na etnomusicologia brasileira, com ênfase em seu papel como articulador entre instituições e musicólogos norte-americanos entre os anos de 1939 e 1947. Reconhecido como um dos mais importantes musicólogos brasileiros no século XX, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo é frequentemente lembrado por sua relevância internacional como Secretário da Seção de Música da UNESCO em Paris, cargo que exerceu de 1947 a 1965. No presente trabalho procuro apresentar uma dimensão pouco lembrada do trabalho do musicólogo: seu papel ativo como intelectual ligado ao então chamado campo do “folclore musical brasileiro”, com destaque para o alto grau de internacionalização que logrou obter através de convênios e trocas acadêmicas com intelectuais e instituições norte-americanas, tais como Charles Seeger, Alan Lomax, Carleton Sprague Smith e a Biblioteca do Congresso, financiadora de suas viagens etnográficas na década de 1940.

Palavras-chave

Pan-americanismo – etnomusicologia – folclore – relações culturais.

Abstract

This article seeks to shed new light on the role of Luiz Heitor Corrêa de Azevedo as a pioneer intellectual in Brazilian ethnomusicology, with emphasis on his role as an intermediary between American and Brazilian institutions and musicologists between the years of 1939 and 1947. Recognized as one of the most important Brazilian musicologists of the twentieth century, Azevedo is most often remembered for his international relevance as Secretary of the UNESCO Section of Music in Paris, a position he held from 1947 to 1965. This article focuses on a different, crucial dimension of the musicologist's work that has received little scholarly attention: his active role as an intellectual linked to the "Brazilian musical folklore" movement of the 1930s and '40s. I highlight the degree of internationalization Azevedo achieved through agreements and academic exchanges with American intellectuals and institutions such as Charles Seeger, Alan Lomax, Carleton Sprague Smith and the Library of Congress.

Keywords

Panamericanism – ethnomusicology – folklore – cultural relations.

* Este artigo apresenta parte do conteúdo de minha dissertação de mestrado “Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore musical no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)”, defendida no ano de 2006 sob a orientação do prof. Samuel Araújo. Neste volume da RBM em homenagem a este que é um dos mais importantes etnomusicólogos brasileiros da atualidade, com um trabalho com vasto reconhecimento internacional, penso que relembrar Luiz Heitor é não apenas uma obrigação institucional – já que o homenageado é “herdeiro”, por assim dizer do histórico Centro de Pesquisas Folclóricas fundado por Azevedo em 1943, hoje transformado em Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Mais do que mera filiação protocolar, creio que os dois nomes – Azevedo e Araújo – representam uma amostra do que o pensamento etnomusicológico brasileiro tem de melhor em termos de projeção internacional nestes últimos oitenta anos.

** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: pmaragao@gmail.com.

Artigo recebido em 11 de novembro de 2018 e aprovado em 30 de novembro de 2018.



Este artigo tem como objetivo dimensionar o papel do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na construção do campo da etnomusicologia no Brasil, através de uma análise crítica de sua atuação no intercâmbio intelectual entre musicólogos brasileiros e norte-americanos entre os anos de 1939 e 1947. Considerado um dos mais importantes musicólogos do país, autor de livros importantes como *Música e músicos do Brasil* e *150 anos de música no Brasil*, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo iniciou sua carreira como bibliotecário na então Escola Nacional de Música em 1932, sendo nomeado professor da cátedra de folclore desta instituição em 1939 — a primeira cadeira desta disciplina existente em uma universidade brasileira. Entre os anos de 1939 e 1947, trabalhou ativamente em atividades ligadas ao folclore, tendo estabelecido em 1941 um convênio com a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos para gravação da então chamada “música folclórica” brasileira. Em 1943 fundou o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música cujo objetivo principal, o de estudar “cientificamente” o folclore, foi saudado por diversos intelectuais brasileiros como uma iniciativa pioneira neste campo de estudos, por ser a primeira vez em que um centro de pesquisas desta natureza era incorporado a uma universidade no Brasil (Aragão, 2006).

Para além de sua importância no contexto do que era então denominado “folclore brasileiro”, Luiz Heitor é sem dúvida alguma um dos pioneiros da etnomusicologia no Brasil. Conforme afirma Blum, ainda que este campo de estudos só tenha sido definido como disciplina acadêmica a partir da década de 1950,

muito do trabalho que se provou ser decisivo para a formação de uma disciplina chamada etnomusicologia foi feito por membros de duas gerações nascidas entre 1860 e 1880, e 1880 e o começo do século XX. Eles criaram instituições, ideias e técnicas, estabelecendo contato uns com os outros, cruzando fronteiras nacionais (Blum, 1991, p. 9; tradução minha).

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo talvez seja a figura que melhor simbolize no Brasil da primeira metade do século XX este “cruzamento de fronteiras”, e de troca de ideias com acadêmicos e instituições de outros países, estabelecendo acordos de cooperação e intercâmbio de coleções de registros sonoros, procedimentos de coleta e pesquisa e muitas vezes servindo de porta-voz das ideias de pesquisadores brasileiros no âmbito internacional. E é justamente entre os anos de 1939 e 1947 que tal atuação se dá com maior intensidade, em um período marcado, no plano internacional, por uma série de turbulências econômicas e políticas, ocasionadas em grande parte pela deflagração da 2ª Guerra Mundial.



No que concerne especificamente ao continente americano, este foi um período em que se procurou estabelecer (embora tentativas neste sentido tivessem sido realizadas desde o século XIX) com grande ênfase o conceito de *pan-americanismo* aliado a uma política de “boa-vizinhança” entre os E.U.A e os países da América Latina. Em teoria, tal conceito tinha por objetivo a “cooperação entre os povos americanos, na tentativa de construir uma realidade [...] voltada para a paz e o desenvolvimento de seus países membros” (Tacuchian, 1998, p. 6). Na prática este se constituiu em um esforço, por parte do governo dos E.U.A., de assegurar sua influência política e econômica nos países sul-americanos, ao mesmo tempo em que procurava consolidar o continente americano como pertencente ao bloco aliado, livrando-o da influência nazista. Tal hegemonia envolveria também os campos das artes e da cultura, o que pode ser comprovado por inúmeras tentativas de acordos de cooperação entre entidades e instituições brasileiras e norte-americanas, como é o caso do acordo entre a Escola Nacional de Música (através de Luiz Heitor) e a Biblioteca do Congresso americano, a ser estudado no decorrer deste artigo. Outro fator que comprova este esforço de “boa-vizinhança” foram as diversas viagens e encontros entre intelectuais e artistas dos dois países na função de “embaixadores culturais”; nomes importantes da música de ambos os países como Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Edino Krieger, Walter Burle-Marx, Carleton Sprague Smith, William Berriam, Ralph Boggs formaram uma verdadeira “ponte aérea” entre Estados Unidos e Brasil. No que se refere especificamente ao tema “folclore”, este esforço de pan-americanismo representou uma ambiciosa tentativa de se consolidar uma “ciência do folclore do Novo Mundo”, através de “um entendimento mútuo sobre vários aspectos da cultura folclórica entre as nações americanas” (Boggs, 1941).

Neste artigo pretendo contextualizar o papel de Luiz Heitor neste período particularmente rico de troca de influências entre pesquisadores e intelectuais americanos e brasileiros. No primeiro tópico apresento uma breve reconstituição histórica e política dos mecanismos que possibilitaram o aparecimento e a execução de medidas em prol do pan-americanismo: entre elas a criação de órgãos internacionais como a União Pan-Americana e órgãos ligados ao governo americano, como o *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations Between the American Republics*. Nos tópicos posteriores pretendo analisar a viagem de Luiz Heitor aos Estados Unidos em 1941, seu contato e influências com intelectuais americanos ligados à questão do folclore, bem como as condições que permitiram o estabelecimento do convênio entre o então Instituto Nacional de Música e a Biblioteca do Congresso norte-americano, com o objetivo de realizar gravações de campo no interior do Brasil.



A MÚSICA E A POLÍTICA DE “BOA-VIZINHANÇA”

Segundo Tacuchian (1998), o ano de 1939 representa um marco para o estabelecimento de um programa musical interamericano por diversos motivos. Em primeiro lugar, a já mencionada deflagração da 2ª Guerra Mundial dividiu o mundo em dois polos distintos: um representado pelo eixo nazifascista, formado por Alemanha, Japão e Itália e o segundo pelos governos democratas da Inglaterra, França e mais tarde, E.U.A (a U.R.S.S., apesar de constituir também um governo totalitário, entraria mais tarde na guerra ao lado dos aliados). Esta polarização desencadeou, além do conflito armado, uma intensa guerra de propaganda, que procurava garantir a influência destas duas ideologias nos demais países do globo.

Na América Latina a presença de inúmeros governos com regimes totalitários (como era o caso do Brasil), levava ao temor, por parte dos E.U.A. de um possível deslocamento da região para a zona de influência do Eixo¹. Para tentar reverter este quadro, o governo do presidente Franklin Roosevelt procurou implementar uma série de medidas que visavam propagar pela América do Sul os ideais da cultura norte-americana, de forma a garantir a hegemonia política dos E.U.A., e afastar o perigo da influência nazista na região. Este conjunto de medidas, que recebeu o nome de Política de Boa-Vizinhança², era calcado em três princípios fundamentais: o não intervencionismo, o retorno a uma política de respeito mútuo e o estabelecimento de um novo pan-americanismo de solidariedade e de paz³. Conforme salienta Tacuchian (1998, p.12), “o Brasil era considerado [...] ‘um alvo maior’ da propaganda do Eixo, além de ocupar uma posição chave nos planos políticos e militares dos Estados Unidos”. Daí a transferência de “grande quantidade de recursos humanos e financeiros (por parte dos E.U.A) para o Brasil”.

Esse conjunto de medidas incluía a música como um dos aspectos culturais mais importantes a serem trabalhados neste esforço de “boa-vizinhança” em prol da hegemonia norte-americana na América do Sul. Tal fato pode ser comprovado pela criação da Divisão de Relações Culturais em 1938 como parte do Departamento de Estado norte-americano. A Divisão tinha como objetivo “prestar assistência às instituições privadas norte-

¹ O Brasil declarou em 1940, através de nota oficial do Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo, neutralidade em relação ao conflito. No entanto, inúmeros discursos do presidente Getúlio Vargas demonstravam simpatia aos regimes nazifascistas, como o discurso pronunciado neste mesmo ano no navio *Minas Gerais*. (Castro, 1989, p. 117). Outros fatores que apontavam para um possível deslocamento para a influência nazista eram a crescente parceria comercial entre Brasil e Alemanha e a forte presença de imigrantes alemães e italianos no sul do Brasil. (Tacuchian, 1998, p. 9). O Brasil acabou por entrar na Guerra em 1943 ao lado dos Aliados.

² O plano da “Política de Boa-Vizinhança” foi apresentado pela primeira vez pelo governo Roosevelt em 1933, na Conferência Interamericana de Montevideú, sendo ampliada nos anos seguintes, nas conferências interamericanas realizadas em Buenos Aires (1936) e Lima (1938), à medida que a influência nazifascista crescia. (Tacuchian, 1998, p. 8).

³ Harold Molineu, *U.S. policy toward Latin America: from regionalism to globalism*, p. 22-23, apud Tacuchian, 1998, p. 33.



americanas, interessadas em estabelecer relações internacionais, privilegiando os países da América Latina” (Tacuchian, 1998, p. 45), e foi responsável pela organização de uma “Conferência sobre Relações Interamericanas no Campo da Música” no ano seguinte, 1939 (Tacuchian, 1998, p. 45). O objetivo da conferência era traçar um plano de cooperação e integração da música dos povos americanos que deveria abranger diversas entidades do continente como bibliotecas de música, editoras, gravadoras musicais, cinema etc., além de fomentar as oportunidades de intercâmbio entre professores, instrumentistas e estudantes dos diferentes países⁴. Para coordenar estas atividades “firmou-se o compromisso de organização de uma instituição encarregada de manter abertos os canais de comunicação entre os diferentes países” (Tacuchian, 1998, p. 47). Além disso, verificou-se a necessidade de se realizar uma viagem de observação pelos países da América Latina para mapear e contatar pessoas e instituições que pudessem servir de apoio aos objetivos americanos, bem como avaliar o grau de influência da propaganda nazista na região. Para esta viagem foi designado o então diretor da Biblioteca Pública de Nova Iorque, Carleton Sprague Smith, que a realizou entre junho e outubro de 1940, conforme será abordado no tópico seguinte.

O objetivo da conferência organizada pelo Departamento de Relações Culturais do governo americano de se criar uma instituição que organizasse o intercâmbio musical entre as Américas foi levado a cabo em 1940, com a criação de uma Divisão de Música na União Pan-Americana, presidida pelo musicólogo Charles Seeger⁵ e integrada por Harold Spivacke, diretor da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso, o próprio Carleton Sprague Smith, William Berriam, entre outros (Tacuchian, 1998, p. 89).

A União Pan-Americana (doravante U.P.A) havia sido criada oficialmente em 1910 como um órgão internacional representativo de 18 países das Américas, com sede permanente em Washington. Resultante das aspirações pan-americanistas do século XIX⁶,

⁴ Tacuchian (1998) salienta que esta conferência contou com apenas um único representante da América Latina, o musicólogo alemão (naturalizado uruguaio) Francisco Curt Lange, o que comprova o interesse norte-americano em deter a hegemonia sobre as relações musicais no continente. Prova disso foi o fato da proposta de Lange de se aproveitar o recém fundado Instituto Interamericano de Musicologia de Montevideú como instituição responsável pela promoção de atividades interamericanas “encontrou sérias resistências por parte dos delegados americanos” (Tacuchian, 1998, p. 47).

⁵ Charles Seeger (1886-1979) foi um dos mais importantes nomes da musicologia americana, tendo diversos escritos sobre musicologia, filosofia da música, folclore, antropologia musical. É considerado, por seu importante papel na criação da Society of Ethnomusicology, como um dos principais fundadores desta disciplina.

⁶ O século XIX presenciou diversas tentativas de integração pan-americana: dentre elas destacam-se as tentativas realizadas por Simon Bolívar em 1826 no I Congresso Internacional realizado na província colombiana do Panamá e o lançamento da Doutrina Monroe pelos E.U.A. em 1823, “lançada como uma declaração de repúdio a qualquer movimento neocolonialista de países europeus contra nações americanas” (Tacuchian, 1998, p. 7) e que assegurava aos Estados Unidos uma posição de “guardião” das Américas.



ela foi criada para tentar dirimir conflitos políticos, promover a expansão comercial e o intercâmbio cultural entre os países membros⁷. No período que vai de 1939 a 1947 a U.P.A. funcionou, na prática, como um dos braços de atuação política dos E.U.A para consolidar sua influência na América Latina. Através da U.P.A. firmaram-se acordos de cooperação e intercâmbio entre pesquisadores e artistas brasileiros e americanos (como Villa-Lobos e Luiz Heitor, como se verá). Os outros dois braços de atuação do governo americano eram a já mencionada Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado e o *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations Between the American Republics*⁸ (doravante OCIAA), agência sediada no Conselho de Defesa Nacional e criada pelo presidente Roosevelt para trabalhar em cooperação com o Departamento de Estado com o objetivo de “estreitar as ligações entre os países do Hemisfério Ocidental” (Tacuchian, 1998).

Como salienta Tacuchian em seu estudo, havia grande interesse por parte do governo norte-americano em utilizar a chancela da U.P.A. para a promoção de seus projetos, uma vez que esta instituição, por ser um organismo pan-americano, estaria (ao contrário do OCIAA) livre da acusação de realizar ações meramente propagandistas na América Latina, sendo portanto comum o repasse de verbas do Departamento de Estado americano a este organismo. Veremos em tópico posterior quais foram as principais atividades desenvolvidas pela Divisão de Música da U.P.A. e a participação de Luiz Heitor neste processo. Analisaremos a seguir o papel de Carleton Sprague Smith como “embaixador cultural” e articulador de projetos de intercâmbio entre Brasil e Estados Unidos.

CARLETON SPRAGUE SMITH E O BRASIL

Diretor da Divisão de Música da Biblioteca Pública de Nova Iorque, flautista com atuação profissional (chegou a gravar inclusive obras de autores brasileiros como Camargo Guarnieri), Carleton Sprague Smith foi um nome chave para o projeto norte-americano de intercâmbio musical com a América Latina. Como já dito anteriormente, Smith fora designado pela Conferência sobre Relações Interamericanas no Campo da Música de 1939 para realizar uma viagem de reconhecimento pelos países sul-americanos: tal viagem foi realizada no período de junho a outubro de 1940 e seu roteiro incluiu Brasil, Argentina, Colômbia, Venezuela, Bolívia, Chile, Paraguai e Uruguai. Podemos fazer uma reconstituição

⁷ Em 1948 a União Pan-Americana foi transformada na Organização dos Estados Americanos (OEA) em funcionamento até hoje.

⁸ O OCIAA passou por diversas reformulações durante sua existência até 1946: de 1941 a 1945 foi rebatizado como *Office of Inter-American Affairs*. Segundo Castro (1989, p. 118) um dos braços de influência da OCIAA no Brasil foi o Serviço de Imprensa Interamericana de Publicidade, presidido por Armando d’Almeida e que congregava diversos jornalistas importantes como Carlos Lacerda, Caio Antônio de Freitas e o próprio Moacir Werneck de Castro.



desta primeira estada de Smith no Brasil graças a alguns documentos de época, como cartas e artigos escritos por Luiz Heitor, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e o próprio Smith. Um primeiro documento bastante importante a ser analisado é o relatório feito por Smith após a viagem e apresentado ao Departamento de Estado norte americano, transcrito parcialmente por Tacuchian em seu trabalho sobre pan-americanismo e música. Por esse relatório verificamos que o objetivo da viagem era traçar um panorama bastante extenso da música na América do Sul, abrangendo os seguintes itens:

- 1) Verificar as principais coleções, arquivos musicais e conservatórios da América Latina;
- 2) Levantar a demanda de pesquisa e condições de sua realização (instituições especializadas na área);
- 3) Examinar métodos e programas de educação musical;
- 4) Contatar associações musicais, os principais compositores e identificar “pessoas chave” para o intercâmbio;
- 5) Verificar a disponibilidade e condições físicas das salas de concerto;
- 6) Empreender uma classificação da música folclórica latino-americana;
- 7) Examinar as possibilidades de oferecimento de bolsas de estudo e apoio financeiro a estudantes, musicólogos e intérpretes norte-americanos interessados em viajar à América Latina. (*apud* Tacuchian, 1998, p. 113-114)

Reconhecendo ser esse um programa demasiado complexo para ser abarcado em uma viagem de poucos meses, e também por constatar a falta de dados empíricos a respeito de inúmeros aspectos da produção musical na América Latina, Smith procurou se ater em seu relatório às questões da “eficácia da música na ação de propaganda” e da “complexidade do trabalho de aproximação entre culturas cujas populações ignoram suas próprias tradições” (Tacuchian, 1998, p. 24). Com relação ao item 4 de seus objetivos, o de procurar “pessoas chave” para o intercâmbio entre os dois países, seu relatório aponta os nomes de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, e Lorenzo Fernandez – na área de composição musical – e os de Mário de Andrade, Luiz Heitor e Brasília Itiberê – na área de musicologia – como os mais representativos para representar o Brasil em uma possível excursão aos E.U.A.

O contato estabelecido em 1940 entre Mário de Andrade, Luiz Heitor e Sprague Smith, como já dito, pode ser reconstituído através de alguns documentos significativos escritos em diferentes épocas por estes três intelectuais. As relações entre Luiz Heitor e Smith transparecem de forma clara em um artigo escrito pelo primeiro em 1986, a propósito do octogésimo aniversário do segundo. Neste artigo, Azevedo procura relatar em primeiro lugar o contexto político da época ressaltando o papel da política de “boa vizinhança” no estabelecimento de um intercâmbio musical, para em seguida recordar o encontro com



diversos pesquisadores e intelectuais americanos que estiveram então no Brasil com esse propósito:

Foi em 1940, no Rio de Janeiro, que encontrei, pela primeira vez, Carleton Sprague Smith. E as vicissitudes de nossas peregrinações por este mundo fizeram que, muitas vezes, ao norte ou ao sul do equador, de um ou de outro lado do Atlântico, viéssemos a conviver ou a encontrar-nos. [...] Por essa época, bibliotecário da Escola Nacional de Música⁹ da então chamada Universidade do Brasil [...] tive ocasião de receber muitos desses “missionários” de um novo ideal, que aportavam ao Brasil para conhecê-lo, encontrar os seus homens, descobrir a sua cultura e forjar os elos da solidariedade continental. Lembro-me, entre outros, de William Berrien¹⁰, Lazar Saminsky, Evans Clark¹¹. [...] Carleton Sprague Smith estava entre os que me foi dado conhecer no Rio. Com William Berrien e alguns outros com os quais posteriormente convivi nos Estados Unidos [...] ele se tornou mais do que uma simples relação: um amigo. (Azevedo, 1986, p. 6).

O contato entre Sprague Smith e Mário de Andrade se deu na mesma época no Rio de Janeiro: através de cartas a sua discípula Oneyda Alvarenga podemos entrever algumas das impressões do escritor paulista a respeito do estrangeiro. Em uma destas, de 17 de setembro de 1940, Mário solicita a Oneyda que recepcione Smith, então a caminho de São Paulo:

Vocês precisam mostrar a ele tudo o que é nosso, Biblioteca, Discoteca, [...], e se ele fizer muita questão, minha biblioteca particular [...]. Mas queria que ele levasse, sobretudo de nós no Departamento passado¹², uma ótima impressão. [...] É um tipo chique, gostoso, e a mulher é a 1ª americana simpática e gostosa que nunca encontrei na vida. Eu pedia a vocês que o juncassem de amabilidades, é um tipo humano, *apesar de acreditar que democracia é ou são os U.S.A. com linchamentos, racismos* [...] etc. Me ofereceu [...] ver se conseguia, para mim,

⁹ Há aqui um evidente engano da parte do autor pois em 1940 Luiz Heitor já havia sido nomeado professor da cátedra de folclore da Escola de Música (cf. Aragão, 2006).

¹⁰ William Berrien foi Diretor Executivo do *American Council of Learned Societies*, um dos autores do *Handbook of Brazilian Studies* publicado em 1949 (com Rubem Borba de Moraes) e membro da Comissão de Música designada para assessorar a Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado americano na década de 1940.

¹¹ Evans Clark foi Diretor Executivo da Twentieth Century Foundation na década de 1940 e membro da Comissão de Música designada para assessorar a Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado americano na década de 1940.

¹² Mário de Andrade refere-se ao Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, onde tinha exercido o cargo de chefe até o ano de 1938



uma bolsa ianque para eu voltar pra S. Paulo, continuar e acabar meu livro sobre folclore brasileiro. (Alvarenga, 1983, grifo meu)

Vê-se por essa carta a postura bastante crítica de Mário de Andrade em relação ao regime de governo americano, postura que acompanharia o escritor até o fim de sua vida, como se verá adiante. O oferecimento de uma bolsa para que Andrade continuasse seu livro sobre o folclore brasileiro¹³ não foi confirmado, mas parece ter se transformado em um convite para visitar os E.U.A. conforme será analisado em tópico posterior.

O interesse de Smith pelo trabalho realizado por Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga no Departamento de Cultura, por sua vez, transparece em diversos documentos que atestam que, se por um lado havia realmente interesses políticos impostos por uma relação entre “centro hegemônico” (os E.U.A.) e periferia (a América Latina) neste processo de integração musical, havia, no plano intelectual, um real interesse de conhecimento e de troca de procedimentos e metodologias entre os intelectuais e pesquisadores das Américas. Dito de outra maneira, o sistema de influência, pelo menos no que se refere ao plano das artes, não se deu somente no sentido “centro-periferia”. Um exemplo disso é a carta enviada por Smith a Oneyda Alvarenga, logo após a sua visita mencionada na missiva acima citada. Smith se declara “sem fôlego” com o que vira na Discoteca Pública de São Paulo, afirmando ter interesse em implementar o mesmo modelo de catalogação estatística usado por Oneyda em São Paulo na Biblioteca Pública de Nova Iorque: com esse fim, afirma estar estudando a possibilidade de oferecer à discipula de Mário de Andrade uma bolsa para uma estadia nos E.U.A.¹⁴

Um outro exemplo da admiração do intelectual americano pelo escritor paulista e deste “movimento inverso” de influências na política de “boa-vizinhança” entre Estados Unidos e Brasil pode ser verificado em um artigo escrito por Smith na década de 1940 e publicado na Revista Brasileira de Música por ocasião do cinquentenário de Mário de Andrade. Após qualificar este como “apóstolo da música”, Smith afirma:

Mário de Andrade é um escritor imaginativo e musicista intuitivo no verdadeiro sentido da palavra. É profundamente interessante quando esclarece em primeira mão qualquer material colhido. [...] Poucas pessoas são tão “estimulantes” Como ele próprio escreveu: ‘A análise científica da música popular brasileira ainda está por fazer’. E ninguém melhor do que ele para realizá-la, com financiamento e apoio. [...] Por que não mandá-lo em tournée pelo Brasil afora, a fim de estudar

¹³ Tratava-se do livro *Na pancada do Ganzá*, que não chegou a ser publicado. Após a morte de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga utilizou parte dos manuscritos deste livro para compor o volume *Danças Dramáticas do Brasil*.

¹⁴ Parte desta carta se encontra transcrita em Alvarenga, 1983, p.251. A proposta, entretanto, não se concretizou.



a música popular brasileira? [...] Antes de publicar os resultados de uma tal viagem, seria interessante também que trabalhasse algum tempo fora do país, de maneira a ter com o resto do mundo um contato mais direto. [...] Mário de Andrade é um profeta do Novo Mundo [...]. Tem muito a oferecer e nós, das outras repúblicas, temos ciúmes de vê-lo monopolizado pelo Brasil (Smith, 1943, p. 10-11).

Note-se neste trecho dois aspectos interessantes: o primeiro é a sugestão de uma “*tournée*” pelo Brasil para o estudo da música popular brasileira. Smith parecia ignorar que o escritor paulista já havia feito duas viagens para estudo da música nas regiões norte e nordeste na década de 1920, além de ter coordenado uma expedição com o mesmo fim em 1938 — a já mencionada Missão de Pesquisas Folclóricas, organizada pelo Departamento de Cultura de São Paulo¹⁵. O segundo aspecto interessante é o desejo de transformar Mário de Andrade — que, com exceção de uma pequena incursão ao Peru em 1927, jamais havia saído do país — em uma figura de alcance “interamericano”. Com esse intuito Smith sugeria que o escritor realizasse conferências em países como Argentina, Chile, Colômbia, México e Estados Unidos (Smith, 1943, p. 11), convites que chegaram a ser formulados mas que nunca foram aceitos por Mário de Andrade.

Após sua primeira vinda ao Brasil em 1940, Carleton Sprague Smith voltou ao país no período de 1942 a 1946, nomeado com o cargo de adido cultural dos E.U.A. Neste período, conforme salienta Azevedo (1986), ele continuaria a incentivar e promover o intercâmbio cultural entre os dois países, conseguindo bolsas de estudo para estudantes, como foi o caso de Egydio Castro e Silva — que estudou e se formou pela Universidade de Tulane em Nova Orleans — e da bibliotecária Mercedes Reis Pequeno, formada pela Universidade de Columbia, e que mais tarde seria nomeada chefe de seção de música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro¹⁶.

Como vimos anteriormente, o relatório apresentado por Smith ao fim de sua visita à América Latina em 1940 apontava Mário de Andrade e Luiz Heitor como duas figuras-chave (pelo menos no campo específico da musicologia) no processo de construção do intercâmbio musical entre as Américas. Veremos no tópico seguinte como se articulou o convite para que ambos visitassem os E.U.A e em que consistiu o trabalho de Luiz Heitor como Conselheiro da União Pan-Americana no período de julho de 1941 a janeiro de 1942.

¹⁵ A Missão de Pesquisas Folclóricas foi custeada integralmente pelo Departamento de Cultura de São Paulo conforme atesta Carlini (1993). O material resultante da Missão era composto por 169 discos de 78 RPM (em um total de 33 horas de gravação), 1126 fotos, 1100 objetos etnográficos e 19 filmes cinematográficos de 9,5, 16 e 35mm (Carlini, 1993).

¹⁶ Mercedes Reis Pequeno trabalhou também na U.P.A. sob a direção de Charles Seeger durante o período de 1947 a 1950 (Tacuchian, 1998, p.47n).



LUIZ HEITOR E A VISITA AOS E.U.A - 1941

Para analisarmos as circunstâncias que possibilitaram o convite da União Pan-Americana para que Luiz Heitor atuasse como conselheiro desta instituição, recorreremos novamente ao trabalho de Tacuchian (1998) e também à correspondência de Azevedo deste período. Uma das primeiras atividades realizadas pela Divisão de Música da U.P.A. foi a organização de um catálogo biobibliográfico de músicos latino-americanos, algo semelhante ao “Index of American Composers” que estava sendo realizado pelo governo americano. Para este empreendimento era essencial a contratação de um colaborador sul-americano qualificado. Na reunião realizada em 10 de abril de 1941 pela Divisão de Música da U.P.A. dois nomes foram inicialmente cogitados: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o musicólogo e folclorista chileno Eugênio Pereira Salas. Na reunião posterior, realizada em 25 de abril do mesmo ano, foi comunicada a aprovação da proposta de contratação de Luiz Heitor, sendo alocada para esse fim uma verba de 500 dólares (Tacuchian, 1998, p. 107n-108n). Embora Tacuchian nada afirme a respeito, é de se supor que tal escolha tenha sido baseada no relatório apresentado por Sprague Smith na volta de sua viagem à América Latina em 1940. Como vimos anteriormente, Smith fazia parte do Comitê de Música ligado à União Pan-Americana, tendo então grande influência sobre as decisões da Divisão de Música deste organismo.

A influência de Smith na indicação de Luiz Heitor também pode ser confirmada através da análise da correspondência entre este e Mário de Andrade. Em carta de 24 de março de 1941, Azevedo relata a Mário o seguinte:

Há poucos dias recebi uma carta do nosso amigo Carleton Sprague Smith, *a quem eu escrevera aceitando o convite para a viagem* e dizendo que preferia partir em junho; ele diz que concorda com a minha sugestão, que eu vá em junho etc... Mas nem uma palavra sobre uma base mais positiva, pois eu não tenho dinheiro e, por isso mesmo, nunca pretendi ir aos EUA. Nessa carta ele propõe que eu fique como conselheiro de uma Panamerican Musical Division, que não sei o que é, nem onde é. (Azevedo, Carta a Mário de Andrade, 24-3-41, grifo meu)

Este documento nos permite confirmar que realmente houve um convite direto de Sprague Smith a Luiz Heitor. É também interessante notar como este último desconhecia completamente a existência da Divisão de Música da U.P.A., o que demonstra o quanto eram tímidas até aquele momento as atuações deste organismo. A “base mais positiva” a que se refere Luiz Heitor era sem dúvida o financiamento da viagem, que seria aprovado logo depois.



Torna-se necessário abriremos aqui um pequeno parêntese para comentarmos alguns aspectos da epistolografia entre Mário de Andrade e Luiz Heitor¹⁷. O início desta correspondência situa-se no começo da década de 1930, quando Azevedo ainda era bibliotecário da Escola de Música, sendo, a princípio, bastante superficial. É somente a partir de 1940 que se estabelece um vínculo mais forte entre ambos, a partir do interesse comum pelo campo de estudos do folclore. A partir deste período pode-se notar que a correspondência entre ambos passa a ter um caráter mais específico exibindo inúmeras referências a livros e publicações sobre temas como “folclore”, “música primitiva”, “música indígena” etc. A análise destas cartas nos mostra o quanto estes dois intelectuais estavam familiarizados com autores e obras que se tornariam referências nestes campos de estudos e também posteriormente na etnomusicologia.

Na mencionada carta de 24 de março de 1941, por exemplo, Luiz Heitor tece comentários a respeito de uma publicação de George Herzog intitulada *Research in Primitive and Folk Music in the USA*¹⁸. George Herzog foi professor de antropologia da Universidade de Indiana na década de 1940, tendo sido um dos primeiros intelectuais a se dedicar ao estudo da musicologia comparada — seguindo a trilha de Carl Stumpf e Eric von Hornbostel¹⁹, de quem fora aluno — e por isso mesmo apontado como um dos precursores da etnomusicologia (ver Nettl, 1983, p. 87). A publicação mencionada é considerada por Nettl (2002, p. 28) como um marco para o estabelecimento da etnomusicologia como disciplina autônoma em um contexto universitário. Na mesma carta Azevedo solicita a Andrade o empréstimo do livro *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*²⁰ de Karl George Izikowitz, uma das mais importantes publicações sobre o assunto até aquela data e que constitui até hoje uma referência para a etnomusicologia (Nettl, 2002, p. 186). Além de constituírem importantes indicadores da bibliografia e das referências utilizadas por Mário de Andrade e Luiz Heitor em seus estudos, a correspondência entre ambos também é uma das poucas fontes que nos permitem avaliar

¹⁷ Hoje parte integrante do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP.

¹⁸ *Research in primitive and folk music in the U.S.A.* Washington: ACLS (Bulletin 24), 1936.

¹⁹ Carl Stumpf e Eric von Hornbostel são apontados como os principais precursores da etnomusicologia (ver p. ex. Nettl, 1983 p. 2, 358, 359; Bastos, 1995:21-23). O primeiro foi filósofo, psicólogo, musicólogo e professor da Universidade de Berlim, onde desenvolveu pesquisa sobre a psicologia do som: seu objetivo era estudar transculturalmente os processos mentais envolvidos na música, com ênfase na análise melódica e organológica. (Bastos, 1995, p.21). Hornbostel era químico formado pela Universidade de Viena e aluno de Stumpf no Instituto de Psicologia (*idem, ibidem*). Foi responsável pela primeira tentativa de classificação organológica de instrumentos musicais — conhecida como Sistemática Hornbostel-Curt Sachs (em parceria com o musicólogo berlinense Curt Sachs) — apontada por Pinto como “até hoje uma referência importante no estudo antropológico dos instrumentos musicais (Pinto, 2001, p. 30).

²⁰ Izikowitz, Karl G. *Musical and other sound instruments of the South American Indians*. Göteborg: Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets-Samhälles Handlingar, 1935.



as impressões de Azevedo a respeito das instituições americanas por ele visitadas em 1941, como será abordado adiante.

Luiz Heitor embarcou para os E.U.A. em julho de 1941. Um mês antes ele enviara uma carta a Mário de Andrade, discorrendo sobre as atividades da Comissão de Pesquisas Populares²¹, sobre sua próxima viagem e sobre a recusa do escritor paulista em aceitar o convite de Sprague Smith:

Não sei se você tem tido notícias da nossa Comissão de Pesquisas Populares, mas ela anda em grandes atividades práticas. Já se está coligindo material para a Exposição, e a Mariza Lira e o Joaquim Ribeiro têm empreendido, regularmente, excursões pelo Distrito Federal. [...] Tenho estado meio afastado desses trabalhos porque estou na dependência de notícias dos E.U.A., para embarcar para lá agora em princípios de julho. E você? Disse-me o Berrien [William Berrien] que você resolvera não aceitar mais a proposta do Carleton S. Smith. Que é isso? Falta de coragem para uma tarefa tão sedutora? Por outro lado, entretanto, conhecendo os seus métodos de trabalho, compreendo a sua hesitação em empreender um trabalho que deverá ser, pela sua própria extensão, um pouco superficial como documentação verdadeiramente folclórica. (Azevedo, carta a Mário de Andrade, 2 de junho de 1941)

Por essa carta vê-se que realmente houve um convite formal de Carleton Sprague Smith para que Mário de Andrade visitasse os E.U.A. e uma recusa por parte do escritor. Não sabemos os termos exatos do convite, mas pela carta de Azevedo pode-se depreender que seria provavelmente um trabalho burocrático de consultoria, tal como o que o próprio Luiz Heitor realizaria em sua viagem. Este parece ter sido, entretanto, apenas um dos motivos para a recusa de Mário: havia um outro motivo, certamente mais forte, de caráter político. Como vimos anteriormente, Andrade tinha uma postura bastante crítica em relação à sociedade americana, por considerá-la racista e pouco democrática. Em uma carta endereçada a Manuel Bandeira datada de janeiro de 1944 o escritor assim se refere à sua recusa em visitar os E.U.A.

Numa sátira de combate, que aliás não publico porque não convém, pois sou “Nações-unidas”, eu escolhambo os E.E.U.U. por causa da linha-de-cor. A ideia nasceu da irritação que me causaram as várias recusas (que fui obrigado a

²¹ Criada em fins de 1940 a convite da Sociedade de Amigos do Rio de Janeiro então presidida por Rodrigo de Castro Maia, a Comissão de Pesquisas Populares tinha por objetivo estudar o “folclore urbano”, através de uma equipe multidisciplinar que estudaria práticas populares na então capital da República. Era composta por Mariza Lira, Joaquim Ribeiro, Luiz Heitor, Aires de Andrade, Brasília Itiberê, Leonor Posada, Renato Almeida e Sívio Júlio de Albuquerque Lima (Aragão, 2006, p. 70)



explicar), escusas dolorosas aos convites de ir visitar os *States*. Pois não vou numa terra que tem a lei do Linch²² (Andrade apud Moraes, 2000, p. 668).

Como já visto, a principal atribuição de Luiz Heitor como Conselheiro da Divisão de Música da U.P.A. era a de assessorar o trabalho de confecção de um catálogo de compositores e músicos da América Latina. Neste trabalho ele estabeleceu importante contato com Charles Seeger, então chefe da Divisão de Música, contato que iria se estender até o fim da vida de ambos. Charles Seeger seria considerado um dos mais importantes nomes da etnomusicologia norte-americana, tendo levantando questões que serviriam como pano de fundo para as décadas posteriores desta disciplina (Seeger, 1991), além de ter deixado escritos sobre musicologia e filosofia da música. Foi fundador da *Society for Ethnomusicology* e integrou o Conselho Internacional de Música da Unesco, onde aprofundou suas relações com Luiz Heitor. Em artigo escrito em 1946 para a *Revista Brasileira de Música* sobre as publicações musicais da U.P.A., Azevedo manifesta da seguinte forma a sua admiração por Seeger:

Em 1941 foi criada em Washington [...] a Divisão de Música da União Pan-Americana. E à sua frente foi colocada uma figura de músico que parecia ter sido talhada de encomenda para o cargo: o Dr. Charles Seeger. Antigo professor universitário [...] nele se combinam o erudito, no campo da música e no da musicologia, e o administrador de visão clara, com muito tato para manejar assuntos melindrosos e uma natural fidalguia de maneiras, afável e acolhedora [...] Tive a fortuna de privar longamente com o Dr. Charles Seeger, quando servi de Consultor à sua Divisão de Música, no ano em que foi fundada. Vi nascerem os seus primeiros projetos. (Azevedo, 1986, p. 102)

Dentre estes primeiros projetos já figurava, ainda segundo Azevedo, a “publicação de uma série de monografias, índices bibliográficos, pequenos léxicos, etc., destinados a fomentar a melhor compreensão das forças musicais latentes nesta parte do mundo” (idem, *ibidem*). O trabalho de assessoria a publicações referentes aos compositores e músicos da América Latina, no entanto, não impediu que Luiz Heitor visitasse outras instituições e travasse importantes contatos com outros pesquisadores. Um dos mais importantes contatos neste sentido foi estabelecido com Alan Lomax, diretor do *Archive of American Folk Song* da Biblioteca do Congresso.

²² A “sátira de combate” a que se refere Mário de Andrade era um poema escrito em 1944, denominado “Nova Canção Dixie”, que procurava demonstrar as razões do escritor para as sucessivas recusas para visitar os E.U.A. Eis parte do poema: *Mas por que tanta esquivaça!/ Lá tem boa vizinhança/ Com prisões de ouro maciço/ Lá te darão bem bom lance/ E também muito bom linche/ Mas se você não é negro/ O que você tem com isso?/ No, l’Il never be/ In Colour Line Land.* (citado por Castro 1989)



LUIZ HEITOR E ALAN LOMAX

Filho do também pesquisador e folclorista John Lomax, Alan Lomax (1915-2002) foi um dos mais importantes etnomusicólogos americanos, tendo realizado incontáveis gravações de música popular por todo os E.U.A., Haiti, Itália, entre outros países, além de ter trabalhado como radialista e produtor fonográfico. Sua principal contribuição para a etnomusicologia foi a elaboração de um sistema de estudo comparativo das músicas do mundo — intitulado “cantometrics” — que consistia na tabulação de trinta e sete parâmetros musicais, tais como extensão melódica, tensão vocal, ritmo²³, etc. (Nettl, 1983, p. 92). Ao ser nomeado diretor do Archive of American Folk Song, divisão responsável pela coleta e arquivo de canções populares e/ou folclóricas da Biblioteca do Congresso, em 1937, Lomax contava com apenas 21 anos, mas já tinha uma enorme experiência em trabalhos de pesquisa e gravações de campo, tendo àquela ocasião publicado dois livros em coautoria com o pai, John Lomax²⁴ (Kahn, 2003, p. 2). Como diretor da referida divisão ele realizaria cerca de 20.000 gravações até a década de 1940 (Kahn, 2003, p. 3), contando com um imenso aparato técnico e financeiro à sua disposição.

Em uma carta endereçada a Mário de Andrade e datada de setembro de 1941, Luiz Heitor relata o seu contato com Alan Lomax e com o Archive of American Folk Song²⁵:

Tenho visto coisas extraordinárias, nos campos que nos interessam. A Library of Congress possui um Archive of American Folk Song, dirigido por Alan Lomax que está equipado como penso que nenhuma outra organização do gênero em qualquer parte do mundo. O seu “Recording Laboratory” é como o de uma verdadeira indústria de discos. Tem um engenheiro a dirigi-lo, estúdios especializados, um grande número de máquinas para registros de som (que estão constantemente em trabalho, em várias partes: neste momento uma se encontra no Alaska!). Viajei com o pequeno caminhão construído especialmente para coleta fonográfica de folclore. Dentro dele se acha instalado todo material preciso para essa tarefa, inclusive dínamos, transformadores e longos enrolamentos de

²³ A este respeito ver Lomax (1968). Conforme salienta Nettl (1983) o *cantometrics* foi um sistema que causou bastante polêmica entre etnomusicólogos: boa parte das críticas vinha do fato de que os elementos escolhidos como parâmetros dificilmente poderiam ser quantificados com precisão sendo em muitos casos apenas passíveis de análises subjetivas.

²⁴ *American Ballads and Folksongs* (1934) e *Negro Folk-Songs as Sung by Lead Belly* (1936).

²⁵ É importante notar que contatos entre a Biblioteca do Congresso e o Departamento de Cultura de São Paulo já haviam sido iniciados desde 1939, conforme atestam as cartas de Alvarenga (1983). Estes contatos resultaram em um intercâmbio de discos entre as duas instituições: cópias de discos da Missão de Pesquisas Folclóricas foram enviadas à Biblioteca do Congresso, que por sua vez disponibilizou cerca de 200 discos contendo material do Haiti para a Discoteca Pública de São Paulo (ver Alvarenga, 1983, p. 302)



fios que permitem que o microfone trabalhe a uma imensa distância do caminhão. Em dois dias que passei com esse caminhão ao sul da Virgínia o pessoal colheu discos que preenchem 10 horas de rotação! [...] A execução da música é sempre precedida de um interrogatório habilmente arranjado por A. Lomax. O Archive of American Folk Song está crescendo vertiginosamente, pois as gravações continuam diariamente, no ritmo a que assisti. (Azevedo, carta a Mário de Andrade, 8 de setembro de 1941).

Transparece neste trecho de forma bastante clara o entusiasmo de Luiz Heitor com o equipamento e a tecnologia à disposição de Lomax em seu “Recording Laboratory”. Parte deste entusiasmo estava diretamente ligado a um movimento amplo de instituições e pesquisadores em todo mundo empenhados no esforço de coleta de “canções folclóricas” e “populares” — em parte por existir uma crença generalizada de que era necessário recolher e catalogar as práticas folclóricas antes que estas desaparecessem (Aragão, 2006). Dentre estas instituições a Biblioteca do Congresso dos E.U.A pode ser considerada como uma das mais importantes, tanto pela amplitude de seus arquivos, quanto pelos recursos financeiros disponíveis (Brady, 1999).

Além de grandes recursos financeiros e tecnológicos à sua disposição, Lomax valia-se do grande prestígio da Biblioteca do Congresso e da própria imagem de poder vinculada à capital americana para convencer seus informantes a registrar suas canções nos aparelhos fonográficos. Conforme salienta Brady: “Para informantes norte-americanos, índios ou não, a capital da nação [...] evocava uma imagem de poder. [...] A potência representada por uma conexão oficial com Washington poderia tomar uma dimensão quase mítica” (Brady, 1999, p. 99).

Outro aspecto importante a ser ressaltado na carta acima é a referência ao “interrogatório habilmente arranjado” por Alan Lomax antes da realização das gravações. Ainda que se valesse da imagem de poder evocada pela capital americana, Lomax tinha verdadeira habilidade para lidar com seus informantes, conforme salienta Kahn (2003, p. 3), deixando-os à vontade para a realização das gravações. Este fator exerceu certamente grande influência sobre Luiz Heitor, que até então jamais havia realizado qualquer gravação de campo. O tom de admiração pela tecnologia e pela infraestrutura de que dispunham os americanos na coleta de material folclórico na carta de Azevedo revela bem o contraste com as condições enfrentadas por pesquisadores brasileiros, que em sua maioria ainda dependiam unicamente de cadernos de anotação para realizarem os mesmos feitos. Cumpre assinalar ainda que o entusiasmo com que Azevedo relatava a Andrade as excelentes condições de trabalho do Archive of American Folk-Song refletia também o anseio do movimento folclórico brasileiro em “institucionalizar” a disciplina e obter apoio governamental para tal fim (Vilhena, 1997).



