



# MÚSICA E CULTURA



2024 | VOLUME 13 | N.º 1



abet  
Associação Brasileira de  
Etnomusicologia



ISSN 1980 3303

**MÚSICA E CULTURA**

**Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia**

**Vol. 13, N.º 1**

**2024**

**Música e Cultura - Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET)**  
*ISSN 1980-3303*

**Presidente**

Pedro Fernando Acosta da Rosa (Associação Brasileira de Etnomusicologia)

**Vice-Presidente**

Gabriela Rodrigues do Nascimento Luz (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

**Corpo Editorial**

**Editor**

Rafael Branquinho Abdala Norberto (Universidade Federal de Roraima, Brasil)

**Vice-Editor**

Daniel Stringini da Rosa (Colégio Pedro II / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

**Conselho Consultivo**

Alberto Ikeda (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil)  
Carlos Sandroni (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil)  
Deise Lucy Montardo (Universidade Federal do Amazonas, Brasil)  
Eurides de Souza Santos (Universidade Federal da Paraíba, Brasil)  
Flávia Camargo Toni (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Frederick Moehn (King's College of London, Reino Unido)  
Glaura Lucas (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)  
Hugo Leonardo Ribeiro (Universidade de Brasília, Brasil)  
Ivan Paolo de Paris Fontanari (Universidade Federal da Fronteira Sul, Brasil)  
José Alberto Salgado (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Katharina Doring (Universidade Federal da Bahia, Brasil)  
Laize Guazina (Universidade Estadual do Paraná, Brasil)  
Líliam Cristina Barros Cohen (Universidade Federal do Pará, Brasil)  
Margarete Arroyo (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil)  
Martha Ulhoa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
Rafael Velloso (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)  
Reginaldo Gil Braga (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)  
Rosângela de Tugny (Universidade Federal do Sul da Bahia, Brasil)  
Samuel Araújo (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Susana Bela S. Sardo (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Suzel Ana Reily (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)  
Vincenzo Cambria (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

**Revisão e Diagramação**

Rafael Branquinho Abdala Norberto  
Daniel Stringini da Rosa

**Capa**

Iohay Timbó Rodrigues

## **APRESENTAÇÃO**

A Revista Música e Cultura tem por objetivo divulgar contribuições originais que guardem relação com a Etnomusicologia/Antropologia da Música, bem como estimular pesquisas e produções diversas no Brasil, em diálogo com a comunidade acadêmica internacional. Desse modo, esperamos contar com a participação tanto da comunidade acadêmica como não acadêmica, ressaltando a importância do diálogo direto com as/os mestras/es de culturas e/ou tradições musicais populares, periféricas, indígenas e negras/quilombolas ou afrodiáspóricas, bem como de seu protagonismo, também, como autores/as de nossa revista.

Há muitas maneiras de contar a história da Etnomusicologia no Brasil. Podemos, por exemplo, começar com as coletas de melodias e textos populares no fim do século XIX e início do século XX, mas sua institucionalização enquanto disciplina é mais recente, partindo da sua inserção nas universidades na década de 1990. Sua consolidação foi marcada com a criação da ABET no ano de 2001, que já conta com mais de 20 anos de (r)existência.

Esta nova edição da revista marca um período de reafirmação e continuidade deste importante periódico da Etnomusicologia Brasileira em um momento pós-pandêmico, onde passamos a experienciar uma série de reconfigurações e rearticulações de nossos campos de trabalho e de atuações. Dessa forma, seguimos empenhados na luta pela construção de conhecimento(s) etnomusicológico(s), em esforços transdisciplinares e contracoloniais/decoloniais, ao mesmo tempo que reivindicamos a Democracia e a Cidadania Cultural, tema de nosso XI ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, que marcou o retorno oficial às atividades presenciais de nossa associação.

## **CONVITE**

A ABET é uma associação acadêmica interessada em fortalecer a cooperação entre pesquisadores/as e comunidades do Brasil e de outros países, e o periódico de livre acesso Música e Cultura desempenha papel relevante neste processo. Convidamos pesquisadores/as e estudiosos/as de culturas musicais a enviar suas contribuições em um ou mais formatos para publicação, conforme orientações abaixo. Textos em português, espanhol, inglês e francês são aceitos para o processo de seleção.

## **SUBMISSÕES À REVISTA**

A Música e Cultura aceita contribuições originais nos seguintes formatos (doc. ou docx.): artigo científico; ensaio; resenha crítica; tradução; entrevista; ensaio visual e/ou audiovisual; e depoimento (mestras/es de culturas e/ou tradições musicais populares, periféricas, indígenas e negras/quilombolas ou afrodiáspóricas). Os artigos devem ter uma extensão entre 6.000 e 10.000 palavras; as resenhas e entrevistas devem ter uma extensão entre 3.000 e 5.000 palavras; os ensaios e os depoimentos devem ter uma extensão entre 3.000 e 6.000 palavras; os ensaios visuais devem ter uma extensão entre 10 e 20 páginas, precedidos de um resumo (entre 250 e 500 palavras) ou resumo expandido (até 1.500 palavras) com breve relato contextualizando o ensaio; os ensaios audiovisuais devem ter uma duração entre 15min e 50min, precedidos de um resumo (entre 250 e 500 palavras) ou resumo expandido (até 1.500 palavras) com breve relato contextualizando o ensaio e link de acesso ao conteúdo audiovisual.

Entende-se por trabalho original àquele que ainda não foi publicado e versões de publicações anteriores que tragam atualizações substanciais (esta informação deve constar na

mensagem de submissão). Devem ser incluídas as seguintes informações e anexos no ato de submissão através, exclusivamente, do e-mail da revista ([abet.revistamusicaecultura@gmail.com](mailto:abet.revistamusicaecultura@gmail.com)): trabalho a ser avaliado pelo sistema de revisão por pares duplo-cego sem nomear o(s) autor(es), contendo título (em português e inglês), resumo e *abstract* (cerca de 250 palavras); nome, vínculo institucional e número Orcid (apenas na mensagem); lista com 3-5 palavras-chave com respectiva tradução para o inglês (*keywords*); minibiografia de até 150 palavras (apenas na mensagem).

Uma síntese da formatação exigida pela revista pode ser acessada no Template disponível no site da ABET através do seguinte endereço: <https://www.abet.mus.br/envie-seu-trabalho/>.

## SUMÁRIO

*Carta dos Editores* ..... 7

### *Artigos*

**O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX** ..... 9  
José Humberto Barbosa, Mirella Veiga e Samuel Barbosa Junior

**Música Armorial: história, arte e ecos** ..... 38  
Marília Santos

**Etnomusicologia Afroperspectivista no Sarau Divergente** ..... 65  
Jhenifer Raul, Juliana Lima, Lucas Assis, Matheus Ferreira, Pedro Mendonça, Priscilla Donato, Raphaela Yves e Renan Moutinho

**Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes** ..... 81  
Danilo Kuhn Silva

**Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro** ..... 107  
Thiago de Souza Borges

**A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia** ... 132  
Flávio Rodrigues

### *Ensaio*

**“Ai Quanto do Teu Sal...”: as lágrimas contracolonizadoras de Fado Bicha e Portugal** 158  
Caio Mourão

## CARTA DOS EDITORES

Se no volume anterior da revista *Música e Cultura* (Vol. 12, 2021) estávamos ainda tomados pelas situações dramáticas impostas pela pandemia de COVID-19, este presente número é lançado em um momento pós-pandêmico, onde passamos a experienciar uma série de reconfigurações e rearticulações de nossos campos de trabalho e de atuações. Frente a isso, entendemos que esta nova edição da revista marca um período de reafirmação e continuidade deste importante periódico da Etnomusicologia Brasileira, sendo publicado em um momento histórico para a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), em que a Gestão Afirmativa, a primeira em mais de 20 anos de história da nossa associação que é formada em sua maioria por pessoas negras, entrega mais um fruto de seu esforço coletivo, seguindo os aprendizados e as lutas de uma linhagem etnomusicológica que valoriza a produção de conhecimento negra, dos povos originários e de outros grupos populares/periféricos, na esteira de suas ancestralidades e de seus movimentos político-sociais/educacionais.

Embargados por sentimentos semelhantes que nos tomaram conta ao longo de todo o XI Encontro Nacional da ABET, realizado em novembro de 2023, com mistos de alegria e de superação de muitos desafios, preconceitos e barreiras, apresentamos, então, em janeiro de 2024, o Vol. 13, N.º 1 da revista *Música e Cultura*, composto por um apanhado bastante heterogêneo de seis artigos e um ensaio, sendo que dois desses artigos valorizam as produções de pensadores/as negros/as e o ensaio traz contribuições substanciais para as reflexões envolvendo Música e a Comunidade LGBTQIAPN+, além de contribuições que valorizam personalidades e comunidades musicais até então “esquecidas” pela historiografia musical e por outras etnografias, aspecto este que acreditamos assinalar, mais uma vez, a importância deste periódico brasileiro, além da multiplicidade de trabalhos que vêm sendo produzidos pela Etnomusicologia, não apenas em território nacional, mas também em outras partes do mundo.

Visando uma organização cronológica das presentes contribuições, esta edição abre com o artigo **O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX**, em que José Humberto Barbosa, Mirella Veiga e Samuel Barbosa Junior, desde uma perspectiva dos acervos musicológicos e dos estudos biográficos, alinhada à proposta de “etnomusicologia como representação social da significação musical”, evidenciam a trajetória do educador Maestro Pompeu no contexto do sul do estado brasileiro de Minas Gerais.

Na sequência, Marília Santos, em **Música Armorial: história, arte e ecos**, investiga, com uma proposta etnográfica, as reverberações de um fazer musical armorial na *Música e Cultura* - Vol. 13, N.º 1, 2024

contemporaneidade. Ao mapear as referencialidades presentes naquilo que a autora nomeia como “campo armorial”, situa no centro de sua investigação a peça musical *Um Requiem Nordestino*, do compositor Dierson Torres.

No artigo **Etnomusicologia Afroperspectivista no Sarau Divergente**, Jhenifer Raul, Juliana Lima, Lucas Assis, Matheus Ferreira, Pedro Mendonça, Priscilla Donato, Raphaela Yves e Renan Moutinho (coletivo cujos participantes integram os grupos de pesquisa Ivone Lara e Musicalidades da Diáspora Africana, ambos em atuação na cidade do Rio de Janeiro) analisam, a partir de uma agenda político-epistemológica afroperspectivista, o evento Sarau Divergente, aprofundando em suas discussões temas como epistemicídio, quilombismo e musicalidades afro-diaspóricas.

Na sequência, Danilo Kuhn Silva também coloca em discussão a temática dos epistemicídios no campo da música em **Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes**, propondo uma análise em torno do que o autor situa como processo de invisibilização de uma música tradicional pomerana em um contexto de imigração no sul do estado do Rio Grande do Sul.

Em **Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro**, Thiago de Souza Borges discute o carnaval na cidade do Rio de Janeiro a partir das perspectivas de pensadores/as negros/as e retoma os debates em torno destes eventos enquanto lugares de disputas.

Flávio Rodrigues, em **A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia**, investiga as performances em ambientes virtuais desta expressiva prática musical japonesa ao focalizar um grupo musical localizado na cidade de Atibaia (SP).

Caio Mourão fecha este número com o ensaio “**Ai Quanto do Teu Sal...**”: **as lágrimas contracolonizadoras de Fado Bicha e Portugal**, apresentando questões em torno de práticas musicais contracolonizadoras ao analisar uma canção que tematiza e dialoga com grupos e comunidades discriminadas no contexto de Portugal.

Agradecemos a todxs xs autorxs que tornaram possível a realização deste número e esperamos que ele contribua com o fortalecimento e a ampliação da Etnomusicologia Brasileira.