Na mesma carta endereçada a Mário de Andrade, Luiz Heitor comunica o desejo de Alan Lomax de realizar gravações de campo no Brasil. Transcrevo o final do documento por ser de grande importância para o entendimento do convênio que seria estabelecido algum tempo depois entre Azevedo e a Biblioteca do Congresso:

No próximo ano A. Lomax vai ao Brasil para colher material. Estou procurando auxiliá-lo na organização de seus planos, mas já disse que julgo essencial que o ponto de partida da excursão seja São Paulo, a fim de se instruírem com você e com a Oneyda. Não está ainda combinado se o caminhão com o engenheiro de som também irá. O certo é irem A. Lomax e a senhora, que é uma ótima auxiliar dele. Ele deseja agregar ao grupo um jovem ou uma jovem que os auxilie nesta tarefa. Não sei quais são as condições, mas você logo entende que esta gente aqui não faz nada sem bastante dinheiro e generosidade. Lembra você alguém em condições de aceitar essa incumbência? O período é de 1 ano para internar-se com os Lomax no sertão, em todas as partes do Brasil. É preciso que seja uma pessoa conhecedora do que vai fazer, com habilidade para lidar com o povo e com inteligência para ser uma boa companhia para os Lomax. Tenho pensado em muita gente, mas ainda não encontrei ninguém com as condições ideais. Tenho no Rio ex-alunos meus que, estou certo, gostariam muito dessa tarefa, são pessoas cultas, inteligentes, conhecendo teoricamente nossos problemas de folclore. Mas tenho medo da sua falta de contato com o povo, da sua inexperiência da região norte do país. Também tenho entre meus alunos pessoal do norte, bem conhecedores do povo, bem “povo” eles mesmos. Mas aí o que temo é o contrário, é que eles sejam xucros e ingênuos demais para o trabalho científico que os Lomax vão empreender. (Azevedo, carta a Mário de Andrade, 8 de setembro de 1941).

Na constatação da falta de pessoal especializado para acompanhar Lomax em sua empreitada já transparece um dos dilemas que o movimento folclórico descrito por Vilhena (1997) enfrentaria alguns anos depois: se por um lado havia “alunos inteligentes”, “conhecendo teoricamente nossos problemas de folclore”, estes não tinham experiência prática em pesquisa de campo, e nem tampouco “contato com o povo”. Por outro lado, existiam alunos para quem a comunicação com o “povo” não constituía um problema por serem eles mesmos oriundos do “povo”, mas que não tinham o conhecimento “científico” do folclore²⁶. Esta parece ter sido uma constatação importante para que Luiz Heitor

²⁶ O movimento folclórico organizado em torno da CNFL teria problema parecido ao lidar com uma imensa rede de colaboradores em todo o Brasil: ainda que os informantes do interior estivessem mais próximos dos “fatos folclóricos” e do “contato com o



reavaliasse os objetivos e as metodologias de trabalho adotadas em suas aulas de folclore e buscasse uma abordagem mais prática e empírica do trato deste tema, que constituiria um dos principais objetivos do Centro de Pesquisas Folclóricas criado por ele em 1943.

Ressalte-se ainda na missiva de Azevedo a referência a São Paulo como ponto de partida inicial da viagem a fim de que os Lomax “se instruissem” com Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. Infelizmente não nos foi possível ter acesso à resposta de Mário, mas é de se supor que o escritor, com sua postura crítica em relação aos E.U.A. e à política de boa-vizinhança, demonstrasse algum desconforto em fornecer apoio a tal empreendimento. Em todo caso, com a entrada dos E.U.A. na 2ª Guerra Mundial em 1941 houve uma mudança de planos em relação à viagem, conforme atesta a seguinte carta de Luiz Heitor a Andrade, datada de 25 de março de 1942, a primeira enviada pelo primeiro após seu retorno de Washington:

Você já deve saber [...] que vim de Washington com uma incumbência da Biblioteca do Congresso para colher nossa música folclórica em discos a serem remetidos para os Archives of American Folk Song dessa Biblioteca, conservando nós uma cópia dos mesmos para a E.N. de Música. Nisso se transformou a projetada viagem do A. Lomax, sobre a qual escrevi para você e obtive sua resposta. Com a guerra o Lomax não pode deixar o país e o H. Spivacke me perguntou se queria encarregar-me da prebenda. Está claro que a recebi com maior prazer, mas desde logo respondi que isso seria coisa para trabalhar em colaboração com você. Tenho, portanto, que organizar “tudo” com você. Para ter uma ideia do que se trata e como é o mecanismo dessas combinações, envio-lhe incluso, uma cópia do anteprojeto que organizei, na base do assentado em Washington. Mas preciso assentar tudo isso com você, escolher gente com você e decidir questões técnicas [...] (Azevedo, carta a Mário de Andrade, 5 de março de 1942)

CONCLUSÕES

Embora a entrada na guerra tenha prejudicado os planos de Alan Lomax, a utilização de Luiz Heitor para a realização da missão de coleta folclórica vinha ao encontro do interesse norte-americano em promover convênios com instituições e estudiosos brasileiros. É neste contexto que surge o convênio entre a Biblioteca do Congresso norte-

povo”, eles eram frequentemente criticados pela falta de metodologia e caráter científico de suas comunicações e relatos (Vilhena, 1997, p. 179).



americano e a então Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ), que possibilitou a realização de centenas de gravações de campo em Goiás (1941), Ceará (1943) e Minas Gerais²⁷ (1944) por Luiz Heitor, coleção hoje integrante do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ²⁸. O convênio previa o empréstimo de equipamentos de gravação pela Biblioteca do Congresso, a aquisição de 200 discos de 12 polegadas para registro sonoro, bem como verba para transporte de Luiz Heitor e um auxiliar a campo e finalmente uma pequena quantia para pagamento dos informantes.

À guisa de conclusão, poderíamos afirmar que Luiz Heitor Corrêa de Azevedo — ainda que tenha tido sua carreira “interrompida” de certa forma, ao assumir o cargo de secretário da Unesco em 1947— desempenhou um duplo papel para a etnomusicologia brasileira. Poderíamos afirmar que, por um lado, ele “encerrou” uma época: a época dos “grandes” folcloristas, dos intelectuais que, no esteio da proposta de Mário de Andrade em seu *Ensaio da Música Brasileira*, tinham um “projeto nacional” de descoberta, arquivamento e estudo da música popular. As viagens etnográficas de Luiz Heitor foram, de certa forma, as últimas a terem esta pretensão de abarcar (e por assim dizer, “arquivar”) o país inteiro, com o fim de realizar análises que mostrariam a “essência” da música nacional.

Por outro lado, poderíamos dizer que Azevedo também inaugurou uma época, ao propor questões que seriam de grande importância para a etnomusicologia brasileira da segunda metade do século, por seu papel pioneiro como primeiro professor de folclore musical em uma universidade, e finalmente, ao inserir o Brasil em um contexto internacional de pesquisadores e intelectuais – tais como Charles Seeger e Alan Lomax – que se tornariam referências para a etnomusicologia mundial.

²⁷ Foram realizadas ainda gravações etnográficas no estado do Rio Grande do Sul em 1947. Como o convênio com a Biblioteca do Congresso a esta altura já havia sido encerrado, Luiz Heitor contou com o patrocínio do governo do estado do Rio Grande do Sul graças à intermediação da Associação Rio-grandense de Música de Porto Alegre (Aragão, 2006, p. 139)

²⁸ O convênio entre Luiz Heitor e a Biblioteca do Congresso previa que os discos originais seriam enviados para esta última instituição, ficando uma cópia de cada disco na então Escola Nacional de Música. Na década de 1980 os discos da ENM foram copiados para fita magnética (Aragão, 2006, p. 147), mas até hoje não foram alvo de digitalização.



REFERÊNCIAS

Alvarenga, Oneyda. *Cartas Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Aragão, Pedro de Moura. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932- 1947)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2005.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. “Carleton Sprague Smith e o Brasil”. *Revista Brasileira de Música* (UFRJ, Rio de Janeiro), v. XVI, p. 3-14, 1986.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. Carta a Mário de Andrade, 24 de março de 1941. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. Carta a Mário de Andrade, 2 de junho de 1941. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. Carta a Mário de Andrade, 8 de setembro de 1941. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. Carta a Mário de Andrade, 5 de março de 1942. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Bastos, Rafael de Menezes. “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem”. *Anuário Antropológico/93*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

Boggs, Ralph. “La recolección de la música folklórica en el Nuevo Mundo”. *Boletín Latino Americano de Música* (Montevideo), v. 5, p. 221-224, 1941.

Blum, Stephen. “European musical terminology and the music of Africa”. In: Nettl, Bruno e Bohlman, Philip (orgs.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: Chicago University Press, 1991.

Brady, Erika. *A Spiral Way: how the phonograph changed ethnography*. University Press of Mississippi, 1999.

Carlini, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó na Missão*. São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga; Centro Cultural São Paulo, 1993.

Castro, Moacyr Werneck de. *Mário de Andrade, exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.



- Kahn, Ed. "1934-1950: The Early Collecting Years" In: *Alan Lomax selected writings 1934-1997*, Ronald Cohen (ed.), New York: Routledge, 2003.
- Lomax, Alan. *Folk Song style and culture*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Books, 1968.
- Moraes, Marcos Antonio de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira* (org.). São Paulo: Edusp/IEB, 2000.
- Nettl, Bruno. *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. University of Illinois Press, 1983.
- Nettl, Bruno. *Encounters in Ethnomusicology: a memoir*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2002.
- Pinto, Tiago de Oliveira. "Som e música: questões de uma Antropologia Sonora". *Revista de Antropologia* (USP, São Paulo), v. 44 n. 1. Disponível em www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034. Acesso em 12 abril 2014.
- Seeger, Anthony. "Styles of Musical Ethnography". In: Nettl, Bruno e Bohlman, Philip (orgs). *Comparative Musicology and Anthropology of Music*: Chicago University Press, 1991.
- Smith, Carleton Sprague. "Mário de Andrade – musicólogo". *Revista Brasileira de Música*, v. IX, 1943.
- Tacuchian, Maria de Fátima Granja. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1998.
- Vilhena, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

PEDRO ARAGÃO é professor do Instituto Villa-Lobos e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Doutor em musicologia, é autor do livro *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*, prêmio (2ª colocação) Silvio Romero (2011) e prêmio Funarte de Produção Crítica em Música (2012). É também organizador (com Bia Paes Leme, Marcílio Lopes e Paulo Aragão) dos livros *Pixinguinha: Inéditas e Redescobertas* (IMS, 2012), *Pixinguinha Outras Pautas* (IMS/IOESP, 2014) e *Carnaval de Pixinguinha* (IMS/IOESP, 2014).



Práxis sonora e habitus de classe: a ocupação do espaço público no carnaval do Rio de Janeiro*

*Marcelo Rubião de Andrade***

Resumo

Este artigo apresenta algumas considerações desenvolvidas em um estudo etnográfico sobre o carnaval de rua do Rio de Janeiro, tendo como foco um processo de ocupação do espaço público pelas comemorações carnavalescas, que se torna evidente a partir dos anos 2000. Desta forma, propõe uma reflexão crítica sobre a relação entre a prática musical, processos de resignificação de determinados espaços, e a formação de categorias sociais que condicionam o entendimento sobre a cidade.

Palavras-chave

Música no Brasil – carnaval – práxis sonora – hábitus – espaço público.

Abstract

This article presents some considerations developed in an ethnographic study about the street carnival of Rio de Janeiro, focusing on a process of occupation of public space by the Carnival celebrations, which becomes apparent from the years 2000. In this way, proposes a critical reflection on the relationship between musical practice, processes of resignification of certain spaces, and the formation of social categories that affect the understanding of the city.

Keywords

Música no Brasil – carnival – sound praxis – habitus – public space.

* Este artigo apresenta parte das reflexões presentes em minha tese de doutorado “‘O maior carnaval do mundo’: discursos e repertórios no carnaval de rua do Rio de Janeiro”, defendida no ano de 2018, fruto de um estudo sobre o carnaval carioca que teve início em 2004, sendo desde o princípio orientado pelo professor Dr. Samuel Araújo. Agradeço pela generosidade, amizade e orientação, durante a graduação, mestrado e doutorado.

** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: marcelorubiao@gmail.com.

Artigo recebido em 25 de outubro de 2018 e aprovado em 12 de novembro de 2018.



No início da década de 2000 o carnaval na cidade do Rio de Janeiro começa um processo de mudança na sua relação com o espaço público. As práticas envolvidas na celebração do carnaval, em um momento anterior, concentradas nos desfiles das escolas de samba e bailes privados, começam a ter seu foco progressivamente deslocado, com uma crescente ocupação do espaço público. Nesse período, é possível observar um aumento progressivo no número de participantes nos festejos carnavalescos em locais públicos, bem como no número de grupos atuando nestes eventos.

Com isso, o carnaval de rua carioca foi ganhando espaço no contexto da festa, e as celebrações e festejos passaram a contar com novos atores e categorias sociais. Articulados entre uma produção pulverizada em um maior, e mais heterogêneo, número de performances. Um deslocamento tanto no tipo de produção simbólica, como no tipo de espaço ocupado, e que tem a música como elemento gerador, organizador e delimitador.

O artigo a seguir tem como objeto esse processo de ocupação do espaço público pelo carnaval de rua do Rio de Janeiro, e aborda a relação entre o surgimento de um campo de produção musical intrínseco aos desfiles, e processos de ressignificação e disputa por determinadas áreas da cidade.

CARNAVAL: APROXIMAÇÕES, DISPUTAS E UM BEIJO ROUBADO

Ao definir o carnaval de rua do Rio de Janeiro como foco de observação para este trabalho, uma primeira questão que precisa ser abordada é: O que é o carnaval? E por consequência desta primeira questão, ainda poderíamos perguntar: O que o carnaval tem de específico que o diferencia da vida cotidiana?

Estas questões comportam inúmeras respostas diferentes, e dependem muito de qual carnaval estamos falando. Desta forma, para iniciar o tratamento destas questões de uma maneira contextualizada com o carnaval de rua carioca, proponho a análise de um caso observado durante o trabalho de campo, e descrito a seguir.

Em 2011, poucos dias antes do carnaval, eu estava voltando para casa, após assistir a apresentação pré-carnavalesca de um bloco no centro do Rio de Janeiro, quando me deparei com outro evento pré-carnavalesco. Esse outro evento, ocupava toda a rua e eu teria que atravessá-lo para continuar meu caminho. Havia muitas pessoas, e a travessia não seria uma tarefa fácil, ou rápida.

Nesse momento, chamou-me a atenção uma cena que acontecia ao meu lado.



Havia um rapaz conversando com uma moça, visivelmente tentando uma aproximação amorosa, e parecendo ter certo êxito neste sentido. Ele se esforçava para ser ouvido, apesar da música alta, e ela correspondia com sorrisos e respostas curtas. O flerte era evidente. O casal aparentava ter algo entre vinte e trinta anos de idade.

Em determinado momento o rapaz saiu, voltando em pouco tempo com uma garrafa de cerveja e dois copos de plástico. Serviu a bebida para ela, e em seguida encheu o próprio copo, ficando com a garrafa ainda pela metade.

O rapaz tentava retomar a conversa quando se aproximou um senhor, aparentemente um morador de rua¹, que estendendo seu próprio copo, pediu um pouco da cerveja.

A negativa foi imediata, e o rapaz, irritado com a interrupção ordenou que o senhor se retirasse: “– Vaza maluco!”.

A reação um tanto acalorada, de corte do contato, chamou a atenção das pessoas que estavam em volta, e não foi bem aceita pela moça, que reclamou. Ficou claro que para ela, tal reação não condizia com o contexto carnavalesco que condicionava aquele momento.

O rapaz, vendo que sua atitude a havia desagradado, e possivelmente posto fim às suas chances com a moça, não reagiu quando ela tomou a garrafa de sua mão e serviu a cerveja ao senhor.

Nesse momento, para a surpresa de todos, após ter o copo cheio pela moça, o senhor, apresentando uma agilidade inesperada para a idade que aparentava, com um rápido movimento roubou um beijo na boca.

Na verdade, toda a ação foi inesperada e a expressão da vítima do “roubo” poderia ser definida como uma mistura de surpresa e repulsa.

Desta vez o rapaz foi mais enfático: “- Porra maluco, vaza! Senão vou te quebrar”. A moça não reclamou. O senhor não discutiu. Foi embora.

Um ponto comum, destacado na grande maioria dos trabalhos que estudam questões relacionadas aos mais diferentes carnavais, é que durante o carnaval é possível, e até desejado, que se tenha uma série de comportamentos diferentes do que é esperado cotidianamente. Ações que normalmente seriam evitadas, e mesmo repreendidas, podem ser aceitas, e permitidas nesse contexto. Assim, durante os dias de carnaval, existiria uma

¹ Não é possível precisar a classe econômica de uma pessoa simplesmente pela aparência. Em casos de extrema pobreza, ou riqueza, é um pouco mais fácil. Assim, mesmo sem poder precisar a classe econômica dos envolvidos, é possível afirmar com segurança que ambos, o rapaz e a moça, pertenciam a um extrato socioeconômico diferente, e mais abastado, do que o senhor que pediu a cerveja.



mudança na forma como as relações sociais se estabelecem, em relação à forma cotidiana. Ou seja, durante o carnaval haveria a possibilidade de que as relações cotidianas, já hierarquizadas, sobretudo em espaços públicos, fossem reestruturadas de uma maneira própria.

Essa é uma perspectiva importante para entender o caso descrito, e que se apoia, sobretudo, no trabalho de Bakhtin (1987). Segundo esse autor, as festas e comemorações com atos cômicos, de exagero, e inversão, cumpriam um papel importante na vida do homem medieval, como um elemento de ligação, por oposição, entre a cultura popular e a oficial. A partir da linguagem do riso, seria possível a construção de uma visão de mundo deliberadamente oposta a oficial, de forma a criar um “segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da idade média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas” (p. 4).

Assim, Bakhtin entende que, durante esses períodos, quando as práticas e relações oficiais são provisoriamente postas em xeque por expedientes de exagero, deboche, e troça, as próprias hierarquias sociais e modos de comunicação entre os diferentes extratos da sociedade poderiam se dar de forma diferente.

Seria possível, então, a instauração de um tipo particular de comunicação na praça pública. Um tipo de comunicação na qual os indivíduos seriam menos distantes, e que, a partir de uma linguagem carnavalesca, possibilitaria o surgimento de interseções entre a cultura popular e a oficial, em um contexto em que a segunda se colocava de maneira oposta a primeira. Não se trata, então, de uma simples inversão ou eliminação de hierarquias sociais, mas um tratamento destes momentos, como possibilidades de interlocução que não seriam bem aceitas cotidianamente. Este é um primeiro ponto importante para pensar o carnaval do Rio de Janeiro, pois é possível entender que, ao instaurar determinadas possibilidades de ação e comunicação deliberadamente opostas às oficiais, o carnaval subentende um diálogo político e estabelece um caráter para o espaço público.

Stallybrass e White (1986, p. 6) apontam que o trabalho de Bakhtin (1987) sobre a linguagem carnavalesca funcionou como um catalisador para que o carnaval se tornasse um tema caro tanto para os estudos literários quanto aos culturais, sendo incorporado não como um simples ritual da cultura europeia, mas como um “modo de entendimento”.

Os autores destacam que o próprio carnaval, como festa, já não poderia ser considerado um ritual tão importante na Europa, mas que a linguagem Carnavalesca poderia extrapolar o momento que lhe nomeara, sendo uma categoria importante para



entender outros momentos. Assim, o carnaval, como modelo analítico, como entendimento, poderia ser uma ferramenta importante para compreender também outras situações.

Carnaval no seu sentido mais amplo, e geral abrangeu espetáculos rituais como feiras, festas populares e vigílias, procissões e competições (Burke, 1978, p. 178-204), shows cômicos, shows de farsa e danças, diversões ao ar livre com fantasias e máscaras, gigantes, anões, monstros, animais treinados e assim por diante; isso incluía composições verbais cômicas (orais e escritas) como paródias, travestis e farsa vulgar; e incluía vários gêneros de 'Billingsgate', pelos quais Bakhtin designou maldições, juramentos, gírias, humor, truques populares e piadas, formas escatológicas, na verdade todos os tipos 'baixos' e 'sujos' de humor popular. Carnaval é apresentado por Bakhtin como um mundo de Topsy-Turvy, de heteroglossia exuberante, de incessante transbordamento e excesso onde tudo é misturado, híbrido, ritualmente degradado e profanado. (Stallybrass; White, 1986, p. 8, tradução nossa²)

Desta forma, é possível pensar em duas respostas para a pergunta inicial, sobre o que é o carnaval. A primeira é que o carnaval é um modo de entendimento, uma possibilidade de relação com o mundo, que compreende um conjunto de comportamentos, um conceito. E a segunda é que o carnaval é uma festa específica, um momento.

Ferreira (2004) aborda essa questão, e aponta que, em termos históricos, sempre houve momentos de ruptura da ordem cotidiana com festas e celebrações ligadas ao exagero, atos cômicos e de inversão, nas quais seria possível um conjunto de comportamentos, de certa forma opostos à ordem cotidiana. Assim, para este autor o carnaval não deve ser confundido com esses outros momentos, mas entendido como uma

² "Carnival in its widest, most general sense embraced ritual spectacles such as fairs, popular feasts and wakes, processions and competitions (Burke, 1978, p. 178-204), comic shows, mummery and dancing, open-air amusement with costumes and masks, giants, dwarfs, monsters, trained animals and so forth; it included comic verbal compositions (oral and written) such as parodies, travesties and vulgar farce; and it included various genres of 'Billingsgate', by which Bakhtin designated curses, oaths, slang, humour, popular tricks and jokes, scatological forms, in fact all the 'low' and 'dirty' sorts of folk humour. Carnival is presented by Bakhtin as a world of topsy-turvy, of heteroglot exuberance, of ceaseless overrunning and excess where all is mixed, hybrid, ritually degraded and defiled."



data comemorativa específica. Uma festa específica, cujo início remonta ao “estabelecimento, pela Igreja, de uma data fixa para a Quaresma, no século XI. Isso quer dizer que a festa carnavalesca se estabeleceu não como um tipo de festejo único (seja de inversão, de deboche ou de exagero), mas sim como um período do ano” (Ferreira, 2004, p. 68).

O autor explica sua posição em diferenciar o carnaval de outros momentos, que poderiam ser entendidos como carnavalizados, como uma forma de não essencializar um modelo específico de comemoração ou entendimento. Assim, Ferreira aponta que o carnaval, como um momento: “não é uma festa que possua uma forma específica. Ele é [...] um período que os diferentes grupos da sociedade concordaram em determinar como o grande momento festivo do ano” (Ferreira, 2004, p. 69).

A importância de entender o carnaval como uma data, para Ferreira, está no fato de que, a partir do estabelecimento desta data como um momento em que há a possibilidade de diferentes formas de ação, os diferentes grupos da sociedade teriam nele um campo de disputas no qual “cada um dos grupos procura ocupar o espaço da festa e impor seu ponto de vista e sua forma de brincar” (Ferreira, 2004, p. 69). Para Ferreira este é o ponto central no entendimento do carnaval, pois coloca a festa como um campo específico de disputas.

O entendimento do Carnaval como um momento e um espaço de tensão faz com que possamos entender as muitas festas que compõem a grande festa. O Carnaval não deve ser considerado apenas como um tempo de inversão, mas sim como uma tensão criadora que acontece num momento especialmente reservado para esse tipo de disputa (Ferreira, 2004, p. 71).

É interessante notar que a posição de Ferreira (2004) não é, na verdade, contrária à de Bakhtin (1987), pois estes autores não tratam exatamente do mesmo carnaval, e a visão de cada um, tende a privilegiar a própria realidade de cada autor.

Para Bakhtin, que escreve de uma perspectiva onde o carnaval não se destaca como festa, o momento do carnaval não é o ponto mais importante, mas sim os conceitos de inversão envolvidos. O carnaval seria um momento de aproximação.

Para Ferreira, que escreve da cidade onde acontece o maior carnaval do mundo, as diferentes possibilidades de formas de ação e de ocupação do espaço, figuram como um elemento de tensão e construção social. Adquirindo um papel de destaque na própria definição do que é o carnaval. O carnaval seria um momento de disputa.



É importante destacar que, apesar de um foco diferente na concepção de cada um destes autores, um ponto comum no entendimento dessas concepções, é a ideia de o carnaval condicionar uma forma diferente de interação entre extratos sociais distintos.

Para Bakhtin, a dicotomia entre o “baixo” e “alto” aparece como um elemento central na ideia de inversão da linguagem carnavalesca, até porque, esta trata justamente da “quebra” de hierarquia entre dois “lados”, com uma forma de comunicação mais próxima.

Para Ferreira, a relação de disputa pelo controle do espaço, e das formas de ação inerentes ao carnaval, também funciona como uma “tensão criadora” entre diferentes grupos. E dessa maneira, também entre diferentes extratos sociais.

Voltando ao caso descrito anteriormente, é importante ressaltar ainda que apesar de não ser carnaval, se tratava de um evento que propunha uma linguagem carnavalesca, na semana anterior ao carnaval. A perspectiva de Bakhtin de uma linguagem carnavalesca que pode extrapolar os limites do próprio carnaval torna-se extremamente pertinente neste caso. Em outro contexto, que não o carnavalesco, essa situação provavelmente não aconteceria ou terminaria de forma bem diferente.

Havia ali uma ideia de proximidade entre classes sociais distintas, que remonta à proposta de Bakhtin, mas o que fica evidente nesse caso (quase uma alegoria), é que essa relação envolve duas partes, e as duas tem papel ativo. Não é apenas os que estão em “cima” que se colocam mais próximos dos que estão em “baixo”. Na verdade, essa proximidade muitas vezes aparece como um elemento conquistado, ou até mesmo tomado à força. Há uma proximidade, mas que se estabelece em forma de disputa.

DISPUTAS CARNAVALESCAS

Como Ferreira (2004) aponta, o carnaval é um campo aberto a disputas, e o controle das formas de brincar é também o controle sobre o espaço. No contexto do carnaval de rua carioca, as situações de disputa, que podem ser entendidas como disputas pelo espaço, são muito comuns. Podendo ser percebidas em diferentes instâncias. Tanto em uma perspectiva micro, quando diferentes grupos disputam diretamente determinados espaços; quanto em uma perspectiva macro, quando a ocupação do espaço pelo desfile se relaciona com a formação social daquele espaço, e inclui políticas públicas de ordenação da festa e da cidade, bem como a formação de campos de produção e grupos sociais.

Esse tipo de abstração sobre o âmbito de atuação das disputas tem valor puramente analítico. Não é possível prever todas as implicações e desdobramentos desse tipo de



acontecimento, não sendo possível também estabelecer uma secção real no tipo de atuação de cada grupo. Assim, esta secção analítica, tem sua importância principal no fato de ampliar a ideia de Ferreira, de uma disputa pela festa onde “cada um dos grupos procura ocupar o espaço da festa e impor seu ponto de vista e sua forma de brincar.” (p.69), para a uma ideia de disputa pelo próprio uso da cidade. Desta forma, serão destacados dois casos observados no trabalho de campo, que exemplificam as possibilidades de disputa pelo espaço, durante o carnaval, atuando (ao menos de forma mais evidente) em uma perspectiva que vai do micro ao macro.

O CASO DOS HOMENS DE MAIÔ

Dentro de uma perspectiva micro, um dos casos observados, que destaca a pertinência da concepção de disputa espacial durante o carnaval, ocorreu no dia 15 de fevereiro de 2015, e demonstra uma possibilidade de disputa musical/sonora pelo domínio do espaço.

Havia um bloco vindo de Niterói, uma cidade vizinha ao Rio de Janeiro, e que chegaria ao Rio de Janeiro na Praça XV, no centro da cidade. O Bloco, cujo desfile começou dentro da barca que faz a travessia entre as duas cidades, já saiu da barca tocando marchinhas carnavalescas, e rapidamente se formou um público em torno da banda, acompanhando o desfile. De modo a formar um espaço social específico. O desfile do Bloco. Com isso, o mesmo se deslocou por alguns metros até a escadaria da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), onde se posicionou.

Aquele espaço não estava pré-definido para ser ocupado por tal grupo, mas a prática musical permitiu que aquelas pessoas seccionassem o espaço, e criassem um espaço social específico do seu desfile. A ocupação daquele espaço não estava garantida, e foi tomada de forma arbitrária, pela ocupação sonora.

A música exerce um papel delimitador espaço-temporal muito importante no contexto carnavalesco, pois é a partir de uma prática musical que os espaços sociais se formam em torno dos diferentes grupos. A performance musical do bloco em questão transformou aquele espaço. O que antes era a escadaria de um prédio público se tornou, naquele momento, o desfile do bloco.

Entretanto, havia outros grupos naquele local e o bloco não era o único interessado no controle do espaço.



Normalmente, os desfiles de blocos carnavalescos no Rio de Janeiro têm como um expediente comum, a execução contínua e consecutiva das músicas, como uma forma de manter o elemento sonoro sempre presente. O Bloco em questão, no entanto estava realizando pequenas pausas entre uma música e outra, e neste intervalo não havia qualquer elemento que realmente seccionasse o espaço social construído ali pelo Bloco.

Aproveitando esses intervalos, um grupo de foliões presentes no desfile se posicionou em um local ao lado do Bloco, e em cada oportunidade, cantavam uma música própria, que remetia à fantasia utilizada pelos próprios foliões deste grupo. Uma espécie de maiô vermelho. Dizia a música:

- Maiô, maiô,
- Tô com o saco todo assado,
- Mas adoro usar maiô.

Inicialmente, a intromissão sonora dos homens de maiô no desfile do Bloco causou grande estranheza nos músicos, que não esperavam ter sua performance intercalada com a de outros foliões, mas esse segundo grupo também não precisou de qualquer autorização para sua performance e reivindicou o uso daquele espaço da mesma forma que o primeiro. A partir da ocupação sonora do espaço.

Esse caso demonstra uma disputa amistosa entre dois grupos, e sem qualquer consequência imediata (ou evidente). Mas ao mesmo tempo, evidencia o domínio do espaço como um elemento aberto à disputa. Um domínio efêmero, e contestável.

O bloco, vindo de outra cidade, não teve qualquer dificuldade em chegar ao Rio de Janeiro e estabelecer um espaço a partir de sua performance. Entretanto, a simples tomada do espaço não garantiu o domínio dele. Manter o controle desse espaço mostrou-se como um expediente de constante delimitação.

O grupo de foliões que interviu na performance do bloco não chegava a formar um outro bloco ou uma agremiação carnavalesca, mas demonstrava certo grau de organização, já que estavam com a mesma fantasia, possuíam uma música própria, e até um estandarte.

Na verdade, não se tratava de um grupo capaz de reunir um público em torno de sua prática musical. Não era um grupo capaz de criar seu próprio espaço performático, mas que foi capaz de intervir em um espaço criado pelo bloco.

Uma vez que aquele espaço se estabeleceu em torno da música, o silêncio do Bloco entre uma música e outra, funcionou de forma equivalente a deixar o espaço vazio. E foi esse espaço, deixado vazio pelo Bloco, que o grupo de maiô ocupou. Se o bloco parasse de



tocar e fosse embora, o espaço seria desfeito. O público não ficaria ali assistindo os foliões de maiô.

O grupo de maiô não utilizava qualquer instrumento musical, nem tampouco apresentava qualquer preocupação com os parâmetros musicais envolvidos na sua apresentação. A prática musical ali se apoiava justamente no caráter carnavalesco. O caráter cômico da música é que figurava como elemento principal.

Durante a execução da música dos foliões de maiô, toda a atenção do público se voltava para eles. De tal modo, que depois de algumas vezes, o Bloco começou realmente a esperar o fim de cada intervenção para voltar a tocar, sendo obrigado a dividir não só o espaço, mas o próprio controle de sua performance.

Conforme apontado anteriormente, as performances musicais dos grupos, e seus desfiles, demarcam um espaço social. Um espaço passageiro, tanto em relação ao tempo, enquanto duração, como também em relação ao espaço, enquanto movimento. Assim, tempo e espaço aparecem como elementos indissociáveis, e o controle do tempo se confunde com o controle do espaço.

É interessante notar ainda que, uma vez dividido o espaço da performance, e assim colocado em disputa, um terceiro grupo de foliões, vestidos com fantasias de índios, se posicionou logo abaixo do grupo de maiô, com o intuito de também interferir no desfile do Bloco com sua própria performance musical.

Uma característica do carnaval carioca que pode ser destacada, a partir desse caso, é que apesar do caráter estruturador das performances musicais, o carnaval não se limita a esses espaços, ou aos grupos organizados³. Ele continua nas ruas entre um desfile e outro, e nos transportes públicos. No folião solitário com seu tamborim, que transforma o ônibus em um bloco improvisado.

Utilizando o modelo de análise dos tipos de performance musical, proposto por Turino (2008), é possível pensar que o carnaval de rua do Rio de Janeiro se encontra em um nível extremo de performance participativa, no qual muitas vezes não há secção entre músicos e público. Durante os desfiles, os foliões participam cantando, ou por vezes até com instrumentos musicais, interferindo o tempo todo nas performances.

³ Segundo o teórico russo, “Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem uma vez que o carnaval, pela sua própria natureza existe para *todo* o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade” (Bakhtin, 1987, p. 6).



Ao mesmo tempo, é possível destacar que muitas vezes, devido ao número de foliões, os espaços físicos ocupados são tão grandes, que parte dos foliões acaba ficando além do alcance dos sons⁴. Com isso, se por um lado a performance musical funciona como delimitadora do espaço do desfile, é possível observar que muitas vezes a dinâmica social estruturada no desfile vai além do próprio som. Não é apenas o som que mantém as pessoas ligadas a uma determinada performance musical, é a dinâmica social que se estabelece em torno da prática. Somado a isto, a falta de barreiras concretas que delimitem a ocupação do espaço muitas vezes torna as secções entre uma performance e outra ambíguas.

Assim, é importante destacar o papel ativo do outro lado destas performances. O lado do folião. Apesar de não fazerem parte da organização dos desfiles ou das bandas dos grupos, os foliões possuem papel ativo nos desfiles como atores sociais.

Se o carnaval instaura uma série de possibilidades de atuação não cotidianas, cada ator social envolvido (músicos, foliões, vendedores de rua, agentes públicos, etc.) estipula seu papel à medida que cumpre seus próprios interesses, ou os das corporações a que representam. Ao escolher sua participação no carnaval, que área da cidade frequentar, que músicas ouvir, como se vestir, como se portar, e com quem se relacionar, esses atores (por vezes involuntários) delimitam socialmente o espaço.

Ao compor um espaço social específico, os diferentes atores envolvidos nestas performances criam novos entendimentos sobre o espaço físico que ocupam. Ressignificando estes espaços no contexto da cidade, e agindo de forma muito mais profunda sobre as relações sociais cotidianas do que pode parecer à primeira vista.

O CASO DA DISPUTA PELA GAMBOA

O segundo caso destacado para análise apresenta outro contexto de disputa. Esse segundo caso já apresenta outras proporções, envolvendo um processo de disputa mais complexo, e com implicações mais evidentes sobre as possibilidades de uso e ocupação da cidade. Tendo ocorrido em 2017, este caso chegou a ser noticiado em jornais, sendo descrito na seguinte notícia:

Me beija que sou cineasta e Prata Preta se estranha nas redes sociais

⁴ Sobre esse assunto ver Andrade (2012, p. 98).



Bloco da Gávea tenta se mudar para a Saúde, sofre represália e se muda para a Cinelândia

Rio- No pré-Carnaval da cidade já tem guerra de serpentina e foliões pintados de purpurina, mas entre dois tradicionais blocos o clima não é de paz e amor. Agremiações estão travando uma disputa territorial que virou alvo de polêmica nas redes sociais.

Tudo começou quando o bloco Me Beija Que Eu Sou Cineasta, que tocava parado na Praça Santos Dumont, na Gávea, decidiu transferir seu desfile para o Centro. A mudança ocorreu após a Prefeitura do Rio não renovar a autorização do bloco para sair na Zona Sul, atendendo a um pedido dos moradores. Só que a troca de região irritou membros de tradicionais blocos que desfilam na Praça da Harmonia.

O Cordão da Prata Preta divulgou “nota de repúdio” alegando que “os blocos devem valorizar os seus locais de origem e lutar para que os mesmos sejam melhorados urbanisticamente, favorecendo assim foliões e moradores.” A nota diz ainda que representantes do bloco da Zona Sul não consultaram a Associação de Moradores e Amigos da Gamboa.

Membros do Me Beija Que Eu Sou Cineasta divulgaram comunicado rebatendo as críticas. Segundo a nota, a intenção do grupo era “fazer uma festa, encontrar amigos, celebrar a vida e os frutos do nosso trabalho. Se isso é ofensa para alguém, pedimos desculpas e humildemente nos retiramos.

Como solução para o impasse, o grupo criou um evento no Facebook anunciando que, após a polêmica, o desfile vai ocorrer na Quarta-Feira de Cinzas, na Cinelândia. Só que a Riotur, responsável pela organização do Carnaval, informou que o Me Beija não se inscreveu este ano — logo, não teria autorização para sair. (Me Beija, 5 fev. 2017, online)

Como a notícia aponta, esta discussão foi feita de forma pública no Facebook. Com isso, foi possível ter acesso à posição destes grupos sobre o ocorrido.



A nota de repúdio publicada pelo Cordão do Prata Preta, e citada na notícia foi a seguinte:

O Cordão do Prata Preta repudia veementemente a realização do evento do bloco "Me Beija que Sou Cineasta" nascido no Baixo Gávea para a Praça da Harmonia, no bairro da Saúde (Gamboa).

Defendemos a ideia de que os blocos devem valorizar os seus locais de origem e lutar para que os mesmos sejam melhorados urbanisticamente, favorecendo assim foliões e moradores.

A Associação de Moradores da Gávea conseguiu impedir a continuidade do bloco no bairro, logo, acreditamos que o mínimo que os representantes do bloco da zona sul deveriam fazer era consultar a Associação de Moradores e Amigos da Gamboa.

A zona sul carioca possui inúmeras praças arborizadas, com boa iluminação, segurança e grande quantidade de transportes, lugares com excelente localização e estrutura que agradariam e comportariam perfeitamente os foliões do bloco, que inclusive possuem um perfil sociocultural bem diferente da realidade dos habitantes da região portuária.

Vale destacar que os arredores da Praça da Harmonia estão cercados de obras, entulhos, são pouco iluminados, além de possuir grande deficiência de transportes públicos.

Dessa forma, ficam as seguintes indagações:

- 1) Por que a escolha da Praça da Harmonia para a realização do evento do bloco Me Beija que Eu Sou Cineasta?
- 2) Por que a prefeitura autoriza a realização do evento de um bloco, originário da zona sul, na região portuária e não autoriza o mesmo evento na zona sul e suas inúmeras alternativas?

O carnaval da região portuária existe e está mais vivo do que nunca, com blocos como o Cordão do Prata Preta, Escravos da Mauá, Escorrega Mas Não Cai, Fala Meu Louro, Pinto Sarado, Coração das Meninas, Banda da Conceição, Filhos de Gandhi, a Liga de blocos da Região Portuária, sem contar também os blocos anônimos como



Sambamantes, Sant's da Conceição e Teimosos Do Porto e tantas outras atividades culturais organizadas por produtores locais que resistem às intervenções urbanísticas e especulações recorrentes nos últimos anos e que abalam as características físicas e culturais dos bairros portuários.

Sem essa de "revitalizar" a região portuária. Aqui sempre houve vida!

RESISTIREMOS ao avanço desse processo de gentrificação!

Diretoria do Cordão do Prata Preta. (Cordão do Prata Preta, 3 fev. 2017, online)

E a resposta do Me Beija que Sou Cineasta foi a seguinte:

Crescemos no carnaval de Olinda e por isso sempre tivemos a impressão de ser esta a festa da democracia, da mistura de ritmos e nações.

Quando todo esse debate iniciou nós propusemos ao Senhor Fabio Sarol um encontro para tentarmos resolver a questão, em resposta veio esse manifesto, esse repúdio. Nenhuma conversa ou diálogo e onde não existe possibilidade de diálogo faltará sempre o entendimento.

Queríamos apenas fazer uma festa, encontrar amigos, celebrar a vida e os frutos do nosso trabalho. Se isso é ofensa para alguém pedimos desculpas e humildemente nos retiramos. Fomos convidados para fazer o bloco na Cinelândia, palco de cinema, festas e alegria. Queremos desejar para todos um carnaval de amor, de felicidade. Que todos os blocos possam desfilarem seu entusiasmo pelas ruas dessa cidade, nosso estandarte é um só Alegria e Respeito. Bom Carnaval para todos. (Me Beija Que Sou Cineasta, 3 fev. 2017, online)

Nesse caso já é possível perceber uma importância maior, e uma relação menos amistosa, na disputa pelo espaço.



Para entender esta disputa, e também a posição de cada bloco, é fundamental que seja levado em consideração o contexto social assimétrico da cidade. A Gávea é uma das áreas com maior renda média per capita da cidade, enquanto a Praça da Harmonia se encontra em um dos bairros com menor renda média per capita, a Gamboa.

Em um ranking que mede a renda média per capita entre as regiões administrativas da cidade, a região em que a Gávea se localiza figura como primeiro lugar da lista com uma renda per capita média de R\$2.278,18; enquanto a região em que se localiza a Gamboa figura em vigésimo terceiro lugar da lista, com uma renda per capita média de R\$283,60 (Prefeitura do Rio De Janeiro, 2017, online). Levando-se em consideração ainda, que a área administrativa onde a Gávea está inserida também inclui o morro do Vidigal, um local que, como toda favela carioca concentra moradores com baixa renda, a diferença de renda per capita entre os dois bairros em questão é ainda maior do que entre as regiões administrativas.

Além da diferença de renda per capita entre os dois bairros, outro ponto importante para entender o contexto em que essa disputa acontece, é que parte da cidade do Rio de Janeiro, incluindo a Gamboa, encontrava-se em um processo de valorização, ligado à revitalização destes espaços para a realização das Olimpíadas e Copa do Mundo da FIFA.

Observando os dados divulgados pelo portal de compra e venda de imóveis ZAP⁵, é possível ilustrar a mudança de preços dos imóveis na região. Tendo chegado ao ápice de sua valorização em 2015, a Gamboa sofreu uma variação de 687,5% no valor do metro quadrado, entre maio de 2008 e fevereiro de 2015. A relação entre a valorização imobiliária e os referidos megaeventos internacionais é claramente perceptível pela imediata redução do preço do metro quadrado, registrada na mesma plataforma, após estes eventos.

É importante destacar que estas considerações, sobre a valorização imobiliária do local, não implicam uma intenção econômica direta destes grupos ao disputarem o espaço para o desfile, mas se relacionam diretamente com ela.

Não cabe qualquer dúvida sobre a perspectiva sustentada pelo Me Beija Que Eu Sou Cineasta de que a intenção com o desfile era “apenas fazer uma festa, encontrar amigos, celebrar a vida e os frutos do nosso trabalho”. Afinal, o interesse na área é algo perfeitamente normal, já que a Praça passa a ser “[c]elebrada como espaço público que

⁵ A utilização destes dados como forma de ilustrar o preço dos imóveis se justifica pelo grande volume de anúncios contidos no portal. Os dados levantados por esse portal também são utilizados pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe) para calcular os índices de preços de imóveis. Os índices FipeZap de preços de Imóveis Anunciados.



ganha destaque como espaço cultural e de entretenimento nos dias atuais (Pio; Sant’anna, 2016, p. 188)⁶.

A participação de um vetor econômico nesta disputa, não significa que estes grupos estejam lucrando com os desfiles, ou tornando-se donos da Gamboa, mas demonstra como diferentes campos se interpenetram neste processo. A disputa por um espaço em valorização implica num componente econômico intrínseco a qualquer campo de produção, e que amplia a definição de carnaval de Ferreira (2004), ao propor a relação de diferentes vetores agindo sobre esta disputa.

O direito ao desfile neste espaço, um espaço que até bem pouco tempo não era valorizado na cidade como área de lazer, e jamais seria alvo de disputas, passa a ter uma importância completamente diferente com a revitalização e a valorização imobiliária do local. Mas o fato de um bloco que desfilava em uma das áreas de maior concentração de renda da cidade optar por aquele espaço indica que, além do valor imobiliário, o valor simbólico daquele espaço também foi alterado. E o carnaval, o desfile do Prata Preta, e todos os eventos culturais que passaram a ocorrer naquele espaço, ao mesmo tempo que são condicionados pelo sentido simbólico daquele espaço, também condicionam este mesmo sentido.

Isto, porque as escolhas de interação social, e ocupação do espaço público, apesar de possuírem uma margem de inventividade e improviso, também são condicionadas cotidianamente por habitus de classe (Bourdieu, 2007), e intencionalmente planejadas para lidar com o que se espera encontrar em cada um destes âmbitos, e com isso cumprir o que cada sujeito almeja para si próprio. As razões para estas escolhas são práticas, e podem ser simples como escolher um bloco no qual se terá mais chance de sucesso em abordagens amorosas, ou um bloco mais próximo de sua residência, ou que toque um tipo de música específico.

PRÁXIS SONORA E HABITUS DE CLASSE: A MÚSICA E A FORMAÇÃO SIMBÓLICA DO ESPAÇO

Neste ponto, já é possível destacar que os núcleos organizadores centrais neste processo de ocupação do espaço público se estruturam em torno de uma prática musical. A música se destaca neste contexto, como um elemento simbólico central nas noções de

⁶ É importante destacar que a relação entre os grupos que atuam no carnaval e a festa não deve ser encarada de forma reducionista, como uma relação simplesmente econômica, política, ou social, mas como uma relação complexa onde todos esses elementos interagem de forma heterogênea, contingente e dinâmica.



pertencimento no carnaval de rua, e como delimitadora de espaços e performances, mas ao mesmo tempo tem sua prática condicionada por esses elementos. Estes não são elementos dissociáveis ou extrínsecos.

Para entendermos a relação entre a música e a formação de categorias sociais, usos e entendimentos da cidade, e mesmo com os processos de disputa envolvidos, é preciso um trabalho conceitual que supere qualquer dicotomia entre estes elementos, e que amplie o próprio sentido do conceito de música⁷.