Os editores,

Rafael Branquinho Abdala Norberto (Editor)

Daniel Stringini da Rosa (Vice-Editor)

## O MAESTRO POMPEU E A HISTÓRIA CULTURAL DA MÚSICA NO SUL DE MINAS GERAIS

Fontes, Compositores, Músicos e Professores entre os Séculos XVIII e XX

Josué Humberto Barbosa  
Universidade Federal de Lavras (UFLA)  
[josue.barbosa@ufla.br](mailto:josue.barbosa@ufla.br)  
ORCID: 0000-0002-5271-6241

Mirella Pagotto Veiga  
Universidade Federal de Lavras (UFLA)  
[mirella.veiga@estudante.ufla.br](mailto:mirella.veiga@estudante.ufla.br)  
ORCID: 0009-0000-8132-5656

Samuel Barbosa Junior  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
[samuelbjr@ufrj.br](mailto:samuelbjr@ufrj.br)  
ORCID: 0009-0006-8027-1370

**Resumo:** A cultura musical brasileira, suas diversas interfaces com a educação e, principalmente, as práticas culturais de construção de acervos musicológicos em Minas Gerais, entre os séculos XVIII e o XX, são os sujeitos deste estudo emoldurado pela vida e obra do Maestro José Luiz Pompeu da Silva. A partir das abordagens da História Cultural, notadamente aquelas que fundamentam os estudos biográficos, analisamos a constituição de importante acervo de obras musicais e diversificada atuação educacional do Maestro Pompeu no Sul de Minas Gerais, Brasil. Contrariando uma visão corrente de que nossa produção cultural é inferior às produções estrangeiras, este estudo apresenta uma série de práticas da música que revelam a enorme riqueza cultural brasileira. Em conclusão, este estudo quebra tabus, preconceitos e evidencia a qualidade da obra do Maestro Pompeu e seu importante acervo de partituras musicais constituído no interior do Sul do Estado de Minas, na cidade de Campanha, e hoje albergado no Centro da Memória Cultural do Sul de Minas (CEMEC-SM) e no Arquivo Histórico Casa do Pilar do Museu da Inconfidência em Ouro Preto (MIOP).

**Palavras-Chave:** História Cultural, Música, Educação, Maestro Pompeu, Campanha-MG.

## THE MAESTRO POMPEU AND THE CULTURAL HISTORY OF MUSIC IN SOUTH MINAS GERAIS

Sources, Compositors, Musicians, and Professors Between the 18th and 20th Centuries

**Abstract:** The Brazilian musical culture and its various interfaces with education and the cultural practices of organizing musicological collections in Minas Gerais are the subjects of this study framed by the life and work of the Maestro José Luiz Pompeu da Silva. From the approaches of Cultural History, notably those which underpin the biographical studies, we have analyzed the production of important musical works and the diversified educational performance of Maestro Pompeu at South of Minas Gerais, Brazil, between the 18th and the 20th Century. Contrary to the current vision that our cultural production is inferior to abroad productions, this study presents a series of results about resulting practices from personal performances in the music field, highlighting an enormous cultural wealth. Breaking down social taboos, prejudices and highlighting the quality of Maestro Pompeu's work, this study precisely demonstrates that in a small town in the interior of South of Minas Gerais state, Campanha city, conceals a huge collection of music and education, located in the Center of the Cultural Memory of the South of Minas (CEMEC- SM) and the archive historic in the Inconfidência Museum (MIOP).

**Keyword:** Cultural History, Music, Education, Maestro Pompeu, Campanha-South of Minas Gerais

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX. *Música e Cultura*, Vol. 13, N.º 1, p. 9-37, 2024. Recebido em: 22/03/2023. Aprovado em: 05/07/2023.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

### **Introdução: revisitar a preservação da memória musical brasileira**

A cultura musical brasileira, sua história, suas diversas interfaces com a educação, suas práticas e sua permanência através da constituição de acervos documentais em Minas Gerais, entre os séculos XVIII e o XX, são os sujeitos deste estudo através de uma biografia, vida e obra do Maestro José Luiz Pompeu da Silva – Maestro Pompeu.

Este estudo foi realizado sob a orientação dos princípios da História Cultural relacionados às leituras biográficas, as quais compreendem os agentes sociais como arquétipos culturais ilustrativos de momentos históricos singulares (DOSSE, 2010, p. 83).

Essa organização teórica tanto proporciona a construção de conceitos etnomusicológicos para uma análise histórica e antropológica originais, como possibilita desconstruir a diversificada atuação musical e educacional do Maestro Pompeu no Sul de Minas Gerais em diferentes tempos, vivos em seu importante acervo de composições e partituras, de autoria própria e de músicos mineiros e brasileiros desde a Colônia, e em sua atuação jornalística e política na transição do Império à República (DERRIDA, 2000, p. 96-7; 1967, p. 96-9).

Em uma síntese, essa produção musical, social e política contraria a visão corrente de que a produção cultural no interior do Brasil é inferior às produções realizadas nos grandes centros urbanos, sejam eles localizados em outras áreas interioranas, como Ouro Preto e Mariana; sejam eles localizados no litoral, como as capitais de províncias; sejam eles localizados nas metrópoles estrangeiras. Portanto, este estudo apresenta uma série de práticas pessoais e coletivas de enorme riqueza cultural localizadas no Sul de Minas Gerais, fora dos tradicionais centros de produção musical e educacional.

Quebrando tabus e preconceitos, no interior do Sul de Minas Gerais constituiu-se um extenso e um dos mais importantes acervos de partituras musicais do Brasil, de compositores dos séculos XVIII e XIX, a partir do desenvolvimento de um conjunto de ações educacionais concernentes à prática musical, social e política. Esses acervos, evidência dessa riqueza cultural, hoje pertencem ao Centro da Memória Cultural do Sul de Minas (CEMEC-SM) e ao Arquivo Histórico Casa do Pilar do Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MIOP), e que são amplamente desconhecidos em relação à obra do Maestro Pompeu.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

Reunindo composições sacras e profanas, para orquestra, coro, violoncelo, piano e outros instrumentos musicais, ademais de um enorme conjunto de matérias de jornais locais e nacionais, uma importante atividade cultural se desvela nesses acervos, relacionando, de forma inusitada e pouca conhecida, um intenso desenvolvimento da educação e da música à específicas ações sociais e políticas na região. Ou seja, a obra do Maestro Pompeu é uma condição de sua ação social, um ator político engajado ideologicamente em específicos movimentos separatistas em Minas Gerais e Brasil na segunda metade do século XIX.

Portanto, nosso estudo é uma revisitação para uma justiça histórica, uma vez que se refere à preservação da memória musical de compositores mineiros e brasileiros realizada, organizada e atualizada pelo Maestro Pompeu e sua família, desconhecida e não creditada. Ademais, distinta preservação documental, doada às instituições acima referidas, que não é citada em publicações especializadas e assim desconhecido o seu valor em prol da construção da identidade histórico-educacional e musical do Sul de Minas Gerais.

### **Maestro Pompeu e a História Cultural da Música e da Educação no Sul de Minas**

O conceito de História Cultural da música e da educação aqui é desenvolvido através da noção de *representações autóctones* (CHARTIER, 1998, p. 73-7; COHEN, 2010, p. 1148; NATTIEZ, 2004; POIRRIER, 2004, p. 19-20; VAINFAS, 1997, p. 144-5, 150; VEIGA; FONSECA, 2008, p. 13, 16), estabelecendo uma significação musical do Maestro Pompeu em diferentes contextos nos quais nasceu, se formou e desenvolveu sua obra: a) em relação ao grandioso acervo de compositores mineiros e brasileiros dos séculos XVIII e XIX que preservou como herança de seu pai, músico ouro-pretano contemporâneo a esses compositores; b) em relação às composições de sua autoria e de sua família, entre os séculos XIX e o XX, produzidas em Campanha; c) pela representação musical e educacional em inúmeras execuções musicais e cópias de partituras de música colonial mineira, produzidas por ele, seus filhos e netos; d) equacionando produção musical original e constituição cultural identitária através de composições relacionadas à representação social e política Sul Mineira no contexto mais amplo de Minas Gerais e Brasil.

Essa relação possibilita considerar o Maestro Pompeu como um paradigma da transição da representação social, de homens e mulheres brasileiros, que ocorreu durante o século XIX,

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

a saber, a emergência de uma íntima e recíproca relação entre sociedade e ator social, simbolizada pela passagem do homem privado ao homem público na sociedade contemporânea.

Isso porque a imersão social do Maestro Pompeu no Sul de Minas ocorreu através de diferentes atividades profissionais e políticas, que conferindo distinção social exemplificam as práticas que Pierre Bourdieu (2001, p. 281-83) define como lutas pela classificação a fim de garantir poder de representação de um lugar e região.

Seja através de sua atividade profissional, farmacêutico, formado na Escola de Farmácia de Ouro Preto em 1871; seja através da direção da Santa Casa de Misericórdia de Campanha; seja através da patente de Coronel da Polícia Militar, que possui quando passou a residir em Campanha; seja através do matrimônio com D. Francisca J. Ferreira Rodrigues, pertencente à elite local, descendente dos irmãos Veiga oriundos do Rio de Janeiro, sendo o primogênito Evaristo da Veiga, redator do Aurora Fluminense; seja pela sua incorporação na luta separatista sul mineira, capitaneada por essa que agora é sua família, que o Maestro Pompeu associa e realiza sua classificação social local/universal.

Entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX identifica-se com o homem público contemporâneo ao incorporar o reconhecimento de um ator político e a legitimidade social local. Isso ocorreu devido à homologia estabelecida entre representação e difusão local de sua produção, apresentação e execução musical, educacional e jornalística, fazendo ver e crer a si próprio e ao seu público os motivos e finalidades de sua atuação.

Exemplar nessa homologia é a relação entre a notação e a leitura musical, que identificava a fidelidade social à personalidade do autor/ator, onde a expressão e compreensão da sua obra pelos espectadores locais significavam sua fidelidade ao outro, seu público.

Breve, o Maestro Pompeu reuniu as duas escolas: homem do Antigo Regime, da transição e da contemporaneidade.

Como bem definiu Norbert Elias (1995, p. 47) o Maestro Pompeu viveu essa transição na história da música, do *músico artesão ao músico artista*; de compositores, copistas e executores. Período em que se consolida a identificação pelo público espectador do artista que o representa, quem interpreta e executa sua música/arte consoante ao contexto da apresentação e, conseqüentemente, do seu poder de representação ativa, ou seja, o reconhecimento da sua expressão social enquanto identidade pública local.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

Essa transição conceitual e da criação, execução e interpretação da música ocorre a partir de mudanças nas estruturas sociais, sobretudo da educação em contextos de um mercado capitalista em ascensão, no qual o artista, dentre uma variada gama de profissionais na esfera pública, adquire o status de catalisador de sentimentos, desejos e objetivos coletivos. Portanto, não se trata de um movimento idealista em que um gênio subverte a ordem social, mas ao contrário, movimento cultural amplo em que os artistas adentram o espaço público atendendo a um chamamento social a significar a realidade.<sup>1</sup>

Esse é o contexto do início da República em que o Maestro Pompeu é chamado a representar o Sul de Minas diante da Província de Minas Gerais, notadamente enquanto representante social legítimo, devido à sua formação e atuação profissional, ação social, educacional e produção musical, portanto, de representação autóctone através do movimento separatista e revolucionário Minas do Sul.<sup>2</sup>

Pois que, o Maestro Pompeu expressou a criação, execução, educação musical, ação social e política de um largo período histórico, entre os séculos XVIII e o XIX, da Colônia à República: um homem público que agora (se)representa (n)a cultura local, distinta regionalmente, enquanto ator/autor de um projeto de consolidação de uma nova sociedade sul mineira – o Estado Minas do Sul. Em síntese, um artista que se insere em um movimento mais amplo da sociedade demarcado pela luta por mudanças sociais e pela criação artística e educacional contemporânea capitalista.

Portanto, a biografia do Maestro Pompeu traduz uma sociedade que transita do Antigo Regime à contemporaneidade, o arquétipo do ator/artista, que de uma formação educacional por preceptor, seu pai, o major Joaquim José da Silva, músico profissional devidamente inscrito

---

<sup>1</sup> Exemplar nesse período é o contrato trabalhista que o Maestro Pompeu assina com o Cassino das Fontes, de Lambari, para executar suas composições e músicas universais com o conjunto de Câmara Sexteto Pompeu, diante de um público predominantemente carioca e paulista, consumindo lazer e prazeres no Sul de Minas Gerais na década de 1900 (POMPEU, 1977, p. 5-6).