Buscando superar possíveis limitações que este conceito possa apresentar, por induzir uma dicotomia entre o sentido estético e simbólico da prática musical, Araújo (1992, 2010) desenvolve dois conceitos que oferecem uma possibilidade de tratamento para esta questão.

Inicialmente, buscando contemplar elementos que seriam, a princípio, tidos como extrínsecos ao conceito de música, o autor apresenta o conceito de “trabalho acústico”. Com este conceito, Araújo propõe que a prática musical deve ser entendida como uma categoria específica de trabalho humano. Sob este entendimento, Araújo destaca que “a criação, recriação, difusão e apropriação de um repertório musical envolvem uma relação mais ou menos tensa de continuidade entre valor de uso e valor de troca” (Araújo, 2010, p. 1).

Esta perspectiva é desenvolvida em trabalhos posteriores pelo autor, e Araújo propõe um segundo conceito que busca superar a dicotomia percebida entre a música, como elemento estético, e seus sentidos simbólicos e sociais. O conceito de “práxis sonora”.

Araújo procura, com a ideia de práxis, destacar a relação intrínseca entre pensamento e ação, ou teoria e prática, buscando assim um conceito capaz de focar “o aspecto sonoro da atividade prática humana, sem isolá-lo de outros aspectos dessa mesma atividade geral, e, particularmente, de sua dimensão política” (Araújo, 2010, p. 10), enfatizando assim “a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro” (Araújo; Grupo Musicultura, 2010, p. 219, tradução nossa)⁸.

A articulação entre estes três vetores, como propõe o conceito de práxis sonora, indica a percepção de continuidade entre estes diferentes âmbitos nos mais diversos

⁷ É importante destacar que o uso de conceitos com um aporte tanto social como estético, como práxis sonora, não significa o abandono do conceito música, mas um uso mais limitado. Como um constructo histórico e ideológico, e sobretudo como um campo de produção específico.

⁸ “the articulation between discourses, actions, and policies concerning sound”.



processos em que o elemento sonoro possa estar presente, e com isso possui um papel duplo neste trabalho.

Como uma definição da própria prática musical, que engloba aspectos que em princípio seriam tidos como extramusicais, e inclui outros atores sociais como agentes na performance musical. E também como uma ferramenta de análise, na qual a própria inter-relação destes vetores torna-se o objeto de investigação.

Com isso, é possível pensar que cada um destes vetores atua como um campo detentor e gerador de sentidos. Podendo ser entendidos, da mesma forma que o habitus de classe (Bourdieu, 2007), como uma estrutura estruturada e estruturante; e que permeia os campos político, econômico e simbólico.

Ao mesmo tempo, é possível pensar que o próprio conceito de habitus de classe, pensado em relação ao conceito de práxis sonora, tem seus caracteres prático e discursivo ressaltados.

O habitus de classe exige competências que precisam ser aprendidas e praticadas. Não é uma estrutura dada de graça a qualquer indivíduo, nem pode ser reproduzido fora de seu contexto. Assim como a práxis sonora, o habitus de classe também envolve discursos, práticas e políticas.

Entendidos de maneira complementar, estes dois conceitos oferecem uma teoria praxiológica mais complexa, e que destaca o papel de agência da prática musical, em relação ao seu contexto social.

Estes dois conceitos tratam de objetos diferentes, mas se relacionam com o social em um mesmo nível categórico. O conceito de habitus de classe oferece uma perspectiva mais centrada na relação de agência e contingência na formação de classes, e formas de distinção social; enquanto o conceito de práxis sonora focaliza a relação entre agência e contingência, em um contexto de produção simbólica. Ambos abordam a atuação de estruturas complexas, geradoras e detentoras de significado, e que se encontram em processo constante de distinção e disputa.

Desta forma, é possível transpor questões referentes a um conceito, para o outro, e pensar a práxis sonora a partir da ótica da distinção social, como um elemento ativo, e capaz de atuar de forma discursiva, tanto na criação, como na legitimação de práticas e categorias sociais. Como elemento gerador, atua como possibilidade de performance, e como formação simbólica e discursiva. Como elemento legitimador, atua no processo de autonomização do campo (Bourdieu, 2009), como mecanismo de avaliação, categorização, e distinção.



A resultante deste processo de gênese e avaliação é um conjunto de possibilidades delimitadas, ainda que de maneira instável, pela avaliação. Na qual as performances são categorizadas, de modo a formar um repertório simbólico e prático em constante acúmulo, transformação e disputa. Um repertório, que age discursivamente, como forma de distinção, e no mesmo sentido, como forma de identificação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões realizadas até o momento utilizam os conceitos de práxis sonora e habitus de classe como elementos centrais na análise, e destacam um caráter político, inerente e múltiplo do carnaval de rua, como um campo de produção, e como um campo de disputas. Destacam, também, um contexto assimétrico de reestruturação urbana, no qual o uso e domínio do espaço se relacionam diretamente com uma produção simbólica e política intrínseca a prática musical.

O caráter coletivo e público dessas performances carnavalescas proporciona um enorme potencial político a elas, como um elemento simbólico capaz de interagir de forma recíproca entre diferentes tipos de ação coletiva. Sejam elas carnavalescas ou políticas.

O objeto em questão, esse processo de mudança na forma de ocupação do espaço público pelo carnaval, é um processo complexo e que já se estrutura como um processo de grandes dimensões nos últimos dezoito anos, mantendo-se em curso. E que demarca uma importante mudança nas práticas e dinâmicas sociais ligadas ao carnaval, bem como nos tipos de performance acionadas, e na relação entre essas comemorações e seus contextos.

A ocupação do espaço público pelo carnaval se mostra indissociável de uma mudança no campo de produção, com o surgimento de novas práticas, novas performances, novos espaços, novos discursos.

Juntamente com o surgimento de novos blocos de rua, é possível destacar o surgimento de uma série de práticas, atores sociais, mas também de regulamentações públicas que buscam normatizar os desfiles e apresentações. Os agenciamentos de outros campos, como o político e o econômico figuram como elementos indissociáveis da atuação dos participantes.

Como um evento capaz de enorme mobilização de pessoas e espaços na cidade, o carnaval carioca se relaciona diretamente com a construção social do espaço na cidade. Nesse processo, além de estruturar categorias que condicionam habitus de classe, possibilita o surgimento de uma série de performances carnavalescas, nas quais se



estrutura também uma práxis sonora. A partir da oposição entre os diferentes grupos que disputam o domínio desses espaços (alto x baixo), age na formação e deformação de categorias sociais. Assim, as possibilidades performáticas ligadas ao carnaval carioca apresentam uma atuação significativa sobre a formação de repertórios de ocupação do espaço público na cidade.



REFERÊNCIAS

Andrade, Marcelo Rubião de. *Música, espaço público e ordem social no carnaval de rua do Rio de Janeiro: um estudo etnomusicológico (2009-2011)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012. Disponível em <http://objdig.ufrj.br/26/dissert/778102.pdf>. Acesso em 20 jan. 2013.

Andrade, Marcelo Rubião. *“O maior carnaval do mundo”: discursos e repertórios no carnaval de rua do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, 2018.

Araújo, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life: A critical history of samba in Rio de Janeiro, 1917-1990*. Tese (Doutorado em Musicologia). University of Illinois at Urbana Champaign, EUA, 1992.

Araújo, Samuel. *Trabalho acústico e práxis sonora; duas apropriações do marxismo em etnomusicologia*. Manuscrito não-publicado, apresentado ao evento II Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2010, Rio de Janeiro, 2010.

Araújo, Samuel; Musicultura, Grupo. “Sound praxis: music, politics, and violence in Brazil”. In: O’Connell, John Morgan; Castelo Branco, Salwa El-Shawan (orgs.). *Music and Conflict*. Urbana, IL: University Illinois Press, 2010, p. 217-231.

Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

Bourdieu, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Vários tradutores. 2ª. reimp. da 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

Cordão da Bola Preta. *Facebook*, 3 fev. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/prata.preta.9>. Acesso em 6 fev. 2017.

Ferreira, Felipe. *Inventando carnavais: O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.



Ferreira, Felipe. *O livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Me Beija Que Sou Cineasta. *Facebook*, 3 fev. 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/mebeijaqueeusoucineasta>. Acesso em 6 fev. 2017.

ME BEIJA Que Sou Cineasta e Prata Preta se estranham nas redes sociais. *Jornal O Dia*. Rio de Janeiro, O Dia na Folia, 5 fev. 2017. Disponível em <https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2017-02-05/me-beija-que-sou-cineasta-e-prata-pret-se-estranham-nas-redes-sociais.html>. Acesso em 6 fev. 2017.

Pio, Leopoldo Guilherme; Sant'Anna, Maria Josefina Gabriel. "Criação de Novas centralidade no Rio de Janeiro contemporâneo: Praça da Harmonia e seu Entorno na Gamboa". *Argumentos* (Unimontes), v. 10, p. 175-205, 2016.

Prefeitura do Rio de Janeiro. Disponível em http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairros cariocas/index_cidade.htm. Acesso em 1 set. 2017.

Stallybrass, P.; White, A. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Turino, Thomas. *The four fields of music making*. Manuscrito não-publicado, apresentado ao evento Música em Debate VII, março de 2008, Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

ZAP IMÓVEIS. Disponível em <https://www.zapimoveis.com.br>. Acesso em 15 jan. 2018.

MARCELO RUBIÃO DE ANDRADE é doutor em música pela UNIRIO, mestre em música pela UFRJ e graduado em música pela UFRJ. A principal área de atuação é a etnomusicologia.



Samuel Araújo: a práxis sonora como forma de ação política e como espaço da alteridade

*Gaspar Paz**

Resumo

Este ensaio sublinha a articulação da ideia de “práxis sonora” na obra de Samuel Araújo. A noção de práxis, associada aos conceitos de “formações acústicas”, “trabalho acústico” e “tempo qualitativo”, constitui um aspecto importante para a compreensão das incursões teórico-práticas do autor. Percebe-se assim que a noção de política perpassa as produções de Araújo de 1990 a 2018. Nesse sentido, procuraremos destacar três modos de aplicação desse tipo de ação: a articulação conceitual, a pesquisa-ação e as intervenções crítico-sonoras.

Palavras-chave

Práxis sonora – política – alteridade – música – cultura.

Abstract

This essay underlines the articulation of the “sonic praxis” idea in the work of Samuel Araújo. This praxis notion associated to the “acoustic formations”, “acoustic labor” and “qualitative time” concepts constitute an important aspect for understanding the author’s theoretical-practical incursions. It is perceptible the notion of politics running through Araújo’s production (1990 a 2018). In this sense, we seek to highlight three distinct manners of this kind of action: the conceptual articulation, the action research and critical sonic interventions.

Keywords

Sonic praxis – politics – alterity – music – culture.

* Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil. Endereço eletrônico: gasparpaz@gmail.com.



A trajetória de Samuel Araújo é construída a partir de um trânsito transdisciplinar. Ele percorre, com versatilidade e argúcia, problematizações etnomusicológicas, antropológicas, políticas, filosóficas e socioculturais. Acompanha as transformações históricas dessas experiências, sem encobrir os traumas e as tensões que lhes são inerentes. Dessa forma, vivencia problemas cruciais a fim de alcançar ações efetivas, que desestabilizem fronteiras e indiferenças, impelindo-nos a experimentar outras formas de relação e de diálogo. Para Araújo, a *práxis sonora*¹ é um dos fulcros dessa movimentação, já que tal categorização é tecida tendo em vista alguns dos mais flagrantes temas do campo cultural: a violência, o desamparo, os preconceitos, as exclusões, as insolúveis injustiças sociais e a falta de reconhecimento da alteridade. Para ele, a pergunta pelo sentido e pela significação social da sonoridade não pode ignorar esses temas e tampouco a expressão dos impasses, embates e mediações que daí advém. Essa vertente marcante e crítica de seus posicionamentos vigora desde sua dissertação de mestrado, intitulada *Brega: Music and conflict in urban Brazil* (1987) e, posteriormente, na tese de doutoramento *Acoustic labor in the timing of everyday life: A critical history of samba in Rio de Janeiro* (1992), ambas defendidas na University of Illinois e ainda inéditas em português. É a partir daí que se intensificam as discussões em torno da descolonização, das formações discursivas, das tratativas do poder e, além disso, das intuições de espaço e tempo e seus engendramentos em face das práticas culturais. Todas essas questões exibem uma robustez à proporção que se evidencia a notória atuação de Samuel Araújo em prol da universidade pública brasileira, mediante sua vasta contribuição ao ensino e à pesquisa.²

Ao revisitar alguns de seus escritos, na tentativa de escrever este texto-homenagem, pus-me a rememorar as inexauríveis interlocuções que travamos (já são aproximadamente 18 anos de amizade!). A cada página que lia, flagrava imbricações temáticas surpreendentes, articuladas com contundência, sobriedade e atualidade. A partir das

¹ Ver Araújo; Paz (2011).

² Professor Associado da UFRJ, Samuel Araújo possui reconhecida produção e experiência na área de Artes/Música. Atua desde 1995 como professor da Escola de Música da UFRJ, ministrando disciplinas para cursos de Graduação e Pós-Graduação. Sua dedicação ao ensino, pesquisa e extensão é atestada pelos diversos projetos de pesquisa em que atua (sublinho aqui o projeto “Música e memória na Maré: Imagens sonoras de uma etnografia participativa das práticas musicais na Maré” e “Música, interesse público e justiça social”), pelas inúmeras publicações (aproximadamente 26 artigos em revistas especializadas; 4 edições de livros organizados, 19 capítulos de livros, entre outros textos em jornais e trabalhos em anais de congresso), pelas orientações acadêmicas (3 teses de doutorado, 34 dissertações de mestrado e 7 iniciação científica concluídas), pelas colaborações estreitadas com pesquisadores de instituições brasileiras e estrangeiras, além de trabalhos técnicos, atividades administrativas na Universidade, consultorias para agências de fomento como a CAPES e CNPq. Cabe ressaltar que a contribuição de Araújo vai além dos dados quantitativos.



reverberações dessa releitura, senti que havia algo que moldava a tessitura interpretativa. Assim, apressei-me em anotar essas breves considerações sobre o magma político de Samuel Araújo, cuja verve é particularmente instigante para adentrarmos nas relações entre música, cultura e política na contemporaneidade. Por essa via, o autor nos conduz a uma reflexão profunda e perturbadora sobre os percalços e as vicissitudes de nosso tempo. Principalmente se se considera o tempo dilacerado no qual submergimos – no Brasil – desde o golpe de 2016.

O ponto de partida, portanto, é interrogar o que sustenta a noção de política na obra de Samuel Araújo. Uma das respostas possíveis pode ser encetada por meio desse conceito emblemático em sua produção: a práxis sonora. Tal expressão nutre-se de tensões e confluências teórico-práticas, experimentadas na relação entre as sonoridades, os acontecimentos cotidianos e as ações políticas (explícitas ou implícitas). Dessa maneira, considera-se os questionamentos e os anseios em torno de políticas emancipatórias³, que discutem a cidadania cultural, a democracia e as políticas públicas de uma forma geral. Trata-se de um olhar atento para os dispositivos e para as diversas circunstâncias que constroem as cenas culturais contemporâneas, incluindo aí os “‘novos’ sujeitos em luta pelo que definem como direitos culturais nas esferas micro e macropolíticas” (Araújo; Paz, 2011, p. 220). Nesse sentido, a sonoridade é entendida como parte integrante e integradora das relações sociais, exibindo o seu rastro político por meio de “ações que propõem alianças, mediações e rupturas” (Araújo; Paz, 2011, p. 220). Essa postura fez com que Araújo questionasse as contradições intrínsecas aos discursos musicológicos e mesmo etnomusicológicos, propondo uma prática que se distanciasse das heranças comparativas e colonialistas, assim como da perversidade das estruturas dominantes. Adentrava, assim, a uma zona limite, repleta de inquietações em reação a um sistema que torna os indivíduos supérfluos, porque sujeitados às tramas de poder que muitas vezes sequer pressentem. Contudo, essa inquietude nos conduz também à outra margem, que conjuga o pensamento e a ação em prol de um mundo que clama por justiça social. Nesse sentido, somos convocados a uma espécie de antropologia sonora, para identificar justamente os pontos vulneráveis de nosso tempo. Trata-se de perceber as variantes transitórias da ação política e suas modulações conceituais. É o caso das abordagens que já vinham se articulando nos escritos do autor mediante os conceitos de formações acústicas, trabalho acústico, tempo qualitativo e, como não poderia deixar de ser, a crítica ao comprazimento estético desinteressado pelo cotidiano. A meu ver essas noções, matizadas por Araújo tanto em

³ Essa é uma terminologia cara para a teoria política. Ver Miguel (2018).



artigos dos anos 1990 (por exemplo, “Notas sobre o tempo, o poder e a noção de música”), como em publicações de 2005, “Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo”, já revelam a sedimentação estratégica do terreno para garantir discussões cada vez mais percucientes nos âmbitos estéticos e sociopolíticos. Tais tendências foram introjetadas também em produções de 2007 e 2008. Refiro-me aos textos “Música e diferença: uma crítica à escuta desinteressada do cotidiano”, “Relações musicais entre a África e as Américas no samba carioca”, “Características e papéis dos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica” e “Para além do popular e do erudito: a escuta contemporânea de Guerra-Peixe”, os três últimos títulos fazem parte da compilação de ensaios *Música em Debate*. Todos esses escritos, sem esquecer a edição crítica da obra de César Guerra-Peixe, *Estudos de folclore e música popular urbana*, nos mostram o limiar temporal de posicionamentos e reinterpretções de conceitos, que alicerçam a ideia de práxis sonora. O conceito de “trabalho acústico”, por exemplo, põe em questão a música e o tempo numa perspectiva teórico-prática. A ideia é questionar as dependências “não apenas do discurso sobre a música, mas também de nossa própria prática no sentido mais amplo possível” (Araújo, 1992, p. 25). Nesse viés, o “trabalho” reativa uma série de discussões em torno da opressora “ordenação” capitalista do mundo e, por conseguinte, da crítica marxista ao Estado. A novidade é que Araújo se põe a perscrutar o que denominou de “formações acústicas”, demonstrando que tais relações se conjugam no âmago de todo esse sistema. Essa terminologia é motivada pelas “formações discursivas” de Michel Foucault, interpretadas por Araújo “como um conjunto de práticas discursivas historicamente circunscritas, inter-relacionadas, embora descontínuas, e hierarquizadas” (Araújo, 2005, p. 207). Ao retomar essa perspectiva em uma pesquisa-ação desenvolvida pelo grupo *Musicultura na Maré* (do qual é o coordenador), o autor busca “assimilar o caráter dinâmico e abrangente da prática e da representação” de formas sonoras (como é o caso do samba, do funk ou de performances MCs), “entendidas como polos de um contínuo de construção e reconstrução de sentido” (Araújo, 1992, p. 207). Isso provoca um deslocamento de certos clichês veiculados pelos discursos musicológicos tradicionais. Dessa forma, considera-se as práticas musicais, despindo-as de rompantes essencialistas e, por outro lado, percebendo-as como formações tributárias de “sons diversos e eventualmente conflitantes disputando legitimidade em meio a relações assimétricas de poder” (Araújo, 1992, p. 207). Para exemplificar essa elasticidade na compreensão sonora, transcrevo o comentário do autor sobre o impacto da violência na Maré, que se alastra tanto “na vida social em geral”, como “na vida musical” dos moradores desse complexo de favelas do Rio de Janeiro. Segundo relata Araújo,



A violência aparece nas discussões quase sempre relacionadas ao tráfico de drogas (as “guerras” por território) e/ou à ação policial em geral. Registre-se ainda, como aspecto de grande potencial teórico, que os exemplos de violência abordados nos debates estão frequentemente associados aos sons significativos de suas variadas manifestações, as referências específicas podendo variar do volume de um alto-falante de entidade religiosa tentando “abafar” o ruído amedrontador da luta armada até rajadas de metralhadora em meio a um baile funk [...] Isso torna particularmente mais relevante a ênfase na categoria “som” do que em noções, mesmo as mais elásticas e abrangentes de “música”, ao tratar-se de mapeamento contínuo entre a criação e a experiência mediadas pelo som. (Araújo, 1992, p. 204)

Ainda nessa via de desmistificar a compreensão das práticas sonoras, Araújo chama atenção para o “tempo qualitativo”, valorizando as notáveis incursões bergsonianas e deleuzianas no que concerne à mudança operada em relação à percepção das intuições de espaço e tempo. Como se sabe, Deleuze aplicou a teoria de Bergson em suas análises estéticas sobre o cinema, especialmente para desvelar o mecanismo das “imagens-tempo”. Ou seja, para entender a transformação no modo de compreensão da imagem, outrora mais atinente ao espaço e ao movimento. Nessa linha, a autorreferencialidade da imagem e a valorização da dimensão temporal, diagnosticavam a ruptura com a representação, que instaurou uma crise sem precedentes no campo estético, espreado-se pelas diversas linguagens artísticas. Essa mudança de compreensão estética, que atingiu em cheio as confabulações da beleza artística, chamou a atenção de Araújo, que procurou inventariá-la a partir dos pressupostos da estética musical. E, para ele, era justamente Bergson quem trazia a chave para entender “a noção de tempo definida em termos de um espaço homogêneo como fonte de perigosa reificação (ele utiliza o termo erro), trazendo consequências desastrosas ao curso da filosofia” (Araújo, 1992, p. 26). Constatava-se que era preciso relativizar as noções que trabalham com a divisão de frações equidistantes de tempo e hierarquizam nossa maneira de perceber a temporalidade. Por essa via, a temporalidade poderia ser usada como fonte manipuladora do real e legitimadora da “exploração político-econômica” (Araújo, 1992, p. 26). Para escapar dessa intimidação, Araújo recorre ao tempo qualitativo “atribuindo-lhe status de método rigoroso não



centrado em sucessão cronológica, mas na memória e em simultaneidades inter-relacionadas” (Araújo, 1992, p. 26). Portanto, essa reconsideração das coordenadas de tempo e espaço foi fundamental para complementar a própria noção de trabalho acústico entendida por Araújo e, por conseguinte, para criticar uma estrutura desinteressada pelo cotidiano e promotora de elitismos e desigualdades. É aqui que entra em cena, a meu ver, a prerrogativa de reconhecimento da alteridade. A conquista da alteridade é um dos aspectos mais importantes para a constituição da práxis sonora. E nesse sentido, como sublinha Gerd Bornheim, não devemos esquecer os dois níveis da alteridade: “Uma coisa é o descobrimento aberto aos horizontes exteriores; tais itinerários encontram a sua razão de ser – da apropriação ao devaneio – no reconhecimento da alteridade. E é precisamente o reconhecimento do outro que leva, através de tantos percalços históricos, ao segundo nível do descobrimento; e é que a alteridade se torna interior ao próprio homem, como que a tropeçar no desconhecido de seu corpo” (Bornheim, 1998, p. 84). Para Araújo, esse investimento na ação política e essa abertura para a alteridade nos mostram que “as transformações aqui assinaladas têm afetado a relação com a música, entendida como instrumento de inclusão social, em regiões da periferia do capitalismo globalizado marcadas por formas e níveis de violência sem precedentes, pelo desemprego estrutural e pelo cerceamento sutil ou hostil da representação política, conforme as circunstâncias” (Araújo, 2007. p. 250). Araújo assinala ainda que

Em reflexões acadêmicas sobre a música, no entanto, tem-se mantido, no máximo, fragmentária uma crítica pós-colonial que articule a necessidade de, por assim dizer, se dar conta de como os estudos da diversidade musical têm se estruturado em diferentes partes do mundo em relação às transformações ocorridas na própria natureza do aspecto sônico na esfera pública. Em outras palavras, torna-se crucial inventariar-se e refletir-se sobre quem produz tais reflexões, a partir de que posição nas sociedades local e global são geradas, a quem se destinam, e quais são seus propósitos e suportes?”. (Araújo, 2007. p. 253)

Nessa perspectiva, cabe destacar aqui o modo como Samuel Araújo opera essa configuração política. Num primeiro momento, ele revisita e reatualiza concepções de autores da teoria política, da filosofia, da antropologia ou da etnomusicologia. É o caso da



interpretação em torno das ideias de Bobbio no artigo “Música, linguagem e política. Repensando o papel de uma práxis sonora”. Em segundo lugar, investe-se no redimensionamento do campo teórico a partir de uma prática consequente. Um exemplo disso é o resgate e a preservação de acervos, bem como a sua valorização interpretativa. Nesse viés, sublinho aqui as pesquisas realizadas no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (coordenado por Araújo) sobre a obra de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e sobre César Guerra-Peixe, mas gostaria de assinalar também a pesquisa-ação no âmbito da Maré, pois penso que este é um dos exemplos mais peculiares e significativos dessa prática. A extensão das questões apresentadas nessa pesquisa alcança sem titubear tópicos significativos da filosofia política. Desde as interpretações do totalitarismo, do poder, da violência e da liberdade em Hannah Arendt até a crise do Estado-nação em Gerd Bornheim⁴. E reverbera, principalmente, nas noções de biopolítica, soberania, estado de exceção e sítio e políticas da morte, empreendidas por Foucault, Agamben e por Mbembe. Este último, investe por exemplo em práticas de refiguração e insubmissão que se compatibilizam bem com as intenções de Araújo. Para Achille Mbembe:

A meta, cada vez mais, é escapar de uma representação estática de si mesmo e dos incessantes vaivéns entre o ódio e o fascínio, o ressentimento e o desejo de vingança. Todas essas substituições, essas tentativas de assumir uma nova aparência, um novo nome e uma nova vida têm certamente uma dimensão política, mas também espiritual, onírica e artística. Trata-se de adquirir os meios para sonhar diferente, para passar a um outro tipo de produção desejante. Nisso consiste, aliás, uma das funções das inúmeras igrejas afro-americanas ou de gêneros musicais como o jazz e o blues. Essa refiguração de si somente tem sentido se desemboca numa recomposição da cidade como um todo. No caso sul-africano, essa recomposição da cidade só é possível se o opressor e o oprimido empreenderem juntos um processo de reabilitação. Pois o racismo destrói tanto quem o pratica quanto quem o sofre”. (Mbembe, 2018a, p. 19)

⁴ Nesse sentido, vale acompanhar a análise feita por Bornheim (2003).



Nesse sentido, segundo o filósofo camaronês “Será preciso, conseqüentemente, pensar a democracia para além da sobreposição das singularidades, da mesma forma que para além da ideologia simplista da integração” (Mbembe, 2018a, p. 19). E me parece que esse é também um dos motores da política em Samuel Araújo.

Esses dois aspectos mencionados acima (1. revisar e reatualizar concepções teóricas; 2. Redimensionar o campo teórico a partir de atividades práticas) já trariam elementos suficientes para uma das análises mais percucientes da realidade sonora, social e política. No entanto, Samuel Araújo não se contenta com essas duas perspectivas e recorre também a uma terceira: a atuação como músico/compositor/intérprete. É o que faz, por exemplo, quando executa composições de Guerra-Peixe e de outros compositores contemporâneos com seu grupo musical “Tira o dedo do pudim”. Em tal perspectiva de intervenções musicais é importante sinalizar que essas práticas constituem uma das modalidades de crítica utilizadas pelo autor. Foi assim que dois dias após ao assassinato⁵ da vereadora Marielle Franco (sua interlocutora na Maré), quando as sustentações teóricas já não podiam confortar ou reparar a intolerável situação, ele desferiu com ferocidade e indignação os seguintes versos, acompanhado de seu violão e de outros músicos-pesquisadores do Musicultura:

Eleição (Samuel Araújo)

Cospe fogo da metralha, pra mandar o sangue alheio correr na sarjeta e pintar
o pano de fundo da eleição do Rio

Vem o troco da escopeta, não tem mais homem de bem, policial, bandido, todo
mundo dando mole na linha de tiro

Não pergunte se é verdade, não pergunte quanto tempo faz
Não pergunte se é possível, quanto tempo dá pra segurar
Porque a resposta pode ser: não dá mais

Do outro lado da cidade ri à toa o sanguessuga, é mais uma trapaça que desceu
goela abaixo nesse jogo sujo
Mais prisões e mais muralhas

⁵ Reverbera aqui a interrogação de Achille Mbembe: “Mas sob quais condições práticas se exerce o poder de matar, deixar viver ou expor à morte? [...] Quem é o sujeito dessa lei? O que a implementação de tal direito nos diz sobre a pessoa que é, portanto, condenada à morte e sobre a relação que opõe essa pessoa a seu ou sua assassino/a?” (Mbembe, 2018b, p. 6). Cabe ressaltar a coincidência de que o livro de Mbembe foi publicado no Brasil justamente na mesma época do assassinato da vereadora.



Chacinas e vidraças à prova de bala
Isso é tudo que nos resta pra chamar de mundo

Não pergunte se é verdade, não pergunte quanto tempo faz
Não pergunte se é possível, quanto tempo dá pra segurar
Porque a resposta pode ser: não dá mais

Nessa modalidade de intervenção-crítica, Samuel Araújo desnuda a instância ambígua na qual se cristaliza a fragilidade do político na atualidade. Eis o princípio articulador de sua noção de política: por às claras os acontecimentos mundanos e marcantes na busca de um novo sentido histórico. Trata-se de administrar os sentimentos de indignação à flor da pele e extravasá-los para outro horizonte possível. Assim, com a intenção de redimensionar o espaço da alteridade numa atitude que busca uma vida plural, a práxis sonora assume um lugar privilegiado nas reflexões de Araújo.

§

Para concluir, gostaria de mencionar que em setembro de 2018, estive com Samuel Araújo em Vitória (ES). Ele proferiu a conferência de abertura do II Seminário Nacional do Foro Latino-americano de Educação Musical (FLADEM – Brasil) e estava em sua melhor forma. Na ocasião falou sobre “Diversidade humana, pluralidade cultural e práxis sonora: os fazeres curriculares nos espaços de educação”. A fala foi desestabilizadora de lugares comuns das práticas culturais. Colocou impasses, questionando vertentes educacionais supostamente progressistas, mas que muitas vezes reforçam exclusões, violências, desafetos. Parecia que tinha sintetizado todos os temas e experiências do passado, mas ao mesmo tempo tecia diagnósticos completamente inéditos do presente, avaliando a crise política do país.

Ele iniciou a conferência entoando um aboio⁶, o qual aprendera no final dos anos 1970, quando realizou estudos de formação em Educação artística e música na Universidade Federal da Paraíba. Logo em seguida, na continuidade da conferência, demonstrou indignação com a passividade das instituições musicais e a concepção de seus

⁶ Segundo o compositor-pesquisador, “Aboio vem de aboiar, isto é, de reunir o gado, mantendo-o manso e ordenado. Por extensão, o termo aboio designa também a cantoria feita pelo vaqueiro ao conduzir a boiada de um para outro lugar, servindo, ainda, para embelezar o aboiar. Praticado em vários países, é abundante no Brasil” (Guerra-Peixe, 2007, p. 125).



programas diante das questões urgentes de nosso tempo. Estimulou que os presentes se engajassem em uma verdadeira aventura de espírito crítico, que atrelasse de forma coerente teoria e prática (lembrando o educador Paulo Freire). Ao defender o redimensionamento de nossas formas de experiência, mencionou que havia ficado 2h e 30 min em um engarrafamento no trajeto entre o aeroporto e o hotel em que estava hospedado no centro de Vitória. A razão (que tem ocorrido com frequência nas capitais brasileiras) foi a tentativa de suicídio de um jovem que hesitava em pular da Terceira Ponte (que liga os municípios de Vitória e Vila Velha). Araújo ficou estarrecido com alguns dos comentários que ouviu sobre o incidente. Comentários do tipo “como pode um indivíduo parar uma cidade inteira?”. Ouviu também comentários de motoristas exaltados com a obliteração do tráfego e que gritaram para que o jovem pulasse logo, liberando o fluxo de veículos. É quando Araújo pergunta: “uma vida não vale 2h e 30min de trânsito parado? Uma vida não pode interromper os automóveis e as nossas atividades petrificadas?”

Na sequência desse evento, recebemos Samuel Araújo (na UFES) para um encontro aberto com Hudson José Antunes, Mestre do Jongo São Benedito Sol e Lua, de Anchieta/ES. A proposta foi um diálogo sobre cultura, política e musicalidades. Na ocasião, os convidados apresentaram exemplos musicais ao violão e percussão. A programação fez parte do Programa de Extensão “Jongos e Caxambus no ES” e foi uma iniciativa dos grupos de pesquisa “Estética, Artes e Culturas Populares no Brasil”, coordenado por Aissa Afonso Guimarães e “Crítica e experiência estética”, sob a minha supervisão. Samuel Araújo dialogou, cantou e tocou com o Mestre. E além disso, deu-nos uma lição, de percebermos na fala de Hudson José Antunes as variantes e simbologias que muitas vezes passam despercebidas por pesquisadores apressados. O encontro foi regado com boa dose de humor e sagacidade. Sagacidade esta, aliás, que faz parte do expediente de Araújo, juntamente com o rigor interpretativo, a flexibilidade metódica e com o denodo característico do enfrentamento político.

Nas reminiscências de um de nossos diálogos, enviei-lhe por e-mail uma reportagem (de capa), publicada no caderno de cultura do jornal *Valor Econômico*. Eram velhas cristalizações sobre Lupicínio Rodrigues e, como se não bastasse, com o intuito de “reverenciá-lo”. Destilei o seguinte comentário: “Lastimável generosidade de Zuza Homem de Mello. Já não é tempo de relativizar tudo isso?” Samuel Araújo respondeu-me com um desafio: “Realmente essa fase da crítica acerca da música popular já deu o que tinha que dar, com todo o respeito a seu legado positivo sob circunstâncias adversas”. Para ele, há tendências, mesmo na academia, que custam “a despertar do idílio Casa-Grande e Senzala”. E terminou com votos “de que uma nova crítica, mais afeita às nuances e



violências da nossa miséria intelectual e moral encontre espaço para um amplo diálogo público”. Desafio que tomei como horizonte para escrever esse texto. Como se estivesse ouvindo a ressonância de Araújo cantando os versos do paraibano Zé Limeira, conhecido como o poeta do absurdo: “você hoje me paga o que tem feito, com poetas mais fracos do que eu...”

REFERÊNCIAS

- Araújo, Samuel. “Descolonização e discurso: notas sobre o tempo, o poder e a noção de música”. *Revista Brasileira de Música* (UFRJ, Rio de Janeiro), v. 20, p. 7-15, 1992.
- Araújo, Samuel. “Samba e coexistência; repensando a agenda de pesquisa etnomusicológica”. In: Ochoa, Ana Maria; Ulhôa, Martha Tupinambá de (orgs.). *Música popular na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005a, p. 194-213.
- Araújo, Samuel. “Música e diferença: uma crítica à escuta desinteressada do cotidiano”. *Arte brasileira e filosofia. Espaço aberto Gerd Bornheim*. Organização: Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007.
- Araújo, Samuel; Paz, G. L.; Cambria, Vincenzo (orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- Araújo, Samuel. “Para além do popular e do erudito; a escuta contemporânea de Guerra-Peixe”. In: Araújo, Samuel; Paz, G. L.; Cambria, Vincenzo (orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- Araújo, Samuel. “Relações musicais entre a África e as Américas no samba carioca”. In: Araújo, Samuel; Paz, G. L.; Cambria, Vincenzo (orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- Araújo, Samuel. “Características e papéis dos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica”. In: Araújo, Samuel; Paz, G. L.; Cambria, Vincenzo (orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- Araújo, Samuel; Paz, G. Leal. “Música, linguagem e política: repensando o papel de uma práxis sonora”. *Terceira Margem* (Rio de Janeiro), v. 25, p. 211-231, 2011.
- Bornheim, Gerd. *O conceito de descobrimento*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.



Bornheim, Gerd. “A natureza do Estado moderno”. *A crise do Estado-nação*. Organização Adauto Novaes. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

Guerra-Peixe, César; Araújo, Samuel (org.). *Guerra-Peixe: Estudos de folclore e música popular urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

Mbembe, Achille. *O fardo da raça*. Série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

Mbembe, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

Miguel, Luis Felipe. *Dominação e resistência. Desafios para uma política emancipatória*. São Paulo: Boitempo, 2018.

GASPAR LEAL PAZ possui Doutorado em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2010), sob orientação de Rosa Maria Dias, com período sanduíche em Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne (co-orientador: Dominique Chateau). Mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1998). Realizou pesquisa de pós-doutorado na USP como bolsista Fapesp e na Université Paris 1 (Panthéon Sorbonne) como bolsista Bepe Fapesp. Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: filosofia da arte, estética, linguagens artísticas, música. Organizador do livro *Temas de Filosofia*, de Gerd Bornheim (São Paulo: Edusp, 2015).



Etnomusicologia brasileira, participação e educação: reverberações a partir do Sul*

*Laíze Guazina***

Resumo

Neste trabalho analiso as abordagens metodológicas associadas à pesquisa-ação e possíveis influências da Educação Popular e da Investigação-Ação Participativa latino-americanas na constituição da etnomusicologia brasileira.

Palavras-chave

Etnomusicologia brasileira – investigação-ação participativa – educação popular – América Latina.

Abstract

In this paper I analyse the methodological approaches linked to action-research e some possible influences of the Latin American Popular Education and Participatory Action-Research in the Brazilian Ethnomusicology.

Keywords

Brazilian ethnomusicology – participatory action research – popular education – Latin America.

* Agradeço a leitura prévia deste texto e as valiosas sugestões dos colegas Daniel Reis e Edilberto Fonseca.

**Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, PR, Brasil. Endereço eletrônico: laguazina@gmail.com.



He dicho Escuela del Sur; porque en realidad nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte (Torres García, 1935).

UMA INTRODUÇÃO AFETIVA

Foi com grande alegria que recebi o convite para participar deste volume da Revista Brasileira de Música em homenagem a Samuel Araújo, Prof. Titular da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tive a grata experiência de compartilhar cotidianamente um período de minha formação acadêmica com Samuel Araújo, que muito gentilmente me acolheu durante o doutorado e o pós doutorado.

Samuel foi o coorientador de minha tese de doutorado, realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e finalizada em 2011. Guardo muitas experiências significativas desse período, que me fizeram repensar o mundo da pesquisa em música, a universidade e a docência. Dentre elas, uma foi especialmente marcante: a Roda de Funk realizada na Escola de Música da UFRJ, em 2008. Foi Samuel que abriu as portas da Escola de Música aos funkeiros e funkeiras e suas famílias, naquele momento de reivindicações pelo reconhecimento do Funk como movimento cultural no Rio de Janeiro. Poucas vezes vi a Escola de Música tão pulsante como naquela tarde em que as musas retratadas nas paredes internas do prédio pareciam rebolar o batidão.

As inúmeras contribuições de Samuel são amplamente conhecidas no meio etnomusicológico brasileiro e internacional. Elas encarnam a dedicação de um longo processo de investimento afetivo e de trabalho em um conjunto amplo de esferas, das quais eu gostaria de citar algumas muito brevemente. A primeira delas, o Grupo Musicultura, talvez a mais intensa expressão de seu trabalho, cuja proposta baseia-se na produção coletiva do conhecimento etnomusicológico junto a jovens moradores da Favela da Maré, no Rio de Janeiro. Esse projeto resulta, também, em um profícuo meio de



formação de pesquisadores/as, acadêmicos/as e não acadêmicos/as, que têm fortalecido cultural e educativamente suas comunidades, escolas e universidades.

Importa citar também as contribuições seminais de Samuel no estabelecimento do debate sobre as categorias *violência* e *trabalho acústico* na pesquisa etnomusicológica e musical. Além disso, é importante lembrar sua atuação de longa data junto a um conjunto de entidades de interesse da área, como a Associação Brasileira de Etnomusicologia, a Society for Ethnomusicology e o International Council for Traditional Music, contribuindo consistentemente com a representação brasileira e latino-americana no cenário internacional. Some-se, ainda, sua presença inconfundível na mais que centenária Escola de Música da UFRJ e sua capacidade crítica pujante e de profundo sentido social, que movem novos fluxos na ainda vetusta pesquisa musical. Mais do que um perfil de produção científica, está o claro o comprometimento e a experiência de Samuel Araújo com a construção de uma etnomusicologia cujas bases estão assentadas na ação coletiva, participativa, dialógica e educacional.

É sobre as bases desse comprometimento afetivo-científico de forte sentido social e permanentemente associado a ações educativas, que se expressam nas propostas de Samuel e que, de certo modo, são marca indelével da etnomusicologia brasileira, que busco refletir no presente texto.

Procurou fazer um apanhado das abordagens metodológicas pertinentes ao tema, para em seguida avançar em aspectos históricos e geopolíticos que me levam a pensar possíveis reverberações e contribuições da Educação Popular e da Investigação Ação Participativa latino-americanas, na figura de Paulo Freire e Orlando Fals Borda, na Etnomusicologia brasileira. Conjuntamente, situo a importância das noções de cultura popular e as práticas educativas presentes nesses âmbitos. Traço esse caminho inspirada pela obra *América Invertida*, de Joaquín Torres García que, em 1943, colocou o "mapa al revés", e busco construir um diálogo em perspectiva decolonial.

“É PARTICIPATIVA PORQUE PARTICIPA?”: FUNDAMENTOS METODOLÓGICAS SOBRE PESQUISA, AÇÃO E PARTICIPAÇÃO

Nem sempre as abordagens teórico-metodológicas participativas ganham espaço ao longo da formação oferecida nas universidades e a área de música não é exceção. Talvez essa seja uma das causas possíveis para uma certa nebulosa que paira sobre a pluralidade conceitual das pesquisas participativas, sua história e sua utilização, e que, por vezes, resulta em homogeneização, simplificação e desvalorização dessas propostas. Além disso,



“participação” é um termo polissêmico e, no âmbito da pesquisa está muito comumente associado à “ação”, compondo a “pesquisa-ação”.

Conforme Michel Thiollent (2003, p. 14), a pesquisa-ação é definida como uma modalidade de

pesquisa social de base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo.

Ela possui um conjunto de variantes convergentes e divergentes, com diversas modalidades e graus de intensidade, caracterizadas por diferentes modos de relacionamento entre a pesquisa, o contexto pesquisado e a esfera da ação, composta pelos atores/atrizes na situação pesquisada (Thiollent e Oliveira, 2016).

De acordo com a modalidade e o grau de intensidade, esses modos de relacionamento constituem, em termos metodológicos, as variantes *participativas*, *cooperativas* e *colaborativas*, e ainda as de *intervenção* e *parceria*, na pesquisa qualitativa.

No plano internacional, com a multiplicação das modalidades de pesquisa, hoje é possível distinguir métodos centrados na PARTICIPAÇÃO¹ com intensidades variáveis; na COOPERAÇÃO com mais horizontalidade e maior exigência de reciprocidade entre os membros; na COLABORAÇÃO em pequena ou grande escala, porém, nem sempre com total reciprocidade, na INTERVENÇÃO, com possibilidade de limitar a unilateralidade; a PARCERIA, entre diversos atores interessados que se relacionam por meio de negociação e contratos formais e informais. Não existe consenso sobre as semelhanças e diferenças existentes entre participação, colaboração, cooperação. As relações sociais subjacentes a cada tipo são definidas com variadas exigências de reciprocidade, de horizontalidade ou de intensidade. Na pesquisa-ação existe ênfase na ação. As ações são discutidas, analisadas, deliberadas, decididas

¹ Caixa alta presente no original.



com pleno consenso ou não. [...] São interpretadas pelos pesquisadores com base em diferentes referenciais. Além disso, são ações portadoras de aprendizagem e de conhecimento mútuo, com interações entre observadores e observados. (Thiollent e Lídia Oliveira, 2016, p. 358)

E detalham:

A participação se refere à qualidade de um relacionamento em que a imposição e o constrangimento são evitados e substituídos por um sentimento de pertença, com compartilhamento ou reciprocidade. [...] A cooperação é um processo dinâmico e evolutivo entre dois ou mais atores. Os pesquisadores precisam reunir informações sobre a percepção da cooperação - ideal e real - entre os atores. Desde o início do projeto, é preciso avaliar a disposição dos atores a cooperarem [...]. Hoje, a colaboração parece estar mais presente com a recente visão da pesquisa em redes e com parcerias e sinergias entre grupos de pesquisa (Audoux & Gillet, 2015; Bonny, 2015). A colaboração é frequentemente pensada em redes relacionando os atores de modo flexível, sem estreita vinculação, com intensidade variável e intermitência das interações. [...] como na pesquisa participativa, na pesquisa em parceria existe um dispositivo de colaboração entre pesquisadores profissionais e atores sociais (instituições, sindicatos, movimentos sociais, etc.). No entanto, “[...] na pesquisa participativa a contribuição dos atores não acadêmicos tem um caráter mais intenso, e até mais radical, que na pesquisa em parceria (*recherche partenariale*) [...]” (Dumais, 2011, p. 4). A pesquisa participativa apresenta uma intencionalidade mais emancipatória que a da pesquisa em parceria, de maior grau de formalização ou institucionalização. [...] a concepção de pesquisa-intervenção possui uma longa tradição que foi influenciada por tendências da psicologia social, psicossociologia ou ainda, análise institucional em que se destacou o conceito de intervenção psicossocial (Dubost, 1987; Hess, 1983). Na tradição da psicossociologia francesa, a intervenção foi definida por Georges



Lapassade (1996, 208) como “método pelo qual um grupo de analistas, respondendo à demanda de uma organização social, institui nesta organização um processo coletivo de autoanálise”. (Thiollent e Oliveira, 2016, p. 359-360)

Convém considerar que existem diferentes nomenclaturas para denominar esses modos de fazer pesquisa que, ocasionalmente, podem gerar confusão. Tanto um mesmo termo pode ser utilizado por diferentes perspectivas quanto diferentes termos, normalmente próximos, podem se referir a perspectivas similares ou diferentes, em maior ou menor grau. A título de exemplo, o autor e a autora se referem à confusão por vezes existente entre observação participante, como aquela realizada como parte de uma etnografia, e a pesquisa participante, como concebida e praticada especialmente na América Latina, que aqui analiso em detalhe.

Conforme Marcela Gajardo (1999), na América Latina, a investigação(ou pesquisa) ação participativa - respectivamente IAP ou PAP -, torna-se um rótulo sob o qual diferentes tradições de pensamento e diferentes práticas de pesquisa, com alcances também diversos, são agrupados. Apesar de tal variabilidade, segundo a autora é possível delinear traços comuns nessas propostas que permitem sua identificação como “estilos participacionistas de pesquisa”. Esses traços comuns, conforme estabelecido pela autora são:

1) [...] uma opção de trabalho junto aos grupos mais relegados da sociedade; 2) [...] integração de investigação, educação e participação social [...]; 3) incorporação de setores populares como atores de um processo de conhecimento, onde os problemas se definem em função de uma realidade concreta e compartilhada, cabendo aos grupos decidir a programação de estudo e as formas de encará-la; 4) sustentação das atividades de investigação e ação educativa sobre uma base (ou grupo) organizada de sorte que esta resposta não culmine em uma resposta de ordem teórica, mas na geração de propostas de ação expressadas em uma perspectivas de mudança social. (Gajardo, 1999, p. 16-17)

CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA E A GEOGRAFIA DAS RELAÇÕES ENTRE PESQUISA, AÇÃO E PARTICIPAÇÃO NA AMÉRICA LATINA



Gajardo (1999) historiciza o desenvolvimento dos estilos participacionista de pesquisa em três momentos. O primeiro momento delineado pela autora se refere à “Da investigação temática à investigação-ação: os anos sessenta”:

Em um ensaio recente (ZUÑIGA, 1982), reivindica-se para Paulo Freire o título de “criador” de um estilo alternativo de pesquisa e ação educativa. Por trás de tal afirmação, está o conjunto de experiências que, sustentadas pela concepção conscientizadora de educação, desenvolveram-se em fins da década de sessenta, no âmbito das transformações agrárias operadas em alguns países da região. [...] Era, pois, um momento que possibilitava a transformação do fator educativo em componente de um processo geral de mudança que ampliou o espaço de participação e mobilização popular. [...] Supunha-se então que os camponeses e os grupos mais relegados da sociedade não poderiam ser sujeitos de um processo histórico alternativo se se mantivessem como uma categoria social passiva e carente. [...] Em tal contexto, desenvolviam-se também ideias a respeito da necessidade de delinear estratégias metodológicas que permitissem superar dicotomias sujeito-objeto, teoria-prática, presentes nos processos de pesquisa educacional, possibilitando uma produção coletiva de conhecimento em torno de vivências, interesses e necessidade dos grupos situados histórica e socialmente. (Gajardo, 1999, p. 17-18)

As experiências de trabalho citadas acima foram inspiradas na proposta pedagógica de Paulo Freire, idealizador e coordenador da primeira fase da pesquisa. Gajardo (1999, p. 18), explicita um pressuposto que reverberará em todo o legado freireano: a de que “qualquer ação educativa deveria ser entendida como um ato de produção do conhecimento em consonância com a realidade e a situação do campesinato”. Nesse contexto, tanto a equipe de pesquisadores/as quanto os/as participantes aprofundavam a busca por soluções concretas para os problemas identificados pelo próprio grupo.

O segundo momento, conforme estabelecido pela autora (1999), refere-se aos anos setenta, caracterizado pela “investigação-ação”, termo que abrigou duas correntes. Se, por um lado, Paulo Freire será a base na qual durante os anos 60 se desenvolve o enfoque que



associa a pesquisa em educação com o enfoque sócio-político, por outro lado, a partir dos anos 1970 um novo enfoque ganha importância ancorado no trabalho sociológico do colombiano Orlando Fals Borda. Segundo Gajardo, é por meio da influência de Fals Borda que os estilos participacionistas de pesquisa passarão a ser caracterizados pela expressão "investigação-ação" (*investigación acción*) e ganharão uma forte característica sociológica (Gajardo, 1999, p. 23).

Fals Borda propunha a diferenciação entre uma "ciência popular" e uma "ciência dominante". A primeira seria caracterizada pela valorização e reconhecimento do conhecimento prático, empírico, ancorado em um "bem cultural e ideológico ancestral das camadas de base social, o qual lhes permitiu criar, trabalhar e interpretar a realidade predominante por meio de recursos que a natureza oferece ao homem" (Fals Borda, 1981, p. 152). Enquanto a segunda era comprometida por ele como a manutenção do *status quo*, capitalista e dependente, com profunda vinculação de classe. A ciência popular é assim definida pelo autor:

Por ciência popular - o folclore, saber ou sabedoria popular - se entende o conhecimento empírico, prático, de sentido comum, que tem sido domínio cultural e ideológico ancestral das pessoas das bases sociais, aquilo que lhes têm permitido criar, trabalhar e interpretar predominantemente com os recursos diretos que a natureza oferece ao homem. Este saber popular não está codificado no uso dominante e por isso é depreciado e relegado como se não tivesse o direito de articular-se e expressar-se em seus próprios termos. Mas o saber popular ou folclórico tem também sua própria racionalidade e sua própria estrutura de causalidade, ou seja, pode demonstrar-se que tem mérito e validade científica em si mesmo. (Fals Borda 1981, p. 70)

Gajardo (1999) afirma que, paralelamente à vertente sociológica, desenvolve-se também nos anos 1970 uma vertente educativa, baseada na investigação temática freireana. Tal proposta foi desenvolvida pelo brasileiro João Bosco Guedes Pinto. João Bosco Guedes Pinto atuou com populações rurais na Colômbia e em outros países da América Latina, a partir do final da década de 1960 e durante os anos 1970 (Duque-Arrazola, 2014).



O último período abordado por Gajardo (1999) se refere ao início dos anos 1980, que se traduziu no surgimento conceitual e metodológico do que se convencionou chamar pesquisa participante - da qual Carlos Brandão será um dos expoentes.

Conforme Thiollent (2014), a pesquisa-ação (PA) e a pesquisa participante (PP) têm origens diferentes. A primeira foi idealizada no âmbito da Psicologia Social de Kurt Lewin (EUA), a partir dos anos 1940. A segunda, foi desenvolvida especialmente na América Latina, a partir dos anos 1950/1960, em um contexto que articulava questões sociais, religiosas e educacionais com particular influência de Paulo Freire. Ambas difundiram-se nos mais variados setores das ciências. A partir dos anos 1980/1990, as duas tendências se aproximaram e, em alguns casos, foram associadas. Um dos produtos dessa aproximação foi a Pesquisa-Ação Participante ou *Investigación Acción Participativa* (IAP) - esta última foi a nomenclatura utilizada por Orlando Fals Borda e que se tornou ampla e internacionalmente conhecida a partir de seu trabalho. Sobre a relação entre a IAP e a pesquisa participante, cabe considerar a afirmação de Mota Neto, ao comentar seu trabalho:

Preferimos preservar o nome ‘investigação-ação participativa’ (IAP) utilizado por Fals Borda, ao invés de usar o termo equivalente no Brasil, “pesquisa participante”. Em primeiro lugar, porque não estamos analisando a teoria e prática da pesquisa participante no Brasil, mas o próprio pensamento de Fals Borda. Em segundo lugar, porque Fals Borda e Rahman (1989) já esclareceram que apesar de não haver diferenças significativas entre os dois termos, que ainda assim preferem a denominação IAP porque enfatiza a investigação-ação que é participativa, e de uma investigação que se funde com a ação transformadora. Em terceiro lugar, porque preservar o seu termo nos possibilita usar a sigla IAP, com a qual o seu método ficou conhecido em todo o mundo. (Mota Neto, 2015, p.22)

ARTICULAÇÕES ENTRE A IAP, A EDUCAÇÃO POPULAR E A CULTURA POPULAR

Segundo Mota Neto (2015), os fundamentos e princípios decoloniais são presentes nas obras de Fals Borda e Paulo Freire, bem como na educação popular influenciada por eles. Essas relações, ainda que pouco tratadas, já tinham sido abordadas por outros autores, como Eduardo Restrepo e Axel Rojas (2010), que apontam a Pedagogia do Oprimido, de Freire, e especialmente a obra de Fals Borda, como expressões consistentes



da decolonialidade. A obra de Fals Borda, dentre outros elementos, é citada por sua crítica ao eurocentrismo, ao euro-americanismo da academia e ao colonialismo nas ciências sociais, em uma abordagem geo-histórica em que se fala *desde* a América Latina e não *para* ela.

Por fim, cabe lembrar que Escobar (2003) cita Fals Borda dentre os autores do programa de investigação da modernidade/colonialidade, ao lado de Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Catherine Walsh, e Ramón Grosfoguel.

Conforme apontado por Mota Neto (2015), Paulo Freire e Fals Borda foram, respectivamente, o primeiro e o segundo presidentes honorários do Conselho de Educação Popular da América Latina e do Caribe (CEAAL). A relação entre a IAP e a Educação Popular foi diretamente expressa por Fals Borda e Rahman (1989), que incluíram o “compromisso” e a “conscientização”, provenientes das contribuições de Freire como parte do trabalho desenvolvido. Tais categorias serão paulatinamente suplantadas pelo conceito de “práxis”, por influência de Fals Borda.

O campo da educação popular latino-americana é vasto. *Grosso modo*, pode ser organizado em dois grandes grupos, conforme Mota Neto (2015): a de orientação “libertadora”, comprometida com posicionamentos voltados à transformação social; e a de orientação “integracionista” e “nacional-populista”, voltados à manutenção do *status quo*. A educação popular a qual me refiro aqui é a “libertadora”, cuja história está articulada a muitos movimentos de cunho social latino-americanos, especialmente surgidos ao longo do século XX.

Não deve passar despercebida a forte relação estabelecida entre a educação popular “libertadora” e a “cultura popular” ou “folclore”, todos intrinsecamente articulados nas propostas freireanas nos anos 1950 e primeiros anos da década de 1960, com as grandes campanhas de alfabetização, da qual a experiência de Angicos é síntese, além das experiências do Movimento de Educação de Base (MEB) e do Centro Popular de Cultura (CPC).

Paulo Freire, após a experiência de Angicos, torna-se coordenador da Comissão Nacional de Cultura Popular. Ainda que não seja possível abordar mais consistentemente no presente texto, tudo indica ser muito produtivo avançar na direção do aprofundamento da análise das relações, similaridades e antagonismos entre as propostas participacionistas de pesquisa dos anos 1950 e início dos 1960 e o campo folclórico no Brasil. Esses dois contextos propuseram uma dinamização articulada entre a educação e a cultura popular/folclore.



Ainda que com algumas limitações e mesmo controvérsias, e considerando suas diferentes fases, de modo geral, a educação popular é considerada, como (Mota Neto, 2015, p.117) "ao mesmo tempo, um *movimento* (uma prática, uma experiência, um processo de luta) e um *paradigma* (um discurso, uma teoria, uma ideologia), que tem como objetivo, por meio da educação, empoderar as classes populares". Para Brandão e Borges (2007), a educação popular e a pesquisa participante são assim associadas:

Na maior parte dos casos, a pesquisa participante é um momento de trabalhos de educação popular realizados junto com e a serviço de comunidades, grupos e movimentos sociais, em geral, populares. Na pesquisa participante, sempre importa conhecer para formar pessoas motivadas a transformarem os cenários sociais de suas próprias vidas e destinos. [...] Geralmente, elas são postas em prática dentro de movimentos sociais populares ou se reconhecem estando a serviço de tais movimentos. Entre as suas diferentes alternativas, elas alinham-se em projetos de envolvimento com ações sociais de vocação popular. Ela deve ser pensada como um momento dinâmico de um processo de ação social comunitária. [...] Na maior parte dos casos, a pesquisa participante é um momento de trabalhos de educação popular realizados junto com e a serviço de comunidades, grupos e movimentos sociais, em geral, populares. (Brandão e Borges, 2007, p. 1)

ETNOMUSICOLOGIA BRASILEIRA: REVERBERAÇÕES DESDE O SUL

O prefácio do livro *Etnomusicologia no Brasil* (2016), escrito por Samuel Araújo, é assim intitulado: "O Campo da Etnomusicologia Brasileira: formação, diálogos e comprometimento". Esse texto sensível e ao mesmo tempo impactante retrata vários dos conflitos sociais atuais analisados de modo articulado aos desafios teóricos na área da etnomusicologia. Araújo vincula essa análise a uma de suas maiores contribuições: a noção de *práxis sonora*, cuja intensidade parece residir exatamente na capacidade de articular fundamentalmente o sonoro à economia política dos modos de viver e existir. Conforme Araújo (2016), *práxis sonora* é definida como:



a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro, como esta se apresenta, muitas vezes de modo sutil ou imperceptível, no cotidiano de indivíduos (músicos amadores ou profissionais, agentes culturais, empreendedores, legisladores), grupos (coletivos, públicos, categorias profissionais) e instituições (por exemplo, conselhos, grupos de idade, empresas, sindicatos, agências governamentais e não-governamentais e escolas). (Araújo, 2016, p.10)

Não é por acaso que seleciono, dentre outros muitos conteúdos significativos, esses dois tópicos presentes no prefácio escrito por Samuel: a) a luta pelo direito à terra e por outros direitos; b) o desenvolvimento de ferramentas teórico-metodológicas sustentadas pelo comprometimento social e articuladas a ações educativas. Essas foram algumas das grandes forças motrizes subjacentes ao desenvolvimento das propostas participacionistas desenvolvidas no trabalho conjunto entre acadêmicos/as e diferentes grupos, pelo menos desde os anos 1960, na América Latina. No prefácio, Samuel Araújo e, de modo geral, no seu trabalho como docente e pesquisador, reverberam amplamente as características das propostas participativas latino-americanas.

Convém lembrar que, antecipando em décadas o diálogo aqui estabelecido, Araújo desenvolve a noção de trabalho acústico, publicada em 1992, nesta mesma Revista Brasileira de Música. Segundo ele,

o que chamamos música e passamos a tomar como referencial para ‘entender’ práticas que percebemos como análogas (e.g., a ‘música indígena’), deve ser entendida como uma formação ou conjunto de relações entre formas circunscritas no espaço e no tempo, através das quais seres humanos organizam, ou, mais precisamente, trabalham (sic) acusticamente o tempo (o termo acústico é empregado neste texto em sentido restrito a seu significado mais antigo conhecido, “da audição”, a menos que indicado de outra forma); portanto, enquanto a emergência da prática musical deve ser fundamentalmente reconstituída dentro de um segmento dado da história da Europa Ocidental, aparece claramente que outras



formações correlatas (e.g., a música no Brasil) tem compartilhado e continuarão a compartilhar seu tempo e espaço. (Araújo, 1992, p.5).

Muitos trabalhos significativos e um tanto mais antigos que o Grupo Musicultura também evidenciam a influência freireana no campo etnomusicológico, marcadamente por meio de suas ações educacionais. Este é o caso de trabalhos realizados por Francisca Marques, que articulavam a educação comunitária com a pesquisa etnomusicológica já no início dos anos 2000 (Marques, 2001 e 2002) culminando com sua defesa de dissertação de mestrado em 2003, *Samba de Roda em Cachoeira, Bahia: uma Abordagem Etnomusicológica*, orientado por Samuel Araújo no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. Até onde tenho informações, Francisca Marques foi a primeira pesquisadora no Brasil a utilizar a proposta freireana sistematicamente como base para o trabalho etnomusicológico. Conforme Marques,

Embora a etnomusicologia aplicada venha sendo discutida desde os anos 1960, apenas recentemente tem sido acessível uma literatura ou sistematização de conceitos e ideias em torno de algumas práticas educativas no Brasil. Trabalhos como os de Marques (2003), Cambria (2004), Araújo (2006) e Tygel (2006) mostram que existem outras formas de desenvolver pesquisas através de metodologias participativas não apenas centradas no interesse do pesquisador (observação participante), mas de ação e resultados que sejam de colaboração mútua e que tragam benefícios para as comunidades estudadas. Não me parece que a etnomusicologia aplicada seja um campo que presume uma separação entre teoria e prática, porém, existe um academicismo de exclusão de alguns projetos que parece estabelecer limites para o que seria uma “pesquisa válida”. [...]. Freire (1979; 1986; 1998; 2001) enfatiza nas práticas educativas liberdade e maior comprometimento e ousadia no cotidiano do educador/pesquisador para metodologias dialógicas e de *empowerment*. Ao mesmo tempo, para ele, existe também uma relação sensível entre a alegria necessária à atividade educativa e a esperança de que educadores e alunos “juntos podemos aprender, ensinar, inquietar-nos, produzir e juntos igualmente resistir aos obstáculos a nossa alegria”. Esse pensar em comum em torno de



uma relação de autêntico diálogo é tarefa de sujeitos, não de objetos. Essas relações que se tecem socialmente e se articulam entre políticas de ação e educação comunitária exigem enfrentamento e desafios enormes para os pesquisadores/educadores e as comunidades, mas elas podem ser vividas e os desafios superados dentro do processo educativo de forma possível, igualitária e criativa. (Marques, 2008, p. 60-61)

No fragmento abaixo, o Grupo Musicultura (2011, p. 162) cita trabalhos alinhados à perspectiva freireana desenvolvidos no mesmo período:

Ao estabelecer esta premissa, nos referimos, entre outros autores, ao trabalho do pedagogo brasileiro Paulo Freire, autor de textos fundamentais escritos nos conflituosos idos de 1960, que serviram de inspiração a um pequeno, embora crescente, número de etnomusicólogos, de Catherine Ellis, na Austrália (Ellis 1994), a Angela Impey, na África do Sul (Impey 2002), e ao nosso próprio trabalho, no Rio de Janeiro, (Araújo et alli 2006a, 2006b; Musicultura, 2009 [no prelo]).

Retomo um trabalho anterior, cujo tema foi a elaboração de um panorama inicial sobre as publicações brasileiras envolvendo a etnomusicologia de abordagem participativa, a partir de um levantamento dos textos publicados nos Anais dos Encontros Nacionais da Associação Brasileira de Etnomusicologia². Curiosamente, aquele foi o ponto de partida do estudo que agora apresento. Nele elenquei uma série de características comuns entre os textos analisados:

Os temas abordados são bastante diversos e seus delineamentos comumente incluem a descrição e análise das práticas musicais e seus contextos, nas quais estão incluídas as descrições de problemas sociais vividos pelos participantes e seus grupos/comunidades. Os autores dos textos se posicionam como parceiros das

² Publicações consideradas: I ENABET, Recife, 2002, cuja a produção foi parcialmente publicada na Revista *Antropológicas*, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE até o VI ENABET, tema “Música e sustentabilidade”, João Pessoa, 2013.



comunidades/grupos participantes das pesquisas e/ou se mostram alinhados a debates que problematizam questões sociais presentes no Brasil e produzem crítica social. Os debates envolvem problematizações no âmbito da noção de cidadania incompleta; do debate de segregações de diferentes ordens; no âmbito do acesso a direitos como educação e cultura; e da análise de contextos vinculados ao debate de políticas sociais. Tal posicionamento tende a se refletir diretamente nos objetivos, nas estratégias das pesquisas e/ou análises propostas nos artigos, demonstrando a compreensão das práticas musicais como conexas à vida social também no âmbito dos problemas e desafios sociais. [...] As estratégias de pesquisa são marcadamente participativas e as mais habituais envolvem a criação de bancos de dados a partir de materiais coletados (áudio e vídeo, especialmente). Também envolvem a aplicação de questionários, a produção de materiais didáticos, debates e o fomento ao aprendizado de técnicas de pesquisa para os pesquisadores não acadêmicos, como já havia sido observado por Tygel e Nogueira (2006). Há, ainda, um compromisso constante com ações educacionais e os debates sociais, seja pela colaboração entre a pesquisa etnomusicológica e a educação musical, como em Rosa e Queiroz (2013); ou pela possibilidade de contribuir com diferentes ações educacionais direcionadas ao grupo envolvido na pesquisa ou mesmo com seus grupos e/ou comunidades. (Guazina, 2015, p. 909-910)

Vale lembrar que Freire e Fals Borda foram profundamente vinculados às experiências dos movimentos populares e à Educação Popular latino-americanas e que, conforme apontado por Mota Neto (2015) e Moretti e Adams (2011), por seus posicionamentos, estão inseridos nos debates da decolonialidade.

Tal como sinalizado por Guazina e Ignácio (2017), também podemos incluir outros aspectos significativos que nos levam a compor essas reflexões, como a presença do pensamento de Frantz Fanon nos trabalhos de Freire e a aproximação com a vida de muitas pequenas comunidades, povos indígenas, entre outros, que orbitaram as experiências de Fals Borda, Paulo Freire, João Bosco Guedes Pinto e Carlos Brandão - apenas para citar alguns. Conforme afirmamos antes, esses são elementos comumente pouco tratados nos



estudos que têm se ocupado das propostas participativas no campo etnomusicológico, mas que são importantes na composição das propostas desses autores e se expressam na prática da ação-participativa.

Em termos de uma abordagem metodológica tradicional, os trabalhos etnomusicológicos aqui citados inserem-se na noção de “pesquisa aplicada”, habitualmente caracterizada pela busca prática de resolução de algum problema específico. Em etnomusicologia, conforme Harrison e Pettan (2010) a definição de etnomusicologia aplicada foi construída colaborativamente pelo Grupo de Estudos sobre Etnomusicologia Aplicada do International Council for Traditional Music (ICTM), do qual Samuel Araújo fazia parte, durante a 39ª Conferência do mesmo Conselho, ocorrida na Áustria, em 2007. Nessa ocasião a Etnomusicologia Aplicada foi definida como uma “abordagem guiada por princípios de responsabilidade social que estende a meta acadêmica usual de alargar e aprofundar o conhecimento e a compreensão em direção à solução de problemas concretos e em direção a trabalhar dentro e além dos contextos acadêmicos típicos.” (Harrison e Pettan, 2010, p.1). Como complementação da definição, os autores afirmam que o Grupo de Estudos “defende o uso do conhecimento etnomusicológico para influenciar a interação social e o curso de mudança social.” (Harrison e Pettan, 2010, p.2).

A necessária dimensão generalista de uma definição como esta torna seu equacionamento teórico e prático bastante amplo, podendo ser muito diverso, dependendo do contexto social, cultural, político, econômico, teórico e metodológico no qual é aplicado. Nela cabem práticas colonialistas, mercantis e “marketeiras”, passando pelo assistencialismo clientelista e/ou religioso público e/ou privado (inclusive universitário), até propostas calcadas em noções como autonomia, protagonismo ou auto-organização comunitária. Sendo assim, importa ir mais à fundo nessa compreensão e lembrar que a etnomusicologia aplicada costuma ter um foco de ação muito local, limitado, de curta duração e em que os projetos “podem não confrontar diretamente a subjacente (e mais ampla) condição de subordinação e de opressão que as pessoas com quem trabalham vivenciam na sua vida cotidiana”, conforme analisado por Cambria, Fonseca e Guazina (2016, p.58). Segundo os mesmos autores (2016, p.58), a etnomusicologia aplicada, que começou a ser adotada em outros países na última década, “como campo específico, é proeminente principalmente na América do Norte onde trabalha com minorias étnicas de sociedades multiculturais.” Ela costuma ter um foco de ação local limitado, de curta duração e em que os projetos “podem não confrontar diretamente a



subjacente (e mais ampla) condição de subordinação e de opressão que as pessoas com quem trabalham vivenciam na sua vida cotidiana”.

O "MAPA AL REVÉS" E AS ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A partir de um exercício de deslocamento que propõe que "nuestro norte es el Sur", alguns elementos são redimensionados. O primeiro deles é a importância dos termos, da raiz epistêmica e das práticas presentes na perspectiva metodológica desenvolvida nos trabalhos etnomusicológicos. O que realmente se diz e se faz quando se afirma que um trabalho é "colaborativo" ou "participativo"? Quais práticas e posicionamentos são escolhidos e colocados em funcionamento? Essa questão demonstra a necessidade de um debate sobre essas práticas e processos com a mesma dimensão do que foi e é realizado no debate sobre a etnografia. Uma proposta de etnomusicologia seja ela "colaborativa", "aplicada" ou "participativa", não deve ser vista como algo que automática e naturalmente traria consigo qualquer compromisso social crítico, especialmente se estes tópicos não se encontrarem em um primeiro plano de problematizações.

Um segundo ponto a ser observado é a possível diferenciação existente entre três territórios: a) a etnomusicologia brasileira; b) a etnomusicologia participativa (neste caso, brasileira); c) e a etnomusicologia aplicada. A etnomusicologia brasileira foi caracterizada por Angela Lühning (2014, p.21) por ter "uma atuação socialmente comprometida através de novos processos dialógicos, colaborativos" e que permite que seja assim identificada diferentemente da etnomusicologia presente no hemisfério norte - países europeus e Estados Unidos.

Com a expressão "etnomusicologia participativa", neste caso brasileira, me refiro aos trabalhos especificamente alinhados teórica, metodológica e socialmente com as propostas de Paulo Freire e/ou Fals Borda - ainda que referências diretas às propostas de Fals Borda ocorram em menor número na literatura etnomusicológica brasileira. Nesses trabalhos as ações educativas são cruciais. Por fim, o território da etnomusicologia aplicada, definida mais genericamente a partir da contribuição do ICTM (2007). O trabalho de Samuel Araújo tem sido claramente potencializador desses três territórios.

Uma terceira reflexão que eu gostaria de fazer é que existem outros elementos a serem redimensionados a partir do deslocamento que proponho e com o qual dialogo. Esse é o caso de certos aspectos do texto *"Com as pessoas" reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira* (Cambria, Fonseca e Guazina, 2016). Nele analisamos algumas diferenças, conexões e fronteiras nas relações



estabelecidas entre os/as etnomusicólogos/as, as pessoas participantes das pesquisas e o conhecimento produzido por elas nas pesquisas, considerando uma forte centralidade na categoria “colaboração”. A partir dessa análise, propusemos a organização de três tendências principais: a primeira tendência é a de estudos “sobre” as pessoas (trabalhos com perfil acadêmico/teórico) e a música que elas fazem; a segunda é caracterizada pelo uso do conhecimento acumulado “para” elas (trabalhos “aplicados” ou “práticos”); e uma terceira perspectiva, que estaria ganhando força e visibilidade na última década, como alternativa às outras duas, caracterizada pela proposta de produzir o conhecimento “com” as pessoas das comunidades estudadas.

Pelas análises que proponho aqui, ao contrário da ideia de uma nova tendência de trabalho “com” as pessoas, talvez estejamos percebendo uma influência muito mais antiga e entranhada na história dos povos latino-americanos, articulada a certas contribuições de intelectuais do Sul global, situadas especialmente entre as décadas de 1960 e 1980, que parecem se expressar matricialmente na etnomusicologia brasileira. Conjuntamente, importa observar que a noção de “participação” é central nas abordagens latinas. Por fim, vale notar que, conforme Thiollent, a categoria metodológica central é “pesquisa-ação”: “participativa” ou “colaborativa” são duas propostas que poderiam ser desenvolvidas a partir dela - o que inclui a Investigación-Acción Participativa (IAP), de Borda. Os fluxos da geopolítica do conhecimento sopram: os ventos que sopram a partir do Sul global são, historicamente, os da IAP e das “participativas”. As “colaborativas” parecem soprar a partir do Norte global.

Ao longo do estudo que empreendi sobre as pesquisas participacionistas no campo etnomusicológico com enfoque na América Latina, pude perceber que estas propostas são transformadoras ainda para nossos dias - o que não quer dizer propor um “retorno” aos anos 1960, 1970 ou 1980. Contudo, também percebi um *corpus* que, apesar do alinhamento histórico ao diálogo, aos movimentos sociais e a contextos populares, carece fortemente das vozes das figuras femininas, negras, indígenas e outras mais que foram e têm sido muito ativas ao longo de sua constituição. Se seus espíritos vibram nessa história, suas vozes, autorias e narrativas são geralmente invisíveis. Aí ressoam gerações, visões de mundos e modos de vida plurais que geram conhecimentos, práticas e trajetórias que ainda precisam ser recontadas e redimensionadas por essas mesmas vozes inaudíveis e pluriversais, ultrapassando até mesmo os mapas invertidos do que se convencionou chamar de América. O trabalho de Samuel Araújo permanece sendo fundamental para ultrapassar esses limites.



REFERÊNCIAS

- Araújo, Samuel. “Descolonização e discurso: notas sobre o tempo, o poder e a noção de música”. *Revista Brasileira de Musica* (UFRJ, Rio de Janeiro), v. 20, p. 7-15, 1992.
- Araújo, Samuel. “Prefácio – O Campo da Etnomusicologia Brasileira: formação, diálogos e comprometimento”. In: Lühning, Angela; Tugny, Rosangela de (orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.
- Araújo, Samuel; Musicultura, Grupo. “Conflict and violence as conceptual tools in present-day ethnomusicology; notes from a dialogical experience in Rio de Janeiro”. *Ethnomusicology* (Society for Ethnomusicology, EUA), v. 50, n. 2, p. 287-313, 2006a.
- Araújo, Samuel; Musicultura, Grupo. “A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré”. *Transcultural Music Review* (Barcelona), v. 10, p. 7, 2006b.
- Brandão, Carlos Rodrigues; Borges, Maristela Correa. “A pesquisa participante: um momento da educação popular”. *Rev. Ed. Popular* (Uberlândia), v. 6, p. 51-62. jan./dez. 2007.
- Cambria, Vincenzo; Fonseca, Edilberto; Guazina, Laize. “ ‘With the people’: reflections on collaboration and participatory research perspectives in Brazilian ethnomusicology”. *The World of Music* (New Series), v. 5 n. 1, p. 55-80, 2016.
- Duque-Arazola, Laura S. “Apresentação”. In: Duque-Arazola, Laura S; Thiollent, Michel J. M. (Orgs.). *João Bosco Guedes Pinto: metodologia, teoria do conhecimento e pesquisa-ação – textos selecionados e apresentados*. Belém: UFPA, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, 2014.
- Escobar, Arturo. “Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación de modernidad/colonialidade latinoamericano”. *Tabula Rasa*, n. 1, p. 51-86, enero-diciembre, 2003.
- Fals Borda, Orlando. “La Ciência y el Pueblo: nuevas reflexiones”. In: Versión parcial de la conferencia dictada en el Tercer Congreso Nacional de Sociología, Bogotá, agosto 1980, cf. Asociación Colombiana de Sociología (Gonzalo Cataño, presidente), *La sociología en Colombia: balance y perspectivas*, Bogotá, Edit. Guadalupe, 1981, p. 149-174. Publicado en Fals Borda, Orlando. *Ciência própria y colonialismo intelectual. Los nuevos rumbos*. Carlos Valencia Ed.
- Gajardo, Marcela. “Pesquisa participante: propostas e objetos”. In: Brandão, Carlos (org.). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999.



Guazina, Laíze. “Etnomusicologia, política e debate social: contribuições para um estado da arte da etnomusicologia participativa no Brasil”. In: *Anais do VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET)*. Florianópolis: ABET, 2015, p. 898-910.

Guazina, Laíze; Ignácio, Agnes. “A etnomusicologia brasileira e os estilos participacionistas de pesquisa: diálogos decoloniais”. In: *Anais do VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET)*, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2017.

Harrison, K.; Pettan, S. “Introduction”. In: Harrison, K.; Mackinlay, E.; Pettan, S. (orgs.) *Applied ethnomusicology: historical and contemporary approaches*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Lühning, Angela. “Temas emergente da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais”. *Música em Perspectiva* (UFPR, Curitiba), v. 7, n. 2, p. 7-25, dez. 2014.

Marques, Francisca. *Samba de Roda em Cachoeira, Bahia: uma Abordagem Etnomusicológica*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2003.

Marques, Francisca. “Ethnomusicological Research and Communitarian Demands; an Experience in Cachoeira, Bahia”. In: *Abstracts ICTM 36th World Conference*. Rio de Janeiro, Brazil, July 4-11, 2001, p. 65.

Marques, Francisca. “Educação Comunitária e Etnomusicologia: a Colaboração Participativa e o Desenvolvimento Docente do Pesquisador Através do Trabalho de Campo”. In: *Anais do III Colóquio de Pesquisa da Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ*, 2002, p. 219.

Mota Neto, João Colares da. *Educação popular e pensamento decolonial latino-americano em Paulo Freire e Orlando Fals Borda*. Tese (Doutorado) Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Belém, 2015.

Musicultura, Grupo. 2009.

Musicultura, Grupo. “É possível outro mundo? Pesquisa musical e ação social no século XXI”. In: Aharonián, C. (org.). *Música/musicologia y colonialismo*. Montevideo: Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán/Ministerio de Educación y Cultura, 2011, p. 159-179.

Restrepo, Eduardo; Rojas, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Universidad del Cauca, 2010.



Thiollent, Michel; Oliveira, Lídia. “Participação, cooperação, colaboração na relação dos dispositivos de investigação com a esfera da ação sob a perspectivas da pesquisa-ação”. In: *Atas CIAIQ 2016. Investigação Qualitativa em Ciências Sociais*, v. 3.

Thiollent, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 2003.

Thiollent, Michel. “Pesquisa participante e pesquisa-ação: uma visão de conjunto”. In: Strech, Danilo; Sobotka, Emil A.; Eggert, Edla (orgs.). *Conhecer e transformar: pesquisa-ação e pesquisa participante em diálogo internaiconal*. ED. CRV, 2014, p. 15-26.

LAÍZE GUAZINA é Professora Adjunta na Graduação em Música Popular da Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba II. Pós-Doutora em Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro (Portugal); Doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Mestre em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coautora de um dos textos que compõem o livro *Etnomusicologia no Brasil* (2016), organizado por Angela Lühning e Rosângela Pereira de Tugny.



O futuro da educação musical na escola de ensino integral: notas a partir de uma Escola do Amanhã*

*Sinesio Jefferson Andrade Silva***

Resumo

O presente artigo detém-se sobre o microuniverso de uma Escola do Amanhã localizada na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, especificamente Senador Camará, um dos bairros mais pobres do município. A problematização reflete sobre aspectos territoriais e simbólicos associados às favelas descrevendo como eles justificaram uma ação pública no campo educacional reservando a expressões culturais – a música como exemplo recorrente – a condição de recursos indispensáveis à justiça social. O relato expõe, então, uma etnografia cujo objeto empírico foi o funcionamento de oficinas culturais no contraturno escolar, uma das iniciativas da prefeitura visando implementar o ensino integral. Assim, o trabalho navega entre debates presentes tanto na etnomusicologia quanto na sociologia da educação, sem desconsiderar a sociologia urbana e o planejamento urbano.

Palavras-chave

Educação musical – educação integral – educação participativa – política educacional – direitos culturais.

Abstract

This article focuses on the microuniverse of a School of Tomorrow located in the West Zone of the city of Rio de Janeiro, specifically Senador Camará, one of the poorest districts of the city. The problematization reflects on territorial and symbolic aspects associated with the favelas describing how they justified public action in the educational field reserving to cultural expressions – music as a recurring example – the condition of resources indispensable to social justice. Then, the papers exposes an ethnography whose empirical object was the operation of cultural workshops during the extended school period (contraturno), one of the initiatives of the city government aiming to implement full-time integral education. Thus, the work navigates between debates in both ethnomusicology and sociology of education, without overlooking urban sociology and urban planning.

Keywords

Musical education – integral education – participative education – educational policy – cultural rights.

* O texto é uma síntese de situações pontuadas na tese de doutorado intitulada “Educação integral na Escola do Amanhã: estudo de caso sobre o mundo escolar e as alteridades territoriais de Senador Camará” defendida em 2017 no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPPUR/UFRJ). Meus profundos agradecimentos à professora Soraya Simões e ao professor Samuel Araújo que cumpriram, respectivamente, as funções de orientadora e co-orientador.

** Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: sinesiop10@yahoo.com.br.

Artigo recebido em 30 de novembro de 2018 e aprovado em 10 de dezembro de 2018.



Em homenagens, é comum realizar retrospectivas das ações do homenageado. Sem dúvida, esse caminho ofereceria inúmeros relatos dos feitos que o etnomusicólogo Samuel Araújo empreendeu ao longo de sua carreira. Sendo um expoente da Etnomusicologia, ele foi absolutamente coerente com esse domínio estimulando seus alunos ao diálogo interdisciplinar. Dotados de incentivo ímpar, aprendizes de perfis heterogêneos consumaram as orientações do professor Samuel Araújo por meio de trajetórias e produções acadêmicas híbridas. Certamente os votos de agradecimento são infinitos.

Entretanto, o artigo assume o desafio de, no exercício retrospectivo, oferecer reflexões prospectivas, a despeito de conter relatos de uma pesquisa já encerrada. Por um lado, esse desenho implica pensar as relações entre cultura e educação especulando sobre o futuro do ensino de música na escola pública de nível fundamental, especificamente nas Escolas do Amanhã¹. Por outro lado, sugere discutir se políticas educacionais compensatórias de caráter territorial podem modificar substancialmente os desequilíbrios cristalizados entre a configuração urbana e o desempenho escolar e, nesse particular, saber se a educação musical pode ajudar e, em caso positivo, qual seria sua contribuição.

Ainda como sinal introdutório, é relevante dizer que a confecção de etnografias tem sido frequente em minha trajetória profissional. Nesse ponto específico, a influência do professor Samuel Araújo apresenta-se na medida em que ensinou os dilemas atuais da representação etnográfica sugerindo novos caminhos, especialmente em seu artigo *From neutrality to praxis: the shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world* (2008). Por isso mesmo, ao invés de uma descrição supostamente isenta, a opção foi por uma que considerasse as interações discursivas dos sujeitos implicados e suas respectivas posições, incluindo a de etnógrafo, sem esquecer, para o meu caso, a de morador de favela, a de professor e a de músico.

As reflexões aqui partilhadas foram produzidas com base em um estudo etnográfico conduzido pelo autor em uma Escola do Amanhã localizada na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, no bairro Senador Camará. Assim, as interações dos sujeitos ativos em uma unidade pública de segundo segmento do ensino fundamental foram acompanhadas durante um período de três anos letivos e meio: 2013, 2014, 2015 e o primeiro semestre de 2016.

¹ Todas as Escolas do Amanhã são colégios com turmas dos anos finais do ensino fundamental, ou seja, do 6º ao 9º ano.



A CULTURA COMO RECURSO NA ESCOLA DO AMANHÃ

A utilização da cultura como recurso à justiça social difundiu-se pelo mundo nas últimas décadas e, no Rio de Janeiro, dos anos 1990 para cá, ganhou apelo significativo frente a consolidação das noções de Comunidade Carente, de Cidade Partida e de Guerra do Rio². Diante esse combo discursivo, iniciativas educacionais e culturais filantrópicas multiplicaram-se nas favelas cariocas como sintomas daquilo que a etnomusicóloga Ana Ochoa (2003) identificou para o caso colombiano: manifestações culturais ganhando maior ou menor inteligibilidade e prestígio na medida em que servem “[...] para consolidar comunidad, restaurar el tejido social, transformar las historias de exclusión en historias de reconocimiento cultural” (Ochoa, 2003, p. 17). Em suma, novas articulações entre prática sonora e vida social em que a instrumentalização da cultura — especialmente da música — constrói novos sentidos às performances artísticas e ao trabalho com o som.

Atenta às disputas sociais pós 1991³, a autora notou o quanto os festivais de música folclórica atuaram entre a espetacularização e a afirmação da diversidade na Colômbia. Entre os pontos de destaque da pesquisa empírica realizada estão as enunciações que, sem descartar a preocupação estética, afirmaram a cultura como alternativa à marginalidade. Aprende-se logo que os artefatos culturais podem ocupar o lugar de mercadorias, mas, articulados a novas tramas discursivas, ganham caráter messiânico na medida em que incorporam força suficiente para projetar novos futuros.

Essa politização da cultura gera mudanças no funcionamento das políticas culturais. Antes, planejadas em larga escala “como conservação e administração de patrimônios históricos acumulados em territórios nitidamente definidos: os da nação, da etnia, da região ou da cidade” (Canclini, 2006, p. 100) e, primordialmente, elaboradas a partir do Estado, elas possuem, agora, novos personagens — fundações, organizações não-governamentais, artistas, movimento social, sindicatos, empresas — como articuladores e construtores de novas práticas discursivas.

Nesse movimento, a despeito de variações, espera-se que atividades culturais ofereçam respostas para problemas antes enquadrados exclusivamente como de ordem política, jurídica ou econômica. Dessa maneira, pensar o problema da cultura como recurso à justiça social é, por um lado, tentar captar os meios que a tornam utensílio terapêutico

² Como introdução a essas interdiscursividades, sugiro Ventura (1994), além de Brito; Oliveira (2013) e Oliveira, F. (2015).

³ Em 1991, a Colômbia promulgou uma nova constituição. Entre suas características mais relevantes está a afirmação do país como uma nação pluriétnica e multicultural.



das disfunções sociais e, por outro, como, por meio de inúmeras práticas, “os artistas estão sendo levados a gerenciar o social” (Yúdice, 2004, p. 29).

Somada a noção de cultura como recurso, definir atenção prioritária a territórios tornou-se uma modalidade de intervenção que tem diversificado os caminhos possíveis à justiça social⁴. Assim, ações afirmativas territoriais constituem novas práticas educacionais para enfrentar a distribuição desigual das oportunidades escolares — circunstância sempre lembrada como empecilho à consagração das democracias em variados pontos do planeta. Em termos de políticas públicas, experiências internacionais definidas a partir da cartografia do cuidado especial formam um campo de referência à multiplicação de programas públicos e privados no Brasil. Esse parece ser o caso dos Territórios Educativos de Intervenção Prioritária (Teip) portugueses, descritos e analisados no livro *Escola e exclusão social* (2001)⁵.

O mérito básico de qualquer educação territorialmente compensatória é reconhecer que um plano educacional uniforme dá resultado satisfatório com uma fração dos discentes enquanto falha com as demais. Por isso, culpar os sujeitos que fracassam deixa de ser — por princípio — uma opção para pôr em prática um plano sensível à heterogeneidade dos perfis da cidade. O modelo fomenta, então, um espírito reparador, deixando de tratar a diversidade e a desigualdade com uniformidade e igualdade ou, o que seria o mesmo, os desiguais como iguais. Assim, trilha uma alternativa para superar os índices ruins da educação básica.

Ao que tudo indica, tendo entre seus objetivos oferecer educação singular em unidades escolares situadas em regiões de baixo IDH na cidade do Rio de Janeiro, o Programa Escolas do Amanhã pretendia ser uma ação educacional de caráter compensatório. Então, mesmo sem uma referência explícita aos Teips ou qualquer outra experiência semelhante, ao observar as unidades incorporadas ao programa, fica uma certeza, a Escola do Amanhã foi projetada para ser o ensino integral direcionado às favelas⁶.

Para quem não sabe, a Escola do Amanhã foi instituída no município do Rio de Janeiro em 2009, o primeiro ano da administração Eduardo Paes. O objetivo da prefeitura era atuar

⁴ A noção de justiça social é controversa. Aqui, ela apoia-se nas ideias contidas em Frazer (2002).

⁵ Em outros países, iniciativas desse tipo ganham outras nomenclaturas e podem ter relação estreita com aspectos étnicos. Para maiores informações, conferir Ferreira; Teixeira (2012). Sobre os Teip, é possível assimilar mais em Canário (2004).

⁶ A Resolução 1.038 de Agosto de 2009 oferece uma lista de 150 escolas enquadradas compulsoriamente no Programa Escolas do Amanhã. Posteriormente esse número foi ampliado chegando, ao final de 2016, a 155 escolas. No geral, quando os colégios não ficavam em lugares reconhecidos como favelas, atendiam as famílias residentes nesses territórios. O texto da resolução está disponível em: http://smaonline.rio.rj.gov.br/legis_consulta/32090Res%20SME%201038_2009.pdf.



de modo específico em regiões de baixo IDH, com histórico de evasão escolar e “conflagradas” pela violência urbana. Em síntese, a pretensão era agir prioritariamente nas áreas caracterizadas como vulneráveis – ou, de acordo com a rotulação mais comum, carentes – usando repertório pedagógico supostamente mais adequado aos desafios impostos naqueles contextos.

Cabe dizer que ao longo do primeiro semestre de 2010, o Grupo Musicultura⁷ ofereceu na Escola Municipal Teotônio Villela — uma das Escolas do Amanhã da Maré⁸ — uma oficina de pesquisa em música seguindo moldes semelhantes aos encontros regulares mantidos pelo coletivo. A decisão de oferecer uma “oficina cultural”⁹ na Teotônio Villela foi parte de um contexto que chegou a contar com a participação de Samuel Araújo no cargo de Gerente de Música da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, no ano anterior. Ciente da proposta de estabelecer atividades culturais variadas no contraturno recém instalado em centenas de escolas municipais – algumas dessas atividades atuando direta ou indiretamente com música – o, até então gerente, imaginou que poderia aproveitar alguns fundamentos daquilo que o LE/UFRJ vinha desenvolvendo na Maré e em comunidades da Grande Tijuca¹⁰ para embasar as ações que aconteceriam no contraturno escolar das Escolas do Amanhã. Essa expectativa, entretanto, não se consolidou, restando após seu pedido de exoneração, sugerir ao Musicultura uma inserção mais pontual que estrutural no programa¹¹.

Diante do cenário político rapidamente descrito, a oficina oferecida pelo Musicultura na Teotônio Villela visava gerar novos vínculos com a comunidade, estabelecendo, na

⁷ O grupo de pesquisa Musicultura – do qual fui membro entre 2004 e 2012 – existe desde 2004 sendo constituídos por estudantes de ensino médio, graduação e pós-graduação, residentes e não-residentes na Maré. Nesses 14 anos de funcionamento, ele foi apoiado por entidades de fomento como CNPq, Faperj e Cenpes-Petrobrás. Caracterizado como uma iniciativa de pesquisa e extensão da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o trabalho é desdobramento das ações do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LE/UFRJ), possuindo razoável produção a respeito das práticas musicais da Maré, um dos maiores conjuntos de favelas da cidade, incluindo aí duas teses de doutorado, três dissertações de mestrado, artigos em periódicos dedicados ou não a área musical, comunicações e painéis em congressos nacionais e internacionais, jornadas de iniciação científica, entre outros. Os encontros regulares do grupo aconteciam no Museu da Maré, porém, desde o final de 2013, eles passaram a ser feitos no Centro de Comunitário de Defesa da Cidadania da Maré (CCDC Maré).