<sup>2</sup> Em 19 de fevereiro de 1892, logo depois de proclamada a separação de Minas Gerais e consequente criação do Estado Minas do Sul, atual Sul de Minas, em 31 de janeiro de 1892, José Luiz Pompeu da Silva, Maestro Pompeu, torna-se proprietário do jornal Minas do Sul. Fundado conjuntamente com Martiniano da Fonseca Reys Brandão, Manoel de Oliveira Andrade e Júlio Bueno, esse periódico foi por um breve período o Órgão Oficial de publicação do novo Estado. Este se organiza em torno da Casa de Governo, Campanha como capital, e passa a ser governado por uma Junta Provisória composta por quatro membros, entre eles justamente o Maestro Pompeu, que assina o primeiro decreto de sua criação e organização. Fracassada a revolução, o jornal Minas do Sul passa também a ser redigido pelo Maestro Pompeu e se constitui no Órgão do Partido Separatista (REZENDE FILHO, 1994, p. 6; MINAS DO SUL, 1892a, fl. 2; MINAS DO SUL, 1892c).

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

na Irmandade de Santa Cecília de Ouro Preto – ordem dos músicos em Portugal e Brasil, se constitui como ator político na transição capitalista brasileira.<sup>3</sup>

Trajetória pessoal que possibilitará ao Maestro Pompeu realizar uma ponte histórica da música no Brasil, desde os músicos mineiros da época colonial, donde se ressalta sua formação através da enorme quantidade de partituras que possuía, por exemplo, de Jerônimo de Souza Lobo, Lobo de Mesquita e João de Deus Castro Lobo, legadas por seu pai; transitando por uma formação profissional e musical na época imperial; e atingindo a maturidade política em plena atuação no Período Republicano.

Mas essa trajetória pessoal também se inscreve na transição mais ampla das escolas musicais e estruturas sociais nas quais viveu, entre a segunda metade do século XIX e o primeiro quartel do século XX, as que estabeleceram os quadros de referência para a sua criação artística, atuação educacional e ação política.

Em síntese, premissas conceituais dos estudos biográficos que permitem compreender o Maestro Pompeu, significante da cultura sul mineira; que proporcionam análises histórico-críticas que desvelam a força e o poder de um homem que viveu plenamente seu tempo – desde um ponto de vista interno, sua formação pessoal, seus desejos, sentimentos, interesses e produção musical, mas, sobretudo, desde um ponto de vista da crítica externa, os contextos sociais mais amplos que orientaram sua produção (FAUTRIER, 2016, p. 17; DOSSE, 2010, p. 83).

### **José Luiz Pompeu da Silva: vida, música e representação histórico-social**

O Maestro Pompeu, como é popularmente conhecido na cidade de Campanha, nasceu em Ouro Preto em 1852, sendo seu pai o Major Joaquim José da Silva e sua mãe D. Francisca Joaquina da Silva.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Para o registro do músico Irmão Joaquim José da Silva na Irmandade de Santa Cecília, ver *Livro Primeiro da Receita e Despesa da Irmandade de Santa Cecília Ereta na Freguesia do Ouro Preto desta Vila, tem Cento e Quarenta e Nove Folhas e Vão Por Mim Rubricadas na Forma que Uso e Para Constar Faço Este Termo em Vila Rica aos 3 de Fevereiro de 1827 / Gondim*, fl. 6v.

<sup>4</sup> O Maestro Pompeu, José Luiz Pompeu da Silva, legou a forma como é conhecido ao seu filho, Marcello Pompeu. Portanto, quando se tratar do seu filho anotaremos seu nome por completo.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

Formou-se com brilhantismo em farmácia, aos 19 anos, no Seminário de Mariana em 1871 e, no ano seguinte, em 1872, já se encontrava em Campanha da Princesa com a patente de Coronel da Polícia Militar de Minas Gerais e como funcionário da Santa Casa de Misericórdia.

Logo em seguida, em 1873, contraiu casamento com Francisca J. Ferreira Rodrigues, filha do Capitão Vicente Ferreira Rodrigues e de Dona Francisca Xavier da Veiga, ingressando assim em uma tradicional família do Sul de Minas, destacada pela atuação política e cultural desde o primeiro reinado e composta por deputados, senadores e presidentes de província.<sup>5</sup>

Essa trajetória familiar do Maestro Pompeu explicita estratégias de conhecimento e reconhecimento, associando formação profissional e pessoal, capital cultural e capital simbólico (THOMPSON, 1995, p. 195), na transição da intimidade e da sociabilidade operada no Brasil e Sul de Minas a partir das décadas de 30 e 40 do século XIX.<sup>6</sup>

Mais especificamente, esse reconhecimento social é decorrente de um duplo: de um lado, decorre da representatividade de individualidades incorporadas através da investidura em cargos públicos e da coordenação de processos de ascensão econômica, associando assim capital cultural e capital social; por outro, decorre da incorporação de capital simbólico através da significação que a sociedade conferia a essas individualidades.

Ou seja, a personalidade do Maestro Pompeu adentra o domínio público dividida em duas: a) identidade de homem privado, socialmente reconhecido, e identidade de homem público, reconhecimento e representação social; b) individualidade contemporânea, associada à economia e à sociedade capitalista, e a que conserva o imaginário da sociedade tradicional, oriunda da Época Colonial. Em síntese, um arquétipo da representação identitária brasileira representativa da cultura ocidental moderna do Estado, da educação e da estética musical universal, esta que incorpora a cultura urbana brasileira da sociedade do ouro, entre os séculos XVIII e XIX, e da sociedade rural-urbana produtora de alimentos que abastecia a capital brasileira, o Rio de Janeiro, entre os séculos XIX e XX (LENHARO, 1979, p. 108-10).

---

<sup>5</sup> O Maestro Pompeu casou com a neta do Conselheiro Bernardo Jacintho da Veiga, Presidente da Província de Minas Gerais por duas vezes, e sobrinha do Senador Evaristo da Veiga (*Biografia de José Luiz Pompeu da Silva*).

<sup>6</sup> A partir dos anos 1830 e, sobretudo, durante a década de 1840, observa-se no Brasil um crescente na sociabilidade, o que se denomina com frequência de *afrancesamento* da vida pública. Essa característica da cultura brasileira foi resultado de um intenso desenvolvimento econômico, proporcionado, sobretudo, pela produção cafeeira no centro-sul do Brasil. Todavia, a tradução dessa característica econômica na sociabilidade encontra-se na forte urbanização do país, em que a publicação de jornais e a fidelização de um amplo público leitor, no litoral e no interior, aproxima sentimentos e conhecimentos, desejos, lutas, interesses e poder, inclusive, nas novas classes não proprietárias de terras. Para uma análise sobre esses processos, no Brasil e Sul de Minas, ver Barbosa (1998/1999); Alves; Silva; Barbosa (2018); Rabelo; Espuldaro; Barbosa (2018); e Lenharo (1979).

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

Essas características remetem aos fundamentos da etnomusicologia aqui construídos, observadas quando então o Maestro Pompeu era redator responsável e proprietário do jornal Minas do Sul, Órgão do Partido Separatista.

Em seu número 6 de 25 de agosto de 1892, único número desse jornal depositado no Arquivo Nacional por ter sido apreendido como prova de manifestação separatista associada ao presidente da província de Minas Gerais, Afonso Pena, e à Presidência da República de Floriano Peixoto, o Maestro Pompeu publica três análises representativas desse duplo identitário: homem privado e público, contemporâneo e colonial – assumindo a representação do seu público sul mineiro, incorporando o que dele se esperava, tendo ele ou não tais características representativas, diante das represálias governamentais ao levante revolucionário de 31 de janeiro de 1892.<sup>7</sup>

Todavia, para fundamentar sua identidade histórico-local três lógicas orientaram a atuação do Maestro Pompeu: 1) incorporou projetos políticos construídos anteriormente à sua chegada à Campanha, principalmente o Projeto Veiga, o primeiro projeto de divisão do Sul de Minas da Província de Minas Gerais; 2) associou esses projetos políticos à sua família recém constituída; 3) legitimou publicamente esses vínculos entre o presente e o passado através de uma atuação jornalística contextualizada às críticas políticas em folhetins da época do 1º Império e da Regência, fundadas nacionalmente, entre outros, por Evaristo da Veiga.<sup>8</sup>

Entretanto, será justamente através da composição orquestral que o Maestro Pompeu realizará a ponte histórica dessas tradições e fundamentará o duplo de sua representação identitária: ligação histórica com o Sul de Minas e representação pública de autor, tradicional e contemporâneo, que faz ver e crer ao seu público, quando em 1889 compõe a Marcha Fúnebre em homenagem ao falecimento do senador campanhense Evaristo da Veiga.

Essa composição é emblemática em virtude das tradições políticas e familiares que unem o Maestro Pompeu ao Sul de Minas à política imperial e republicana e à música colonial mineira.

---

<sup>7</sup> Ver Arquivo Nacional cota BR.RJANRIO.ON.0.JEX.49. Esta referência possui a seguinte indicação de título: *Jornal (exemplar), Minas do Sul, contendo artigos sobre a atuação de Afonso Pena em relação a caça aos "capoeiros políticos" de Minas Gerais, que "desejam passar uma rasteira no Sr. Floriano Peixoto e portanto na República"; proposta de separação do Sul de Minas do Restante do Estado, fazendo alusão a Afonso Pena, e outros assuntos.*

<sup>8</sup> Projeto de Bernardo Jacintho da Veiga, irmão de Evaristo Ferreira da Veiga do *A Aurora Fluminense*, apresentado em 1844 à Câmara dos Deputados. Para uma análise desse projeto inserido no contexto de diversos projetos de separação do Sul de Minas de Minas Gerais no século XIX ver o jornal *Minas do Sul* (1892b, fls. 3-4).

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

Pois que, o Senador Evaristo Ferreira da Veiga, campanhense, filho de Bernardo Jacintho da Veiga e homônimo do famoso tio, Evaristo da Veiga autor da letra do Hino da Independência com música de D. Pedro I, foi jornalista e advogado, Deputado Geral e Presidente de Província. Nasceu em 1832, pois seu pai migrou para Campanha em 1823, juntamente com seu outro irmão, Lourenço Xavier da Veiga, após a morte e divisão da herança deixada pelo patriarca da família, o português Francisco Luís Saturnino Veiga, que ao Brasil chegara aos 13 anos de idade.<sup>9</sup>

0032 - SILVA, José Luiz Pompeu da CP 17

**Andante**

The image shows a musical score for a piece titled 'Marcha Fúnebre Senador Veiga, instr.' by José Luiz Pompeu da Silva. The score is in 2/4 time and marked 'Andante'. It features a violin part (vi I-II) and a bass part (bc). The violin part begins with a six-measure introduction ('intro: 6 c.') and then continues with a melodic line. The bass part provides a steady accompaniment. The lyrics 'Be - a - ta es vir - go Ma - ri - a ( 20 c. )' are written below the bass line. The score includes dynamic markings such as 'S', 'A', and 'B'.

**Marcha Fúnebre Senador Veiga, instr.**

*Marcha Fúnebre / Senador Veiga / Composta especialmente para ser executada / no dia 6 de Abril do corrente 30 de seu passa / mento nas exequias solemnes celebra / das na cide da Campanha / Província de Minas / com violinos, Viola, Violoncello e Contrabaixo, Flautas, / Clarinetas, Fagottes e Trompas / Camp Março de 1889. Cópia: Anon., Campanha, 06 mar. 1889, 1889. vl I-II, vla, vlc, / fl I-II, cl I-II, fgt I-II, cor I-II, // (...). Transcrição de Mary Angela Biason (MIOP, Coleção José Luiz Pompeu da Silva, doc. 32).*

Membro da família daquele que ficou conhecido como um dos *fundadores do Império brasileiro* – Otávio Tarquínio de Souza (2015) –, o Maestro Pompeu assim se constitui como o artista que eleva seu público sul mineiro ao cenário nacional, produzindo música sinfônica de qualidade, esteticamente associando às marchas fúnebres clássicas em compasso binário as formas contemporâneas em compasso quaternário; utilizando os instrumentos que possuía para compor sua música e suas apresentações: *virtuosi* no violino, na viola, no violoncelo e no contrabaixo; demonstrando profundo conhecimento das flautas, clarinetas, fagotes e trompas; e esmero nos arranjos orquestrais.