⁸ A Maré é um dos maiores conjuntos de favelas do Rio de Janeiro. Conta com uma grande extensão territorial e mais de 150 mil habitantes.

⁹ Essa expressão é recorrente em documentos oficiais que regulamentam o ensino integral. Serve para identificar as atividades do contraturno. Entretanto, na rotina escolar, é muito comum referir-se a esse tipo de trabalho educativo como “oficina de projeto”, designando, por um lado, uma ação relacionada ao programa federal Mais Educação e, por outro lado, a lógica instrumental dos projetos sociais de caráter filantrópico.

¹⁰ Conferir Silva, S.; Barros (2008).

¹¹ Uma descrição e possível avaliação desse processo encontra-se em Araújo (2011). Na mesma direção, as bases à construção de uma política pública que articule o setor educacional com o cultural está em Araújo (2012).



pesquisa sobre as práticas musicais locais — a partir desse momento, incluindo as do cotidiano escolar — um ambiente participativo, reflexivo e dialógico, documentando aspectos os mais diversos sobre esse processo de formação coletiva. Outra ambição era colaborar de forma mais sistemática com uma unidade educacional pública, produzindo, junto com educadores e educandos, materiais que pudessem ser utilizados na escola ou, fora dela.

Essas vivências com alunos do 9º ano no contraturno geraram muito entusiasmo, apesar da notável ausência de compartilhamento sistemático com os educadores e de interlocução com o projeto político pedagógico da escola. De fato, a oficina oferecida pelo Musicultura na Teotônio Vilela estava, infelizmente, longe de agregar ideias a uma política pública em que educação e cultura funcionassem articuladas.

Seja como for, foi a partir dessa experiência de pesquisa e extensão, baseada em princípios da pedagogia de Paulo Freire (1987, 1996, 2014) e da pesquisa-ação participativa¹², que o músico, o etnógrafo, o morador da Maré e o professor de história, à época, recém admitido pela administração municipal¹³, agregaram novos pontos de reflexão sobre as práticas sonoras do contraturno escolar na Escola do Amanhã.

CONTRATURNO CONTRA TURNO

De acordo com a legislação brasileira, para ser classificada como uma unidade de ensino integral, a escola deve oferecer pelo menos 7h de atividades pedagógicas¹⁴. Contudo, tanto o heterogêneo conjunto de documentos legais que dão suporte à expansão do ensino integral no Brasil quanto a bibliografia especializada no tema mostram que essa noção deve ir além da usual ampliação da jornada escolar¹⁵. Há uma grande expectativa que as experiências espalhadas pelo território nacional — boa parte delas induzidas pelo Programa Mais Educação¹⁶ — consolidem também atenção integral por meio de ações

¹² Entre as inúmeras publicações sobre pesquisa-ação, sugiro Thiollent (2004).

¹³ Tornei-me professor da Escola Municipal Abrahão Jabour – Escola do Amanhã localizada em Senador Camará – em setembro de 2009.

¹⁴ O artigo 36º da Resolução Número 7 do Conselho Nacional de Educação diz: Considera-se como de período integral a jornada escolar que se organiza em 7 (sete) horas diárias, no mínimo, perfazendo uma carga horária anual de, pelo menos, 1.400 (mil e quatrocentas) horas.

¹⁵ Sugiro duas publicações como caminho introdutório aos debates sobre ensino integral ou educação integral no Brasil. O primeiro é Moll (2012) e o segundo, Coelho (2013).

¹⁶ Para mais informações sobre o Mais Educação, consultar <http://portal.mec.gov.br/programa-mais-educacao>. Vale observar que, a partir do impeachment da presidenta Dilma, houve a revisão de alguns pontos do programa que passou a se chamar Novo Mais Educação.



intersectoriais, com destaque às que valorizam o trabalho conjunto entre educação e cultura.

De todo modo, no que diz respeito à ampliação da jornada, a Escola do Amanhã organiza a vida escolar a partir de turno — o tradicional pedaço de 4:30h — e contraturno — o aumento da jornada em 2:30h. Nas unidades incorporadas ao programa, a dinâmica escolar orquestrada em turno e contraturno fez desse último abrigo de oficinas culturais geralmente divididas em ações ligadas ao esporte, ao lazer, à cultura e ao reforço escolar, nesse caso, basicamente português e matemática. A Figura 1 traduz em um esquema as competências de cada uma dessas frações.

TURNO	CONTRATURNO
Livro/Apostila	Instrumento musical/quimono
Curricular	Extracurricular
Obrigatório/regular	Complementar/facultativo
Professor	Oficineiro
Sala de aula	Quadra/pátio/sala de dança/espacos não reservados para aulas

Figura 1. Competências educacionais do turno e do contraturno.

Fonte: Silva, S. (2017, p. 92).

Do ponto de vista das práticas observáveis, o funcionamento das oficinas culturais consagrou um modelo escolar segmentado e especializado, algo que definido como tecnologia da aula. Em resumo, ela funciona como um microsistema de interações, tendo a força de especificar posições sociais no mundo escolar podendo, a depender da interlocução ativa entre as alteridades territoriais¹⁷ de um bairro, atuar como propagadora e reforçadora de rotulações negativas ou, fazer exatamente o contrário, favorecer rotinas escolares sem maiores convulsões, gerando condições ideais ao que Burgos (2014) assumiu como educabilidade. Para fins da discussão proposta, ela configura uma cisão entre turno

¹⁷ A noção de alteridade territorial pode ser compreendida melhor em Silva, S. (2017).



e contraturno ao ponto de o professor de música e o oficinairo raramente se comunicarem ou planejarem algo juntos, ainda que propondo ações educativas semelhantes.

QUAL O FUTURO DA EDUCAÇÃO MUSICAL NA ESCOLA DO AMANHÃ?

Frente ao quadro sintaticamente exposto, cabe dizer que o ensino de música na Escola do Amanhã apareceu basicamente de duas maneiras. Uma possibilidade foi ser parte da previsão curricular. Nesse caso, inserido na disciplina Artes, dependeu da existência de professores com formação adequada. Se entre os professores de Artes não houvesse quem atendesse a exigência do perfil, o mais provável era que a educação musical não se materializasse como componente curricular. No caso de o número de professores com formação específica ser insuficiente para atender todas as turmas, a equipe gestora direcionou quais séries seriam atendidas. Assim, por exemplo, se o professor cumpria sua carga horária no 6º ano e no 7º ano, os alunos do 8º ano e do 9º ano ficavam sem aulas de música. É bom que se diga, a escola acompanhada nunca teve professores de Artes com habilitação em música suficientes para atender todas as turmas¹⁸.

A outra possibilidade é o ensino de música estar no segmento extracurricular, isto é, no contraturno. Aqui, a partir das observações efetuadas em Senador Camará, a educação musical enfrenta um desafio gigante: transpor os obstáculos que causam irregularidade nas oficinas culturais. Sem dúvida alguma, o vínculo frágil entre escola e oficinairo é um ponto crítico. Diferente, por exemplo dos professores, o oficinairo não é concursado e, desse modo, não possui as prerrogativas de um funcionário estatutário. Nessa hierarquia dos ofícios, sua remuneração é, proporcionalmente, pior do que a dos demais profissionais de educação lotados na escola. Tal fato impõe uma circunstância recorrente: encontrando tarefa com melhor remuneração, o oficinairo deixa o comando da oficina. Como se não bastasse, decidindo ficar, a depender da política de contingenciamento do governo, o oficinairo pode ter que esperar para receber.

Suficientes para gerar instabilidade na execução das atividades projetadas, as situações descritas acima não foram absolutas. Mesmo em menor número, certas famílias optaram por recusar o contraturno para que o estudante – obrigado ou voluntariamente – se inserisse no mercado de trabalho ou, buscasse uma qualificação técnica qualquer. É preciso lembrar também que, em várias famílias, os filhos mais velhos – ainda que

¹⁸ Em 2008, a Lei 11.769 alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação para tornar o ensino de música obrigatório nas escolas públicas e particulares dedicadas ao ensino fundamental e ao ensino médio. O prazo estabelecido para a adaptação foi de 3 anos. Passados 10 anos, o ensino de música continua uma utopia em muitas escolas. Especificamente no município do Rio de Janeiro, tramita na Câmara Municipal desde 2013 um projeto de lei que possui teor semelhante à lei federal.



adolescentes e, supostamente, sem condições – precisavam ajudar no cuidado com os membros mais novos, muitas vezes, levando ou buscando da escola. Nesses casos, a incompatibilidade – ou, melhor, a coincidência – dos horários acabou forçando uma escolha do tipo ou, a escola ou, a família, escolha essa que uma política pública bem formulada deveria evitar. Deixando que escola e família formassem, ainda que circunstancialmente, uma interlocução concorrente, por planejamento equivocado, por mero desinteresse, ou mesmo por falta de condições estruturais, a Escola do Amanhã expôs um ponto fraco.

Fatores menos previsíveis desestabilizaram as oficinas de contraturno com intensidade semelhante. Cito dois exemplos. Em 2013 e em 2014, os profissionais de educação fizeram duas longas greves, ambas girando em torno de 3 meses. A de 2013 prolongou as Jornadas de Junho¹⁹ estendendo-se de agosto a outubro, enquanto a de 2014 durou o intervalo que foi entre maio e julho. Na escola em que realizei o trabalho de campo, a adesão dos professores às greves variou de uma para a outra, porém, foi suficiente para mexer com a programação das aulas, isto é, com o cotidiano do turno. Logo, o funcionamento do contraturno ficou comprometido já que os discentes não iam à escola ou, quando iam, o horário da fração curricular era reduzido.

Por sua vez, em vários momentos, fatores associados à violência urbana fizeram a rotina no entorno escolar produzir a sensação de que tudo poderia acontecer. Furtos, roubos, tiroteios, operações policiais, invasões à escola, entre outros, ajudaram a solidificar a insegurança ao ponto de os responsáveis orientarem os discentes a voltarem para casa tão logo as aulas fossem encerradas, ou seja, assim que o módulo tradicional da escola de tempo integral terminasse.

A combinação de todas essas variáveis gerou instabilidade nas oficinas culturais. Nem mesmo a exigência para que beneficiários do Bolsa Família participassem (Figura 2) produziu engajamento satisfatório. Fora isso, toda vez que a equipe gestora do colégio não conseguiu exercer controle meticuloso sobre a entrada e a saída dos discentes da escola, as chances de as oficinas ficarem às moscas aumentaram ainda mais.

¹⁹ Sobre as manifestações de 2013, sugiro a leitura de Maricato et alli (2013).



Figura 2. Mural de divulgação das atividades de contraturno.

Nesse contexto, todo um conjunto de rotulações depreciativas foram lançadas sobre os estudantes, cristalizando, principalmente entre os profissionais de educação, a imagem de desinteressados. Para alguns, o aluno estaria disposto a transpor para a escola a bagunça típica de seu local de moradia. Em termos concretos, tornar a escola uma favela.

Como visto, a articulação entre cultura e educação na Escola do Amanhã – que tem na educação musical um de seus vetores – ganhou contornos precários e descontínuos, muitas vezes limitando-se à reprodução de estereótipos associando ociosidade juvenil com desinteresse e ambos à periculosidade. Adicionalmente, toda vez que o ensino de música revestiu-se – fosse na formação de uma banda de fanfarra, na concepção de uma orquestra, na execução do currículo ou no compartilhamento dos elementos do hip-hop, só para citar alguns exemplos – de um involucro messiânico, o desenvolvimento de sensibilidades acústicas ficaram em segundo plano e o ensino de música tornou-se mero vetor de uma ordem civilizacional específica²⁰.

De modo complementar, na execução do programa Escolas do Amanhã, chamou a atenção o fato do cuidado territorial em nível macro não se desdobrar em preocupação sistemática em nível micro. Em outras palavras, se foi importante detalhar uma zona entregando-lhe um formato escolar supostamente adequado ao perfil discriminado, i) no turno, apostilas e testes padronizados consolidaram práticas educativas uniformes dando o tom do despreço pela construção de uma alternativa pedagógica respeitosa das singularidades locais e; ii) no contraturno, a hegemônica distância com o plano curricular

²⁰ Conferir Silva, A. (2011).



mostrou a fragilidade da formação integral oferecida em escolas que tiveram ampliação da jornada nos mesmos moldes e, simultaneamente, reforçou o desinteresse pelas intersubjetividades do entorno. Essa dupla falta de preocupação evidenciou uma contradição marcante da Escola do Amanhã: ser um ensino integral territorializado sem interesse pelas especificidades do território ou, o que seria o mesmo, desatenta ao que não se articulou aos Discursos da Carência, da Cidade Partida e da Guerra do Rio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comentando uma sentença de Hegel, Marx (1977) cunhou uma de suas passagens mais famosas: “Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”. (Marx, 1977, p. 203). Desde então, inúmeras análises históricas e sociológicas estão imbuídas de verificar, no presente, a atualização (como farsa), de tragédias do passado, tornando-se exercício básico descrever os itens das conexões entre passado, presente e futuro.

Fazer isso é diferente de supor vínculo necessário entre os três momentos como se eles fossem parte de uma cadeia lógica necessária. Foucault (2008) está entre os intelectuais que revisaram esse padrão no domínio da história das ideias e, a partir dessa crítica, tornou-se impróprio, por exemplo, afirmar a Idade Média como adolescência da Era Moderna. O que se pode dizer é que há determinações advindas de interdiscursividades detentoras de historicidades – como tudo que é produção humana –podendo, conseqüentemente, serem descritas para fins de esclarecimento.

Dito isso, o que serviu à descrição do *Dezoito Brumário* (Marx, 1977), sabe-se, pode não ajudar na avaliação de fenômenos históricos brasileiros contemporâneos. Nesse sentido, vale a ressalva irônica do cronista ao comentar, em 2018, os apelos por uma nova intervenção militar: “O Brasil alterou a famosa frase do Marx. Aqui, a história não se repete como farsa, as farsas se repetem como história” (Veríssimo, 2018).

Em síntese, na condição de uma política educacional de recorte territorial, a Escola do Amanhã apresentou – no quadro das políticas públicas pró justiça social – um aspecto contemporâneo, porém, em termos de ensino integral, não se pode afirmar o mesmo. No Brasil republicano, o debate sobre a integralidade do ensino vai dos internatos católicos aos escolanovistas, tendo no Centro Integrado de Educação Pública (Ciep) – o famoso Brizolão – um modelo considerado exemplar por vários especialistas. Ao se firmar como uma política de ensino integral voltada aos jovens cariocas residentes em favelas sem,



entretanto, preocupar-se com a construção social dos sujeitos que povoam as unidades educacionais, nem com as alteridades territoriais presentes onde as Escolas do Amanhã funcionaram, verificou-se que a escola limitou-se a ampliar a jornada, ou seja, a alterar rotinas, mas, deixando-as desintegradas ao ponto de turno e contraturno funcionarem com quase total autonomia um em relação ao outro. Nesse particular, o Projeto Político Pedagógico (PPP) foi peça sem destaque na vida escolar, sucumbindo aos convênios mais variados, sugerindo que a escola se tornava fronteira aberta aos interesses corporativos e, conseqüentemente, se organizava com base em outro PPP, a Parceria Público-Privada.

Quando a cidade do Rio de Janeiro adotou o planejamento estratégico²¹ como referência na formulação das suas políticas, a educação territorialmente prioritária ao invés de gerar um ganho à administração pública — no sentido de produzir uma nova maneira de educar atento às alteridades territoriais que povoam cada ambiente educativo — limitou-se a assimilar metodologias e insumos do universo corporativo. O aporte de recursos financeiros e pedagógicos serviram mais para promover e consolidar parcerias público-privadas que diagnosticar especificidades do mundo escolar como as interações entre responsáveis, educadores e vizinhança. Em certo sentido, eles garantiram, na Escola do Amanhã, o avanço da razão mercantil sobre rotinas escolares. Isso determinou, sem dúvida, um desenho curricular em que as ações educativas se mantiveram, no plano intraescolar, afastadas da interdisciplinaridade, e, no plano interescolar, desalinhadas de intervenções potencialmente complementares. Em síntese, dos dois pilares da educação integral, mais se fez pelo aumento da jornada que pela intersectorialidade. A escola transformou-se em mais um ambiente para convênios desobrigados de intervir considerando minimamente cada região beneficiada.

Dessa maneira, conclui-se que a educação integral é um plano aberto sendo a Escola do Amanhã uma proposta. A partir da Escola Municipal Abraão Jabour, observa-se a escola como em uma linha de montagem: partes autônomas sendo empilhadas até darem forma a um todo (Figura 3). Esse todo, entretanto, não extinguiu a escola tradicional que continua intacta ao ponto de, suprimida a jornada ampliada, ela se revelar ileso. Se fosse uma boneca russa, após a camada oficinas culturais de contraturno, seria possível ver intacta a escola de sempre. Esse modelo, anulou qualquer chance de a Escola do Amanhã ter impacto decisivo na produção de justiça social. Sua continuidade perpetuará o passado

²¹ Para uma aproximação com a noção de planejamento estratégico e seus desdobramentos na gestão urbana sugiro Arantes et al. (2000).



Some-se a isso, a possibilidade das noções de Comunidade Carente, de Cidade Partida e de Guerra do Rio, induzirem o ensino de música praticado na escola – seja do Amanhã ou não – a uma programação reforçadora de estereótipos. A música estaria, então, em sua versão escolar tornando-se – tal qual muitas versões extraescolares – uma “arma nas mãos dos cidadãos de bem frente à Guerra do Rio”²² ou, para utilizar expressão menos pejorativa e bélica, um instrumento meramente assistencial, aderindo a argumentos do tipo “importante é tirar os jovens das ruas”, o que lhe conferiria, provavelmente, feição puramente recreativa, abdicando, portanto, de se impor como item essencial na formação dos jovens, especialmente no alcance de habilidades socioemocionais.

Ao ignorar que o aluno é um sujeito socialmente construído, a instituição escolar — erguida também a partir de valores determinados — se desobriga de saber sobre os elementos que o formam e lhe entregam determinadas características. Ao fixar uma identidade para o aluno, impossível de ser verificada em todos os contextos de um bairro e de uma cidade segmentada, as consequências são muitas, entre elas, a distribuição desigual da aprendizagem, inevitável consequência da incompatibilidade entre o aluno desejado e o aluno real. Em certas idealizações estão presentes barreiras a uma visão detalhista sobre as práticas que a escola consolidou. É necessário romper a membrana da unanimidade que se constituiu em torno da escola para que se possa dar visibilidade aos fazeres cotidianos que objetificam a escola, os sujeitos e a educação integral em curso em várias escolas brasileiras.

²² Sobre o ideal de cultura como arma, conferir Platt (2008).



REFERÊNCIAS

- Arautes, Otília; Vainer, Carlos; Maricato, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- Araújo, Samuel. "From neutrality to praxis; the shifting politics of applied ethnomusicology". *Muzikoloski Zbornik / Musicological Annual* (University of Ljubljana, Eslovênia), v. XLVI, p. 13-30, 2008.
- Araújo, Samuel. "Etnomusicologia e debate público sobre a música no Brasil hoje: polifonia ou cacofonia?", *Música e Cultura* (Associação Brasileira de Etnomusicologia, Salvador), v. 6, p. 17-27, 2012. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-06/MeC06-Samuel-Araujo.pdf>. Acesso em 12 abril 2013.
- Araújo, Samuel. "Minuta ao Plano Estadual de Cultura do Rio de Janeiro", Rio de Janeiro, 2012. Disponível em http://www.cultura.rj.gov.br/secao2/doc/gps_musica_popular__final_samuel_araujo_1354736533.pdf. Acesso em 31 maio 2013.
- Araújo, Samuel; Musicultura, Grupo. "Sound praxis: music, politics, and violence in Brazil". In: O'Connell, John Morgan; Castelo Branco, Salwa El-Shawan (orgs.). *Music and Conflict*. Chicago; Urbana, IL: University Illinois Press, 2010, p. 217-231.
- Brito, Felipe; Oliveira, Pedro Rocha de. *Até o último homem: visões cariocas da administração armada da vida social*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- Burgos, Marcelo Baumann. *A escola e o mundo do aluno: estudos sobre a construção social do aluno e o papel institucional da escola*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.
- Canário, Rui. "Territórios educativos e políticas de intervenção prioritária: uma análise crítica". *Perspectiva* (Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis), v. 22, n. 1, 2004. p. 47-78. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/1>. Acesso em 2 fev 2016.
- Canário, Rui.; Alves, Natália; Rolo, Clara. *Escola e exclusão social: para uma análise crítica da política Teip*. Lisboa, Portugal: Educa, 2001.
- Canclini, Nestor Garcia. "Políticas culturais urbanas na América Latina". In: Canclini, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Trad. Maurício Santana Dias. 6ª. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006, p. 99-112.
- Coelho, Lígia Martha da Costa. *Educação Integral: história, políticas e práticas*. Rio de Janeiro: Rovel, 2013.



Ferreira, Isabel; Teixeira, Ana Rita. “Educação Compensatória - da origem aos nossos dias: discussão conceptual”. In: Lopes, João Teixeira. *Escolas Singulares: estudos locais comparativos*. Porto, Portugal: Afrontamento, 2012, p. 13-28.

Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

Frazer, Nancy. “A justiça social na globalização: redistribuição, reconhecimento e participação”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, p. 7-20, outubro 2002. Disponível em <http://rccs.revues.org/1250>. Acesso em 10 nov. 2015.

Freire, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

Freire, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo : Paz e Terra, 1996.

Freire, Paulo. *Pedagogia dos sonhos possíveis*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

Maricato, Ermínia; Vainer, Carlos; Harvey, David. *Cidades Rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

Marx, Karl. “O dezoito Brumário de Luís Bonaparte”. In: Marx, Karl.; Engels, Friedrich. *Textos*. São Paulo: Alfa-Omega, v. 3, 1977, p. 199-285.

Moll, Jacqueline. “A construção da educação integral no Brasil: aportes do Programa Mais Educação”. In: Coelho, Lígia Martha da Costa. *Educação Integral: história, políticas e práticas*. Rio de Janeiro: Rovel, 2013, p. 69-83.

Ochoa, Ana Maria. *Entre los deseos e los derechos; un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá, Colômbia: Instituto Colombiano de Antropologia e História, 2003.

Oliveira, Flávia. “Carente de quê?”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 out. 2015. Disponível em http://oglobo.globo.com/sociedade/carente-de-que-17746831?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=compartilhar. Acesso em 11 out. 2015.

Oliveira, João Pacheco de. “Pacificação e tutela militar na gestão de populações e territórios”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 20, p. 125-161, abril 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v20n1/a05v20n1.pdf>. Acesso em 11 maio 2014.

Platt, Damian. *Cultura é a nossa arma: Afroreggae nas favelas do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. *Experiências exitosas do Programa Escolas do Amanhã*. Rio de Janeiro, 2016.



Silva, Alexandre Dias da. *A Maré no Ritmo das ONGs: uma análise sobre o papel das oficinas musicais das Organizações Não-Governamentais do bairro Maré no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2011.

Silva, Sinesio Jefferson Andrade. *Educação integral na Escola do Amanhã: estudo de caso sobre o mundo escolar e as alteridades territoriais de Senador Camará, Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

Silva, Sinesio Jefferson Andrade; Barros, Felipe. “Reflexões e desdobramentos de uma pesquisa musical participativa nas comunidades da Formiga e Salgueiro, Grande Tijuca, Rio de Janeiro”. In: *Anais IV Congresso Nacional da ABET*, Maceió, 2008.

Thiollent, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 13ª ed. São Paulo: Cortez, 2004.

Ventura, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Veríssimo, Luís Fernando. “Farsas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 maio 2018. Disponível em <https://oglobo.globo.com/opiniaofarsas-22732649>. Acesso em 31 maio 2018.

Yúdice, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2004.

SINESIO JEFFERSON ANDRADE SILVA é professor I da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, doutor em Planejamento Urbano e Regional, mestre em Musicologia e bacharel em História. Em coautoria com o grupo Musicultura, publicou vários artigos em revistas e livros destacando-se “Sound praxis: music, politics and violence in Brazil”. Em 2013, a dissertação de mestrado *Memória dos sons e os sons da memória: uma etnografia musical da Maré* foi agraciada com o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música dando origem ao livro homônimo.



O que é o Musicultura? Um estudo de caso sobre um grupo de pesquisa participativa na Maré, Rio de Janeiro*

Ana Flávia Miguel**

Resumo

O grupo Musicultura (Maré, Rio de Janeiro) teve início em 2003 a partir de um projeto de pesquisa, coordenado por Samuel Araújo (UFRJ), intitulado "Samba e memória em comunidades do Complexo da Maré". Para desenvolver esse projeto o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) estabeleceu uma parceria com o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) com sede no conjunto de favelas da Maré. Essa parceria deu origem à criação de grupo Musicultura, constituído por jovens residentes na Maré e por estudantes da UFRJ, que propõe uma abordagem sobre o estudo da música a partir de um enfoque particular sobre música e violência ou conflito. Neste artigo faço a análise de entrevistas que realizei em 2012 e de trabalho de campo no Rio de Janeiro (2011 e 2012) e discuto o modo como os membros do grupo Musicultura definem o perfil do próprio grupo.

Palavras-chave

Etnomusicologia – etnomusicologia brasileira – pesquisa participativa – estudos urbanos – minorias – música e violência.

Abstract

The Musicultura Group (Maré, Rio de Janeiro) began in 2003 through the research project entitled "Samba and memory in communities of the Maré Complex", led by Samuel Araujo (UFRJ). In order to develop this project, the Laboratory of Ethnomusicology of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) established a partnership with the Center for Studies and Solidarity Actions of Maré (CEASM) based in Maré Complex. This partnership gave rise to the creation of the group Musicultura, that hosts young residents of Maré and students from UFRJ and proposes an approach on the study of music from a particular focus on music and violence or conflict. In this article I analyse interviews I carried in 2012 and fieldwork in Rio de Janeiro (2011 and 2012), and discuss how members of the group Musicultura define the profile of the group itself.

Keywords

Ethnomusicology – Brazilian ethnomusicology – participatory research – urban studies – minorities – music and violence.

* Este artigo decorre de trabalho desenvolvido entre 2010 e 2016 no âmbito do meu projeto de doutoramento, que teve a orientação de Susana Sardo e a co-orientação de Samuel Araújo, e representa um subcapítulo da minha tese de doutoramento (não publicada) e que se intitula "Skopeologias: músicas e saberes sensíveis na construção partilhada do conhecimento". O financiamento é proveniente de fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., Projeto com Ref. SFRH/BD/72682/2010 e Projeto com Ref. UID/EAT/00472//2013-INET-MD.

** Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. Endereço eletrônico: anaflavia@ua.pt.

Artigo recebido em 9 de dezembro de 2018 e aprovado em 17 de dezembro de 2018.



Olá Patrícia e olá a todos,

As cotas raciais é um tema que me apanhou de surpresa; não tinha a mínima ideia da existência desta discussão no Brasil. Ao ver o documentário fiquei “sem fala”!! Não consegui elaborar uma opinião ou uma posição. Depois disso tenho conversado com algumas pessoas sobre o assunto e também tenho pensado na realidade portuguesa que, apesar de incomparável, é a “minha realidade”. Lembro-me que havia (não sei se ainda existe) uma coisa chamada “contingente especial” (que vai dar ao mesmo que cotas) para os alunos residentes nas regiões autónomas da Madeira e dos Açores entrarem na universidade. Se a minha memória não me falha a razão invocada era a “insularidade”. A verdade é que quando eu era pequena e ia ao hospital do Funchal praticamente nenhum médico falava com o sotaque madeirense. Hoje em dia, a maior dos médicos são madeirenses... É justo para os alunos continentais? É justo para os jovens continentais que vivem em regiões tão afastadas e tão isoladas como os madeirenses? Este exemplo serve de paralelo? Não, mas pelo menos permitiu-me pensar que a discussão das cotas em Portugal nunca foi tão “acesa” como a que acontece aqui. E porquê? Porque não estamos a falar de raça... presumo eu! Mas voltando ao Brasil...

Uma das hipóteses que coloquei é que as cotas sociais poderiam ser mais justas e menos “racistas” do que as cotas raciais. E esta também é a opinião de alguns moradores da maré. Fica então o problema da definição de “classe social”... (desafio que já me foi lançado pela professora Susana). Hoje, ao interrogar o professor Samuel Araújo sobre o assunto ele me explicou que a UFRJ optou pelas cotas sociais. Que o debate foi grande e que, a certa altura, foi promovida uma sessão pública com pessoas do pró e do contra. Quando alguém questionou um sociólogo da UFRJ (que é a favor) sobre como distinguir as pessoas pelas classes sociais ele respondeu: “Vão à Vieira Souto e observem os porteiros desses prédios. Apenas com o olhar eles distinguem quem mandam entrar pela porta social ou pela porta de serviço!!” Eu estou a viver na bendita (ou maldita...) Vieira Souto. O meu prédio tem vigilância e grades por todo o lado, duas



bancas de porteiros (quase todos negros ou pardos) e os rapazes que limpam as áreas sociais. De facto, estes porteiros demonstram ter um olhar “clínico”... E isto é a imagem de um Brasil que eu não imaginava. Outro episódio aconteceu na UFRJ. Também lá há duas bancas com porteiros. No primeiro dia em que entrei na universidade ninguém me mandou parar, ninguém me perguntou nada. Porque razão eu nunca fui abordada? É a cor da minha pele? Ou serão os tais sinais de “classe social” que os porteiros da Vieira Souto parecem distinguir e que eu não sei em que consistem? Se eu acho que aqui as pessoas têm todas as mesmas oportunidades de demonstrar as suas capacidades ou mérito? Não, não acho. As desigualdades são muitas e muito grandes e as crianças fazem uma “corrida” desigual. Nas favelas com as quais tenho tido contacto verifico que as escolas fecham sempre que há tiroteio. Na semana passada houve 3 vezes tiroteio... Três dias sem aulas.

Para já, e sem responder à tua pergunta, estes são os pensamentos que tenho tido. Na UFRJ instituíram as cotas sociais (40%) e parece que a “condição” social é medida através do rendimento familiar e através da frequência do ensino público.

Em relação à população “disfarçadamente” analfabeta que pode “eventualmente” governar, devo confessar que não é uma preocupação minha. Vejo governantes, supostamente com formação académica, a fazer tantas asneiras que me parece que a boa formação humana pode ser um factor mais distintivo de boa governação do que tudo o resto!

Finalmente, deixa-me dizer a ti, ao Alex e à Flávia que agora vos “conheço” melhor. O Brasil é um país cuja realidade escapa totalmente aos portugueses que nunca aqui vieram. E é um país maravilhoso e cheio de desafios.

Beijinhos, Ana

P.S. - O “calorzão” ainda não chegou aqui e ainda não experimentei este mar fantástico¹.

¹ Transcrição do email que enviei para o grupo Google constituído por professores e doutorandos em etnomusicologia da Universidade de Aveiro, 22 de setembro de 2011.



Em agosto de 2011 fui para o Rio de Janeiro para trabalhar durante seis meses com o meu coorientador de doutoramento, Professor Samuel Araújo, e para participar no quotidiano do grupo Musicultura². Já conhecia pessoalmente alguns dos membros e ex membros do grupo e já conhecia alguma literatura que o grupo Musicultura e investigadores a ele associados tinham publicado. Mas desconhecia muitas coisas. Desconhecia como funciona na prática e no dia a dia um grupo de pesquisa participativa, desconhecia o contexto de uma favela e desconhecia o contexto do Rio de Janeiro. Através deste email, que foi escrito após ter visualizado o documentário “Raça humana” e a propósito da discussão que acontecia no Brasil sobre “cotas raciais”, é possível perceber algumas das questões que chamaram mais a minha atenção nos primeiros meses no Rio de Janeiro: cotas raciais, raça, classe social, violência.

Há outras situações, outros conceitos e outras palavras novas para mim e que estão mais diretamente relacionadas com o quotidiano da e na Maré. Apresento de seguida um excerto de um relato, que escrevi no meu caderno de campo, a propósito da ida a um ensaio de um bloco de carnaval na Maré:

Acabei de chegar do ensaio do bloco. Na realidade acho que hoje fiz algo que poucos fariam... Fui sozinha para lá e domingo é dia de muito pouco movimento. A certa altura o céu ficou muito escuro e caiu uma chuvada de verão com trovoada à mistura e nisto, o tempo foi passando, e ficou noite cerrada. No regresso vim até um determinado ponto da favela de “carona”. Passámos por “points” (esquinas de rua ontem estão os “olheiros” armados). As ruas têm lombas (feitas pelos bandidos) tão altas que para passar o carro raspa todo por baixo e à noite temos que desligar os médios e os mínimos, ou mesmo ligar a luz interior do carro para passar nas ruas da comunidade e nos “points”. Se as fronteiras entre comunidades constituem fronteiras, também eu senti estas lombas e as esquinas com pessoal armado como mais fronteiras! É impressionante como a noite transforma os lugares e os sentimentos que temos ao passar por eles... (Notas de campo, 9 de fevereiro de 2012).

² Faço um agradecimento muito especial ao Grupo Musicultura, em particular ao Alexandre Silva, à Dayana Silva, ao Diogo Nascimento, à Elza Carvalho, ao Fábio Monteiro, à Mariluci Nascimento, ao Sinésio Silva, e ao Kleber Moreira, pelo modo como me acolheram no Musicultura e pela disponibilidade para fazer as entrevistas.



“Points”, “fronteiras”, BOPE³, caveirão⁴, tiroteio são palavras que passaram a incorporar o meu vocabulário. Acordar de manhã para ir para a reunião do grupo Musicultura e ser avisada para não ir porque a Maré estava a ser invadida pelo BOPE ou sobrevoada por helicópteros é algo que nunca tinha vivido. Tal como foi para mim perturbante, por exemplo, ouvir relatos de jovens moradores da Maré a explicar como uma criança tinha morrido “com uma bala perdida” ao sair de casa para ir comprar pão. Esta é a versão que nenhum jornal ou estação de televisão publica. E este não é um exemplo isolado. Sobre situações como esta, um grupo de jovens da Maré (ao qual pertencem pesquisadores do Musicultura) criaram um evento denominado “Maré de Rock – Pela vida contra o extermínio” que tem como objetivo chamar a atenção para o assunto. Num dos vídeos de divulgação do evento⁵ é possível ver denunciados muitos outros casos semelhantes.

Esta é uma realidade que nunca vivi em Portugal. Percebi que a gravidade de algumas situações na Maré era abissalmente diferente e incomparável com a gravidade das situações que aconteciam em Portugal em geral, e na Kova M em particular. Percebi a inevitabilidade de o grupo Musicultura estar tão motivado e interessado em pesquisar sobre o tema música e violência. E percebi a importância de haver um espaço no qual hierarquias são quebradas para dar lugar a um diálogo horizontal. Um espaço no qual todos os jovens sintam que é possível construir um mundo diferente mesmo que esse mundo diferente possa ser uma utopia ou que reconheçam que esse mundo já não será o mundo no qual eles irão viver.

O grupo Musicultura, sedado no conjunto de favelas da Maré no Rio de Janeiro, é um grupo de pesquisa que propõe uma abordagem sobre o estudo da música, da cultura e da sociedade, a partir de um enfoque particular sobre música e violência/conflito. Sob a coordenação do Professor Samuel Araújo, o Musicultura⁶ teve início em 2003, a partir de um projeto de pesquisa sobre o samba, intitulado “Samba e memória em comunidades do Complexo da Maré”. Para tal, o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal

³ BOPE é a sigla de batalhão de operações policiais especiais. Segundo informações que constam no website, o BOPE “é uma força de intervenção da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ), responsável por atuar em situações críticas” <http://www.bopeoficial.com/o-batalhao/batalhao>.

⁴ Caveirão é o nome dado a um veículo militar blindado habitualmente usado pelo BOPE nas intervenções que faz nas favelas do Rio de Janeiro.

⁵ O vídeo de divulgação do Maré de Rock pode ser visualizado em <https://youtu.be/P1YuaAO4MLQ>.

⁶ Apesar de o nome Musicultura ter aparecido mais tarde, porque foi um nome escolhido coletivamente pelo grupo de pesquisa, uso esta designação para mais fácil compreensão.



do Rio de Janeiro (UFRJ) estabeleceu uma parceira com o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) que é uma Organização Não Governamental com sede no conjunto de favelas da Maré:

a socio-politically disenfranchised area of Rio de Janeiro with an estimated population of about 135,000 people, comprising from relocated slum populations of Rio and unskilled migrant labor (the majority of which from northeastern Brazil), to a population of about 1,000 Angolan young students and middle-aged war refugees. High rates of unemployment and the profitability of drug-trafficking delineate the broader social contours in the Maré area, leading to a harsh routine of police raids, corruption, drug wars on territories between factions, and traffic-dictated curfews. (Araújo, 2008, p. 23- 24)

A equipa do laboratório de Etnomusicologia é constituída por Samuel Araújo e por alunos de graduação e pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, entre os quais Vincenzo Cambria. Foi esta equipa que começou a trabalhar na Maré em conjunto com Alexandre Dias, à data a trabalhar no próprio CEASM, como mediador desse processo. Alexandre fez o acolhimento do projeto, no sentido de mostrar os acervos da Rede Memória, e fez o papel de mediador, no sentido de ajudar a constituir a equipa de pesquisadores de jovens moradores. A relação de proximidade que se estabeleceu entre Alexandre Dias e a equipa da UFRJ acabou por motivar a entrada de Alexandre para o grupo de pesquisa. Sendo profundo conhecedor da comunidade e dos jovens estudantes, pelo trabalho que desenvolveu como formador nos cursos de preparação para o vestibular, Alexandre teve um papel importante na divulgação do projeto e na captação e seleção das pessoas para o Musicultura:

Quando o Samuel veio para fazer a proposta para a Rede Memória [...] me indicaram para ser o interlocutor, a pessoa que iria falar. [...] E aí eu me lembro que era o Samuel, o Vincenzo, o Miro e a... esqueci o nome dela. [...] E aí a rede Memória me indicou para ser a pessoa que iria trabalhar com eles. [...] iria dar a eles o acesso aos acervos, e orientá-los a quem procurar aqui na Maré, quem poderia conhecer sobre música, quem eram as pessoas mais antigas. [...] Na verdade, nesse processo, acabei virando membro mais do Musicultura do que da Rede Memória. E passei a ajudar no processo de seleção das



novas pessoas. [...] E aí assim se formou o grupo. As pessoas que vieram independentes, que viram o cartaz, ou as pessoas que eu chamei, e essa galera do Adolescentro. Foi assim que eu entrei. [...] Mas confesso que eu não entendia nada também do interesse dessas pessoas que iam fazer essa pesquisa “Samba e Coexistência”. (Dias, 2012)

O Musicultura é assim constituído por pesquisadores seniores, alunos da Escola de Música da UFRJ e por jovens estudantes⁷ habitantes na Maré, que é também o universo de estudo dos pesquisadores/pesquisados. O projeto que deu origem à criação do grupo de pesquisa, e cujos objetivos específicos são a documentação da diversidade e das memórias musicais das comunidades e a construção de um arquivo local (Cambria, 2004), acabou por constituir o mote para a construção de um grupo e de uma discussão que foi muito para além do próprio projeto:

O trabalho que estamos desenvolvendo na Maré (de início, limitadamente às comunidades do Morro do Timbau e da Nova Holanda) tem como objetivo, através de um diálogo entre academia, entidades comunitárias e seus moradores, a produção de um conhecimento sobre os múltiplos significados que as práticas musicais desenvolvidas nestas comunidades articulam (o samba representa só um ponto de partida e, poderíamos dizer, de “contraste”). Através de um diálogo efetivo com um grupo de 20 jovens dessas comunidades, este projeto visa promover um olhar crítico sobre seu cotidiano e sua memória e contribuir para a consolidação de uma consciência reflexiva sobre o papel das práticas musicais na sua sociabilidade e na elaboração, definição e negociação de identidades particulares e das fronteiras que as separam (Cambria, 2004, p. 6).

A abordagem baseada nos métodos de pesquisa-ação participativa usada pelo grupo, a partir da proposta pedagógica de Paulo Freire, constitui o pilar fundamental através do

⁷ Os membros do Musicultura são jovens residentes na Maré e estudantes do ensino fundamental e ensino médio e, ainda, estudantes do ensino superior.



qual os investigadores colocam em questão hierarquias estabelecidas e propõem uma produção do conhecimento partilhada com a comunidade. A sua metodologia de trabalho inclui duas reuniões semanais. Essas reuniões foram, nos momentos iniciais do grupo, mediadas por estudantes universitários de pós-graduação:

Seguindo princípios de construção participativa de conhecimento formulados por Paulo Freire (1970) [...] os estudantes da universidade não-residentes, com formação básica anterior em pesquisa convencional e mais familiarizados com a literatura acadêmica, vêm atuando como mediadores de discussões, das mais básicas às mais progressivamente complexas [...] Mesmo não estando familiarizados com discussões acadêmicas sobre o poder da representação, ou sobre as lutas discursivas da pós-modernidade, os participantes em tais discussões assimilam muito rapidamente a complexidade do processo em que se veem engajados, e os resultados, em termos de verbalização, são muito ralos por meses a fio. (Araújo, 2009b, p. 182)

As estratégias de trabalho eram discutidas entre os mediadores (alunos da UFRJ) e o coordenador do projeto em momentos de trabalho que intermediavam as reuniões do Musicultura:

As impressões colhidas eram, a tempo, transformadas em anotações escritas que alimentariam discussões metodológicas em encontros entre os mediadores e o coordenador do projeto (este autor) nos interstícios dos dois encontros semanais do grupo mais amplo. Nestes, o conteúdo do debate poderia variar, por exemplo, de uma análise explícita e detalhada de uma festa dançante promovida por um morador, a menções indiretas, comumente cifradas, à “guerra” de invasão de uma das comunidades por determinada facção criminosa. Observando esses quadros, os mediadores universitários desenhavam, em debate com o coordenador, estratégias de estímulo à reflexão no encontro seguinte. (Araújo, 2009b, p. 183)



Do ponto de vista metodológico, as discussões e reflexões que aconteceram no Musicultura foram também caracterizadas pelo uso de dois instrumentos de ação sobejamente defendidos por Paulo Freire. Por um lado, a gestão do “silêncio significativo” e, por outro lado, a identificação de “temas gerativos”. Segundo Samuel Araújo, o silêncio significativo foi ultrapassado lentamente, primeiro através de “curtas intervenções verbais” (*ibid*) e, mais tarde por “discussões acaloradas que progressivamente reduziam o tempo e modificavam a natureza da intervenção dos mediadores externos” (*ibid*). Ao longo do tempo, os próprios membros do grupo Musicultura começaram a propor temas de discussão (temas gerativos) e criaram uma dinâmica de trabalho que se transformou e que de alguma forma ganhou autonomia na gestão do cotidiano, tanto no que diz respeito aos temas e às discussões como à organização de tarefas do próprio grupo. Apesar de a equipa da UFRJ continuar a coordenar o projeto e de partilhar com o grupo propostas de atividades, de publicações ou de participações em congressos, por exemplo, é o coletivo que estabelece a sua própria agenda. É o coletivo que decide as regras de funcionamento e é também o próprio coletivo que periodicamente faz uma avaliação do desempenho do grupo bem como de cada um dos membros individualmente.

A descrição que acabei de fazer do grupo Musicultura é uma descrição formal. Parece-me pois mais interessante descrever o que é o Musicultura a partir das palavras dos seus membros.

O MUSICULTURA NA PRIMEIRA PESSOA

Em fevereiro de 2012 realizei oito entrevistas a membros e ex-membros do Musicultura. Uma das questões que mais me interessava era a forma como os membros do Musicultura definiam o próprio grupo. Na verdade, era também uma pergunta para a qual tinha dificuldade em encontrar uma resposta. E parece que muitos destes jovens sentem a mesma dificuldade:

É complicado responder! Até porque às vezes quando você define certas coisas você limita muito, né? Eu acho que não dá para limitar o grupo porque eu acho ele é tão amplo, sabe? (Elza Carvalho, 6 de fevereiro de 2012)

Eu acho que a gente já fez tantas coisas aqui, assim... Num momento a gente está fazendo uma coisa, mas assim... o que a gente já tem feito, o que a gente já voltou a fazer, sabe? Eu acho que assim quanto tempo você fica mais você vai assimilando melhor como funciona o



processo das coisas. **Mas é um pouco difícil assim definir.** (Diogo Nascimento, 2012, negrito meu)



Figura 1. Imagem da entrevista a Elza Carvalho e a Diogo Nascimento, Rio de Janeiro, Brasil, 6 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel.

É uma frase curta mas eu acho que para mim não é tão fácil de responder o que é o Musicultura. É tudo o que eu te disse. Acho que a melhor maneira de entender o que é o Musicultura é estar aqui. **Para mim é difícil definir isso.** (Kleber Moreira, 2012, negrito meu)



Figura 2. Imagem da entrevista a Kleber Moreira, Rio de Janeiro, Brasil, 13 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel.

O Musicultura é uma espécie de reflexo do que foi quando eu dancei. Porque quando eu dançava não sabia dizer que dança eu dançava (risos). E quando entrei para o Musicultura, as pessoas perguntavam “Ah, mas o que é que é o Musicultura?”. E eu, “e agora, como é que vou explicar?” (Dayana Silva, 8 fevereiro 2012, negrito meu)



Figura 3. Imagem da entrevista a Dayana Silva, Rio de Janeiro, Brasil, 8 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel.

As respostas dos membros do Musicultura mostram que a pergunta “O que é o Musicultura?” gera impacto e nalguns casos provoca um confronto entre o modo como o grupo é apresentado nos contextos académicos e o modo como cada um dos membros define o grupo individualmente. Há membros que focam mais a atenção em alguns aspetos, tal como a metodologia, e há outros membros que tentam encontrar uma descrição do grupo que englobe tudo o que consideram que o Musicultura é. De uma forma geral as respostas refletem: 1) o perfil do grupo, 2) o universo de estudo, 3) a metodologia, 4) os diferentes tipos de conhecimento produzido (científico, social, coletivo, individual, político etc).

Quanto ao perfil, o Musicultura é definido como um grupo de pesquisa, como um grupo de formação política e como um grupo de formação/educação:

Vou responder o que a gente sempre coloca nos artigos. O Musicultura é um grupo de pesquisa formado por moradores... (risos). **É um grupo de pesquisa. Que não faz só pesquisa, mas é um grupo de pesquisa.** (Mariluci Nascimento, 8 fevereiro 2012, negrito meu)



Figura 4. Imagem da entrevista a Mariluci Nascimento, Rio de Janeiro, Brasil, 8 de fevereiro de 2012.
Fotografia de Ana Flávia Miguel.

Eu acho que o Musicultura é, não necessariamente nessa ordem, ele é um **grupo de pesquisa e é um grupo de formação política**. (Sinésio Silva, 2012, negrito meu)



Figura 5. Imagem da entrevista a Sinésio Silva, Rio de Janeiro, Brasil, 7 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel.

O Musicultura na verdade é muita coisa. No início eu achava que o Musicultura fosse um curso de extensão da universidade que ia pesquisar música. Aí eu acho que continua **um curso de extensão da universidade para pesquisar música**. Só que aí, no processo, começou a ser um **grupo de formação política**. As pessoas têm formação crítica, na verdade. Formação crítica que acaba se refletindo numa formação política. Então, um grupo de pesquisa com uma formação crítica. E aí, de um grupo de pesquisa para uma formação crítica, acabou virando **um grupo de discussão de educação**. (Alexandre Silva, 2012, negrito meu)



Figura 6. Imagem da entrevista a Alexandre Silva, Rio de Janeiro, Brasil, 13 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel.

Como eu vejo o Musicultura? Eu vejo o Musicultura como **um grupo de pesquisa** onde a gente trabalha para o coletivo. Onde não há, sabe, um presidente ou um coordenador que diga o que você vai fazer. A gente decide o que é que vai pesquisar. Então é um coletivo de autogestão. Ao mesmo tempo que a gente faz pesquisa, academicamente falando, dentro da Maré, que é onde a gente mora, a gente também é **um grupo de militância**. (Fábio Monteiro, 2012, negrito meu)



Figura 7. Imagem da entrevista a Fábio Monteiro, Rio de Janeiro, Brasil, 8 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel.

Já quanto ao universo de estudo e aos temas de discussão são referidos a Maré, as práticas musicais na Maré, a sociedade, as relações sociais e opressoras:

Um grupo de pesquisa porque está interessado em **produzir conhecimento sobre a Maré, sobre as práticas musicais da Maré**. E acho também que é um grupo de formação política porque aqui, associado às pesquisas sobre a Maré, sobre a música na Maré, sobre as práticas musicais na Maré, há sempre uma preocupação em desenvolver um **conhecimento crítico sobre isso e no que é que nós podemos colaborar para a melhoria da situação local e o mais amplo possível**. Estou pensando na cidade, né? (Sinésio Silva, 7 de fevereiro de 2012, negrito meu)

Então, o Musicultura está aqui dentro da..., é um projeto alocado dentro da escola de música mas **o que eu entendi dentro da minha experiência trabalhando com o Musicultura é que na verdade a música é só um pretexto, a música é o... é o... é a nossa... é o nosso ponto de partida para discutir o mundo**. Porque acho que a música



está envolvida com tradições, está envolvida com religião, está envolvida com gosto pessoal, está envolvida com lembrança. A música, para a maioria das pessoas é uma coisa muito importante, muito íntima. **O Musicultura não é um projeto de música, a gente estuda a sociedade através da música.** Como é que a gente faz isso? **Ah, por exemplo, a gente estuda os estilos musicais ou gêneros.** Quando a gente fala do forró, dentro do contexto da maré. A maré foi construída por nordestinos, aí a gente já fala das pessoas, em que é que essas pessoas vieram trabalhar, como é que são as condições de vida dessas pessoas aqui ou em outros lugares. **A música é o ponto de partida para você discutir relações discutir a sociedade, discutir política.** [...] E aí a gente começa a falar de coisas que também a gente acredita, que fazem parte da nossa formação pessoal, que ensinaram para a gente, e ali a gente começa a analisar de várias outras formas. **Então, o MC é através da música analisar a sociedade que a gente vive.** (Dayana Silva, 8 fevereiro 2012, negrito meu)

O uso da pesquisa-ação participativa como método central do grupo parece ser um dos aspectos mais significativos para os membros do Musicultura tanto no plano individual como no plano coletivo. Os membros entrevistados referem-se fundamentalmente ao modo como ele permite diluir hierarquias, tomar decisões coletivas e ao mesmo tempo sentir que cada voz individual tem importância no grupo. Neste sentido alguns membros referiram a importância que a experiência de participação no grupo teve nas suas vidas, no seu cotidiano, no desenvolvimento individual:

Na minha vida teve uma importância muito forte. Acho que na vida de muita gente. [...] a gente conseguiu no Musicultura colocar em prática várias coisas que a gente acreditava e que na maioria dos espaços é impossível você colocar em prática, sabe? E no Musicultura isso é possível. Eu acho que isso é uma coisa que assim, que mexe muito comigo. **O Musicultura até hoje, para mim, é uma coisa muito importante.** Muito, muito, muito importante. No ano passado eu resolvi parar de ir ao Musicultura, aos encontros. [...] Eu parei de ir também por conta do trabalho [...] Porque não tem como



you being in Musicultura and you not getting involved. [...] Ah, I've been ex-musiculturense since last year. Because it's what I'm talking about that being ex-musiculturense is kind of complicated? [...] **Eu acho que o Musicultura, ele viabiliza um jeito de estar no mundo que é o jeito que eu acredito que todo o mundo deveria viver, entende? Essa coisa da construção coletiva, a gente vê que é viável.** [...] It's possible even. I think that in Musicultura this is very strong, since the beginning. [...] the people see that it's possible to build collectively. People with different levels of education. And the people see also that it's ridiculous that the traditional education that people have in school. E... what is that. I think that the Musicultura, it has a model of functioning that I think that it should exist in all fields of life, right? It's not just in... In work it should be like this, in school it should be like this, research groups should be like this, churches should be like this. In all places that I think that people relate to if it were like this it would be much more interesting. **Porque eu acho que a gente cresce muito assim. Você cresce muito não... é, não só o grupo cresce mas você como indivíduo cresce, sabe? Você se fortalece muito com o outro.** I think that... it is, it is. I think that this thing of building collectively, respecting the difference... because this is also very legal in Musicultura, that people are not equal, they are absolutely different. [...] So the people grow a lot, like this, I think. This is what I think that is the most legal. **Que mudou muito a minha vida, e que hoje ainda interfere muito porque hoje ainda tenho como modelo de jeito de estar no mundo, sabe?** In the way of relating to other people, the way of building the collective work in most of the places that I'm in. Until today in everything that I'm trying to do the most collectively possible. Because I think that the people grow more like this. (8 February 2012, my bold)

In the collective plane, I highlight the way in which the knowledge produced by Musicultura can originate forms of social participation, of exercise of active citizenship, constituting in this way a factor of change and of social transformation:



Eu sei que é um grupo em que eu aprendo, **em que eu me torno um pouco mais humano**. Em que eu aprendo a recuperar esse **senso de coletividade**. A resgatar um pouco mais o **espírito solidário**. E a recuperar o diálogo. Né? **O diálogo. É viver em democracia**. Aprender o que é uma experiência mais democrática. Porque a nossa sociedade é uma sociedade que não dá muito espaço para isso. [...] A lei do mais forte é a lei que impera, né? Há a hierarquia, há a ordem, na verdade significa a ordem do mais forte. [...] E eu acho que o grupo traz essa possibilidade de a gente se enxergar mais de igual para igual. Essa **horizontalidade**. O Samuel, por exemplo, ele é o nosso orientador. [...] E tem coisas que realmente acho que é ele que acaba se responsabilizando. Algumas coisas, uma coisa ou outra, acaba sendo ele que assina. Mas eu acho que a construção do grupo, o modo como o grupo vai trabalhar e se organizar é a gente que define. Muitas das vezes ele não acha que seja o melhor caminho, no entanto, como a gente tenta estabelecer uma relação diferente, essa **relação mais Paulo Freiriana baseada na horizontalidade e no diálogo**, ele por exemplo muitas vezes acata. Eu coloco ele como exemplo porque ele é, do ponto de vista hierárquico, ele seria o topo da cadeia. Ele é o professor doutor. [...] É claro que a gente tem a etnomusicologia como o mote. Só que a gente abre o leque para um ângulo que muitas das vezes as pessoas nem acham que a gente está trabalhando com a etnomusicologia. Mas a nossa concepção de etnomusicologia ela é muito mais ampla do que se pode imaginar quando você tem ali algo muito restrito. **Então a gente fala sobre violência policial e música. E produção de conhecimento na Maré. E isso tudo, na verdade, é fruto das pessoas que estão aqui. Somos nós que escolhemos fazer essa pesquisa. Somos nós que escolhemos tratar desse tema. Falar sobre essas pessoas, sobre essas manifestações musicais, sobre essas relações sociais. Fomos nós que escolhemos. Fomos nós que fomos a campo e elaborámos tudo isso**. Claro que o Samuel, ele tem um conhecimento muito amplo em etnomusicologia e está sempre ali olhando, orientado a gente, mostrando um ponto de vista aqui, outro ali e tal. Mas é



assim, de uma maneira geral não é ele que determina o que você trabalha. **Quem determina é o grupo**, (Kleber Moreira, 13 fevereiro 2012, grifo meu).

É um grupo que luta pela igualdade social dentro de um país historicamente com desigualdades. **Eu sei que isso não vai mudar de um dia para o outro, talvez eu envelheça, morra e não tenha mudado. Mas o Musicultura é uma forma de eu estar lutando por isso. E deixando para aqueles que virão, a continuar.** Eu tenho em mente que eu não consiga talvez concluir o trabalho que eu gostaria de concluir, mas eu sei que é um passo porque sou historiador. É a minha área, eu sei que as coisas demoram tempo para mudar, sim. Historicamente falando, trinta ou quarenta anos é muito pouco. Mas estes trinta anos são importantes para a geração que vem à posteriori. Então para mim, o Musicultura é esse grupo militante de pesquisa que eu estava falando mas **é um grupo que também é capaz e está deixando um legado não só para a Maré mas para as comunidades do Rio de Janeiro inteiro.** (Fábio Monteiro, 8 de fevereiro de 2012, negrito meu)

A gente aqui já ajudou, como eu disse, **em debates sobre habitação, sobre remoção.** A gente participou na fundação de uma associação **de moradores** aqui, enquanto militantes. A gente participa no “Grito dos Excluídos”. **A gente já foi na escola do MST debater com o MST**, que é um movimento de esquerda, mas que tinha uma visão muito conservadora em relação à música, preconceituosa com o Funk, com o Pagode, sabe? E como uma coisa muito de música clássica [...] **A gente já escreveu livros**, assim, artigos de livros, **escrevemos muitos artigos para congressos**, já participou de congressos, **já participou de movimentos sociais, participou durante algum tempo do “Pela vida, contra o extermínio”** que é um movimento de direitos humanos, participou durante algum tempo dele. [...] **a gente ajudou a construir o “Maré de Rock”.** **Ajudou a construir o próprio bloco “Se benze que dá”.** [...] A gente já discutiu política direta aqui, por



exemplo, candidato fulano é melhor que o candidato sicrano, como é que a gente faz? Vai fazer campanha para o candidato sicrano? Vamos, vamos sim. Aí vamos à rua... [...] **A gente fez campanha contra o caveirão aqui. A gente fez pesquisa de campo.** (Alexandre Dias, 13 de fevereiro de 2012, negrito meu).

Desde 2003 dezenas de jovens pesquisadores da Maré e da universidade integraram o Musicultura. Alguns tiveram bolsas, outros participaram de forma voluntária e outros permaneceram voluntariamente no grupo após o término das bolsas. Algumas destas pessoas fizeram graduações e pós-graduações em música/etnomusicologia ou em outras áreas científicas, sendo que muitas destas dissertações focam assuntos relacionados com a Maré. É disso exemplo a dissertação de mestrado em música de Alexandre Dias da Silva, sobre as oficinas musicais que acontecem no conjunto de favelas da Maré (Silva 2011), a monografia de licenciatura em Serviço Social de Elza Carvalho intitulada “O Rock na Maré: repressão no contexto da ocupação militar” (2016) ou a tese de doutoramento de Vincenzo Cambria (2012) sobre o papel da violência na vida musical da Maré.

A produção do Musicultura desde 2003 está fundamentalmente centrada na produção de artigos académicos e na participação em congressos. Um dos eventos anuais em que o Musicultura participa obrigatoriamente são as Jornadas de Iniciação Científica da UFRJ, evento no qual o grupo já obteve o prémio de melhor apresentação (ver Figura 8).

Só para mencionar alguma da produção académica, refiro a participação em dezenas de congressos nacionais e internacionais e a publicação de artigos em livros e em revistas científicas em publicações nacionais e em algumas das mais prestigiadas publicações internacionais, como por exemplo a revista da SEM ou o *Yearbook for Traditional Music* (Araújo 2004, 2008, 2009a, 2009b, 2009c, 2011 e 2013) (Araújo, Samuel et al. 2006a 2006b 2010 2011a 2011b) (Araújo e Cambria 2013) (Araújo, Paz e Cambria, 2008) (Cambria, 2004, 2008, 2012).

Os ecos do trabalho desenvolvido pelo Musicultura chegaram assim a diversos lugares do mundo. O nome Musicultura é uma palavra que não é desconhecida mesmo em congressos nos quais não se fala português sendo compreendido em diversos idiomas.



Figura 8. Imagem de membros do grupo Musicultura a confraternizar após apresentação de uma comunicação nas Jornadas de Iniciação Científica da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil, 5 de outubro de 2011. Fotografia de Ana Flávia Miguel.

Para concluir, o trabalho desenvolvido pelo Musicultura é um exemplo paradigmático das linhas contemporâneas de pesquisa em etnomusicologia (Harrison 2014, Rice 2014) no sentido em que atua a partir de princípios de responsabilidade social ou, como sustenta Samuel Araújo, na busca de uma justiça social a partir da práxis sonora. Na verdade, trata-se de um projeto aplicado num contexto socialmente fragilizado onde a violência policial, o tráfico de estupefacientes, a pobreza, as desigualdades sociais e a falta de acesso a uma educação de qualidade constituem problemas com os quais os sujeitos que habitam o universo de estudo, se debatem quotidianamente.

O uso dos instrumentos de ação defendidos por Paulo Freire, no quotidiano do grupo, gera discussões que refletem as preocupações dos pesquisadores enquanto moradores no conjunto de favelas Maré, onde o projeto é desenvolvido. Assim, o estudo do papel da música na Maré é constantemente intercetado pela desconstrução da realidade social numa busca incessante por uma compreensão do “mundo” que os Musiculturenses habitam. Esta busca, que é vital para a “sobrevivência” destes indivíduos, adquire uma grande relevância no modo como cada um descreve o grupo. A dificuldade em responder à pergunta “O que é o Musicultura” é disso exemplo.



A análise das entrevistas que realizei com alguns musiculturenses mostra que o Musicultura é um grupo de pesquisa, de formação política e de educação que estuda a música na sociedade através de uma metodologia que privilegia o diálogo, a horizontalidade, o coletivo e a “democracia”. Este processo gera (1) produção de conhecimento sobre a violência policial e as práticas musicais na Maré e (2) mudança e transformação individual através da desconstrução das relações sociais e opressoras e de ações que promovem a solidariedade. Como consequência deste processo e do modo como ele permite aceder a estados de conscientização os indivíduos adotam uma atitude mais crítica em relação à sociedade que habitam e que, de alguma forma, os oprime e transformam-se em sujeitos engajados, socialmente comprometidos em ações de militância efetiva.

REFERÊNCIAS

Araújo, Samuel. “From Neutrality to Praxis: the Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World”. *Musicological Annual*, LJUBLJANA: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, v. 44 n. 1, edited by Svanibor Pettan, p. 13–30, 2008. Disponível em: doi:10.4312/mz.44.1.13-30. Acesso em 2 mar 2012.

Araújo, Samuel et al. “Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro”. *Ethnomusicology*, v. 50 n. 2, p. 287–233, 2006a. Disponível em doi:10.2307/20174454. Acesso em 6 dez 2011.

Araújo, Samuel et al. “A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na maré, Rio De Janeiro”. *Trans. Revista Transcultural De Música (Espanña)*, Num 10, 2006b. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/148/a-violencia-como-conceito-na-pesquisa-musical-reflexoes-sobre-uma-experiencia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>. Acesso em 26 out 2011.

Araújo, Samuel et al. “Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil”. In: O’Connell, John Morgan; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (eds). *Music and Conflict*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, p. 217–231, 2010.

Araújo, Samuel et al. “Tendências e circuitos de consumo de música na Maré, Rio de Janeiro”. In: Herschmann, Micael (org). *Nas bordas e fora do mainstream musical; novas*



tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, p. 329-357, 2011.

Araújo, Samuel et al. “É possível outro mundo? Pesquisa musical e ação social no século XXI”. In: Aharonián, Coriún (org). *Música/musicologia y colonialismo*. Montevideu: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, p. 159-180, 2011b.

Araújo, Samuel; Vincenzo Cambria. “Sound Praxis, Poverty, and Social Participation: Perspectives From a Collaborative Study in Rio de Janeiro”. *Yearbook for Traditional Music*, Slovenia: International Council for Traditional Music, XLV, p. 28–42, 2013.

Cambria, Vincenzo. “Etnomusicologia aplicada e ‘pesquisa ação participativa’. Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro”. *Anais do IV Encontro da Seção Latino-Americana do IASPM*, Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes/Pontifícia Universidade Católica/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004. Disponível em www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/VincenzoCambria.pdf. Acesso em 23 out. 2011.

Cambria, Vincenzo. “Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e Etnomusicologia”. In: Araújo, Samuel; Paz, Gaspar; Cambria, Vincenzo (eds). *Música em Debate: Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X, p. 199–211, 2008.

Cambria, Vincenzo. *Music and Violence in Rio de Janeiro: a participatory study in Urban Ethnomusicology*, 2012. Tese de Doutorado. Middletown, Connecticut: Wesleyan University.

Harrison, Klisala. “The Second Wave of Applied Ethnomusicology”. *MUSICultures*, v. 41 n. 1, p. 57–72, 2014.

Miguel, Ana Flávia. *Skopeologias. Música e saberes sensíveis na construção partilhada do conhecimento*, 2016. Tese de doutorado. Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

Rice, Timothy. “Ethnomusicology in times of trouble”. *Yearbook for Traditional Music*, v. 46 (Jan), p. 191–209, 2014.

Silva, Alexandre Dias. *A MARÉ NO RITMO DAS ONGS: Uma análise sobre o papel das oficinas musicais de Organizações Não-Governamentais no bairro Maré/Rio de Janeiro*, 2011. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Entrevistas

Carvalho, Elza, 6 de fevereiro de 2012

Nascimento, Diogo, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 2012

Nascimento, Mariluci, Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 2012

Monteiro, Fábio, Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 2012

Moreira, Kleber, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 2012

Silva, Alexandre Dias da, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 2012

Silva, Dayana, Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 2012

Silva, Sinésio, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 2012

Notas de campo. Rio de Janeiro, Brasil, 13 de fevereiro de 2012

Ana Flávia Miguel é investigadora na Universidade de Aveiro, e investigadora integrada no INET-md, Portugal. É doutorada em música/etnomusicologia pela Universidade de Aveiro, tendo tido como orientadora, Susana Sardo e como co-orientador, Samuel Araújo. Ganhou o Intangible Heritage Documentation Award no 6th Folk Music Film Festival e o prémio Research Day'14. Participou em diversos projetos de I&D nacionais e internacionais, dos quais destaca o Skopeofonia e o SOMA. Os principais domínios de estudo são a etnomusicologia aplicada e as práticas de investigação partilhada em estudos sobre música em Cabo Verde e em Portugal. É editora assistente da revista *El Oído Pensante*.



Acervo musicológico comunitário e pesquisa-ação participativa: perspectivas (auto)críticas*

*Alexandre Dias***

Christine Jones

Diogo Nascimento

Isabella Rosa

Juliana Catinin

Rodrigo Cerqueira

Rony Rocha

Vania Bento

Virginia Barbosa

* O artigo é co-assinado por membros do Grupo Musicultura Maré, iniciativa que integra pesquisa e extensão, desenvolvida desde 2004 por núcleos de moradores da Maré, no Rio de Janeiro, em colaboração sistemática com o Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ, sob orientação do Prof. Samuel Araújo (Bolsa de Produtividade PQ 1B - Projeto de Pesquisa “Música, Interesse Público e Justiça Social”; Processo No. 309684/2017-0). As coautoras e coautores agradecem os apoios respectivos das Pró-Reitorias de Extensão (3 bolsas PROFAEX) e de Pós-Graduação (1 bolsa de Iniciação Científica) da UFRJ, bem como ao CNPq (1 bolsa de Iniciação Científica).

** Alexandre Dias, Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro; Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: alexandredias.contatos@gmail.com; Christine Jones, Escola de Educação Física da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: christinejoness@hotmail.com; Diogo Nascimento, Instituto de Matemática da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: diogo.decibel@gmail.com; Isabella Rosa, Escola de Belas Artes da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: isabellasantana.r@gmail.com; Juliana Catinin, Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. Endereço eletrônico: julianacatinin@gmail.com. Rodrigo Cerqueira, Instituto de Biofísica da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: rodrigocerq@gmail.com; Rony Rocha, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: ronyrocham@gmail.com; Vania Bento, Escola de Serviço Social da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: vaniabentoc@gmail.com; Virginia Barbosa, PPGM/Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: virgobarbosa@gmail.com. Grupo Musicultura Maré. Endereço eletrônico: musicultura@gmail.com.

Artigo recebido em 1 de dezembro de 2018 e aprovado em 8 de dezembro de 2018.



Resumo

O Grupo Musicultura Maré procura neste artigo, a partir do seu trabalho atual de catalogação dos acervos recolhidos e desenvolvidos pelo grupo, refletir sobre o seu processo de trabalho como também pensar as relevâncias da constituição de um acervo musicológico, tanto institucional como comunitário. Dialogando com a literatura e com a própria história do grupo, o artigo traz questionamentos da forma tradicional dessa produção como também uma (auto)crítica à forma alternativa utilizada pelo grupo.

Palavras-chave

Acervo institucional – acervo comunitário – acervo musicológico – pesquisa-ação participativa – Rio de Janeiro.

Abstract

In this article the Musicultura Maré group aims, after examining its current work of cataloguing the collection gathered by the group, to reflect not only about the work process, but also think the relevant aspects of the constitution of a musicological collection, whether it is an institutional or a community one. Dialoguing with literature and the history of the group itself, this article questions such traditional means of production and also (self-)criticizes the alternative means used by the group.

Keywords

Institutional archive – community archive – musicological archive – participatory action-research – Rio de Janeiro.

Este grupo de pesquisa desenvolve há quinze anos pesquisa-ação participativa sobre a música e seu impacto social no bairro Maré. O trabalho busca compreender as dinâmicas para a construção de uma memória coletiva em uma favela, ao mesmo tempo em que percebe seus diálogos e tensões com uma memória produzida dentro dos espaços convencionais.

Parte significativa deste trabalho consiste em documentar as práticas musicais da Maré, além das relações sociais nos territórios que permeiam essas práticas. Para além desses registros, o grupo desenvolve um extenso trabalho reflexivo sobre o próprio material produzido em pesquisa de campo, gerando grande quantidade de material escrito, permitindo o armazenamento de uma quantidade significativa de informações em diferentes suportes para formação de um acervo musicológico. Sabemos que as tentativas de construção de uma identidade coletiva para espaços favelizados como a Maré, através de iniciativas como que aqui tomamos como objeto, contribui para a articulação de modelos de produção musicológica. Entretanto o objetivo não é apenas armazenar informações/documentos, mas também gerar reflexões sobre a realidade pesquisada, e marcar nossa posição enquanto indivíduos que também são responsáveis por essa mesma realidade.

Neste trabalho, o grupo reflete sobre o processo em andamento de organização desse acervo, buscando responder determinadas questões suscitadas ao longo de tal processo,



com base no trabalho empírico do grupo de pesquisa, e em diálogo com a extensa literatura crítica sobre acervos musicais, incluindo uma pequena, porém significativa, literatura sobre acervos comunitários e participativos.

A IMPORTÂNCIA POLÍTICA DE UM ACERVO (INSTITUCIONAL/CONVENCIONAL OU COMUNITÁRIO)

O momento de avanço político democrático, instaurado no país com a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições de 2002, teve influência direta sobre as diversas iniciativas no âmbito da educação e cultura deflagradas na Maré desde então. Nesse âmbito, sucintamente, a história da fundação do Grupo Musicultura Maré remonta à efetivação de um contato realizado em 2003 entre o Laboratório de Etnomusicologia (LE) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM).

A implementação de políticas públicas, a partir dos anos 2000, voltadas a encarar os desafios de sociedades complexas, pluriétnicas e multiculturais como as nossas, buscou capacitar gestores, mestres da cultura popular, instituições públicas e privadas, a lidar, sobretudo, com a diversidade cultural e o exercício de novos direitos, entre os quais se incluem o direito à cultura, à memória, ao patrimônio e ao museu (Musas, 2007), e promoveu a conquista de marco histórico e político inovador, tal como, a criação do Museu da Maré em 2006, sediado na Casa de Cultura da Maré, uma unidade do CEASM:

Rua Guilherme Maxwell, 26, atrás do Sesi. Essa é a localização do mais novo museu do Brasil. Não é um endereço qualquer. Fica no meio do maior complexo de favelas do Rio, a Maré, e segundo o Ministério da Cultura será o primeiro museu do país a funcionar dentro de uma favela (Folha de São Paulo, 09 de maio de 2006 In: Musas, 2007)

O Museu da Maré surgiu como Ponto de Cultura¹, com apoio do Ministério da Cultura (MinC), por intermédio do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e da Secretária de Programas e Projetos

¹Segundo o MinC, “os Pontos de cultura são uma base social capilarizada e com poder de penetração nas comunidades e territórios, em especial nos segmentos sociais mais vulneráveis”. <http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>.



Culturais. Não se tratava apenas de ser um museu dentro de uma favela, mas em um complexo de comunidades e, sobretudo, tendo as comunidades locais como centro dos interesses, das discussões e das ações administrativas e gerenciais; esse foi o fato inédito.

Em 2003, o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ e o CEASM estabeleceram uma parceria que teve como mote o *Projeto Samba e Coexistência* (2003-2005). No entanto, a proposta inicial do projeto mais abrangente, de realizar um estudo da produção, circulação e apropriação do samba desde contextos comunitários à indústria do entretenimento, foi se readequando à medida que o projeto adotava em seus encontros princípios dialógicos, epistemológicos e metodológicos, inspirados na pedagogia de Paulo Freire. Essa mudança sensível na forma de participação dos membros nos encontros levou à construção coletiva do que, por que, onde e como pesquisar, ocasionando simultaneamente a criação do Grupo Musicultura.

Além do samba, outros gêneros e processos identitários passaram a ser estudados pelo grupo. Outra faceta incorporada ao trabalho foi a documentação das práticas musicais locais, ou “Mapeamento das práticas musicais da Maré” (2004-2005) como denominado pelo grupo. A partir da decisão de realizar este mapeamento, paralelamente às discussões sobre música e identidade, memória, circulação, mercado de trabalho, religião, comportamentos (*hábitos* das “tribos” - funkeiros, roqueiros, pagodeiros, etc.) e outros, foram inseridos também estudos e discussões acerca de questões teóricas e metodológicas próprias da etnomusicologia, tais como, observação participante, trabalho de campo e etnomusicologia aplicada, na pauta dos encontros.

Para o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, estes procedimentos metodológicos eram inerentes às atividades do Centro de Pesquisa Folclórica - CPF, uma fonte de estudos sobre a história da diversidade cultural (do folclore musical brasileiro), em uma universidade brasileira, criada em 1943, por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na então chamada Escola de Música da Universidade do Brasil, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, quatro anos após assumir a cátedra igualmente pioneira de Folclore Nacional Musical na instituição (Zamith2008).

A importância política da memória tem sido demonstrada por seu vínculo nas últimas décadas especialmente com as áreas de saúde, direitos humanos, igualdade racial, entre outras. No campo das ciências humanas, isso revela uma mudança de paradigma em relação às motivações arquivísticas e museológicas empreendidas por diferentes ramos da



etnologia e musicologia comparada praticadas desde a invenção do fonógrafo² em 1877 por Thomas Edison. Antes de explorarmos as perspectivas de um acervo comunitário e sua relação com a pesquisa-ação participativa faremos uma breve revisão histórica do uso de gravações como objeto etnográfico (Barros, 2018; Fabian, 2010; Araújo, 2008).

Os arquivos musicológicos foram inicialmente produzidos como espaços de armazenamento de fonogramas e seus diversos suportes, bem como dos aparelhos e acessórios para a reprodução dos fonogramas, e eventualmente outros materiais relacionados aos fonogramas (ficha técnica da gravação, cadernos de campo, fotos e outros). Com o tempo passou-se a observar aspectos formais que levariam tal prática de registro fonográfico ao *status* de “método fonográfico”. Este método instrumentalizou o colecionamento de arquivos e objetos fonográficos, do final do século XIX até anos 1920, por célebres antropólogos tais como Fewkes³ (EUA, 1899) e Marcel Mauss (França, 1928). No final do século XIX, o fonógrafo e gramofone já tinham se tornado instrumentos de registro/documentação utilizados por naturalistas, linguistas, viajantes, folcloristas e psicólogos interessados em sociedades “não civilizadas” (Araújo, 2008).

A abordagem fonográfica na musicologia ampliou as possibilidades do “método comparativo” cujo o uso na antropologia viabilizou como primeira tarefa, “reconstruir” a história de regiões ou povos particulares, e como segunda, provar que existiriam leis a que o desenvolvimento cultural dos povos estariam sujeitos, ou seja:

Uma comparação da vida social de diferentes povos prova que os fundamentos de seu desenvolvimento cultural são notadamente uniformes. Disso se conclui que há leis a que este desenvolvimento está sujeito. (Radcliffe-Brown, In: Melatti, 1978: 43)

²O fonógrafo foi uma inovação que possibilitava, ao final da gravação, trocada a agulha por outra de tipo diferente e girado o cilindro na direção contrária, a reprodução do som gravado (Barros, 2018: 629-630). Dez anos depois, Berliner traz à tona o gramofone, uma tecnologia diferente concorrente do fonógrafo de Edison. A grande diferença entre o gramofone e o fonógrafo estava no suporte de impressão da gravação, mas ambos utilizavam como matéria-prima, além da cera, acetato, o vinil e o carvão. Os discos do gramofone podiam ser usados dos dois lados e permitia reprodução mais fácil em escala industrial, por conta da diversidade da matéria-prima, além de o gramofone ser mais compacto que o fonógrafo (Barros, 2018, p. 630).

³Jesse Walter Fewkes (1850-1930, EUA) foi antropólogo, naturalista e realizou pesquisas em estados dos EUA localizados na Nova Inglaterra. Em relatos de sua viagem ao Maine defendia o uso de equipamentos adequados para interessados em documentar formas verbais e expressões musicais (Brady, 1999 *apud* Barros, 2018, p. 630).



Essas lógicas de funcionamento do pensamento e método comparativo serviram à perspectiva colonialista que alicerçou a formação de estados nacionais mundo afora. O termo América Latina, por exemplo, que começou a ser utilizado em 1836, alude à ideia de homogeneidade cultural, e foi criado para evocar seu oposto: a América anglo-saxã. O conceito de globalização “apareceu e tomou o lugar da comparação” denunciando que “se é possível ver povos de todos os locais como suscetíveis a circunstâncias ou ideias econômicas”, haveria de se ter “uma referência para pensar o que está acontecendo” (Strathern, 2012, p. 205-206). O problema não estava na comparação em si, mas na construção de um discurso hegemônico que leva a concepção de uma ideologia conservadora que coloca o indivíduo (e não a coletividade) no centro da vida política.

As perspectivas crítico-epistemológicas e metodológicas ancoradas na construção de acervos comunitários participativos buscam romper a reprodução sistemática da conservação da hegemonia, trazendo à tona a construção de narrativas diversificadas que colocam em xeque a centralidade de modos de pensar euro-norte-americanos.

ACERVOS (ETNO)MUSICOLÓGICOS CONVENCIONAL/INSTITUCIONAL X COMUNITÁRIO

Acervos musicológicos são os que se originam em consequência de uma pesquisa, esta pode ter como objetivo a formação de um acervo ou não. Em alguns casos o principal motivo de uma pesquisa musicológica não é, em primeira instância, a criação de um acervo. O resultado desse processo pode ser o acúmulo de materiais coletados como partituras, fonogramas, registros de eventos musicais, vídeos, cadernos de campo, fotos, instrumentos musicais, recortes de jornais, gravações em estúdio ou ao vivo, além de outros documentos e metadados. Estas são características que encontramos, majoritariamente, mas não de forma exclusiva, nos acervos que entendemos como institucionais. Nestes casos as instituições responsáveis têm políticas pré-estabelecidas em relação a coleta de materiais, método de pesquisa, organização dos dados coletados e do próprio acervo em si, delegando, na maioria dos casos, um grupo profissional técnico para execução dessas atividades.

Um exemplo de pesquisa geradora de um acervo que pode ser interpretado como institucional, foi o trabalho do poeta e musicólogo Mário de Andrade durante a Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF), por ele idealizada, mas de cuja execução direta, em campo (1938), não participou. Financiadas pela Prefeitura de São Paulo por meio Departamento de Cultura, a Missão está entre os primeiros trabalhos de grande magnitude



em pesquisa de cultura popular no Brasil. O trabalho de campo aconteceu no mês de fevereiro de 1938, passando por estados do nordeste e norte do país, resultando em um conjunto documental com de mais de 30 horas de música gravada, mais de 600 fotografias, 15 filmes curtos, e inúmeros objetos, incluindo vários instrumentos musicais (Sandroni, 2014).

Entre as décadas de 1920 e 1940, movimentos folcloristas em meio a crescente respaldo político buscaram diferentes maneiras contribuir para uma formação discursiva popular e nacional. Estudos e trabalhos etnográficos foram desenvolvidos em diferentes regiões com o intuito inicial de preservar as raízes culturais do país, sob lemas como: “queremos apresentar o Brasil aos brasileiros” – adotado pela Missão de Pesquisas Folclóricas.

A MPF foi uma ação promovida por uma das subdivisões da Divisão de Expansão Cultural: a Discoteca Pública Municipal. Funcionou durante três anos prestando serviços de gravação, abrangendo desde música de concerto paulista a registros do folclore musical brasileiro, além de registros destinados a estudos de fonética, com o objetivo de comparar pronúncias procedentes de diversas regiões do país, a partir da leitura de um texto de Manuel Bandeira (Toni, 2011)

Certamente a mais ambiciosa ação da Discoteca Pública, foi a MPF que se beneficiou do aparato metodológico de estudiosos de renome internacional, tais como Dina Lévi-Strauss, responsável pela formação técnica dos pesquisadores envolvidos, através de cursos oferecidos pela Sociedade de Etnografia e Folclore. Essa expedição levou ao norte e nordeste brasileiro quatro pesquisadores preparados tecnicamente pelo Departamento de Cultura de São Paulo para concretizar um projeto idealizado por Mário de Andrade de registrar as variadas formas de expressão da cultura popular, mesmo após o golpe de Estado de novembro de 1937, e diante dos últimos meses de Andrade à frente da Divisão de Expansão Cultural.

A experiência de Mário de Andrade no Departamento de Cultura o tornou singular perante seus pares. A maioria deles, folcloristas de diferentes filiações políticas e ideológicas, sentia-se recompensada em identificar trocas culturais (transculturação) e econômicas (Motta & Oliveira In: Sansone, 2012) entre tradições culturais nas diversas partes do mundo, especialmente entre a África e a América Portuguesa, como também produzir metanarrativas da nacionalidade associadas ao negro e à cultura africana (Albuquerque Júnior, 2010).



Por outro lado, Mário de Andrade tentava de diversas formas possíveis elaborar um projeto em que os órgãos oficiais promovessem e amparassem iniciativas de criação artística de interesse coletivo, que deixassem evidentes as diversidades sociais e culturais do país. Seguindo uma perspectiva em voga internacionalmente, foram fomentadas iniciativas de caráter científico que promovessem a existência de acervos para estudos dos nossos artistas (músicos populares e de concerto).

A partir desse exemplo, podemos ressaltar a principal diferença entre acervos institucionais e outros modelos, diferença essa que pode ser observada na gestão, na tomada de decisões e nos seus objetivos. Em um acervo comunitário, por exemplo, a origem da pesquisa geradora, seu tema e métodos para sua realização, são aspectos que giram em torno do interesse comunitário objetivando consciência crítica e ressignificação sócio-espacial, além de disponibilizar os resultados da pesquisa (acervo) à comunidade. Um exemplo desta perspectiva de acervo comunitário é o trabalho do grupo Musicultura que atua de forma participativa com pesquisas relacionadas à música local. O grupo, além de ser composto em sua maioria por moradores da Maré, visa também os interesses nativos. É importante observar que, apesar de serem geridos e organizados pela comunidade, muitas vezes acervos comunitários seguem os mesmos padrões de organização de acervos institucionais.

Dadas estas definições e exemplificações, é possível observar que um acervo sobre música atravessa as transformações cotidianas, diversidades de sons e estilos no ambiente comunitário.

O SIGNIFICADO DE CONSTRUIR UM ACERVO DE FORMA PARTICIPATIVA

Em princípio esta tarefa é um exercício de contra-hegemonia, uma resistência a modelos marcados por uma falsa neutralidade e pelo disfarce de objetividade com que se pretende impressionar o grande público (Fals Borda, 1981). Dito de outra forma, enquanto os acervos institucionais são cultuados como baluartes de um conhecimento fixo por apresentarem projetos articulados por instituições públicas e privadas que têm respaldo científico hegemônico, donde pouco questionável socialmente, mesmo que originalmente não tenham sido constituídos sob as lógicas explícitas da ciência dominante, a construção de um acervo participativo comunitário, especificamente, abarca um amplo conjunto de significados e impactos, porém o mais marcante é o diálogo direto com as diversidades locais, através da (re)formulação contínua de uma epistemologia crítica, donde consequentemente seus métodos de trabalho não são neutros, e buscam responder a



perguntas e problemas da realidade local. Conforme Thiollent, os aportes da Pesquisa Ação Participativa:

...permit[em] ou...facilit[am] experiências e a construção de conhecimentos compartilhados entre pesquisadores e membros ou atores implicados na situação observada na qual, conjuntamente, são identificados problemas e propostas soluções ou ações de diversos tipos e alcance, respeitando critérios éticos aceitos pelas partes interessadas. (Thiollent, 2008, p. 189)

Para o Grupo Musicultura Maré, duas das principais questões que vêm norteando o processo de construir um acervo de forma participativa são: *Qual o impacto social de um acervo localizado dentro de uma favela? E como ele se deflagra, para além de seu potencial?* A seguir serão inseridas algumas considerações a respeito das mesmas.

Mesmo que o grupo tenha como um de seus objetivos principais alcançar os moradores, o acervo se encontra em uma realidade na qual o hábito de frequentar tais espaços não foi construído socialmente. Hoje, o acervo do Grupo Musicultura Maré, localizado em uma fronteira entre duas facções e constantes confrontos (a ser detalhado mais a frente), também conta com a repressão policial cotidiana na vida dos moradores que interfere com frequência na dinâmica da comunidade.

A mediação e persistência no propósito de realizarmos um estudo sobre o acervo do grupo evocam também a relação direta com os problemas políticos e logísticos que temos enfrentado na sede atual. Tomar ciência destes processos implícitos aos seus métodos de trabalho revela a relação intrínseca do seu modo de funcionamento do grupo com a construção de uma epistemologia crítica a partir de suas pesquisas.

A produção de conhecimento gerada pelo grupo, através de suas experiências de pesquisa na Maré, tem sido propagada durante as interlocuções em escolas da rede pública municipal do bairro há cerca de nove anos, através de uma atividade dialógica do grupo com moradores locais. Consideramos este trabalho um valoroso braço do trabalho de divulgação do acervo do grupo na Maré. As ações participativas do grupo em escolas públicas⁴torna possível o acesso, a uma significativa parcela de moradores da Maré, às

⁴Nas escolas municipais Teotônio Vilela e Vicente Mariano foram realizadas oficinas mais frequentes; e, nas Escola Bahia e Olga Benário (Ramos), trabalhos pontuais.



reflexões acerca das relações entre as práticas musicais e a ocupação do espaço na Maré no intuito de pensar criticamente a acerca da construção de discursos de identidade e autenticidade a partir da música. O Curso *Música e Construção de Autonomia* (2016), por exemplo, foi voltado para a discussão da prática musical dentro da escola tomando como ponto de partida as diferentes formas de ocupação do espaço (ocupação militar e ocupação cultural).

Além das ações do grupo nas escolas, mediadas pelos artefatos e constructos⁵ derivados de seu acervo etnográfico-musical, estes materiais e métodos de trabalho têm mobilizado o interesse de pesquisadores externos, advindos de áreas como etnomusicologia, antropologia, geografia, serviço social, entre outros.

A intenção do grupo é que, contornados de algum modo os percalços atuais, o acervo continue localizado na Maré, no intuito de incentivar uma maior participação dos moradores, uma vez que o objetivo sempre foi construir com a população local um processo de romper com a coisificação dos indivíduos oriundos de favelas, ressignificando o olhar que se tem a respeito desse grupo (dentro e fora da favela), além de impedir que o acervo se afaste da perspectiva nativa e que lhe sejam atribuídas interpretações rasas e/ou estereotipadas.

O GRUPO MUSICULTURA MARÉ

Criado em 2003, o grupo Musicultura Maré se consolida como uma iniciativa estável que vai muito além de um simples projeto musical. Com o objetivo de buscarmos a superação da desigualdade social, o grupo opera sob a influência direta da pedagogia de Paulo Freire e a sociologia de Orlando Fals Borda para a produção de um conhecimento feito de forma horizontal, reflexiva e prática.

O grupo iniciou seu trabalho por meio do interesse de investigar a diversidade musical da Maré: compreender como práticas musicais tão diversas eram produzidas nas distintas comunidades, como podiam parecer familiares para uns e estranhas para outros (membros do grupo), e revelar um complexo de relações e negociações culturais e territoriais.

⁵Esses constructos são elaborações sobre artefatos etnográficos do acervo discutidos e expandidos em textos, em vídeos, etc., que servem para mediar as intervenções do grupo em escolas públicas, jornadas de iniciação científica e outras apresentações em espaços dentro e fora da Maré.



Dito de outro modo, desde sua origem, o grupo realiza o trabalho de investigação das relações que giram em torno da música e dos sons (gosto, consumo, economia, paisagem sonora, etc.) vivenciados nos diferentes territórios. Porém, neste exercício, à medida que os jovens investigadores (moradores de diferentes comunidades) interagem, se sentiam interessados pela diferença, tendo como passo seguinte o ato de atravessar as fronteiras para realização de trabalhos de campo. Este movimento gerou e nutriu tanto a curiosidade quanto o conhecimento epistemológico, no que diz respeito à formulação de ações e estratégias de luta no território.

Esse movimento coletivo de refletir (sobre os dados obtidos a partir dessas práticas de trabalho) e de consolidar novas ações com os moradores e /ou grupos militantes através das diversas comunidades da Maré talvez seja um dos principais motores da existência do Musicultura Maré, e ele é sustentado pela própria diversidade social e cultural dos seus territórios. A investigação dos temas escolhidos e trabalhados, em movimento engajado com a luta e a resistência dos moradores das favelas, em primeiro plano, demonstra a maneira fluída, como vem sendo impressas as demandas da pesquisa-ação participativa assumidas no Musicultura Maré, um coletivo em movimento.

Portanto, ao longo dos seus cerca de quinze anos de existência, o grupo colecionou uma grande quantidade de trabalhos escritos, sonoros e visuais, frequentemente integrando os vários suportes em um determinado processo de pesquisa, oferecendo um acervo diverso, construído de forma participativa, acervoeste visando não somente um impacto generalizado, mas, principalmente, um impacto comunitário significativo. Entendendo que a representação de um acervo reflete questões de poder sócio-político que devem ser disputadas, a construção de um acervo construído de forma participativa caminha na contramão do modelo hierárquico e colonialista dos museus hegemônicos, oferecendo, assim, uma oposição ao modelo dominante.

Permanecendo em dependências do CEASM até 2005, o grupo então se transferiu para o recém-criado Museu da Maré, instituição gerida pelo CEASM, na qual ocupava duas salas, uma reservada para as reuniões e a outra mobiliada com armários e prateleiras que armazenavam o material. Entretanto, após o Museu passar por alguns problemas com relação à segurança do espaço cerca de cinco anos mais tarde, em um dos episódios quase ocorrendo um incêndio na sala onde estava localizado o acervo do Musicultura, o grupo percebeu que precisava manter a salvo o material que guardava a memória acumulada durante os, à época, dez anos de pesquisa.



Em 2013, o Musicultura transfere seu laboratório e acervo para outro local também dentro da Maré, o Centro Comunitário de Defesa da Cidadania (CCDC), um órgão subordinado à Secretaria de Serviço Social e Direitos Humanos do governo do Estado do Rio de Janeiro. O funcionamento do grupo passara a ser em um espaço público e não enfrentava mais problemas concernentes à segurança do acervo, porém, após pouco tempo no local o grupo começou a passar por outros problemas, relativos à gestão administrativa do órgão referido.

No ano de 2014, as Forças Armadas ocuparam a Maré durante um ano com a promessa de instalação em seu território de uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), projeto em parceria entre o Governo do Estado e Governo Federal. A partir desse momento, a sala onde encontrava-se o acervo e na qual também aconteciam as reuniões do grupo passou a ser ocupada por uma unidade do Departamento de Trânsito do Rio de Janeiro (DETRAN-RJ), e o acervo precisou ser realocado para um local menor e menos apropriado que o anterior. Hoje, quando chove, entra água na sala em que se encontra o acervo, além de ramos de plantas como trepadeiras, que invadem o espaço através das claraboias da sala. Nos dias de alta temperatura é impossível a permanência de pessoas na sala em questão, que funciona com precária estrutura, sem ar condicionado, além de não possuir internet.