<sup>9</sup> Evaristo Ferreira da Veiga foi Presidente da Província de Sergipe (1868-69), Senador por Minas Gerais (1887-89) e Deputado Geral por Minas (Senado Federal, Senadores). Para uma análise genealógica da sua família, ver Souza (2015, v. IV). Nesta obra, em que seu tio e homônimo Evaristo Ferreira da Veiga (1799-1837) é o sujeito principal de estudo, as relações históricas entre o surgimento da família e os vínculos políticos na Corte, até a imigração de seus irmãos para Campanha, onde nasce o Senador Evaristo Ferreira da Veiga, são elucidativas da formação e ação da elite da qual passa a pertencer o Maestro Pompeu, formada por intelectuais e políticos com trajetória iniciada nas décadas finais do Brasil Colônia, transitando por todo o Império até a República.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

Em conclusão, nas suas composições, arranjos e execuções orquestrais uma enorme variedade de instrumentos distingue a riqueza do cotidiano da música no Sul de Minas, pois à presença do piano e do órgão são desenvolvidas pela família Pompeu composições com ampla variedade de formas rítmicas, como *alegro, grandioso, marcha, lento e pensativo, leve-ligeiro, majestoso e animado*, toda base vocal, *soprano, alto, tenor, baixo, contralto*, traduzindo o desenvolvimento e imersão cultural regional sul mineiro na transição cultural brasileira do Império à República (FREYRE, 1974).

### **Arquivos, Fontes, Compositores, Músicos e Professores no Sul de Minas Gerais**

A produção musical, educacional, jornalística, profissional, social e política do Maestro Pompeu em Campanha e Sul de Minas Gerais, entre os séculos XIX e XX, bem como a cultura musical que herdou de seu pai, músico membro da Irmandade de Santa Cecília de Ouro Preto, constituída no século XVIII, é ampla e consta de centenas de documentos, com destaque para as partituras de autoria própria, de seus filhos e de mestres da música mineira colonial e imperial.

Esse conjunto documental está albergado majoritariamente em dois arquivos públicos de Minas Gerais, no Centro da Memória Cultural do Sul de Minas (CEMEC-SM), da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-Campanha), e no Arquivo Histórico Casa do Pilar do Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MIOP).

Mas publicações de artigos, ações educacionais, sociais e políticas em jornais de época sobre o Maestro Pompeu, de sua autoria, de sua família e de personalidades locais, também podem ser encontradas no Arquivo Nacional, na Biblioteca Nacional e no Arquivo Público Mineiro. Essas publicações se relacionam com o jornal Minas do Sul, publicado a partir de fevereiro de 1892 até o fim de 1893, e periódicos microfilmados e digitalizados publicados no Sul de Minas a partir de 1831.<sup>10</sup>

O conjunto documental constante do acervo do CEMEC-SM e do Arquivo Histórico do MIOP foi doado pela família Pompeu e neles encontramos as fontes praticamente inexploradas sobre a vida e obra do Maestro Pompeu.

---

<sup>10</sup> Uma lista de jornais sul mineiros publicados durante o século XIX pode ser encontrada em Alves; Silva; Barbosa (2018), bem como em Rezende Filho (1994).

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

Em relação ao acervo do CEMEC-SM foi realizada a catalogação da documentação doada, esta pela família Pompeu e por amigos de época, e sistematizada no Banco de Dados intitulado *Acervo do Maestro Pompeu*.

A realização desse Banco de dados somente foi possível a partir de um projeto financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – Fapemig, e no qual figurava como objeto principal de resgate da memória um conjunto monumental de processos cíveis e criminais de Lavras, doados pela Universidade Federal de Lavras (UFLA) à Faculdade Nossa Senhora de Sion de Campanha, com épocas-limite entre os séculos XVIII e XX.<sup>11</sup>

cod	numero	numero_calca	acervo	data	tipo_documento	local
1	01	01	MAESTRO POMPEU	1807	ASCENDENCIA E DESCENDENCIA DA FAMILIA DE JOSE LUIS POMPEU DA SILVA	CAMPANHIA
2	02	01	MAESTRO POMPEU	(?)	BIOGRAFIA DE MARIA ILSA MUSA POMPEU	CAMPANHIA
3	03	01	MAESTRO POMPEU	(?)	CURRICULUM VITAE DE JOSE LUIS MUSA POMPEU	(?)
4	04	01	MAESTRO POMPEU	(?)	GENEALOGIA DA FAMILIA "POMPEU"	CASA BRANC
5	05	01	MAESTRO POMPEU	197	BIOGRAFIA DE JOSE LUIS POMPEU DA SILVA	CAMPANHIA
6	06	01	MAESTRO POMPEU	1908	AUTO DE EXAME DE MAESTRO POMPEU	CAMPANHIA
7	07	01	MAESTRO POMPEU	04/03/1915	CERTIDÃO DE NASCIMENTO DE MARIA ILZA	CAMPANHIA
8	08	01	MAESTRO POMPEU	1924	DOCUMENTAÇÃO REFERENTE A SERVENTIA VITALICIA DO OFICIO DE SEGUNDO ESCRIVAO DO MAE	CAMPANHIA
9	09	01	MAESTRO POMPEU	1924	ESBOÇO BIOGRAFICO DO MAESTRO POMPEU DA SILVA	CAMPANHIA
10	10	01	MAESTRO POMPEU	1941	PORTARIA REFERENTE A PERPETUAÇÃO DO TUMULO DO MAESTRO JOSE LUIS POMPEU DA SILVA	CAMPANHIA
11	11	01	MAESTRO POMPEU	05/02/1952	HOMENAGEM POS MORTEM A JOSE LUIS POMPEU DA SILVA, ESCRITO POR NILTON VAL RIBEIRO	CAMPANHIA
12	12	01	MAESTRO POMPEU	1961/1966	DOCUMENTAÇÃO REFERENTE A APOSENTADORIA DE MARCELLO POMPEU	BELO HORIZ
13	13	01	MAESTRO POMPEU	14/06/1964	LEMBRANÇA DAS BODAS DE PRATA DE LUIS E MERCEDES E ALGUMAS ANOTAÇÕES DO MAESTRO M	BELO HORIZ
14	14	01	MAESTRO POMPEU	1968	RECURSO REFERENTE A ESCRITURA DE IMÓVEL	BELO HORIZ
15	15	01	MAESTRO POMPEU	1976	HISTORICO DA FAMILIA POMPEU ESCRITA POR MARCELLO POMPEU	CAMPANHIA
16	16	01	MAESTRO POMPEU	1983	DIPLOMA DE SOCIO HONORARIO CONFERIDO A MARCELLO POMPEU	CAMPANHIA
17	17	01	MAESTRO POMPEU	1985	CUSTAS DIVERSAS (DR HENRIQUE, EXAMES LABORATORIAIS, SANTA CASA, FUNERARIA, ENTRE OUT	CAMPANHIA
18	18	01	MAESTRO POMPEU	1985	CUSTA DO FUNERAL DE MARIA DE JESUS MUSA POMPEU	CAMPANHIA
19	19	01	MAESTRO POMPEU	1988	CERTIFICADO DE HONRA AO MÉRITO A MARIA ILSA MUSA POMPEU	CAMPANHIA
20	20	01	MAESTRO POMPEU	1988	DECRETO DE LUTO REFERENTE AO FALECIMENTO DE MARCELLO POMPEU	CAMPANHIA
21	21	01	MAESTRO POMPEU	1988	HOMENAGEM POSTUMA AO MAESTRO MARCELO POMPEU	BELO HORIZ
22	22	01	MAESTRO POMPEU	10/1988	AGRADECIMENTOS DA FAMILIA DE MARCELLO POMPEU PELAS MANIFESTAÇÕES DE PESAR PELO SI	CAMPANHIA
0						

Banco de Dados *Acervo do Maestro Pompeu*. CEMEC-SM; UEMG – Campanha.

Assim sendo, tanto o *Acervo do Maestro Pompeu*, como a *Coleção José Luiz Pompeu da Silva*, arquivo de partituras de música colonial e imperial brasileira doadas por seu filho Marcello Pompeu ao MIOP, compõem o que de mais original existia até 1977 sobre o resgate da memória musical na história da música brasileira: músicos, partituras e compositores mineiros dos períodos colonial e imperial.

Em relação ao acervo do Arquivo Histórico do MIOP é significativo o fato de que essas partituras são as primeiras a serem conhecidas, em profusão e diversidade de compositores antigos brasileiros, como se comprova na documentação abaixo, que resulta de contatos do

<sup>11</sup> *Organização e descrição do Acervo Histórico Forense de Lavras e digitalização de documentos; Andrade (2007).*

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

musicólogo Francisco Curt Lange no Sul de Minas, após ter se hospedado por duas vezes na casa de Marcello Pompeu em Campanha, acompanhado por sua esposa, anterior aos anos 1970. Em seguida o então diretor do MIOP, Rui Mourão, as solicita com o argumento de que em seu acervo não havia uma partitura sequer de música colonial mineira.<sup>12</sup>

A partir desse momento o acervo do Maestro Pompeu *deveria* ganhar importância nacional e internacional, uma vez que as correspondências nas quais se efetiva a doação dessas partituras destacam e comprovam que são as primeiras de músicos mineiros no MIOP.

Mas, ao contrário, Rui Mourão passa então a considerar Curt Lange o descobridor da música colonial barroca mineira, não o divulgador, como o considerava na época Marcello Pompeu, e justamente a partir da formação do seu acervo de música, hoje albergado no Arquivo Histórico Casa do Pilar do MIOP.

Ao final, diante de tanta importância musicológica para o Brasil, tudo o que posteriormente passou a fazer parte desse acervo foi publicado, salvo essas primeiras partituras doadas por Marcello Pompeu. Ademais, publicações especializadas com ampla repercussão onde as análises, como as que foram elaboradas sobre as outras coleções de musicologia do MIOP, destacam a produção musical, crítica histórica e musicológica, biografias, enfim, tudo o que revelasse a importância “desses achados” de música colonial e imperial mineira.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Ministério da Educação e Cultura. *Doação: Partituras Musicais. Doador: Marcello Pompeu.* Arquivo Histórico Casa do Pilar, Museu da Inconfidência de Ouro Preto, 15/12/1977 (POMPEU, 1977, p. 18).

<sup>13</sup> Essas publicações estão reunidas na coleção “Música do Brasil Colonial”, em três volumes. Os dois primeiros volumes foram organizados por Régis Duprat, com coordenação técnica de Carlos Alberto Baltazar, e o terceiro volume foi organizado por Mary Angela BIASON, com coordenação técnica de Edilson Vicente de Lima. Neste terceiro volume, na bibliografia, há uma indicação de que um catálogo foi produzido, mas não publicado, sobre a coleção José Luiz Pompeu da Silva, de autoria de Régis Duprat e Mary Angela BIASON.