No final do ano de 2017, o Musicultura decidiu dedicar mais atenção aos materiais produzidos na pesquisa. O grupo está num primeiro momento dessa organização, em que iniciou-se um processo de organização de todo o material para depois disponibilizá-lo em uma plataforma digital através de site, com acesso aberto. Nesse primeiro momento, o trabalho foi dividido em três frentes de organização:

- Textos e artigos escritos pelo grupo além de bibliografia relacionada à formação crítica do grupo e dos trabalhos desenvolvidos em cada etapa da pesquisa.
- Digitalização de todo o material impresso, incluindo uma hemeroteca, fotografias, cadernos de campo de ex-integrantes, questionários, planejamentos etc.
- Transferência de mídias de áudio e vídeo de suportes obsoletos, como mini dv e md, para formatos mais modernos de armazenamento, catalogação de todo o material encontrado nesses suportes além da organização de vídeos mais recentes filmados com câmera DSLR e áudios e vídeos usados como referência para construção de uma pesquisa participativa.



Após longo período de discussão sobre qual seria a lógica de organização desses materiais, e como a organização de um acervo musicológico pode influenciar nos resultados de busca, o Musicultura decidiu que, a princípio, os materiais ficariam organizados pelo seu ano de criação e por tipo (audiovisual, áudio, recorte de jornais, fotos etc.), sabendo que mais tarde esse modo de organização poderá sofrer alterações.

Como essa é a primeira vez que o grupo inicia um processo de catalogação e digitalização desses materiais, em algum momento essas frentes de organização do material se depararam com questões difíceis de lidar a nível de organização, por exemplo: fotografias sem legenda, gravações sem a descrição de espaço e tempo ou recortes de jornal sem especificar a matéria estudada. Nesse momento o grupo recorre aos integrantes mais antigos ou até mesmo àqueles que já não mais fazem parte do coletivo.

Não podemos desconsiderar que pelo grupo Musicultura já passaram muitos estudantes de diferentes cursos e em diferentes estágios acadêmicos, graduação, mestrado, doutorado, além de estudantes de ensino médio de escolas públicas e voluntários sem vínculo com a universidade. Portanto, muito desses materiais que compõem o acervo são fruto de processos de estudo peculiares ao nosso modo de fazer pesquisa.

A riqueza encontrada nesses materiais nos revela uma Maré muito mais plural musicalmente do que nos diz o senso comum. O esforço para a manutenção desse material tem relação direta com a construção de um processo contra hegemônico de construção do conhecimento, que embora não consideremos suficiente, entendemos como extremamente necessário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto buscamos explorar questões em torno de temas importantes à temática dos acervos etnográficos comunitários, uma vertente geralmente mais engajada e militante dentre as pesquisas sobre música na atualidade. Os tópicos que foram trabalhados demonstram a complexidade de lidar com construtos teóricosapriorísticos, e nos apontam (por mais complexas e fluidas que sejam) novas alternativas para superação de relações de dominação nos espaços de poder na sociedade, excepcionalmente, no trabalho de campo e na produção acadêmica sobre as favelas. Sobretudo, trata da produção de conhecimento com moradores de favelas e também de moradores de favelas para moradores de favelas.



Na primeira seção (A importância política de um acervo), buscamos apresentar uma breve revisão dos processos históricos, nacional e internacionalmente, relevantes para o surgimento da disciplina (etno)musicologia, da parceria que gerou a criação do grupo, dos princípios participativos, e seu modo de funcionamento. Na segunda parte, apresentamos diferenças políticas e estruturais entre acervos convencionais/ institucionais e acervos comunitários. Na terceira seção, destacamos o significado de construir um acervo de forma participativa partindo da resistência a modelos marcados pela falsa neutralidade, definimos a ferramenta teórico-metodológica, pesquisa ação participativa, e finalmente, apontamos, através da experiência do grupo, não uma resposta fechada, mas reflexões pontuais acerca das questões: *Qual o impacto social de um acervo localizado dentro de uma favela? E como ele se deflagra, para além de seu potencial?* No quarto tópico, buscou-se apresentar o Grupo Musicultura Maré: quem o integra, como trabalha, como seu trabalho gerou o acervo, e do que consiste esse acervo. Na quinta seção, nos propomos a discutir autocriticamente o trabalho de organização do acervo do grupo, em curso desde o final de 2017.

O trabalho de organização e manutenção de um acervo por parte do Musicultura Maré não havia sido uma prioridade até o momento atual. O grupo sempre manteve esforços em torno da pesquisa sobre práticas musicais na Maré, e principalmente em relação a ações participativas relacionadas à cultura e à política do bairro. Outra questão relevante para o coletivo, refere-se à formação de jovens a partir da pedagogia da autonomia de Paulo Freire; durante todos esses anos de atividade, cerca de 150 jovens obtiveram algum acesso a essa forma de entender o mundo.

Esse processo favorece intensamente a construção de um acervo dinâmico e colaborativo, grande parte do acervo dizendo muito sobre as vivências e experiências individuais e coletivas de moradores e não-moradores da Maré a respeito do bairro. No entanto, a prática de acondicionamento, manutenção e principalmente difusão das informações arquivadas deixa muito a desejar. Obviamente que parte desse problema já foi aqui explicado, pela ausência de uma preocupação arquivística prévia. Mas, em outro sentido, a total carência de valorização da memória social dos bairros, cidades e até nacional por parte dos governos, impôs e impõe uma precariedade na gestão de acervos e documentos que poderiam gerar procedimentos e conhecimentos técnicos e científicos para os territórios e populações. Esses acervos e essas memórias podem se transformar e construir conhecimento e formação para um novo modelo educacional inclusivo, autônomo e participativo.



REFERÊNCIAS

- Albuquerque Jr., Durval Muniz de. “Mãos negras, mentes gregas: as narrativas de Luís da Câmara Cascudo sobre as religiões afro-brasileiras”. *Esboços* (Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, Florianópolis), v. 17, n. 23, p. 9-30, 2010.
- Araújo, Samuel. “Características e papéis nos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica”. In: Araújo, Samuel; Paz, Gaspar Leal; Cambria, Vincenzo (orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2008, p. 33-42.
- Barros, Felipe. “Arquivos e objetos etnográficos: a coleção fonográfica de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo”. *Revista Sociologia & Antropologia* (IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro), v. 8, n. 2, p. 629-653, 2018.
- Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo Veinteuno, 1997.
- Fabian, Johannes. “Colecionando pensamentos: sobre o hábito de colecionar”. Rio de Janeiro: *Mana* (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional UFRJ, Rio de Janeiro), v. 16, n. 1, p. 59-79, 2010.
- Fals Borda, Orlando. “Aspectos teóricos da pesquisa participante: considerações sobre o significado e o papel da ciência na participação popular”. In: Brandão, Carlos Rodrigues (org.). *Pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- Motta, Antonio; Oliveira, Luiz. “Gilberto Freyre, Câmara Cascudo e as continuidades no Atlântico negro”. In: Sansone, Lívio (org.). *Memórias da África: patrimônios, museus e políticas de identidade*. Salvador: ABA Publicações, 2012.
- Musas* (Revista Brasileira de Museus e Museologia), ano 3, n. 3, 2007. Rio de Janeiro. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Museus e Centros Culturais, v. 2, 2004.
- Radcliffe-Brown, Alfred Reginald. “O método comparativo em antropologia social”. In: Mellati, Julio Cezar (org.). *Radcliffe-Brown: Antropologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 3. São Paulo: Ática, 1978 [1952], p. 43-58.
- Sandroni, Carlos. “O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas”. *Debates* (UniRio, Rio de Janeiro), n. 12, p. 55-62, jun. 2014.
- Strathern, Marilyn. [Entrevista para] Guimarães, Bruno; Girardi, Luisa; Oliveira, Mariana; Harayama, Rui. “Pontos em expansão: uma conversa com Marilyn Strathern”. *Cadernos de Campo* (USP, São Paulo), n. 21, p. 199-209, 2012.



Thiollent, Michel. “Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: anotações e primeiras indagações”. In: Araújo, Samuel; Paz, Gaspar Leal; Cambria, Vincenzo (orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008, p. 189-197.

Toni, Flávia Camargo. *A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultura São Paulo, 2011.

ALEXANDRE DIAS DA SILVA é professor de História Cargo 1, Nível 2 da SME/RJ, pesquisador voluntário junto ao Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) no âmbito do projeto de pesquisa e extensão denominado Musicultura Maré desde 2003. Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestre em Musicologia (Etnografia das Práticas Musicais) também por essa universidade.

CHRISTINE JONES é licencianda em Educação Física na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisadora no grupo Musicultura Maré.

DIOGO NASCIMENTO é licenciando em matemática pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pesquisador no grupo Musicultura Maré, músico e produtor cultural.

ISABELLA ROSA é bacharelanda em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pesquisadora no grupo Musicultura Maré.

JULIANA CATININ é mestranda em Etnomusicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa e Licenciada em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Exerce a função de professora de Música pela Prefeitura do Rio de Janeiro e, como pesquisadora, no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ e no Grupo Musicultura Maré.

RODRIGO CERQUEIRA é bacharelando em Biofísica na Universidade Federal do Rio de Janeiro e é pesquisador no Grupo Musicultura Maré

RONY ROCHA é licenciando em Música na Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisador no Grupo Musicultura Maré, rapper, beat maker e produtor musical.

VIRGÍNIA BARBOSA é doutoranda na Linha de Pesquisa Etnografia das Práticas Musicais no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro do Grupo Musicultura Maré e do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, musicista e professora substituta no curso de graduação em Música da UFRJ (2017-2018).



ENTREVISTA

Samuel Araújo e a internacionalização da etnomusicologia brasileira: um diálogo em forma de entrevista*

*Vincenzo Cambria***

É com muita alegria que recebi o convite para participar desse número especial da Revista Brasileira de Música em homenagem ao querido professor Samuel Araújo. A importância de externar o nosso reconhecimento aos mestres que marcaram nossa vida (tanto acadêmica quanto pessoal) é cada vez mais primordial em tempos onde o próprio ofício do professor vem sendo questionado e demonizado, dentro de um quadro geral de estupidez e intolerância. Eu gostaria de começar essas linhas frisando justamente o quanto Samuel encarna o que melhor define um professor, em seu sentido mais nobre: a dedicação, a competência, a capacidade de considerar vários ângulos de uma mesma questão sempre estimulando um pensamento crítico e uma práxis transformadora na relação entre a academia e a sociedade mais ampla. Por isso, tenho muito orgulho em dizer que o Samuel foi meu professor. Ao longo dos anos tive vários professores que marcaram minha formação em etnomusicologia e minha iniciação ao ofício acadêmico, mas com ninguém, mais do que com ele, aprendi a importância de lutar pelo o que vale a pena, a

* Agradeço o professor Samuel Araújo por ter me recebido em sua casa no dia 13/11/2018, para essa conversa/entrevista.

** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Instituto Villa-Lobos, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: v.cambria@hotmail.com.

Artigo recebido em 30 de novembro de 2018 e aprovado em 7 de dezembro de 2018.



não deixar de acreditar no potencial transformador da educação e da pesquisa como práticas indissociáveis e na importância do diálogo verdadeiro com todos os tipos de interlocutores para estabelecer caminhos democráticos possíveis.

O momento que o Brasil vive é de tensão e de claros sinais de retrocesso em muitas questões centrais. Assistimos desolados aos mais diversos ataques a princípios básicos dos direitos humanos, à tentativa de criminalização dos movimentos sociais e ao desprestígio reservado à academia. Vivi junto com o professor Samuel Araújo anos cheios de esperança, numa conjuntura que, apesar dos inevitáveis limites, favoreceu iniciativas que propusessem mudanças, o respeito e a valorização das diferenças (e uma abordagem crítica das desigualdades), o diálogo, a colaboração e a participação popular e, de uma forma geral, a luta pela justiça social. Essas ideias podem ser assumidas como as principais “palavras-chave” que resumem a importante obra desse pesquisador que representa hoje uma das principais referências na etnomusicologia brasileira e do mundo. Tendo a certeza que esses aspectos serão o centro das reflexões que os colegas convidados a escrever nesse número especial proporão, escolhi tratar aqui, através de uma entrevista com o próprio Samuel, um aspecto que considero fundamental em sua trajetória e que, às vezes, acaba sendo menos evidenciado: sua atuação não apenas no sentido de consolidar a área de etnomusicologia no Brasil, mas, o que para mim é um importante diferencial, em fazer isso a partir de um diálogo mais efetivo com o campo em nível internacional. Ao evidenciar aqui que o papel do Samuel tem sido (e continua sendo) fundamental nesse sentido, obviamente, não quero dizer que ele foi (ou é) o único. Várias pessoas, antes dele e junto com ele, estabeleceram redes de interlocução em nível internacional. Me parece, contudo, que entre os pesquisadores de sua geração, todos engajados na tarefa de consolidar a área de etnomusicologia no Brasil, ele foi quem melhor enxergou a importância de participar de forma mais sistemática e continuada na definição de novos rumos para o campo como um todo.

Meu primeiro contato com o Samuel, em 1998, inclusive, se deu graças às relações internacionais que ele começava a estabelecer. Tendo completado minha graduação na Itália com uma monografia sobre o candomblé baiano, resolvi vir ao Brasil para continuar meus estudos em algum programa de pós-graduação. O nome do Samuel me foi sugerido pela minha ex orientadora, Tullia Magrini, que conhecia indiretamente seu trabalho através de colegas americanos com os quais mantinha contato.¹ Após algumas tentativas

¹ A professora Tullia Magrini, à qual devo minha iniciação nesse campo, de alguma forma, representou para a etnomusicologia italiana dos anos 1990 o que Samuel Araújo viria a representar, a partir dos anos 2000, na etnomusicologia brasileira. Graças a ela, de fato, a etnomusicologia italiana começou a estabelecer uma interlocução mais direta com a etnomusicologia



frustradas de conseguir uma bolsa de estudos da Universidade de Bologna para continuar meus estudos no Brasil, em 2000 ingressei no mestrado na UFRJ, tendo Samuel como orientador, na primeira turma da recém-criada linha de pesquisa em etnografia das práticas musicais. Desde então, posso dizer com toda certeza, o Samuel se tornou minha referência principal do que significa fazer etnomusicologia. Nesses vinte anos de trabalho e amizade que me unem ao Samuel, tive a possibilidade de aprender muito com ele e de compartilhar experiências de pesquisa decisivas na construção de uma perspectiva nova para nosso campo. Entre tantas outras coisas, foi ele quem me apresentou a obra de Paulo Freire, quem me inseriu no projeto de pesquisa por ele idealizado no Complexo da Maré que acabou se tornando uma referência importante para a etnomusicologia brasileira e internacional, e quem me encorajou a cursar meu doutorado nos Estados Unidos.

Apesar de ter acompanhado de perto o trabalho do Samuel nesses anos todos, colaborando com ele em vários projetos, publicações e eventos, e de ter testemunhado o crescimento de sua visibilidade e influência internacional em inúmeras situações e contextos, escolhi não apresentar aqui uma minha leitura das relações e interlocuções por ele estabelecidas internacionalmente ao longo de sua carreira, mas sim uma entrevista com ele sobre as mesmas. O resultado dessa nossa conversa, que durou quase três horas, certamente, é uma discussão muito mais rica e aprofundada da que eu seria capaz de propor.²

VINCENZO CAMBRIA: O fato de ter estudado nos Estados Unidos fez com que você tivesse maior interesse ou facilidade em estabelecer pontes entre a etnomusicologia brasileira e a etnomusicologia internacional?

SAMUEL ARAÚJO: Eu acho que sim, mas não da maneira imediata ou pré-estudada como muita gente imagina. [...] Eu confesso a você que meu período de estudo lá, embora

americana e a expandir seu campo de interesse para além do território nacional. Na época em que estudei com ela em Bologna, por exemplo, criei uma disciplina com o nome “Antropologia da Música” propondo a leitura de trabalhos referências da etnomusicologia americana como os de Alan Merriam, Bruno Nettl e Anthony Seeger. A cadeira já existente de “etnomusicologia”, cujo professor titular era Roberto Leydi, pelo contrário, seguindo o legado dos folcloristas europeus do século anterior, era voltada ao estudo quase “arqueológico” de tradições musicais italianas. Com o falecimento prematuro da professora Magrini em 2001, a etnomusicologia italiana perdeu o principal elo que a ligava às discussões do campo em nível internacional. Somente na última década a etnomusicologia italiana voltou a ter uma participação mais ativa nos fóruns internacionais do campo.

² Vistos os limites de espaço do presente texto, infelizmente, a entrevista a seguir apresentada teve que ser editada, perdendo um pouco da riqueza de detalhes das experiências abordadas.



tenha feito mestrado e doutorado, foi assim, [...] com várias críticas. [...] Eu sai do Brasil em 1985 justamente em um momento em que estava se desenhando aqui no Brasil uma perspectiva política de abertura, de redemocratização. [...] Não foi bem como nós queríamos, mas muita gente achava que não era o momento de alguém sair do país. Assim, eu constantemente fiquei me debatendo se havia sido a melhor opção ou não. Já na época, depois de passado um bom tempo, alguns anos, e hoje retrospectivamente, acho que foi uma ótima experiência. [...] Isso [futuros diálogos internacionais] não era algo que passasse pela minha cabeça no momento que eu estava fazendo o curso. Eu estava procurando aproveitar o máximo possível as oportunidades que me eram dadas: bibliotecas fantásticas, cursos sólidos [...] Eu jamais pensei que isso pudesse me dar [...] uma condição de prolongar esse diálogo com esses centros, como acabei fazendo de uma maneira ou de outra, interagindo com certa sistematicidade com alguns grupos. A Universidade de Columbia é um deles. A Universidade de Porto Rico é outro. Foi mais no sentido que eu sabia pelo menos me posicionar, tinha uma espécie de bússola para me orientar em relação ao porque a produção da etnomusicologia nos Estados Unidos ou na Europa tomavam determinados rumos. Um pouco, também, na África, que foi escolhida como um dos tópicos do meu período lá de estudo, e na América Latina, que era minha área principal. Era um curso muito voltado para o que eles chamam de *area studies*. [...] Eu nunca pensei durante o curso que isso seria uma maneira de estabelecer pontes internacionais, tanto que, depois que eu sai de lá, em fevereiro de 1992, nunca fui a um encontro sequer da *Society for Ethnomusicology* até o ano de 2005, em Atlanta. [...] Era o cinquentenário da associação e eu fui convidado, acho, em boa medida, porque eu havia estudado com o [Bruno] Nettl que era o responsável pela sessão que eles chamaram de “etnomusicologia global”, uma coisa assim, isto é, um mapeamento do que estava acontecendo em várias partes do mundo.³ Eu duvido, contudo, que ele conhecesse o trabalho que eu estava produzindo que, inclusive, era muito mais veiculado em português do que em inglês. [...] Seis anos antes dessa volta ao Estados Unidos, fui também no meu primeiro encontro do ICTM [*International Council for Traditional Music*], em 1999, em Hiroshima [Japão]. Eu não era sequer sócio do ICTM. Fui convidado e instado a me tornar sócio. O ICTM já tinha planos de fazer o Encontro de 2001 aqui no Brasil. Isso já por interferência do Rafael José de Menezes Bastos, que tinha mais contato com o que eu fazia, e do Anthony Seeger que teve

³ O título da sessão da qual Samuel Araújo participou junto com Stephen Wild (Austrália), J.H. Kwabena Nketia (Gana) e Beverley Diamond (EUA) foi “*Perspectives of the History of Ethnomusicology: Approaches from around the World*”. No mesmo encontro, Samuel fez parte do *program committee* e foi mediador na sessão de comunicações “*Musicologies: Brazilian History and Perspectives*” onde apresentaram seus trabalhos os colegas brasileiros Flavia Toni e Tiago de Oliveira Pinto.



algum contato comigo no meu tempo de estudante lá [...]. Não acho [contudo] que ele soubesse o que eu estudava, sobre o que era minha tese de doutorado. Isso foi muito antes do trabalho na Maré. Então eu era alguém que tinha passado pelos Estados Unidos, falava bem inglês, tinha estudado com o Bruno Nettl. Isso era uma credencial. Mas as pessoas não me conheciam tanto assim. Outra experiência fora do país, anterior até à do ICTM, foi em Portugal, em 1994, quando a Salwa [El-Shawan] Castelo-Branco organizou um encontro sobre os desafios para o estudo da música ibero-americana, uma coisa assim, no século XXI. Nesse encontro eu conheci pela primeira vez alguns colegas com os quais eu iria interagir mais tarde, de modo mais sistemático. Ela própria, Suzana Sardo ainda estudante de doutorado, [...], João Soeiro de Carvalho, Maria de São José Côrte-Real e o Jorge [Castro Ribeiro] [...] Esse contato com os colegas e as colegas portuguesas foi muito mais propiciado pela intermediação do Rafael José de Menezes Bastos e da Maria Elizabeth Lucas que já tinham uma interlocução com eles [...]. Foi um caminho de relações internacionais em que eu me vi metido pela primeira vez. Eu nunca tinha ido a Portugal. Acho que nunca tinha pisado na Europa antes desse encontro de 1994. Apresentei inclusive um trabalho, que eu sabia que ia chocar um pouco, sobre a música brega, que era para colocar em questão as escolhas temáticas dos etnomusicólogos (sempre músicas que lhe agradam). Eu resolvi explorar o que acontece quando não é esse o caso. Por que você escolhe um tópico assim? [...]

VC: Isso tem a ver com a minha segunda pergunta sobre uma tendência que eu vejo dentro da etnomusicologia brasileira mas, também, de outros países periféricos, vamos dizer assim, que é de evitar discutir o campo como um todo, se limitando a discutir uma realidade bem local. [...]. Por que você acha que existe isso? Esse exemplo que você trouxe, é uma provocação ao campo e vai muito além do Brasil, da sua realidade local mais direta.

SA: Acho que isso aí é reflexo e parte do processo de construção da hegemonia. Os cursos nos Estados Unidos já na minha época eram muito mais frequentados por pessoas de fora do que de dentro dos Estados Unidos. Isso dava a essas pessoas um ponto de vista privilegiado sobre a etnomusicologia feita lá. Nos cursos de história do campo, por exemplo, o Nettl era muito cioso em tentar passar uma visão basicamente centrada num mundo de língua germânica e anglófona. Esse foi um lado que contribuiu para que essa minha inserção na discussão nacional nunca fosse uma inserção de gueto, mas sim fosse sempre procurando interpelar o que era tido como o aspecto hegemônico dentro do campo na época. Eu conheço bem essa história, pelo menos como era contada até 1990,



por aí, porque depois mudou bastante. [...] Já dava para prever que isso faria com que, [...] em algum momento, essa crítica mais horizontal seria possível, com vantagem, eu acho, até mesmo para os Estados Unidos ou para a Europa que muitas vezes não tiram proveito, voltando a essa coisa um tanto quanto hegemônica.

VC: Outra questão relacionada a isso é que, muitas vezes, se tende a ignorar uma literatura internacional, mesmo quando essa literatura aborda questões muito semelhantes àquelas que são abordadas pelos pesquisadores aqui no Brasil. O caso da música indígena, por exemplo, é claro. Parece uma escolha desconsiderar essa literatura, achando que aqui é outra coisa. É quase uma questão ideológica, uma recusa ao que os Estados Unidos representam. Não sei se essa é sua visão. Qual seria o motivo para isso?

SA: Eu acho que você tem razão. Eu vejo um certo primitivismo também nesse argumento. [...] Quando você fala em indígenas nos Estados Unidos... Isso aí eu vi em cursos dados pelo próprio Nettl. De vez em quando alguém interpelava e perguntava: “Olha, eu estive lá nessa reserva, joguei no cassino operado pelos indígenas. Até que ponto você está falando de gente que tem um modo de vida diferente de qualquer outra pessoa?” Eu vejo como problemático sim. Agora, vejo como igualmente problemático lá nos Estados Unidos alguém dar um curso sobre a música da América Latina e não se ler Fernando Ortiz, não se ler Mário de Andrade. São aspectos que acho que exigem reformas curriculares. [...] Que tipo de literatura usar? A *Society for Ethnomusicology* começou uma série de traduções em etnomusicologia que acho que já está no oitavo número. [...] Ai uma colega da Servia responde: “tem que se fazer o inverso também. Pegar textos em inglês, francês, etc. e fazer a tradução nas línguas locais para a gente poder usar mais amplamente nos nossos cursos”.

VC: [comento que eu pensei em organizar junto com o Edilberto Fonseca uma coletânea de trabalhos clássicos da etnomusicologia internacional traduzidos para o português, mas que isso se tornou inviável pela falta de organização e de recursos]

SA: Acho que esse é um esforço imprescindível, mas não tenho resposta sobre como fazer isso. Nós somos um campo muito pequeno, embora em expansão nesses anos todos, e isso requer muita organização. Nós não temos esse grau de organização. Alguns campos aqui no Brasil, que são mais consolidados, têm. Talvez seja um problema mesmo temporal. Um dia nós chegamos lá. Isso exige compromisso e também uma coisa que eu acho que de vez em quando nós pisamos na bola aqui no Brasil, que é entender o papel dessas associações. Em campos que não têm essa tradição de pesquisa, parece que [uma



associação] é um órgão que, de dois em dois anos, organiza um evento aonde você apresenta o seu trabalho. A vida dessas instituições parece parar durante esses dois anos. Isso mereceria muita reflexão de nossa parte, até mesmo para pensar uma internacionalização. A associação poderia cumprir um papel de organização desses esforços. Não deixar isso exclusivamente sob a responsabilidade de pesquisadores individuais. Precisaria eleger prioridades. Não no sentido de impor, por exemplo, convênios com a Índia, com a China, com a Itália, ou sei lá com quem, mas de tentar pensar estrategicamente esse campo, porque muita coisa interessante hoje está sendo feita num eixo que eu diria que não está mais tão polarizado quanto estava antes. Claro que os Estados Unidos e a Europa [...] têm uma produção massiva de material. Mas a Austrália também tem. Eu vejo às vezes mais sentido em procurar esse tipo de conexão do que com esses centros mais tradicionais. Tem uma coisa aí que eu acho que passa também pela discussão da institucionalização. Em que medida nós no campo da etnomusicologia entendemos a importância da institucionalização? [...] Eu acho que isso aí afeta também a questão da internacionalização. Por que um dos papéis da associação [ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia] é como representante do Brasil no ICTM. [...] Nós tínhamos que ter uma participação - eu sei que é difícil - nos encontros do ICTM. Esses encontros podem ser caríssimos, como o próximo vai ser, na Tailândia. Nem sempre é possível conseguir apoio financeiro para esses encontros. Mas é preciso, na medida do possível, interferir. [...] Essas discussões têm sido muito produtivas, justamente para consolidar esse diálogo mais horizontal entre as etnomusicologias dos diferentes países. O ICTM é uma excelente instância institucional para isso. A SEM [*Society for Ethnomusicology*] também. Ela tem muita abertura. Já fui do conselho lá. Já propus uma vez que o espanhol fosse a “língua oficial” [risadas]. Hoje há outras instâncias. A gente poderia ter uma colaboração bilateral mais sistemática. Mas para isso talvez precisasse ter uma diretoria na ABET, uma subdiretoria, uma coisa assim. A SIBE [Sociedade Ibérica de Etnomusicologia], é um desses exemplos. [...] Tem uma associação de etnomusicologia na Turquia, em vários outros países. A gente poderia procurar essas coisas bilaterais. [...] Não sei se você lembra do Frederick Lau que foi meu colega de doutorado e era professor da Universidade do Havaí. No ano passado se transferiu para Hong Kong, de armas e bagagens. [...] Eu estou afim de começar a conversar com ele sobre que tipo de projetos a gente poderia fazer juntos. Isso nunca foi feito aqui no Brasil. É raro você ter uma coisa como o trabalho da Alice Lumi Satomi [2004], por exemplo, sobre música japonesa no Brasil. Eu fiquei pensando que, agora sobretudo, me interessaria muito uma coisa bilateral com a China. [...] Eu acho que



essas coisas, quanto mais institucionalmente e menos individualmente forem engendradas, mais a gente consegue dar corpo.

VC: Um problema que eu vejo é a excessiva burocracia para institucionalizar esse tipo de iniciativas. É uma demanda da CAPES que essas cooperações sejam formalizadas. Tem todo um tramite burocrático dentro da universidade que, inclusive, impõe burocracia para a universidade ou instituição parceira. Se cria algo quase impossível de cumprir e você acaba desistindo antes de começar.

SA: Eu me lembro uma vez que eu fui no Ministério da Fazenda com o Gerard Béhague. Ele não podia receber um dinheiro se ele não tivesse o CPF da mãe dele. Ai ele desistiu. [...].

VC: A propósito do Béhague. Um episódio que me marcou bastante foi no primeiro Encontro da ABET em Recife (2002) onde o Gerard Béhague foi convidado para uma conferência. Mais uma vez, ele estava propondo aquela análise sobre a etnomusicologia brasileira e latino-americana, apontando uma imaturidade do campo que não era ainda capaz de propor uma teorização própria. Na ocasião você deu uma resposta dura. Para mim aquilo foi um marco. Foi um momento significativo de consolidação da etnomusicologia aqui no Brasil. Eu não sei se há uma relação direta entre essas coisas ou se é apenas uma coincidência, mas a partir daquele momento a presença de pesquisadores americanos nos encontros da ABET foi caindo até o ponto que, hoje em dia, a gente quase não vê. Como você vê isso? Você concorda com essa leitura?

SA: Antes de mais nada é preciso dizer aqui que eu não tenho uma posição anti-yankee. Você sabe da minha história política. No meu campo político ser anti-yankee é quase um pré-requisito. Eu sinceramente nunca tive isso. Pelo contrário, lá eu consegui ver movimentos, inclusive políticos, muito afins ao que eu fazia aqui. Comecei a valorizar isso, lá em Chicago sobretudo. [...] Então eu sempre me achei, por incrível que pareça, um bom relativista. Entendendo que cada local, cada história, cada sociedade, cada cultura, tem muitas contradições e que não dá para apontar para uma como exemplo e esquecer que a outra tem alguns outros predicados que essa uma não tem. Sempre me coloquei nessa posição, procurando estudar tudo isso, me envolver. [...] Quanto ao Béhague, foi um cara que me deu uma força incrível. Lá nos Estados Unidos, um aluno de mestrado [...] nem sonhava na época, em publicar um trabalho, em ter uma atenção deferencial assim, de um professor importante. O Béhague me dedicou tudo isso. Logo de cara, conversou, foi lá em



casa. Sempre que passava pelo campus me visitava. Assim que eu terminei minha dissertação de mestrado, ele publicou um artigo [meu] de 50 páginas.⁴ [...] Eu acho, assim, compreensível, essa coisa de ser o grande especialista nos estudos de área e tal. Mas dentro desse quadro que já comentamos, de expansão da etnomusicologia a outros quadrantes do mundo, estava na cara que essa coisa de ser [...] o grande especialista, ia ser cada vez mais problemático. Acho que isso sobrou um pouco para o Béhague, embora ele conhecesse bastante o campo aqui no Brasil e eu até concorde com ele em certa medida. Existe até hoje um uso meio ingênuo da etnomusicologia. Muita gente boa acha que etnomusicologia é tratar do folclore e da música popular. Tudo aquilo que, supostamente, é rejeitado pela musicologia. Isso revela uma desconexão com a literatura internacional muito grande. [...] Não é mais assim há muito tempo. [...] Eu acho um verdadeiro fardo ser alguém que entende de tudo e tal, chegar em um lugar onde o campo está se expandindo e você não ter mais condição de fazer uma análise de conjunto de tudo isso. Já as pessoas que tinham retornado [de uma pós-graduação fora do país], eu, [Carlos] Sandroni, Maria Elizabeth Lucas, estávamos participando de bancas atrás de bancas, [...], simpósios, etc. e já tínhamos um mapeamento muito diferente do dele. Isso precisava ser demarcado ali no primeiro encontro da associação para que até aquelas pessoas que ainda tinham essa visão ingênua – e eu não duvido que fossem até majoritárias naquele encontro – pudessem se orientar.

VC: Quando eu falo que isso foi um marco é porque eu via claramente o início de uma nova fase onde não fazia mais muito sentido ter o grande especialista sobre América Latina que vai falar para todo mundo ouvir. Assim como não fazia mais sentido ter uma série de pesquisadores vindo pesquisar no Brasil para depois falar sobre o Brasil nos Estados Unidos e ganhar, como eu posso dizer, legitimidade pelo fato de apresentar um trabalho aqui. A partir de então, por exemplo, periódicos americanos começaram a convidar, cada vez mais, brasileiros para avaliar artigos. De alguma forma, se tornou uma relação um pouco mais complicada para eles. [...]

SA: Surgiu também uma etnomusicologia que, no contexto dos estudos pós-coloniais, é bastante belicosa e capaz de enfrentar essas relações de hegemonia. [...] Acho que você tem razão. Eu nunca pensei sobre isso. Começa a se desenhar ali. Na verdade, o Béhague teceu essas considerações em um momento em que tudo isso já estava em marcha. Eu acho que não era possível a ele, vindo aqui periodicamente apenas, ter noção dessas

⁴ Araújo (1988).



mudanças. Mas é uma pessoa que eu agradeço muito. Se um dos tópicos é esse meu papel na internacionalização, essa cartada dele, apostar nesse trabalho, realmente me deu um status que eu não tinha até então.

VC: Como surgiu a ideia de sediar a Conferência Mundial do ICTM aqui no Rio de Janeiro em 2001?⁵

SA: O ICTM começa a planejar seu próximo encontro quatro anos antes. Por exemplo, no encontro do ano passado, em Limerick [Irlanda], já se tinha fechado o lugar do próximo em 2019, que é a Tailândia, mas já há um prospecto do encontro de 2021 (agora está me fugindo o nome do país). A pessoa que seria o potencial organizador local é convidada já para a Tailândia, para saber como é. Eu nunca tinha ido a um encontro do ICTM. Fui convidado a ir a esse de Hiroshima. Em 1998 o Anthony Seeger me mandou o convite já com essas premissas. Em meado de 1999 foi o encontro. Ai me mandaram a passagem. [...] Essa é outra questão institucional que a gente nunca conseguiu aqui no Brasil. Essa coisa de ter fundos para poder ajudar as pessoas a ir ao encontro. O ICTM tem isso numa escala internacional. No ano passado foram 14 pessoas da África para Limerick, não sei quantas da Ásia, não sei quantas da América Latina. Ai eu fui [para Hiroshima]. Antes disso, fiz uma reunião aqui com o pessoal da UNIRIO e da UERJ, do curso de artes [...] e obtivemos a anuência das três universidades para que eu apresentasse lá. Foi basicamente isso. O Rafael [Bastos] estava no conselho também. O último, aliás o único, encontro na América Latina antes desse havia sido em São Paulo em 1954. Ai surgiu essa possibilidade de ser no Rio.

VC: Mas por que o Brasil naquele momento? Teve algum motivo específico ou foi mais uma coincidência de vários fatores?

SA: Acho que se devia muito à presença do Tony [Seeger] e do Rafael [Bastos] no conselho. À percepção do Anthony Seeger de que nós tínhamos uma etnomusicologia nascente e uma antropologia consolidada que poderia trazer aspectos bem diferentes da rotina das discussões. [...] As pessoas não estão acostumadas, por exemplo, a ouvir falar, na SEM ou no ICTM, de “antropologia simétrica”. Acho que foi mais ou menos por ai. Um país grande, uma cidade que devia atrair muita gente, o Rio de Janeiro. [...] Conseguimos apoio da Unesco também, que foi uma mão na roda para fazer o encontro, e das agências de fomento aqui no Brasil. Para esse encontro, lá em Hiroshima em 1999, eu conversei muito tempo com uma ex membro do conselho do ICTM, Olive Lewin, jamaicana, que

⁵ A 36ª Conferência Mundial do ICTM aconteceu no Rio de Janeiro entre os dias 4 e 11 de julho de 2001.



trabalhou muito com etnomusicologia e educação, principalmente com crianças. Ai ela me deu o toque de propor pelo menos um tema de natureza mais aplicada. Ela trabalhou muito com política pública lá na Jamaica, trabalhou para o Ministério da Educação jamaicano. [...] Foi aluna do Dieter Christensen, na Columbia. Uma pessoa de grande destaque nos anos 1970, inclusive com alguns artigos no *Yearbook*.⁶ Nessa época ela estava um pouco fora do campo, mas ela ajudou a colocar esse tema “a relação entre os pesquisadores e as comunidades que eles/elas pesquisam” como um dos quatro temas do Rio. Esse acabou sendo o tema que mais recebeu propostas. A partir dali começaram algumas relações internacionais importantes. Com a Angela Impey mesmo, que eu retomei agora no ano passado. A partir desse ano nós vamos estar em um projeto juntos, sediado na Inglaterra, chamado “impacto social do fazer musical”. [...] É um projeto multi-universitário, em vários países, voltado mais para a prática musical [...]. É coordenado pelo Geoffrey Baker e pelo John Sloboda, esse cara que veio da psicologia da música. Eu encontrei com ele no ano passado e ele falou assim: “Olha, eu não queria ser conhecido por isso. Depois da guerra nos Balcãs - minha família é de lá - eu reavaliei tudo o que fiz até aqui. Tudo isso agora está mais sob a condicionante da política”. Ai, houve essa inflexão ai, talvez a primeira, num encontro de etnomusicologia, a colocar esse tema. [...] Em 2005, por exemplo, naquela reunião da SEM, eu recebi um caderno de resumos desse tamanho [gesto]. Havia um tópico semelhante a esse. Setecentas e tantas propostas e ficaram quatrocentas. [...] De novo, a maioria dos trabalhos era nessa direção de uma etnomusicologia aplicada.

VC: Qual foi o papel desse encontro do ICTM no Rio na criação da ABET?

SA: Houve iniciativas anteriores a essa de criação de uma associação. Em um simpósio promovido pelo Manuel Veiga, uns quatro anos antes, se tentou elaborar um primeiro documento. [...] Mas não rolava. Não tinha força. Não tinha gente suficiente. Ai eu vi esse encontro do ICTM, que ia atrair muitos pesquisadores brasileiros, como uma oportunidade de retomada. Nós tivemos aquela assembleia famosa, com 60 pessoas, algo assim, que subscreveram a criação da ABET. [...] A situação tinha mudado. Havia mais gente trabalhando. A etnomusicologia brasileira dava sinais de algo diferente do que o Béhague apontou lá em 2002, já defasadamente, e fazia sentido a partir dali criar um organismo para intensificar essa potência. [...]

VC: Que tipo de participação você teve depois disso no ICTM?

⁶ O *Yearbook for Traditional Music*, um dos principais periódicos da área de etnomusicologia, é uma publicação oficial do ICTM.



SA: Quando você vai organizar localmente um evento, você passa a fazer parte do conselho executivo do ICTM, como o que eles chamam de “membro cooptado”. Isso quer dizer que você não foi eleito. Você foi escolhido porque vai ter uma função ou vai suprir uma área [geográfica] que não está representada [...]. Aí eu fui cooptado para a reunião de Hiroshima e meu mandato terminava em 2001. Eu não tinha a menor perspectiva de continuar. Esse encontro do Rio foi muito bem falado. Svanibor Pettan, que agora deixou o cargo de secretário geral, sempre dizia que foi um exemplo de organização, com informalidade, sem aquelas chatices de controles, etc. [...] Ai eu voltei para o Brasil. Fiquei fazendo as minhas coisas. Comecei a preparar aquele projeto “samba e coexistência”⁷ em 2002. Meu horizonte era esse: deslanchar um projeto aqui no Brasil com outras condições, integrando alunos, colegas (como o Luiz Fernando [Nascimento de Lima]), me dedicar a isso. Não pensava em ligar isso a uma rede internacional. Foi acontecendo. A gente começou a ter nesse projeto um caminho de renovação constante, com novos projetos. Muita gente acha que o projeto se chama Musicultura. Não, tem vários nomes. Você pode ver lá no meu currículo Lattes. De dois em dois anos eu pergunto: “Vale a pena a gente continuar? Então vamos pensar aqui algo para fazer”. Uma hora é a “militarização da vida”. Outra hora Essa é outra coisa ligada também à questão de como sair dessa armadilha dos estudos de área. Eu não me considero, jamais, um especialista em América Latina ou em África, ou no que quer que seja. Embora tenha estudado muito a literatura dessas regiões, eu me vejo muito mais como alguém que se dedica ao estudo de temas e do aspecto metodológico também, como trabalhar esses temas, as abordagens. É isso que me interessa e abre uma discussão internacionalizada, de um jeito ou de outro. [...] Eu estou trabalhando muito agora com a Sooi Beng Tan, da Malásia. Vamos fazer um novo painel no ICTM do ano que vem sobre pesquisa e ativismo. Ela vinha trabalhando com Paulo Freire e com Augusto Boal, com o teatro do oprimido. Lá eles tem aquelas formas cênico-musicais tradicionais extremamente codificadas. Ela começou a trabalhar com Augusto Boal para que imigrantes chineses na Malásia utilizassem essas formas como mecanismos de empoderamento numa situação em que são vistos como alguém que está ali para roubar o emprego dos nativos. Ela trabalha com esse tipo de população há muitos anos. Promove um festival grande na cidade de Penang, multicultural, trabalhando com referências brasileiras. Você sabe muito bem que a Catherine Ellis, lá na Austrália, trabalhava com

⁷ O projeto de pesquisa “samba e coexistência: um estudo etnomusicológico do samba carioca”, realizado entre 2003 e 2005 e do qual tive o prazer de ser integrante, foi o primeiro projeto de Samuel a incluir, como parte importante do trabalho, atividades no Complexo da Maré. Vários outros projetos, pensados coletivamente com os integrantes do grupo Musicultura, se seguiram abordando diferentes questões ligadas às práticas musicais daquele local.



Paulo Freire desde os anos 1970. Isso é que me motiva a me internacionalizar, não aprender inglês ou viajar. Agora vou pegar um avião e vou passar 14 horas nele para ir a Oviedo, no norte da Espanha, no encontro da SIBE. Essa é uma coisa que a Silvia Martinez vem me chamando a fazer, que eu circule mais pela Espanha. Eles tem muitos trabalhos com populações migrantes. Faria todo sentido. [...] Vou chegar lá numa quarta e vou voltar no domingo. Faz sentido isso? Ir ao encontro do ICTM na Malásia, tudo bem. Fazer um painel assim com ela, Deborah Wong e a Wei-Ya Lin, uma pesquisadora da nova geração, chinesa mas radicada na Áustria é superimportante. Assim como foi em Limerick, no ano passado, com Margaret Sarkissian e Sooi Beng Tan. Para isso sim. Eu não tenho pique para ir numa conferência. Não é que uma conferência não seja importante. Mas eu não tenho esse afã de sair viajando.

VC: Falando ainda da sua participação no ICTM, depois de 2001 você teve alguma outra função, algum outro cargo?

SA: Pois é, o que acontece é que em 2005 o Bruno Nettl me convidou para essa mesa [no encontro da *Society for Ethnomusicology*] e logo, em 2006, saiu um artigo lá nos Estados Unidos, na *Ethnomusicology*⁸. Pronto, parece assim o sonho de todo pesquisador. Este foi um artigo sui-generis, com vários autores. Peter Manuel, o editor, falou assim: “Isso é um feito”. Foi ver quantos artigos coletivos tinha anteriormente e achou um do Keil com o Feld que são sete páginas. Isso deu muita visibilidade ao trabalho. Em 2009, isso já repercutindo, teve uma publicação também que saiu na Servia, em inglês, em um periódico online.⁹

VC: Como você chegou até a Servia?

SA: Ah, antes disso tem um ponto importante. Em 2007 a Margaret Sarkissian, minha ex colega de doutorado, me disse: “Samuel, eu estou aqui na comissão de programa e o Svanibor Pettan está querendo fazer uma coisa sobre etnomusicologia aplicada, acho que em linhas não iguais, mas semelhantes ao que você vem fazendo. Dá para fazer uma coisa conjunta. Vocês não gostariam de propor um painel?” Ai nós propusemos um painel duplo, em Viena, em 2007 [na 39ª Conferência Mundial do ICTM]. Isso atraiu muita gente que não vai aos encontros da SEM, o pessoal dos Balcãs, mais europeu. Nesse encontro nós tivemos uma pessoa da Austrália, uma dos Estados Unidos, [...] Maureen Loughran, que trabalhava em guetos afro-americanos em Washington, [...] a Patricia Opondo do Kenia, radicada na Africa do Sul, a Sooi Beng Tan e a Jeniffer Newsome do CASM [Centro Aborígene para o

⁸ Araújo et al. (2006a). No mesmo ano um trabalho com características semelhantes (Araújo et al. 2006b) foi publicado por Samuel e seus coautores do grupo Musicultura na revista *Transcultural Music Review* da Sociedade Ibérica de Etnomusicologia.

⁹ Araújo (2009).



Estudo da Música, da Austrália]. Esse painel terminou com um círculo freireano, uma roda de conversa, quebrando o protocolo. [...] No círculo, eu e Pettan propusemos a criação do *study group* [grupo de estudos] de etnomusicologia aplicada que fez seu primeiro encontro já no ano seguinte, em 2008, na Eslovênia. [...] Assim comecei a fazer parte desse grupo de estudos que se encontra sempre nos interstícios, nos intervalos, e, em 2010, fui “cooptado” novamente. Não tinha um representante da América Latina, encontraram esse pretexto. [...] Ai eu voltei e fiquei até agora, até 2017. Foram sete anos. Você emplaca uma vez e entra para uma reeleição (entrei para reeleição na China ,em 2013). Nesse primeiro encontro do *board*, preparando um ano antes o encontro no Canada, em St. John’s, [...] conversando com o Timothy Rice ele virou e falou assim: “eu venho pensando muito nessas coisas que você escreveu e eu estou tendo uma experiência agora com a Rebecca Dirksen que trabalhou no Haiti e isso está me fazendo achar que eu estou inadequado para dar aulas de etnomusicologia”. Uma coisa semelhante à de Sloboda. “A Rebecca, foi lá no Haiti, com uma bolsa Fulbright para estudar a música. Chega lá e tem furação, tem revolução, etc. e vai cozinhar para os caras. Não gravou nada, não fez entrevista, não fez nada”. Ai ele já colocou assim, de uma maneira bem primitiva, as linhas daquele artigo dele que saiu em 2014, o “*in times of trouble*”¹⁰ que ele apresentou em 2012, quando o *board* estava preparando o encontro seguinte. [...] Eu questioneei o título e perguntei a ele quando que a etnomusicologia tinha operado em tempos não problemáticos? Porque se fosse no sec. XIX, pode não ter sido problemático para o colonizador, mas para nós colonizados foi problemático pra caramba. Ai ele respondeu: “*I agree*. Essa é só uma homenagem a Lennon e McCartney, a *Let it be*”. [...] Hoje na área acadêmica, com essa coisa de estudos pós-coloniais, há muito o que é chamado em inglês de *tokenism*. Você tem que chamar um negro, tem que chamar um indígena, etc. Muitas vezes é quase que para fazer uma figuração, parecer que ficou bonito. Mas essas pessoas raramente têm uma integração no que você faz cotidianamente. Eu acho que a partir do encontro de Viena em 2007, as pessoas começaram a entender que havia uma outra maneira de abordar tudo isso que não era pelo caminho dos *area studies*. Que era mais se concentrando no tipo de questão, no tipo de problema, nas abordagens desde as mais engajadas, às menos engajadas. [...] A partir de 2007, essa coisa no ICTM se consolida. Em 2013 veio esse convite da Universidade de Chicago.¹¹ Eu nunca tive uma relação de trabalho com Philip Bohlman - um cara hiper conhecido, que transita por tudo que é espaço, no mundo inteiro – [...] embora ele fosse

¹⁰ Rice (2014).

¹¹ Samuel Araújo desenvolveu atividades de ensino e pesquisa na Universidade de Chicago em 2014, sendo convidado como professor visitante (*Tinker Visiting Professor*).



ex-aluno do Nettl e eu também. [...] Eu não tinha um diálogo prévio com esse departamento. Não sabia nem quem eram os etnomusicólogos que estavam lá na época: Kaley Mason, indianista, ex-aluno da Qureshi, Travis Jackson, um etnomusicólogo negro – não sei exatamente qual foi a formação dele, imagino que foi na Columbia ou na NYU. Ele tem um trabalho com jazz bem politizado [...] e é um cara interessado em metodologia, princípios etc. [...] Havia também um saxofonista, Melvin Butler [...] com um trabalho muito legal sobre músicas afro-americanas que mesclavam componentes europeus a tradições americanas (gospel, etc.). [...]. A praxe do convite do professor visitante lá é sugerir um curso. Eles sugeriram inicialmente um curso, infalível, de “etnomusicologia no Brasil”. [...] Ai eu virei e falei: “Nisso ai eu não estou interessado. Tenho que confessar a vocês, eu quero dar um curso sobre música e justiça social, que é um tema, e quero falar das abordagens que eu vejo como emergentes nos mais variados campos e países”. Ai eles adoraram, toparam. O curso foi bárbaro. Terminou com os alunos construindo coletivamente, a la Musicultura, uma plataforma de gestão pública participativa. Eles se colocaram no papel de um gestor que estudava as questões que eram objeto de política pública e colocavam reflexões, com base na literatura, mas escritas numa linguagem aberta ao público externo. Esse site está aberto até hoje para consulta. [...] Eu também chamei ativistas que usavam música de alguma maneira para frequentar o curso. Não deu muita gente. Quem foi, tinha problemas de horário e não podia ir sempre. Mas a gente teve pelo menos uns três que assistiram o curso todo. Um deles, Bem Lamar, veio ao Brasil depois. Esse cara trabalhava com música eletrônica para crianças no distrito de Parker de Chicago, a duas quadras da universidade. Ele nunca tinha pisado no solo da Universidade de Chicago. [...] No passado ele já tinha trabalhado aqui no Brasil com o Afro-reggae e hoje está lá em Chicago. Trabalha com música experimental, uma espécie de free-jazz. Quando ele foi ao Musicultura, a primeira coisa que ele disse foi: “mas é o que você fazia conosco lá. Botava a gente para falar e só mediava...”. O cara sacou a questão do método.

VC: E sua participação na SEM? Você teve alguma participação mais direta?

SA: Fui do conselho da SEM, mas eu não vou todo ano.

VC: Você ainda é?

SA: Não. Fui por volta de 2009 a 2012, por ai. As discussões que eu vi no conselho são muito locais. Eles discutiam, por exemplo, empregabilidade. [...] Eram coisas muito sujeitas à legislação norte-americana, questões de como intervir no sistema público. Para mim era interessante assim, etnograficamente. Ver como é que isso é feito. Mas eu nunca me senti dando uma contribuição mais efetiva. Agora, em 2014 eu comecei a fazer uma coisa, mas



não consegui dar conta de terminar. Em 2013 teve aqui o Robin Moore, da Universidade do Texas, para um Colóquio na Escola de Música. Um dia [...] ele virou e falou assim: “Você não acha que esses currículos nossos impedem que a etnomusicologia traga uma real contribuição na graduação”. [...] Eu falei: “Essa é uma discussão corrente aqui. Mas como mudar isso? Dizer que uma orquestra é tão importante quanto um bloco afro”. Ele falou: “vamos fazer um painel na SEM de 2014? Vamos chamar o Nettl que escreveu as excursões domésticas¹² e outras pessoas que eu sei que estão trabalhando nisso lá”. Ele me chamou e eu fui. Foi muito legal a discussão de como, inclusive, etnomusicólogos estavam começando a dar aulas de disciplinas convencionais como, por exemplo, contraponto, mas revolucionando o conteúdo. Isso foi evoluindo para uma ideia de um livro. Quando o livro começou a tomar corpo, porém, eu não tive tempo de participar. Eu estava envolvido em um milhão de coisas. Acabou saindo um livro muito importante, em 2017, chamado “currículos de música para o novo século”.¹³ Eu acho que é um livro que nós deveríamos consultar, até para nossas discussões atuais, para a proposição de novos cursos. No início do livro você vai ver várias referências ao Musicultura como uma outra possibilidade de inserção da música dentro do currículo, de refletir a partir da música. Ai você vê que, às vezes, santo de casa não faz milagres mesmo. Você consegue influenciar discussões em um outro país, a esse ponto, mas não tem seu nome citado em nenhum livro de educação musical aqui no Brasil ou o Musicultura referenciado como tal. [...] Eu acho até que eu precisaria de uma “nacionalização” a essa altura (risos). Se bem que esse trabalho é bem conhecido [aqui]. Você vê lá no livro “Etnomusicologia no Brasil”, vocês mesmos escreveram um artigo sobre etnomusicologia participativa dando muito destaque a esse trabalho e eu agradeço em nome do coletivo.¹⁴ Você próprio é parte desse coletivo. Mas lá eu acho que essa coisa chega a alguma consequência. [...] A SEM participa de um conjunto de associações de educação musical nos Estados Unidos que está forçando mudanças no currículo. [...] Harvard acabou com história da música. Outras universidades acabaram [...] com a orquestra sinfônica e criaram um *mariachi* como grande conjunto. [...] Isso na Universidade do Norte do Texas. Essas coisas eu acho que não estão sendo pensadas a esse ponto aqui, ainda. É uma lastima isso, tendo gente aqui que já pensa assim, tendo uma pletora, uma imensidão de culturas musicais diversas, que a gente não consiga fazer isso, a não ser com muita garra e debando. [...]

¹² A referência aqui é ao trabalho de Bruno Nettl (1995) sobre escolas de música.

¹³ Moore (2017).

¹⁴ O livro citado é Tugny e Lühning (2016). O artigo desse livro que discute a etnomusicologia participativa no Brasil é Cambria, Fonseca e Guazina (2016).



VC: Esse trabalho na Maré certamente representou um marco importante e, provavelmente, hoje em dia é o trabalho mais conhecido da etnomusicologia brasileira no mundo. A partir dessa repercussão, várias pessoas começaram a vir para cá, inclusive, e a ter interesse em criar alguma parceria, projetos conjuntos. Como foi esse desdobramento mais internacional?

SA: Acho que há um interesse constante. Muitas vezes, colegas [...] que se dispõem a conhecer mais e, até, fazer um esforço para implementar programas semelhantes, se inspirar pelo menos. Não dá para replicar. Como dizia Paulo Freire, isso não é um método que você aplique como um remédio e em cada situação vai dar o mesmo resultado. Você tem que entender muito as circunstâncias locais, políticas, epistemológicas, históricas, musicais também. [...] A repercussão, principalmente dos textos em inglês, tem sido muito grande e tem ocorrido convites. Por exemplo, em 2012 a Universidade do Haváí me convidou. [...] Esse convite foi absolutamente inesperado e veio a partir de uma proposta dos estudantes de etnomusicologia. Lá eles têm uma associação com verba que conseguiram batalhar da administração da universidade, [...] para receber um acadêmico, uma vez por ano. Por uma semana você fica hospedado no campus, no centro de estudos asiáticos que tem uma infraestrutura muito legal. [...] No primeiro ano que eles tiveram essa verba chamaram o Anthony Seeger e, no segundo ano, em 2012, me chamaram. Eu fui e apresentei, basicamente, essas temáticas música, política, desigualdade, etc. Lá, por mais que a gente receba essa propaganda de um paraíso turístico e tal, há muita pobreza, que não é mostrada, muitos imigrantes filipinos e de tudo quanto é lugar que você possa imaginar. Ai o curso teve muito a ver com projetos que a própria universidade estava tentando desenvolver para chegar até essas pessoas. [...] Foi uma estadia muito legal porque eu também pude conversar com os alunos sobre cada projeto deles. [...] Inclusive eles me perguntavam como o projeto deles poderia se tornar um projeto aplicado. Eu sempre tive esse cuidado de dizer: “Olha, talvez não dê para você fazer isso, estabelecer esse tipo de relação com a comunidade, no prazo de um doutorado, mas isso pode sim ser, de repente, um desdobramento do seu doutorado. Você pode começar a pensar isso desde agora”. [...] Em 2013 a Suzel Reily me levou para a Irlanda para fazer algo semelhante lá [...]. Ai eu fui em Belfast, no centro onde lecionou o John Blacking [Queen’s University Belfast] e onde ela estava lecionando. [...] Nessa temporada lá, um professor português da composição, Pedro Rebelo, que tinha um projeto em Belfast que, dito muito cruamente, tentava fazer com que a música aproximasse os dois lados em conflito, os dois lados da cidade. Ele estava pensando nisso, como a arte podia interferir na mediação de conflitos. Achou bárbaro tudo aquilo e propôs uma colaboração com a Maré que acabou se



concretizando em 2014, no ano seguinte, no Museu da Maré. [...] No início de 2014, também, nós demos um novo passo numa interlocução, que já havia desde 2012, com o Núcleo de Etnomusicologia da Universidade de Aveiro [Portugal], [...] coordenado pela professora Suzana Sardo. Nós já tínhamos recebido algumas pessoas de fora para fazer estágio pré-doutoral [...] no Musicultura. Uma delas a Marie-Christine Parent que veio em 2006, da Universidade de Montreal. Depois veio a Ana Flávia Miguel,¹⁵ já por volta de 2009-2010, para sentir de perto como é que essa coisa toda funcionava. Em 2012 o Núcleo de Aveiro aprovou um projeto com a participação de não acadêmicos, de pessoas não vinculadas ao mundo acadêmico, da Cova da Moura.¹⁶ Nesse projeto, o Musicultura foi apresentado como avaliador externo. O Musicultura foi reconhecido como uma instância acadêmica capaz de acompanhar um projeto dessa natureza em Portugal. [...] Em 2014 foi lançado mais um dos editais CAPES/FCT. Como nós já havíamos essa interlocução anterior, eu perguntei a Suzana se haveria interesse em mandarmos um projeto. Nesse tipo de edital você manda dois projetos diferentes que conversam entre si. Os dois projetos foram aprovados (um aqui pelo Brasil e, o outro em Portugal). Esse projeto foi desenvolvido de 2014 a 2016. Você participou de algumas etapas dele. Depois disso veio aqui a Ana Hofman, que eu conheci no ICTM, no encontro de Etnomusicologia aplicada na Eslovênia, em 2008. Desde lá a gente viu que havia muitas preocupações comuns, até mesmo de uma maneira estranha, porque ela vinha da antiga Jugoslávia e eu aqui do Brasil, até mesmo no tipo de formação. A universidade lá é muito politizada como aqui. A Ana veio pra cá e passou dois meses e meio trabalhando no Laboratório. Fazendo palestras, indo ao Musicultura, [...] intervindo em aulas regulares dos cursos de graduação e de pós. Agora, eu acho que foi muito mal aproveitada por nós mesmos. Raramente, se é que aconteceu, algum colega foi conversar com ela. Ela estava lá em tempo integral praticamente, trabalhando em um livro, no qual ela inclusive menciona o apoio recebido aqui por nós. Raramente houve curiosidade de saber qual é a experiência dela, trocar uma ideia. Isso ficou mais restrito ao pessoal da etno, eu, Frederico [Barros], Jonas [Soares Lana]. Isso nos mostra também que maturidade nós temos para desenvolver esse tipo de [relações internacionais]. [...]

VC: Isso é interessante porque, geralmente, quando vem algum pesquisador estrangeiro, ele procura um pesquisador daqui para conseguir informações, referências

¹⁵ Na época, doutoranda na Universidade de Aveiro.

¹⁶ O bairro do Alto da Cova da Moura, no município de Amadora, área metropolitana de Lisboa, concentra uma população imigrante, de maioria cabo-verdiana, como no caso dos jovens participantes do projeto mencionado pelo Samuel.



bibliográficas, contatos, etc. mas, dificilmente para assimilar uma perspectiva teórica ou metodológica.

SA: Vem muita gente. A Silvia Martinez, da Escola Superior de Música de Barcelona esteve aqui em 2015 para o encontro da IASPM em Campinas. Fez questão de parar aqui no Rio, ir até lá [na Maré]. [...] Essa passagem de acadêmicos continua.

VC: E de alunos também?

SA: Certamente.

VC: Teve alguém da Holanda?

SA: Sim, Sterre Gilsing, estudante de doutorado na Holanda. Lá ela faz o que eles não chamam de etnomusicologia, mas de musicologia cultural. Ela fez parte, como voluntária, do Musicultura, por um ano. Chegou inclusive a publicar um artigo. Esse ano mesmo, no início do ano, no encontro da LASA [*Latin American Studies Association*] em Barcelona, em março, a Sterre promoveu uma mesa redonda e convidou o Musicultura que participou virtualmente. Essas interlocuções, algumas mais sistemáticas, outras menos, são todas mais informadas. As pessoas sabem o que a gente faz aqui.

VC: Que tipo de parcerias você estabeleceu com a Colômbia?

SA: [...] Esqueci de mencionar uma colaboração, que também rendeu muitos frutos, com a Universidade de Porto Rico, via Mareia Quintero [Rivera] e o pai dela, [Ángel] “Chuco” Quintero Rivera, e tem a ver muito com essa coisa da Colômbia, porque lá o curso é de gestão cultural. Tem muito a ver com políticas públicas, outro tema que eu tento debater. Agora inclusive eu escrevi, a convite de Janet Sturman, um verbete sobre política pública que vai sair ano que vem na “Enciclopédia SAGE de Música e Sociedade”. Com a Colômbia, eu já tinha essa interlocução anterior com a Ana Maria Ochoa¹⁷ e houve um encontro, uma cátedra (cátedra Manuel Ancizar), que é um evento anual promovido na Universidade Nacional da Colômbia, que ia tematizar exatamente a relação da música com o tráfico, num sentido amplo. Esse assunto, obviamente, interessa ao Brasil e interessa à Colômbia. Tinha discussões sobre corridos proibidos na Colômbia e sobre o proibidão. Eu fui para esse evento multidisciplinar promovido por gente da comunicação, da antropologia, etc. Foram assistir essa cátedra pessoas do Ministério da Cultura da

¹⁷ Foi no âmbito dessa interlocução com a professora Ana Maria Ochoa, da Columbia University, que em 2004 surgiu a ideia de eu (Vincenzo) ir fazer meu doutorado nos Estados Unidos.



Colômbia. Foi uma das experiências acadêmicas mais incríveis porque, num sábado, de 9 a meio dia, havia um auditório de mil pessoas cheio de gente para ouvir esse debate entre eu, um produtor cultural de *narcocorridos* e uma cantora que era, inclusive, formada pela Universidade Nacional em canto lírico e depois virou a “rainha” do *narcocorrido*, Lina Fernandez. Depois eu cantei com ela. [...] Ai eles me abordaram: “olha, ano que vem nós vamos fazer um encontro assim e assado”. Aliás, não foi o Ministério da Cultura, foi um outro grupo, mas com a participação de uma pessoa do ICANH (Instituto Colombiano de Antropologia e Historia) que é um órgão do Ministério da Cultura. Eles iam começar um projeto com sete/nove universidades e o ICANH pelo Ministério da Cultura, de mapeamento dos efeitos das políticas de patrimonialização na Colômbia. Eles viram uma relação direta daquilo que eu estava falando com uma questão que as políticas de patrimônio têm no mundo inteiro, essa coisa de tentar, tanto quanto possível, envolver a comunidade. Muitas vezes as pessoas não tinham muito claro que havia formas, inclusive já pensadas na própria Colômbia (Fals-Borda) de como fazer isso de uma maneira, também, que não fosse só dizer amem às perspectivas comunitárias. De criar realmente um espaço de diálogo entre o acadêmico e o extra acadêmico. Ai eu passei a fazer parte desse projeto. Comecei a ir a Colômbia todo ano praticamente. Fui em 2009, em 2010, voltei em 2011. Em 2012 voltei a convite do Ministério da Cultura, por um ex aluno da Maria Eugenia Londoño, o Jorge Franco, que era compositor e uma pessoa, assim, graduada lá no Ministério da Cultura, na área de música e do Alejandro Matija que é também compositor e ex aluno da Londoño. [...] A Colômbia estava em um momento de muita transformação, com a questão da nova constituição, direitos iguais, multiculturalismo, etc. Esse era um projeto nacional que ia aos oito departamentos da Colômbia (não sei se são oito no total, mas chegava a oito departamentos, oito estados). [...] Era uma espécie de “Encontro de Saberes”, com núcleos acadêmicos ligados a conhecedores de músicas locais. A ambição deles era fazer desse trabalho de pesquisa a estrutura inicial dos programas de pós-graduação em música na Colômbia. Ou seja, trazer o saber popular para já ter um lugar de protagonismo dentro do sistema de pós-graduação lá, que até então não havia. [...] Ai eu comecei a participar dessas reuniões anuais lá em Bogotá com indígenas, com quilombolas, etc. e, no último ano, fui fazer um trabalho de campo com uma dessas equipes no Vale do Magdalena, onde Fals-Borda havia [trabalhado]. [...] Nós fizemos o trabalho de campo lá e eu fiz palestras públicas sobre essa coisa da universidade colaborar. Sempre ressaltando a questão do Fals-Borda. O pessoal tem um medo danado de falar do Fals-Borda lá, até hoje, por causa dos paramilitares. Nessa região, em uma única noite, mataram, numa cidade só, 75 pessoas, no tempo que eles chamam de “la violencia”. Depois o Fals-Borda historiou



tudo, tem dois livros com um relatório sobre “la violencia” nessa área. Ai começaram a aparecer músicos que tinham interagido com ele, porque um dos modos de aproximação dele era esse. Ele tinha formação em música, era regente de coro na Igreja Presbiteriana. [...] Chegou a pensar em ser músico por um tempo. [...] Então muitos desses caras passaram anos e anos escondidos, sem falar em nada disso. Ai nós começamos a levantar isso com o grupo da Universidade do Atlântico, lá de Barranquilla, que é a terra dele, que estava lá estudando há dois/três anos e nunca tinha ouvido falar de pesquisa participativa. É muito interessante, foi preciso um gringo, eu no caso, brasileiro, para falar sobre isso. Teve um dia, isso já na Universidade de Barranquilla, depois que nós saímos do interior e eu fui fazer uma palestra antes de ir embora, que nós estávamos conversando, [...] e, de repente eu olhei para baixo, estava o nome dele no chão da faculdade. A faculdade tinha o nome dele, assim como a de Bogotá, também. O Centro de Ciências Sociais da Universidade Nacional, leva o nome dele: Faculdade de Ciências Sociais Orlando Fals-Borda. Foi uma experiência fantástica. Participei da elaboração de documentos do governo e tal. Aqui nunca fiz isso, no plano federal pelo menos. Já fiz aqui no plano do Estado. [...]

VC: E agora? Continua?

SA: Agora isso tudo entrou num regime neoliberal de cortes [...] orçamentários, e tudo isso, não sei se estancou, mas aquelas ambições que eles tinham lá em 2012 se refriaram bastante. Eles queriam criar programas de pós-graduação ancorados nessa ideia, do encontro de saberes. [...] Em 2016 eles estavam querendo começar a produzir um material didático, na internet. Isso, pelo que eu saiba, não prosperou. No entanto, em 2015 ainda, quando o projeto já estava meio mambembe, eu incluí o Jorge Franco e a Gloria Zapata, que eram os dois gestores desse programa no Ministério da Cultura, para esse encontro de Limerick. Esses caras que nunca tiveram envolvimento com o ICTM, se apresentaram. Jorge não falava inglês. Eu fiz a tradução consecutiva dele. O pessoal ficou assim: “Pô, na Colômbia tem tudo isso e não aparece aqui nos encontros do ICTM!” Eu acho que é nesses momentos que cai a ficha de quanto a boa internacionalização é necessária. Não para buscar modelos ideais ou para reafirmar hegemonias, mas para abrir um diálogo realmente horizontal entre várias potencialidades e os vários problemas também. Na China, por exemplo, o que me relataram lá, quando eu falei sobre essas coisas, é que [...] logo depois da revolução, nos anos 1960, os principais trabalhos sobre folclore musical chinês eram trabalhos de equipe multidisciplinar, de gente que ficou enfiada anos e anos no interior, convivendo com as comunidades [...] Era um trabalho de reeducação, também, de



desaburguesamento. Tem muita coisa que a gente não sabe. Tem coisas que a gente fica às vezes apressadamente julgando como inovadoras. Essa é outra questão que vem quase sempre atrelada à internacionalização: a inovação. Isso que a gente faz aqui é inovação? Certamente, na etnomusicologia é. Mas como você bem sabe, é algo que vem da tradição dos anos 1950, 1960, do pós-guerra até, se a gente for incluir as antropologias aplicadas. Talvez até mais. Eu falo em um artigo que aquele inglês da antropologia social britânica já falava em antropologia aplicada em 1830, ou antes disso, não me lembro agora. Acho que hoje inovação é tudo aquilo que abre realmente perspectivas para essa complexidade do campo acadêmico em termos internacionais. Nesse sentido, eu acho que é importante sim a internacionalização. Mas o que eu vejo em geral como internacionalização é você se atrelar, nem que seja na cauda do cometa, a um país considerado mais avançado, que em geral é quem publica mais e tem um esquema para afirmar sua produção como hegemônica. O que interessa como internacionalização, muitas vezes, é [...] colocar um artigo em um livro de uma sumidade, etc. O livro "*Music and Conflict*",¹⁸ onde o Musicultura publicou um artigo,¹⁹ era um livro extraído de uma conferência sobre música e conflito que aconteceu na Irlanda, acho que em Dublin. O Musicultura foi convidado à base da repercussão de seu trabalho. Porque nós não participamos dessa reunião. Isso é diferente. Os caras não estavam querendo deixar de fora [...] algo que não estava nos planos mas que estava ganhando, àquela altura, 2010/2011, bastante divulgação, bastante difusão. Eu acho que esse é o caminho que me interessa.

VC: Na entrevista que você deu para o Marcus Wolff para a revista *Música e Cultura* (da ABET)²⁰ você cita como exemplo de relações internacionais o próprio Luiz Heitor que criou o Centro de Pesquisas Folclóricas na UFRJ. É interessante ver como, tanto ele como Mário de Andrade, tinham esse interesse na interlocução, no diálogo com pesquisadores e instituições estrangeiras. Pode ser uma impressão errada minha, mas eu vejo que os pesquisadores de sua geração não continuaram muito isso. [...] Não sei se você concorda. Talvez isso não aconteça de uma forma tão visível.

SA: Eu acho que existe, mas não é tão visível. A própria professora Maria Elizabeth Lucas, que se formou um pouco antes que eu, teve durante muito tempo um projeto que envolvia estudos sistemáticos em Portugal. Ela me indicou para minhas primeiras

¹⁸ O'Connel e Castelo Branco (2010).

¹⁹ Araújo et al. (2010).

²⁰ Wolff (2007).



interlocuções com Portugal. Ela já tinha uma experiência grande nesse sentido e uma inserção no ICTM, também, anterior. Mas talvez não com esse grau de envolvimento. [...] Rafael de Menezes Bastos chegou a ser do conselho do ICTM. Ele achava maçante, e realmente é. [...] Tem um trabalho braçal meio extenuante. Mas tem também uma discussão muito interessante. Esse encontro de Limerick, por exemplo. Essa é uma coisa da internacionalização que eu queria destacar. Esse encontro conjunto (SEM/ICTM) saiu desse papo. Saiu de muitos caminhos, claro, mas uma das origens foi esse papo que tive com o Tim Rice nesse intervalo entre os encontros do ICTM, em 2010. Ele chegou, [...] e falou: “estou me sentindo inadequado hoje como orientador. O campo mudou radicalmente, as questões são outras. Vocês estão trazendo esse cabedal de coisas novas, essa politização do campo. Eu não fui formado para isso. Fui formado para fazer etnografias, já considerando que fazer a etnografia de um indivíduo era um grande rompimento (o trabalho dele na Bulgária). Mas isso que vocês estão fazendo é uma outra coisa!”. Lá pelas tantas ele virou e falou assim: “você acha que valeria a pena eu tentar apresentar uma candidatura Wenner-Gren,²¹ para a gente fazer conferências?” [...] A Wenner-Gren promove, às vezes, simpósios temáticos em que eles pagam tudo para todo mundo [...] para que as pessoas tenham todas as condições de ficarem uma semana enfurnadas e depois sair uma publicação. Ele me perguntou: “Você acha que valeria a pena? Eu entraria apenas para mediar. Acho que quem tem que falar são vocês, o Pettan...”. Eu não sei se eu botei areia na empada dele, mas falei assim: “Olha Tim, acho supergeneroso de sua parte mas, um negócio assim tem que acontecer na Bósnia, na floresta Amazônica. Tem que botar, pelo contrário, os acadêmicos incomodados com as condições [...]”. Ai ele riu e disse: “vamos conversar mais sobre isso. Pode não ser tanto oito ou oitenta”. Ai ele começou a puxar papos assim na SEM. Um dos caras que ele logo chamou foi o Gage Averill que começou meio que a tramar essa coisa no campo da SEM. [...] Enquanto isso, eu no *board* do ICTM comecei a martelar isso todos os dias, dizendo que esse negócio de *area studies* não estava com nada, esse negócio de folclore que aparecia em vários lugares pode ser quase que uma evocação do nazismo. Peguei pesado: “Tem que modificar, tem que ouvir as outras etnomusicologias.” Foram essas duas frentes que convergiram para a concepção desse primeiro encontro. Tanto que eu escrevi o primeiro rascunho do programa sozinho. Depois entraram o Gage e a Beverley Diamond e foram completando. Até que ficou com um nome de triplo sentido: “*Engaging ethnomusicology*”.²² [...] O desenho acabou não

²¹ Instituição de fomento da área de antropologia nos Estados Unidos.

²² O Fórum conjunto SEM/ICTM aconteceu em Limerick (Irlanda), entre 13 e 16 de setembro de 2015. O título do evento acabou sendo “*Transforming Ethnomusicological Praxis through Activism and Community Engagement*”.



sendo o original porque a SEM tem no estatuto que ela não pode promover nada, nenhum evento acadêmico, em que as pessoas não tenham direito a mandar um *paper*, a se candidatar democraticamente e ter o *paper* aprovado. O que nós tínhamos pensado originalmente, eu inclusive, era um negócio não muito democrático: chamar gente que tinha experiência para fazer um *brain-storm*, uma espécie de Werner-Gren, mas sem chamada de trabalhos. Acabaram abrindo. Para a SEM fazer parte teve que fazer isso. [...] Eu fiquei numa sessão com a Sooi Beng Tan, com a Ana Hofman e com a Deborah Wong de mediadora. Foi bárbaro. Deborah entrou descascando. Aliás é uma pessoa que estou cada vez admirando mais. [...]. O próprio Eric Lassiter foi convidado especial, por minha indicação. Foi a primeira vez que ele foi a um encontro de etnomusicologia. Nem lá nos EUA ele vai. Na época ele já tinha sido presidente da AAA [Associação Americana de Antropologia]. [...] O José Jorge de Carvalho também deu um show de bola. Os outsiders deram um show. Ninguém imaginava aparecer um americano, Lassiter, falando coisas que um americano não sabia. Ninguém imaginava o José Jorge de Carvalho chegar lá e mandar, em inglês britânico: “Eu estudei aqui, com John Blacking”. “Quem é esse cara, aluno do Blacking, brasileiro?” E o Jorge Franco, que não tem nem mestrado, aluno da Londoño, deu um show de bola do ponto de vista da fundamentação de uma política pública. Depois disso eu falei: “bom agora eu fico até 2017. Não dá para largar o bonde andando”. Mas eu já fiz o que eu podia fazer pelo ICTM e, de tabela, pela SEM também. Mostrar um outro modo de fazer, de pensar. Agora é uma pena que o livro não saiu ainda. Nele eu falo, por exemplo, da ligação desse nosso trabalho, lá com os anos 1960, com a educação popular, com a teologia da libertação, de interligações também com essa antropologia perspectivista do Eduardo Viveiros de Castro. [...]

VC: Nesse momento que a gente está vivendo aqui no Brasil, que futuro você vê para a etnomusicologia e qual o papel das relações internacionais para a sobrevivência dessa área? [...]

SA: [...] Em primeiro lugar essa situação, como eu já disse algumas vezes a você, infelizmente não é nova e mostra que a gente tem que ter muito cuidado com as nossas conquistas, porque elas podem não ser tão grandes quanto a gente pensa. Disso eu sempre tive toda a clareza. A gente estava tateando no nosso fazer acadêmico alguns dos graves problemas brasileiros, mas não mais que isso. Estava começando um movimento que podia dar em algum lugar. Vai levar muita luta, o empenho de muita gente, mas como os



problemas continuam a acontecer, mais cedo ou mais tarde nós vamos conseguir retomar o propósito, o projeto e, eu tenho certeza, de forma muito melhor do que o anterior. O anterior também não era essa “Brastemp” toda. Eu sempre caracterizava esse projeto como um projeto reformista. Não era um projeto de mudança propriamente substancial da realidade brasileira. Era um projeto reformista que criou, pelo menos, alguns mecanismos mínimos de proteção dos mais vulneráveis. Foi isso que nós conseguimos fazer, coletivamente, no país até 2016. Eu acho que isso vai ser retomado, porque os problemas, as contradições estão aí. Nós vamos ser exigidos a dar respostas melhores que nós demos no passado. Mas [essa situação] me aflige. Me aflige muito porque muita gente vai sofrer as consequências disso aí, diretamente [...]. Agora eu acho que a questão da internacionalização ganha um aspecto que, talvez, não teve nos últimos anos. Por exemplo, muitos desses projetos que eu citei, foram projetos financiados aqui no Brasil que deram margem para trabalhar com abordagens diferentes, mais participativas, etc. ou então projetos casados, como esse de Portugal. Eu acho que uma possibilidade, não sei avaliar isso, [...] é que a gente passe a depender, e isso não é bom, dessas parcerias. Porque aí volta aquela história, nós vamos nos unir ao outro centro acadêmico porque ele é mais abastado, tem mais recursos, está na ponta da pesquisa, nós vamos pegar a cauda do cometa? Nós vamos começar a ter uma série de critérios e justificativas para nos internacionalizarmos os piores possíveis. [...] Assim que o governo Lula entrou, o impacto social passou a ter um peso na avaliação dos projetos. Por mais que esse termo seja muito nebuloso, uma espécie de caixa vazia (você pode enche-la como você bem entender), cria pelo menos um... Agora eu acho que esse diálogo não vai deixar de acontecer por conta justamente desse trânsito internacional. Hoje a etnomusicologia brasileira já conseguiu se colocar internacionalmente, as pessoas procuram parcerias, procuram diálogos. Agora mesmo, eu estive no encontro do grupo de estudos “Música e Dança da América Latina e do Caribe” e é impressionante a repercussão, entre os colegas da América Latina, do nosso trabalho. Eles sempre destacam: “lá vocês têm um grau de institucionalização que nós não temos em nossos países”. Então, eu acho que nós temos que pensar, talvez, se não é o papel agora da ABET fomentar isso. O papel, entre nós mesmos, de pensar mais projetos conjuntos. Eu sempre fiz isso. [...] Esse aspecto da colaboração acho que vai ser ainda mais importante agora. Colaboração também nesses diálogos bilaterais, multilaterais com instituições internacionais. Portugal é um lugar onde há linhas de projetos específicos para colaboração com o Brasil. Então tem um caminho aí. A União Europeia tem para a América Latina. O Brasil tinha saído um pouco dessa lista porque tinha dado uma guinada. O Brasil



estava sendo capaz de financiar pesquisadores estrangeiros para vir para cá. Agora pode ser que nós, pelos piores motivos possíveis, voltemos a essa lista. [...]

REFERÊNCIAS

Araújo, Samuel. “Brega: music and conflict in urban Brazil”. *Latin American Music Review* (Austin, TX, EUA), v. 9, n. 1, p. 50-89, 1988.

Araújo, Samuel. “Ethnomusicologists researching towns they live in: theoretical and methodological queries for a renewed discipline”. *Muzikologija* (Srpska Akademija Nauka i Umetnosti, Serbia), v. 9, p. 33-50, 2009. Disponível em <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2009/1450-98140909033A.pdf>. Acesso em 28 nov. 2018.

Araújo, Samuel; Musicultura, Grupo. “Conflict and violence as conceptual tools in present-day ethnomusicology; notes from a dialogical experience in Rio de Janeiro”. *Ethnomusicology* (Society for Ethnomusicology, EUA), v. 50, n. 2, p. 287-313, 2006a.

Araújo, Samuel; Musicultura, Grupo. “A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré”. *Transcultural Music Review* (Barcelona), v. 10, p. 7, 2006b. Disponível em <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/148/a-violncia-como-conceito-napesquisamusical-reflexes-sobre-uma-experincia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>. Acesso em 28 nov. 2018.

Araújo, Samuel; Musicultura, Grupo. “Sound praxis: music, politics, and violence in Brazil”. In: O'Connell, John Morgan; Castelo Branco, Salwa El-Shawan (orgs.). *Music and Conflict*. Urbana, IL: University Illinois Press, 2010, p. 217-231.

Cambria, Vincenzo; Fonseca, Edilberto e Guazina, Laize. “Com as pessoas”: Reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira”. In: Lühning, Angela; Tugny, Rosângela Pereira de (orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, p. 93-138, 2016.

Lühning, Angela e Tugny, Rosângela Pereira de (orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.

Moore, Robin (org.). *College Music Curricula for a New Century*. New York: Oxford University Press, 2017.



O'Connell, John Morgan; Castelo Branco, Salwa El-Shawan (orgs.). *Music and Conflict*. Urbana, IL: University Illinois Press, 2010.

Nettl, Bruno. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

Rice, Timothy Rice. "Ethnomusicology in times of trouble". *Yearbook for Traditional Music*, v. 46, p. 191-209, 2014.

Satomi, Alice Lumi. *Dragão confabulando: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil*. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2004.

Wolff, Marcus. Entrevista com Samuel Araújo. *Música e Cultura*, v. 2, 2007. Disponível em <http://www.abet.mus.br/revista/>. Acesso em 28 nov. 2018.

Vincenzo Cambria é professor de etnomusicologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em etnomusicologia pela Wesleyan University (EUA) e mestre em música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) entre 2015 e 2017. Tem publicado artigos e capítulos de livros sobre música afro-brasileira, música e violência e pesquisa participativa.



**Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro**

A *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA*, fundada em 1934, é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e tem como missão fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, estimulando o diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, partituras, comunicações, entrevistas e informes. A *RBM* apresenta pesquisas originais, refletindo o estado atual de conhecimento da área e atende a um perfil diversificado de leitores entre pesquisadores de música, músicos, educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *RBM* é periódico arbitrado e acolhe textos em português, inglês e espanhol. Em versão impressa e eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira da Academia Brasileira de Música*.

O Conselho Editorial da *RBM* recebe e avalia continuamente os trabalhos enviados para publicação no sistema de avaliação anônima, com pareceristas externos, de modo que no encerramento de uma edição os trabalhos ainda em fase de avaliação já estejam sendo considerados para o número seguinte. A partir do aviso de recebimento do texto submetido, a editoria da *RBM* se compromete a comunicar ao autor o resultado da avaliação em 90 dias. Os trabalhos devem ser enviados para revista@musica.ufrj.br. Os textos submetidos ao Conselho da *RBM* devem atender às normas abaixo relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referência aqui não incluída deve considerar as normativas da ABNT:

1. O texto deve ser inédito e focar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.
2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5,0 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format).
3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte **cabeçalho**:

Submeto o artigo intitulado “...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.

Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone: (____) _____ e-mail: _____



2º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone: (____) _____ e-mail: _____

4. Em sequência ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma **sinopse** de sua atuação profissional ou formação acadêmica, com até 100 palavras, na seguinte ordem: afiliação institucional, titulação (da mais alta para a mais baixa), outras informações sobre formação e atividades profissionais que considera relevantes, principais publicações, prêmios e títulos honoríficos.

5. Recomenda-se que o texto a ser publicado tenha entre 3.000 e 8.000 palavras (incluindo resumo, *abstract*, figuras, tabelas, notas e referências bibliográficas), não podendo ultrapassar 25 páginas de extensão, em formato A4, com margens de 2,5 cm e alinhamento justificado.

6. O texto deverá conter um **Resumo**, no idioma em que é apresentado, com até 150 palavras e a indicação de três a seis **Palavras-Chave** editorados abaixo da sinopse sobre o autor, seguidos de **Título em inglês**, **Abstract** e **Keywords** (para trabalhos em português e espanhol) – os trabalhos escritos em inglês devem apresentar Resumo e Palavras-Chave em português, logo após *Abstract* e *Keywords*).

7. Elementos pré-textuais (cabeçalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas de rodapé e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, espaçamento entrelinhas simples e alinhamento justificado. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, corpo 12, espaçamento 1,5 e alinhamento justificado.

8. As **citações** devem ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, de acordo com o recomendado pelas normas da ABNT (NBR-10520), com a ressalva de que o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es) citado(s) deve(m) aparecer sempre em caixa baixa.

9. As **referências bibliográficas** deverão ser apresentadas em ordem alfabética no final do texto, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023), com as seguintes ressalvas: títulos de livros, teses, dissertações, dicionários, periódicos e obras musicais devem figurar em itálico; títulos de artigos, capítulos, verbetes e movimentos de obras musicais devem figurar entre aspas; não utilizar travessão quando o autor e/ou título for repetido.

10. As **notas** de texto deverão ser inseridas como “notas de rodapé”.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras, quadros etc. devem ser inseridas no corpo do texto como **figura** (resolução de 300 dpi) e identificadas na parte inferior com a devida numeração e legenda que expresse sinteticamente o significado das informações ali reunidas. Após a aprovação do texto para publicação, as imagens deverão ser enviadas separadamente em arquivos individuais em formato .jpeg ou .tif (resolução mínima de 300 dpi) e nomeados segundo a ordem de entrada no texto. Por exemplo: fig_1.jpg; fig_2.jpg; fig_3.jpg; quadro_1.tif; quadro_2.tif etc.

12. A obtenção de **permissão para reprodução de imagens**, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras etc. é de responsabilidade do autor.

A *RBM* tem interesse em publicar resenhas sobre livros, CDs, DVDs, produtos de hipermídia e demais publicações recentes (dos últimos 5 anos) de interesse para a área. As resenhas devem oferecer uma



apreciação crítica sobre a contribuição da obra, ou de um conjunto de obras, para o desenvolvimento da área ou campo de estudo pertinente – considerando todas as normas supracitadas e não excedendo a 3.000 palavras e 8 páginas.

O Conselho Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias ao enquadramento no projeto gráfico da revista. A aprovação do Artigo é de inteira responsabilidade do Conselho Editorial, ouvidos os consultores *ad-hoc*. O conteúdo dos textos publicados, bem como a veracidade das informações neles fornecidas, são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam a opinião do Editor ou do Conselho Editorial da *RBM*.



BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC

**A Publication of the Graduate Studies Program in Music
School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro - UFRJ**

The premier Brazilian journal in music, *Revista Brasileira de Música (RBM)* publishes scholarship from all fields of music inquiry, and encourages interdisciplinary studies. Although it focuses on Brazilian music and music in Brazil, it welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Founded in 1934, it is currently published by the Graduate Studies Program of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. It is a peer-reviewed journal, and accepts articles in Portuguese, English, and Spanish. It is an open access journal, published twice a year in printed and electronic version. Each issue includes articles, reviews, interviews, and a musicological edition of a selected work from Alberto Nepomuceno Library's Rare Collection. It represents current research, aimed at a diverse readership of music researchers, musicians, educators, historians, anthropologists, sociologists, and culture scholars. *RBM* is available at *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

RBM Editorial Board receives and evaluates continuously the manuscripts submitted for publication, adopting the blind-review system and counting on external reviewers. *RBM* editor is committed to provide the author with the assessment within 90 days from the acknowledgment of receipt of the submitted text. Submissions should be sent to revista@musica.ufrj.br. The manuscripts submitted to *RBM* Editorial Board must follow the guidelines listed below and all the content regarding the standardization of formatting, citation and referencing not included here must follow ABNT norms for textual style:

1. Manuscripts must be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. *RBM* Editorial Board may timely call for papers aiming at specific themes.
2. Manuscripts may be written in Portuguese, English or Spanish, and should be sent as electronic files (up to 5.0 MB), edited in Microsoft Word 2003 or later (or RTF document - Rich Text Format).
3. At the top of the cover page, the author must fill out the following **header**:

I submit the article of my authorship entitled "..." for consideration by the Editorial Board of the *Revista Brasileira de Música (RBM)* [Brazilian Journal of Music]. In case of approval, I hereby authorize the journal to publish it in print and / or electronic version (online), according to *RBM* editorial guidelines.

Contributor(s)'s information:

1st author name (as it appears in publications): _____



Full Address: _____

Tel.: _____ Email: _____

2nd author name (as it appears in publications): _____

Full Address: _____

Tel.: _____ Email: _____

4. The above header should be followed by a **short biography** (not exceeding 100 words) containing the contributor(s)'s institutional affiliation, academic titles (from higher to lower), other relevant information about professional training and activities, main publications, awards and honorific titles.

5. The text to be published should have between 3,000 and 8,000 words (including *abstract*, figures, tables, notes and references) and should not exceed 25 pages, A4 size, with margins of 2.5 cm and justified alignment.

6. Texts in Portuguese and Spanish should contain an **Abstract** (150 words) and **Keywords** (from three to six) in the language presented for publication, followed by **Title, Abstract** and **Keywords** translated into English. Texts in English must submit Abstract and Keywords in Portuguese.

7. Preliminary matter (header, synopsis, abstract and keywords), footnotes and figure legends should be in typeface Times New Roman, size 10, single line spacing, justified alignment. Body matter and references should be in the same typeface, size 12, 1.5 spacing, justified alignment.

8. **Quotations** must be indicated in the text by author-date system, according to the standards recommended by ABNT (NBR-10520), with the proviso that the name(s) of author (s) quoted must always appear in lowercase.

9. **References** must be presented in alphabetical order at the end of the text, according to the ABNT (NBR-6023) with the following specifications: titles of books, dissertations, dictionaries, periodicals and musical works should appear in italics; titles of articles, chapters, words and movements of musical works should appear in quotes, do not use dash when the author and / or title is repeated.

10. The text **notes** must be entered as "footnotes."

11. Images such as illustrations, musical examples, tables, figures, charts etc. should be placed in the text as **Figure** (300 dpi resolution) and identified at the bottom with proper numbering and legend that synthetically explains the information gathered there. Once the manuscript has been approved for publication, the images should be sent separately in individual files in .jpeg ou .tif (minimum resolution of 300 dpi) and named according to their placement in the text. For example: fig_1.jpg; fig_2.jpg; fig_3.jpg; table_1.tif; table_2.tif etc.

12. The contributor is responsible for obtaining copyright **permission for reproduction of all images**, such as illustrations, musical texts, tables, figures, and music examples.

The *RBM* welcomes reviews of books, CDs, DVDs, hypermedia and other kinds, recently published (last 5 years) and relevant to the area. Reviews should provide a critical appraisal of the contribution of the work, or a body of work, for the development of its area or field of study. It should also consider all the above guidelines, and should not exceed 3,000 words and eight pages.



The Editorial Board reserves the right to make any editing and formatting in order to fit the text to *RBM* press style and graphic design. The approval of the manuscripts is the sole responsibility of the Editorial Board, counting on *ad-hoc* reviewers. The contents of the papers, as well as the veracity of the information provided therein, are the sole responsibility of the contributor and do not express the opinion of the Editor or the Editorial Board of *RBM*.



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Roberto Leher
Reitor

Denise Fernandes Lopez Nascimento
Vice-reitora

Leila Rodrigues da Silva
Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

Centro de Letras e Artes
Flora de Paoli
Decana

Escola de Música
Maria José Chevitarese
Diretora

Andrea Adour
Vice-diretora

David Alves
Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Fabio Adour
Coordenador do Curso de Licenciatura

Marcelo Jardim
Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural

Ronal Silveira
Diretor Adjunto dos Cursos de Extensão

Aloysio Fagerlande
Coordenador do Programa de Pós-graduação Profissional em Música

Pauxy Gentil Nunes
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música (Acadêmico)

Maria Alice Volpe
Editora da Revista Brasileira de Música