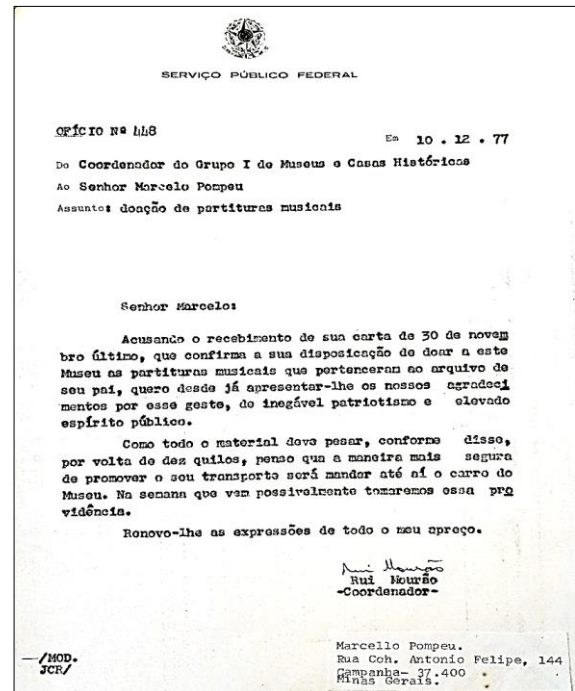
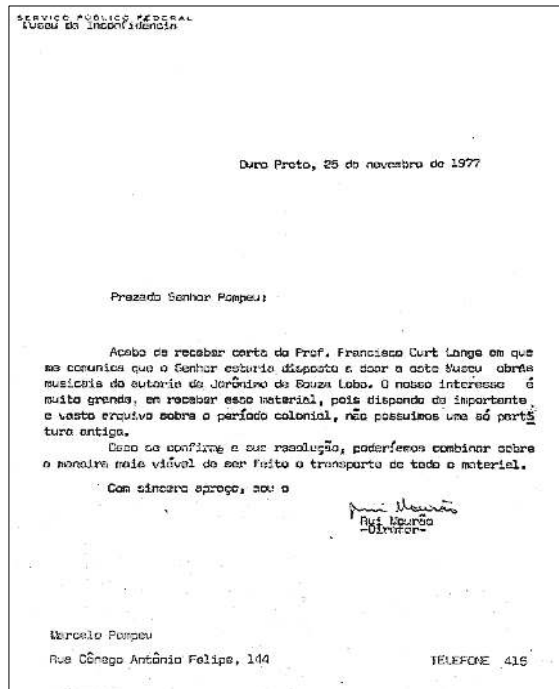
BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

<p>MAESTRO DE ESCOLA Francisco de Paula Marcello Pompeu Orgão de "Orgão do Somo Lobo"</p> <p>1. <u>Seções de Música</u> Soprano Vt 1<sup>a</sup> Flauta 1<sup>a</sup> Alto Vt 2<sup>a</sup> Flauta 2<sup>a</sup> Tenor Vt 3<sup>a</sup> Trompa 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Baixo Violoncelo Trompa a platão Contrabaixo 2<sup>a</sup> Trompa</p> <p>2. <u>Seções de Música</u> Soprano Vt 1<sup>a</sup> Tenor 1<sup>a</sup> Alto Vt 2<sup>a</sup> Flauta 2<sup>a</sup> Tenor Vt 3<sup>a</sup> (Viola) Clarinete 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Baixo Viola Trompas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Tenor Flauta Baixo Contrabaixo</p> <p>Falta a parte de Contralto</p> <p>3. <u>Seções de Música</u> Soprano Vt 1<sup>a</sup> Clarinete 1<sup>a</sup> Alto Vt 2<sup>a</sup> Clarinete 2<sup>a</sup> Tenor Flauta Baixo Saxo</p> <p>Falta a parte de Contralto</p> <p>4. <u>Seções de Música</u> Tímpano Vt 1<sup>a</sup> Clarinete 1<sup>a</sup> Trompa 1<sup>a</sup> Violoncelo Alto Vt 2<sup>a</sup> Clarinete 2<sup>a</sup> Trompa 2<sup>a</sup> Baixo</p> <p>5. <u>Seções de Música</u> Soprano Vt 1<sup>a</sup> Clarinete 1<sup>a</sup> Trompa 1<sup>a</sup> Baixo Tenor Vt 2<sup>a</sup> Clarinete 2<sup>a</sup> Trompa 2<sup>a</sup> Baixo</p> <p>Falta a parte de Contralto</p> <p>6. <u>Seções de Música</u> Tímpano Vt 1<sup>a</sup> Clarinetas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Violoncelo Alto Vt 2<sup>a</sup> Trompa 1<sup>a</sup> Contrabaixo (Baixo) Tenor Trompa 2<sup>a</sup> Baixo</p> <p>7. <u>Seções de Música</u> Soprano Vt 1<sup>a</sup> Clarinete 1<sup>a</sup> Trompa 1<sup>a</sup> Oboé/Corneta Alto Vt 2<sup>a</sup> Clarinete 2<sup>a</sup> Trompa 2<sup>a</sup> Tenor Vt 3<sup>a</sup> Clarinete 3<sup>a</sup> Baixo Viola Trompa</p>	<p>Arquivo de Companhia</p> <p>8. <u>Seções de Música</u> Soprano Vt 1<sup>a</sup> Clarinete 1<sup>a</sup> Trompa 1<sup>a</sup> Violoncelo Contralto Vt 2<sup>a</sup> Clarinete 2<sup>a</sup> Trompa 2<sup>a</sup> (Baixo) Tenor Vt 3<sup>a</sup> Baixo Viola</p> <p>9. <u>Seções de Música</u> Soprano Vt 1<sup>a</sup> Clarinete 1<sup>a</sup> Alto Vt 2<sup>a</sup> Clarinete 2<sup>a</sup> Tenor Vt 3<sup>a</sup> Trompa 1<sup>a</sup> Baixo Viola Trompa 2<sup>a</sup> Baixo</p> <p>10. <u>Seções de Música</u> Tímpano Violino 1<sup>a</sup> Clarinete 1<sup>a</sup> Trompas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Alto Violino 2<sup>a</sup> Clarinete 2<sup>a</sup> Tenor Violoncelo Baixo (Baixo)</p> <p>11. <u>Seções de Música</u> Soprano Violino 1<sup>a</sup> Alto Violino 2<sup>a</sup> Tenor Baixo</p> <p>12. <u>Seções de Música</u> Soprano Violino 1<sup>a</sup> Clarinete 1<sup>a</sup> Trompa 1<sup>a</sup> Contralto Violino 2<sup>a</sup> Clarinete 2<sup>a</sup> Trompa 2<sup>a</sup> Tenor Violoncelo Baixo (Baixo)</p> <p><u>Orgão de Padre João do Deus Castro Icho</u></p> <p><u>Missa</u> Soprano Violino 1<sup>a</sup> Flautas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Alto Violino 2<sup>a</sup> Violoncelo 2<sup>a</sup> Clarinetas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Tenor Viola Clarinete 3<sup>a</sup> Baixo Trompas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup></p> <p>Faltam a primeira página do Violino 2<sup>a</sup>, as partes da Clarinete 1<sup>a</sup>, Violoncelo 1<sup>a</sup> e Saxo (sem voz).</p> <p><u>Música de Repertório</u> Soprano Violino 1<sup>a</sup> Clarinete 1<sup>a</sup> falta Violoncelo ou Baixo Alto Violino 2<sup>a</sup> Clarinete 2<sup>a</sup> Tenor Viola Trompas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Baixo Trompas</p> <p><u>Seções de Música</u> Soprano Clarinete 2<sup>a</sup> Flauta Alto Trompa 2<sup>a</sup> Baixo Violoncelo (Baixo) Tenor (S) Baixo (S)</p> <p>Faltam Violinos e Viola, Clarinete 1<sup>a</sup> e Trompa 1<sup>a</sup></p>	<p>3.-</p> <p><u>Música de Repertório</u> Tímpano Violino 1<sup>a</sup> Clarinete 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Flautas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Alto Violino 2<sup>a</sup> Flauta 1<sup>a</sup> Tenor Viola Flauta 2<sup>a</sup> Baixo Violoncelo (Baixo) falta Trompas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup></p> <p>Faltam Violoncelo (Baixo), 1<sup>a</sup> Violino</p> <p><u>Seções de Música</u> Soprano Violino 1<sup>a</sup> Flauta 1<sup>a</sup> Alto Violino 2<sup>a</sup> Flauta 2<sup>a</sup> Tenor Saxo Baixo Violoncelo Trompas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup></p> <p>Falta a Viola</p> <p><u>Seções de Música</u> Soprano Violino 1<sup>a</sup> Flauta 1<sup>a</sup> Trompas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Alto Violino 2<sup>a</sup> Flauta 2<sup>a</sup> Tenor Clarinete 1<sup>a</sup> Baixo Saxo</p> <p>Faltam a Viola e a Clarinete 2<sup>a</sup></p> <p><u>Libera de Domingo</u> Tímpano Violino 1<sup>a</sup> Trompa 1<sup>a</sup> Flauta 1<sup>a</sup> Oboé/Corneta Alto Violino 2<sup>a</sup> Trompa 2<sup>a</sup> Flauta 2<sup>a</sup> Trombone Tenor Saxo</p> <p>Falta a parte do Baixo</p> <p><u>Música de Solo</u> Tenor Violino 1<sup>a</sup> Trompas em mi b Flautas Flautas Violino 2<sup>a</sup> Viola Baixo (S)</p> <p><u>Solo do Prólogo (any incomplete)</u> Soprano do Coro Violino 1<sup>a</sup> Flauta Clarinetas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Alto do Coro Violino 2<sup>a</sup> Corneta 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Tenor do Coro</p> <p>Falta a parte da Voz solista, Viola, Violoncelo ou Baixo, e Baixo do Coro</p>
--	--	---

Lista das partituras do Maestro Pompeu doadas por seu filho, Marcello Pompeu. Ministério da Educação e Cultura. *Processo de Doação: Partituras Musicais. Doador: Marcelo Pompeu.* Arquivo Histórico Casa do Pilar, Museu da Inconfidência de Ouro Preto, 15/12/1977. O Catálogo completo está disponível no site do MIOP.

Nesse outro provável contexto, até o momento inexistente, seria uma questão de justiça histórica para com quem abriu e doou, pela primeira vez, seu acervo privado, construído durante gerações em que se ressalta a história contígua da música mineira desde o século XVIII, não só de compositores, mas de músicos, copistas e educadores ligados pela vida e obra da família do Maestro Pompeu.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*



Primeiras correspondências enviadas por Rui Mourão à Marcello Pompeu. Nelas, a partir das informações de Curt Lange, diz que possui conhecimento do acervo de partituras de seu pai e solicita sua doação, argumentando, ao final do primeiro parágrafo na carta à esquerda, que não possui uma só partitura antiga.

Em síntese, essas primeiras partituras *deveriam* ser legitimadas como as que tornaram possível constituir o Programa de Organização e Valorização do Acervo de Manuscritos Musicais do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, projeto implementado através de um convênio entre o MIOP e o Centro de Estudos e Pesquisas da Música Brasileira da Universidade Estadual Paulista – UNESP, mas que possui como marco inicial o catálogo da coleção Francisco Curt Lange, constituída em 1944 e incorporada somente em 1982. Ou seja, as mais de 30 partituras doadas pela família Pompeu deveriam compor a primeira coleção sistematizada de músicos e compositores mineiros brasileiros no transcurso dos séculos XVIII e XIX. Pois que, o que se conhecia anteriormente ou estava em mãos de famílias mineiras dispersas pelo Estado; ou em mãos de colecionadores particulares, como Curt Lange; ou ainda algumas partituras em um único arquivo português, somente conhecidas a partir dos anos 1980, exatamente no contexto da organização do acervo musical do MIOP, como se depreende das análises de José Maria Neves (2000, p. 15-6).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> O autor elenca uma série de datas importantes sobre o conhecimento público das obras e dos músicos mineiros dos períodos colonial e imperial associadas ao musicólogo Francisco Curt Lange: 1940, início das pesquisas sobre

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

Insiste-se, coleção organizada e sistematizada pelo Maestro Pompeu de músicos mineiros e brasileiros pela genialidade musical e sócio-política de um homem público, que ao lutar pelo reconhecimento social local através do capital cultural acumulado desde seu pai, entre os séculos XVIII e XIX, e por ele construído em Campanha na segunda metade do século XIX, faz a ligação histórica da música mineira entre os séculos XVIII e XX – produção a partir da valorização de saberes e práticas locais por um agente a um tempo contemporâneo e tradicional.

Mas a despeito dos saberes e práticas resgatadas por Francisco Curt Lange, teuto-uruguaio que estabelece uma hipótese factível que é posteriormente comprovada, por isso mesmo sendo extremamente valorizado, de que se havia igrejas barrocas deveria ter existido música barroca colonial em Minas Gerais, é o Maestro Pompeu quem a realiza, continuando, a despeito também de hipóteses em contrário, a prática dessa música: copiando, arquivando, organizando, sistematizando, executando essa música no Sul de Minas Gerais e, a partir dela, formando outros músicos que atualizam em *continuum* a memória musical brasileira.

Esse é o contexto musicológico em que se destacam as qualidades de copistas para além das de compositores e *virtuosi* da família Pompeu.

A concepção etnomusicológica aqui em destaque, procurando compreender o ser, localizado e posicionado culturalmente em um lugar, região, que com ela se constitui, individual e coletivamente através da arte da música, não poderia existir sem uma formação educacional integral: saber, saber ser e saber fazer.

Saber sua arte e dar a ver ao seu público, incorporando-o nesse saber, não seria possível sem o saber ser e fazer-se copista.

A compreensão do ofício de reprodução das obras que funda sua arte estava na raiz tanto da formação intelectual e teórica da música mineira e brasileira, e da sua melhor execução possível, como também na prática da sua educação intergeracional, a despeito de serem compositores.

---

músicos mineiros (*ibid.*, p. 13); 1946, primeira difusão dessas pesquisas (*ibid.*, p. 13); 1958, primeiro concerto dedicado à música colonial mineira no Theatro Municipal do Rio de Janeiro; década de 1980, revelação do repertório produzido no século XVIII (*ibid.*, p. 15-16). Ou seja, coleção organizada e sistematizada sobre aqueles que seriam considerados os principais músicos mineiros do período colonial. E assim, até os anos 1980, somente teríamos o conjunto de partituras conservadas e reproduzidas pelo Maestro Pompeu, entre a segunda metade do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, e as que foram doadas pelo seu filho, Marcello Pompeu, em 1977, ao Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

Esse conjunto significativo de conhecimentos sobre a música executada a ordinário em Minas Gerais e no Brasil é que tornou possível o seu *continuum* no Sul de Minas, entre os séculos XVIII e XX.<sup>15</sup>

A arte de copistas da família Pompeu assim o comprova, pois o arquivo de partituras reproduzido acima, com as primeiras obras elencadas por Marcello Pompeu e doadas ao MIOP em 1977, integra os distintos saberes fundamentais para a sua preservação, ou seja, formação musical integral, requerida para sua exímia execução, proficiente educação, criação e composição para, ao final, dar significação pública.

Associando composições do Maestro Pompeu constantes nos dois arquivos em Minas Gerais, o MIOP (Ouro Preto) e o CEMEC-SM (Campanha), e composições e escritas musicais de seus filhos, compreendemos a importância da arte de copistas na formação educacional integral dos músicos mineiros do passado a partir do Sul de Minas. A arte que ao passo que mantém viva a centenária música mineira fundamenta e demonstra o elevado nível do seu desenvolvimento.

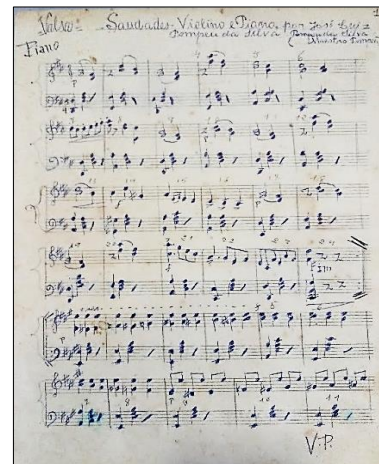
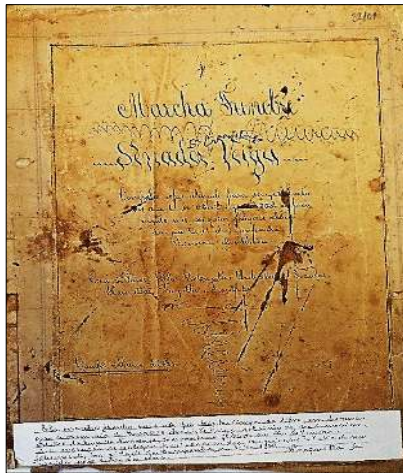
Isso porque os copistas são, por um lado, os responsáveis pela continuação da arte musical nesse largo transcurso de tempo, rico sob diferentes aspectos, econômico, social e político, demarcando o fim do período aurífero e a ascensão de uma elite intelectual, agrário-exportadora no Sul de Minas; e por outro, são os difusores inter-regional, interprovincial e internacional de saberes musicais integrados: compositores, executores, educadores e atores sócio-políticos a partir dessa específica constituição etnomusicológica.

Por exemplo, a partir da capa e primeira folha da obra composta e escrita pelo Maestro Pompeu para as exéquias do senador Evaristo da Veiga, de 1894, albergada no MIOP, associada às partituras recebidas de seu pai oriundas do século XVIII e XIX (como as partituras de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Manoel Dias de Oliveira, Martiniano Ribeiro Bastos, Tristão José Ferreira, Jerônimo de Souza Lobo e João de Deus de Castro Lobo), e à primeira folha da sua valsa Saudades, composta 1898 em Campanha, com escrita musical de seu filho Marcello Pompeu, albergada no CEMEC-SM, conhecemos outra cultura musical no Sul de Minas: composições completas, para vários instrumentos e reproduzidas com a clara finalidade de difusão, para serem executadas por outros músicos, ao contrário do que afirmava Curt Lange.

---

<sup>15</sup> Ao que parece, a negação desse conjunto artístico é oriunda de um *desconhecimento* que, intencional ou não, fundamenta as descobertas do musicólogo Francisco Curt Lange, este que conhecia o repertório de música colonial mineira de Marcello Pompeu.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*



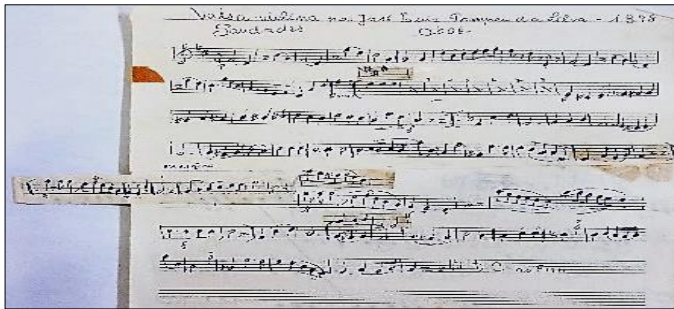
À Esquerda, a capa da Marcha Fúnebre composta pelo Maestro Pompeu para as exéquias do senador Evaristo da Veiga; à direita, a capa de uma das cópias de sua valsa Saudades, de 1889 (MIOP; CEMEC-SM).

Para Lange, as partituras de músicos mineiros nos séculos XVIII e XIX são, em geral, peças soltas, escritas somente para um instrumento e tendo, na maioria das vezes, cada músico que intuir o conjunto da harmonia, pois somente possuía a escrita do seu naipe, de acordo com sua análise.

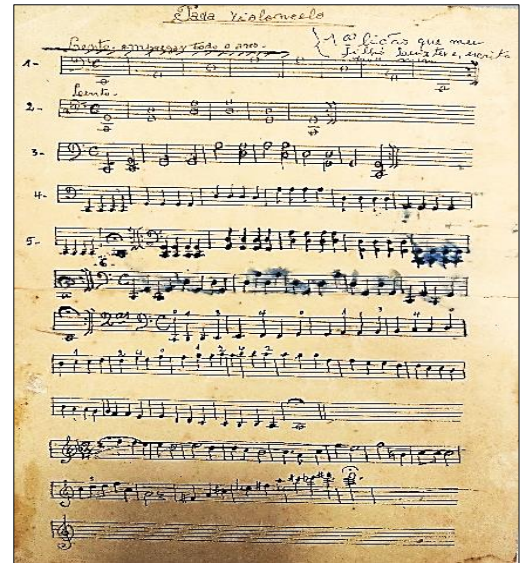
Como ya nota el lector, no encontramos partituras, salvo rarísimas excepciones y en estas, trozos breves u hojas truncas. Descontando el caso de Tristão José Ferreira, o algunas obras escritas em Río, las partituras aparecen sólo de vez en cuando, a partir de 1870, aproximadamente, y también de esta fecha en adelante en número muy reducido. Tampoco las esperaba. El músico de antaño, hábil y totalmente familiarizado con el conjunto de rigor y el estilo de su época, escribía su música directamente para las respectivas partes, como correspondía al Mestre de Capella. Recorriendo 150 o más años de actividad musical a través de esas partes, se acompaña el proceso de una decadencia dolorosa y constante. El compositor del siglo XVIII y hasta mediados del XIX dejaba constancia en la primera página, al dorso de la voz de soprano, del primer violín o del bajo, del título completo de la obra, la fecha en que fue escrita, el detalle de voces e instrumentos empleados y su firma (1946, p. 468).

A formação do Maestro Pompeu herdada do seu pai, músico contemporâneo à cultura ouro-pretana entre os séculos XVIII e XIX, e a de seu filho, Marcello Pompeu, músico sul mineiro entre os séculos XIX e XX, contraria não somente a decadência dolorosa e constante da música colonial e imperial mineiras, analisada por Curt Lange, resultante de um progressivo processo de deterioração a partir do momento em que não são mais executadas, mas também por serem partituras incompletas.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*



Acima e à esquerda, cópia da valsa Saudades, do Maestro Pompeu, composta em 1898, e onde se destaca a correção de uma linha melódica com a interposição de uma pequena frase musical avulsa. À direita, a primeira lição de violoncelo de José Luiz Musa Pompeu, composta pelo seu pai, Marcello Pompeu, iniciando a formação daquele que se tornaria, nos anos 1940, o primeiro *spalla* desse naipe na primeira formação da Orquestra Sinfônica Brasileira.



Em contrário, e isso é deveras importante, as partituras doadas ao MIOP possuem bem mais que *trozos de partituras u hojas truncas*, quase todas completas, e as compostas pelo Maestro Pompeu completas, escritas para diferentes naipes, com suas respectivas partes, desvelando o *continuum* da escrita musical ordenada. Não somente cópias de partituras de outros compositores, mas também composições próprias, conservadas e em execução, revelando o *continuum* de uma sólida educação musical integral intergeracional.

Nesse mesmo sentido, existem também no acervo do Maestro Pompeu no CEMEC-SM, Campanha, numerosas cópias da valsa Saudades, de 1898, para os diferentes naipes, inclusive, em uma delas, de maneira original, destaca-se uma curiosa forma de corrigir linhas melódicas nas partituras, inserindo um fragmento avulso, sobreposto à linha erroneamente escrita, que desdobrada se ajustava ao conjunto da obra para se abrir e ser lida no momento de sua execução.

Ademais, a partir desses fragmentos de várias escritas musicais, além de naipes e partes completas, correções ou adendos *sui generis* de partituras, pode-se demonstrar o processo educacional desenvolvido pelo Maestro Pompeu.

Em família, seu filho Marcello Pompeu não somente aprendeu teoria e execução instrumental, mas também composição, como indica a valsa As Musas, de 1906, composta em tenra idade. Mas também já demonstra possuir os fundamentos da educação musical ao escrever a primeira lição de violoncelo para educar seu filho, Luiz Musa Pompeu da Silva, futuro *spalla* desse naipe na primeira formação da Orquestra Sinfônica Brasileira.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

Essa formação em família pelo Maestro Pompeu é completa, pois seu filho Samuel Pompeu cedo compõe a valsa Celina, em 1904, e ganha notoriedade como violoncelista e concertista internacional, com várias apresentações na Europa, inclusive, com um solo na Igreja Notre-Dame de Paris da melodia Silvia. Mas é também uma formação comunitária, pois além de corais e bandas cria o Sexteto Pompeu, conjunto de câmara com músicos seus discípulos.



Acima e à esquerda, a composição de Samuel Pompeu intitulada Celina, de 1904; e à direita, a composição de Marcello Pompeu intitulada As Musas, de 1906.



A educação musical do Maestro Pompeu para com seus filhos e netos traduzia um projeto integral de inserção social mais amplo no Sul de Minas Gerais, contemplando músicos que residiam ou que passavam a morar em Campanha para com ele estudar.

Na primeira década de 1900, existia em Campanha um conjunto de câmara formado pelo mencionado José Luiz Pompeu da Silva e constituído de seus discípulos e filhos Samuel e Marcello, violoncelista e violinista, respectivamente. Também seu genro Adalberto (flautista), Hildegardo Vilhena de Moraes (violinista), o próprio Pompeu da Silva (viola) e Ovídio Grilo (contra-baixo). [...]. Samuel Pompeu se transferiu para o Rio de Janeiro, onde passou a residir, frequentando os meios musicais daquele grande centro com seu violoncelo [...], passando a viajar para Paris e outros grandes centros europeus (POMPEU, 1977, p. 5-6, 27).

Essa cultura musical integral, contrariando uma vez mais Curt Lange concernente agora ao trânsito de partituras, significa que eram os próprios músicos mineiros que se integravam em uma rede de conhecimentos e de práticas musicais, transitando, notadamente com suas partituras.

Desde que podemos averiguar, transitaram pelo Sul de Minas entre 1778 e 1892; por inúmeros caminhos estabelecidos entre a Colônia e o Império; realizaram distintas atividades musicais; e se associaram a distintas profissões, padre, professores, maestros, regentes e

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

músicos, por exemplo, muitos deles tendo residido em Campanha, antes e após a chegada do Maestro Pompeu, em 1872, como indica o quadro a seguir.

Músicos em Campanha entre 1778 e 1864				
Nome	Ano	Atividade Principal	Instrumento/Área Musical	Contexto Musical
José Xavier da Silva Toledo	1778	Padre		Música da Missa de Endoenças.
Tomás de Souza Portugal	1821		Maestro	Dirigiu as músicas na festa da Ordem do Carmo.
Luciano da Cunha Serrão	1824		Regente de Corporação	Serviço da música no Jubileu de 1824.
Carlos Pedroso de Morais	1825		Organista	
Zeferino José de Lima	1828		Organista	
José Marcos de Souza	1829		Regente de Conjunto	
José Maria dos Santos	1853			
José Francisco da Silva	1860		Maestro	
Isafas Daniel de Lima	1863-1868	Professor de Piano	Violinista	
Filote de Souza Ferreira	1868	Professor de Piano		
José Maria Lopes	1870			
Vicente Ferreira de Souza	1870		Pistonista	
Odorico de Moura	1870			
Francisco Lúcio	1870		Violinista	
José Romualdo Fábregas	1892			
Carlos Teixeira de Moura	1892			
Américo Josino Sales	1892		Violinista	
Isidro ou Isídio Garcia de Souza			Ofcleidista	

Os músicos, profissões, áreas de atuação e contextos de atuação inventariadas até o ano de 1863, localizados através de pesquisa do Monsenhor Lefort (POMPEU, 1977, p. 04, 19), e conjunto por nós identificado e sistematizado.



Mapa de toda a extensão da Campanha da Princeza pelo Rio Grande, e pelos registros, que limitão a Capitania de Minas (ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO, CÓDICE 2166). Este mapa foi inserido no livro de criação da vila da Campanha, em 1798.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

Alguns desses músicos não residiam em Campanha, mas todos faziam apresentações e ensinavam música no contexto interno da região do Rio Grande/Sul de Minas e nas regiões vizinhas, contrariando a análise de que os caminhos percorridos pela música na época colonial e imperial, seja ela produzida no Brasil ou no exterior, tinham como origem e/ou destino, preferencialmente, Ouro Preto e Rio de Janeiro (LANGE, 1946, p. 416).

Em efeito, essa análise que desqualifica o trânsito de músicos e partituras internamente à capitania e posterior província de Minas Gerais origina-se no desconhecimento de Curt Lange do processo de circulação populacional em Minas Gerais, entre a segunda metade do setecentos e a década de 1840, entre a decadência do ouro e a ascensão de uma classe econômica dominante agrário-exportadora brasileira no Sul de Minas.<sup>16</sup>

As trocas culturais em Minas Gerais, entre os séculos XVIII e XIX, foram realizadas a partir de uma grande quantidade de caminhos que se entrecruzavam entre as comarcas de Vila Rica, Rio das Mortes e o Termo da Campanha da Princesa, vila desde 1798, bem como, desde esse contexto setecentista até o século XX, integrando diversas igrejas onde se executava a música colonial e imperial mineira e brasileira – lugares privilegiados das apresentações dos músicos elencados acima, com suas partituras, como se pode inferir acima no Mapa da Criação da Vila de Campanha (BARBOSA, 2008, p. 26).

Ademais, quando associamos uma série de análises de Marcello Pompeu, publicadas no livro *Subsídios para a História da Música da Campanha*, compreendemos que a música no Sul de Minas largamente ultrapassava os limites regionais, música sacra e profana.

Apresentava distintas características pouco observadas em relação à composição dos grupos e/ou conjuntos musicais da época, instrumentos utilizados e locais de apresentação, em que o Maestro Pompeu contratava e gerava empregos para os músicos sul mineiros, apresentando em diferentes espaços musicais, como o Cassino das Fontes, em Lambari (POMPEU, 1977, p. 4-6, 8).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Para uma análise relacionando formação de uma elite intelectual no Sul de Minas e o trânsito entre as regiões mineiras e o Rio de Janeiro, ver Lenharo (1979) e Alves; Silva; Barbosa (2018).

<sup>17</sup> O Maestro Pompeu trouxe de Ouro Preto as partituras que, posteriormente, foram doadas ao MIOP, e que, fazendo a ligação entre ele e seu pai, músico profissional da Irmandade de Santa Cecília de Ouro Preto, estabeleceu a migração simbólica e material da música colonial mineira por entre as regiões de Minas Gerais, entre os séculos XVIII e XIX, bem como ao Brasil e ao mundo, na transição entre os séculos XIX e XX, através de seus filhos *virtuosi* no violino, piano e violoncelo.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

Isso evidencia uma série de incongruências na história sobre a descoberta da música colonial mineira, creditada a Francisco Curt Lange. Pois que, todas essas análises de Marcello Pompeu eram de conhecimento de Rui Mourão, até mesmo sobre o fato de Lange ter passado com sua esposa duas temporadas no Sul de Minas; pelo conhecimento dos *subsídios*, de Marcello; pelas partituras doadas ao MIOP; e tudo antes das publicações que tornaram Lange famoso.<sup>18</sup>

Mais enigmático é o fato de que até os dias atuais simplesmente nada foi publicado sobre o acervo do Maestro Pompeu doado ao MIOP, quando então nada existia de música mineira colonial em seu arquivo.<sup>19</sup>

Portanto, quando associamos os nomes de músicos e personalidades nacionais e mundialmente conhecidas que frequentavam os cassinos no Sul de Minas; com os músicos que estiveram em campanha, seja em apresentação ou em visita, entre os séculos XIX e XX, antes das primeiras pesquisas de Curt Lange no Brasil, na década de 1940; e, sobretudo, com os vários testemunhos de Marcello Pompeu de que os compositores dos séculos XVIII e XIX, como Francisco de Souza Lobo, eram deveras conhecidos, suas partituras apropriadas por músicos contemporâneos, copiadas, reproduzidas, executadas e arquivadas, como foi o caso de Campanha na segunda metade do século XX, essas que foram doadas ao MIOP, deixa-nos perplexos diante do apagamento histórico do Maestro Pompeu e da transferência dessa trajetória de conservação da memória musical para Curt Lange.

Apagamento, silenciamento social e acadêmico diante de importantes arquivos e suas fontes para a história da música e da educação brasileiras.

---

<sup>18</sup> Importantíssima é a análise sobre Curt Lange no livro de Marcello Pompeu, pois que o musicólogo teuto-uruguaio é extremamente valorizado, mesmo enfatizado, como um *divulgador da música mineira, no Brasil e no exterior*, na qual estabelece um contraponto efetivo com a ideia de *descobridor da música mineira* (POMPEU, 1977, p. 17-18).

<sup>19</sup> Uma série de publicações sobre o acervo do MIOP foram iniciadas em 1994, sobre música colonial e imperial, sendo que a última dessas publicações é do ano de 2015. As obras mencionadas são aquelas que passaram a constituir o acervo a partir de 1982, cinco anos após a primeira doação de Marcello Pompeu. Ou seja, até o momento, nada sobre o acervo do Maestro Pompeu foi publicado. Para essas publicações ver Duprat (1994), Biason (2015). Nesta última obra modinhas, lundus e valsas da segunda metade até fins do século XIX são publicadas, período em que o Maestro Pompeu compôs e estruturou obras sacras e populares, entre elas várias valsas, e a partir das quais estruturou ações educacionais através da música no Sul de Minas Gerais: apresentações, ensino de composição, teoria e escrita musical e, sobretudo, ensino instrumental. Ademais, é justamente nessa obra que existe uma referência bibliográfica não publicada sobre o Maestro Pompeu.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

### **Conclusão: etnomusicologia como representação social da significação musical**

Em seu artigo *Le monde comme représentation*, de 1989, Roger Chartier estabelece uma ruptura definitiva com a leitura marxista oficial de que o econômico é determinante em última instância da vida social. A partir das análises pioneiras de Pierre Bourdieu sobre *Le pouvoir symbolique* diferentes capitais são perseguidos e acumulados pelos agentes em suas lutas pela classificação social e, dentre elas, pelo poder de representação da sua música. Ou seja, mais que simplesmente representar o mundo é necessário lutar por esse poder de representar e aqui, e somente a partir dessa virada epistemológica, podemos compreender a luta do Maestro Pompeu através da acumulação de *capital cultural*: aprendizagem musical com seu pai, preceptor oficial legitimado pela Irmandade de Santa Cecília e formação acadêmica na escola de farmácia de Ouro Preto, uma das mais importantes do Brasil à época; de *capital simbólico*: domínio de artes diferenciais para a educação e manutenção da vida social e natural: farmacêutico da Santa Casa de Misericórdia, formador musical, instrumentista, *virtuosi*, revolucionário politicamente engajado, compositor, copista, maestro; de *capital social*: vereador, tabelião e pertencente, através do matrimônio, à elite política, econômica social formadora do Sul de Minas Gerais. Em síntese, um homem público que alcançou a reverência da sociedade através da legitimidade de sua representação e não pelo seu poder econômico.

E assim, diante de tamanho poder de significação, por que o apagamento histórico do Maestro Pompeu no Sul de Minas, Minas Gerais e Brasil e, conseqüentemente, da cultura musical e educacional Sul Mineira entre os séculos XVIII e XX?

Uma hipótese possível está associada a outro apagamento histórico e se refere à participação ativa do Maestro Pompeu na Revolução Separatista de 1892: membro da Junta Governativa que declarou a independência do *Estado Minas do Sul* do Estado de Minas Gerais; seu ideólogo, publicando, redigindo e dirigindo o jornal *Minas do Sul*, órgão oficial do Estado; presidente do Partido Separatista (NAVARRO, 1993, p. 23).

Todavia, aparentemente, esse não foi o caso, pois um conjunto de personalidades em Campanha no período, como Vital Brasil, Júlio Bueno, Perdígão Malheiro, Euclides da Cunha e integrantes da família Veiga, figuras de grande relevo social no Brasil entre os séculos XIX e XX, continuaram sendo referências regionais e nacionais, até os dias atuais.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

Mas podemos aventar outra hipótese para esse apagamento, a saber, a conjunção de todos esses aspectos acima elencados, sejam eles: a) o militar, uma vez que o Maestro Pompeu era oriundo de uma família de militares, aparentemente desde o século XVIII e comprovadamente desde o início do século XIX, e por isso acreditando estar envolvido em uma causa política apoiada por militares, contexto da República das Espadas durante o governo de Floriano Peixoto; b) o de ser funcionário público; c) e, sobretudo, em relação à música, devido ao fato de ser ativista pela valorização da cultura sul mineira em oposição a Ouro Preto, então capital de Minas Gerais, um berço da música colonial brasileira e onde era governador o arqui-inimigo da criação do Estado Minas do Sul, denominado *o capoeira*, Cesário Alvim.

Nesse sentido, o apagamento histórico do Maestro Pompeu pode ter sido resultado do seu enorme capital cultural, simbólico e social local. Conjunto de capitais que o levou às últimas consequências no processo revolucionário, pois mesmo tendo todos recebido anistia após o colapso da revolução, indicando localmente um arrefecimento dos ânimos separatistas, ele manteve seus princípios e ideais (NAVARRO, 1993, p. 22-3).

Haveria uma continuada perseguição política contra o Maestro Pompeu e sua família devido ao fato de ser o único que ficou para receber as forças repressoras ao movimento separatista Minas do Sul, bem como continuar com a luta separatista do Sul de Minas? Perseguição que se estendeu até os anos 1970 e 1980?

Esta é a história de um músico, que através de uma luta intergeracional, entre os séculos XVIII e XX, realizou a ponte histórica da memória musical mineira e brasileira: conservando e copiando partituras do período colonial; compondo e apresentando a música mineira ao seu público no Sul de Minas durante os períodos Imperial e Republicano; empregando e formando novos músicos para a perpetuação da representação da significação social e musical sul mineiras nos séculos vindouros.<sup>20</sup>

## Fontes

---

<sup>20</sup> Entre a segunda metade do século XIX e durante o século XX o Maestro Pompeu e seus filhos se destacaram como *virtuosi*. Entretanto, durante o século XX serão os seus netos, José Luiz Musa Pompeu e Marcelo Pompeu Filho que se destacarão também nacional e internacionalmente. O primeiro, violoncelista, foi o primeiro *spalla* desse naipe da orquestra Sinfônica Nacional, e o segundo, violinista, foi *virtuosi* em diversas orquestras, dentre elas a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, onde também foi *spalla*. Para um aprofundamento da trajetória musical da família Pompeu ver Corrêa (2004, p. 155-160); *Biografia de Maria Ilsa Musa Pompeu; Curriculum Vitae de José Luís Musa Pompeu*; Banco de Dados Acervo do Maestro Pompeu.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

*Banco de Dados Acervo do Maestro Pompeu.* Centro da Memória Cultural do Sul de Minas. Campanha: Minas Gerais, Universidade do Estado de Minas Gerais.

*Banco de Dados Coleção José Luiz Pompeu da Silva.* Acervo de Musicologia do Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Disponível em: [http://www.museudainconfidencia.gov.br/musicologia/mimus/busca\\_novo.php](http://www.museudainconfidencia.gov.br/musicologia/mimus/busca_novo.php). Acesso em: 05 jun. 2019.

*Biografia de José Luiz Pompeu da Silva.* Acervo do Maestro Pompeu. Centro da Memória Cultural do Sul de Minas. Campanha: Minas Gerais, Universidade do Estado de Minas Gerais, cx. 01, doc. 05.

*Biografia de Maria Ilsa Musa Pompeu.* Acervo do Maestro Pompeu. Centro da Memória Cultural do Sul de Minas. Campanha: Minas Gerais, Universidade do Estado de Minas Gerais, cx. 1, doc. 02.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Doação: Partituras Musicais. Doador: Marcelo Pompeu.* Arquivo Histórico Casa do Pilar do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: Minas Gerais, 15/12/1977.

Bueno, Júlio. *Almanach do Município de Campanha.* Campanha: Minas Gerais, Typ. Monitor Sul Mineiro, 1900.

*Curriculum Vitae de José Luiz Musa Pompeu.* Acervo do Maestro Pompeu. Centro da Memória Cultural do Sul de Minas. Campanha: Minas Gerais, Universidade do Estado de Minas Gerais, cx. 01, doc. 03.

*Esboço Biográfico do Maestro Pompeu da Silva.* Acervo do Maestro Pompeu. Centro da Memória Cultural do Sul de Minas. Campanha: Minas Gerais, Universidade do Estado de Minas Gerais, cx. 09, doc. 01.

*Livro Primeiro da Receita e Despesa da Irmandade de Santa Cecília Ereta na Freguesia do Ouro Preto desta Vila, tem Cento e Quarenta e Nove Folhas e Vão Por Mim Rubricadas na Forma que Uso e Para Constar Faço Este Termo em Vila Rica aos 3 de Fevereiro de 1827 / Gondim.* Arquivo Histórico Casa do Pilar do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: Minas Gerais.

*Mappa de toda a extensão da Campanha da Princeza pelo Rio Grande, e pellos registros, que limitão a Capitania de Minas.* Lisboa: Arquivo Histórico Ultramarino, Códice 2166.

*Minas do Sul: Orgam Official do Estado.* Jornal. Ano I, n. 1, Estado de Minas do Sul, Campanha, 19 de fevereiro de 1892a. Arquivo Público Mineiro: Belo Horizonte, notação JM-1235501. Disponível em: [www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/jornais/search.php](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/jornais/search.php)? Acesso em: 26 mai. 2020.

*Minas do Sul: Orgam Official do Estado.* Jornal. Ano I, n. 2, Estado de Minas do Sul, Campanha, 27 de fevereiro de 1892b. Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, notação JM-

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

1235500. Disponível em: [www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/jornais/search.php](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/jornais/search.php)? Acesso em: 26 mai. 2020.

*Minas do Sul: Órgão do Partido Separatista*. Jornal. Ano I, n. 6, Campanha (Sul de Minas), 25 de agosto de 1892c. *Jornal (exemplar), Minas do Sul, contendo artigos sobre a atuação de Afonso Pena em relação a caça aos "capoeiros políticos" de Minas Gerais, que "desejam passar uma rasteira no Sr. Floriano Peixoto e portanto na República"*; proposta de separação do Sul de Minas do Restante do Estado, fazendo alusão a Afonso Pena, e outros assuntos. Arquivo Nacional: Rio de Janeiro, BR.RJANRIO.ON.0.JEX.49. Disponível em: [www.arquivonacional.gov.br/Basedocjud/MenuDocJud.php](http://www.arquivonacional.gov.br/Basedocjud/MenuDocJud.php)? Acesso em: 26 mai. 2020.

*Minas do Sul: Órgão do Partido Separatista*. Jornal. Órgão do Club Separatista Trinta e Um de Janeiro. Ano I, n. 37, Campanha (Sul de Minas), 04 de maio de 1893. Biblioteca Nacional: Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/acervo-digital//minas-do-sul/824569>. Acesso em: 30 abr. 2020.

*Organização e descrição do Acervo Histórico Forense de Lavras e digitalização de documentos*. Proposta de Projeto. Centro da Memória Cultural do Sul de Minas. Campanha: Minas Gerais. Universidade do Estado de Minas Gerais.

Senado Federal, Senadores. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/senadores/senador/-/perfil/1620>. Acesso em: 06 jun. 2019.

## Referências

ALVES, Beatriz; SILVA Sabrina; BARBOSA, Josué. Entre manuscritos e a imprensa: ideias, livros e poder no Sul de Minas Gerais, entre os séculos XVIII e XIX. In: Simpósio de Pesquisa em Educação, 2., 2018, Lavras (MG). *Anais [...]*. Lavras: UFLA, 2018, p. 333-48.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Marcos Ferreira de. Centro de Memória Cultural do Sul de Minas. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 20, nº 1/2, p. 163-68, jan./dez., 2007.

BARBOSA, Josué Humberto. Porto, navegação e vida social antiga: um cronista e o cotidiano do Recife nos meados do século XIX. *Saeculum: Revista de História da UFPB*, João Pessoa, nº 4/5, p. 197-205, jul./dez., 1998/1999.

BARBOSA, Josué Humberto. *Ríos domados, fijados y aprisionados: memoria e historia ambiental del río Grande, Minas Gerais, y etno-ecología de las aguas de Brasil*. 2008. 898 p. Tese (Doutorado), Universidad de Salamanca, Salamanca (Espanha), 2008.

BIASON, Mary Angela (org.). *Música do Brasil Colonial (IV)*. São Paulo: Edusp, 2015.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX*.

---

BOURDIEU, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil, 2001.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Estimativas Populacionais de 2018*. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg>. Acesso em: 01 mai. 2020.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Recenseamento Geral do Império em 1872*. Rio de Janeiro, 1872. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=51101>. Acesso em: 01 mai. 2020.

CHARTIER, Roger. *Au bord de la falaise: l'histoire entre certitudes et inquiétudes*. Paris: Albin Michel, 1998.

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. 2ª ed. Algés: Oieras: Difel, 1988.

CHARTIER, Roger. *Le monde comme représentation*. Annales, Paris, n° 44/46, p. 1505-20, 1989.

COHEN, Déborah. *Ordres et classes sous l'Ancien Régime*. In: C. Delacroix; F. Dosse; P. Garcia; N. Offenstadt (dir.). *Historiographies, II: Concepts et Débats*. Paris: Gallimard, 2010.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Orquestra Sinfônica Brasileira. Uma realidade a desafiar o tempo: 1940-2000*. Rio de Janeiro, Funarte, 2004.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques. *Foi et savoir, suivi de le siècle et le pardon*. Paris: Seuil, 2000.

DOSSE, François. *Biographie, prosopographie*. In: C. Delacroix; F. Dosse; P. Garcia; N. Offenstadt (dir.). *Historiographies, I: concepts et débats*. Paris: Gallimard, 2010.

DUPRAT, Régis (org.). *Música do Brasil Colonial*. São Paulo: Edusp; Ouro Preto: MIOP, 1994.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FAUTRIER, Pascale. *Napoleão Bonaparte*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso: processo de desintegração das sociedades patriarcal e semipatriarcal no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1974. 2 v.

LANGE, Francisco Curt. *La música en Minas Gerais: un informe preliminar*. Boletín Latino-Americano de Música, Rio de Janeiro, v. VI, t. VI, p. 409-94, 1946.

LENHARO, Alcir. *As tropas da moderação: o abastecimento da corte na formação política do Brasil, 1808-1842*. São Paulo: Símbolo, 1979.

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia e significações musicais. *PerMusí: Revista Acadêmica de Música*, nº 10, p. 05-30, jul./dez., 2004.

NAVARRO, Nicolau. *Minas do Sul (Ensaio)*. Campanha: MG, Secretaria Municipal de Cultura: Biblioteca Cônego Vitor, 1993. Coleção Campanhenses Ilustres – nº 2.

NEVES, José Maria (Organização e textos). *Música Sacra Mineira: biografias, estudos e partituras*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2000.

POIRRIER, Philippe. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. Paris: Seuil, 2004.

POMPEU, Marcello. *Subsídios para a História da Música da Campanha*. Campanha: MG: Gráfica Santo Antônio, 1977.

RABELO, Milena; ESPULDARO, Larissa; BARBOSA, Josué. A sociedade letrada brasileira entre os séculos XVIII e XIX: uma análise entre gêneros no Sul de Minas Gerais. In: Simpósio de Pesquisa em Educação, 2., Lavras (MG). *Anais [...]*. Lavras: UFLA, 2018, p. 109-22.

REZENDE FILHO, Antônio Cândido. *A Imprensa Campanhense*. Campanha: MG, Secretaria de Cultura de Campanha: Biblioteca Cônego Victor, 1994. Coleção Campanhenses Ilustres – nº 3.

SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOUZA, Otávio Tarquínio de. *História dos Fundadores do Império do Brasil*. 2ª ed. Brasília: Senado Federal, 2015, v. IV.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 6ª ed. Petrópolis: RJ, Vozes, 1995.

VAINFAS, Ronaldo. *História das Mentalidades e História Cultural*. In: C. F. Cardoso; R. Vainfas (Org.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

VEIGA, Cynthia Greive e FONSECA, Thaís Nivia de Lima e (Org.). *História e historiografia da educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

## **Sobre os autores e a autora**

### **Josué Humberto Barbosa**

- Professor do Departamento de Educação da Universidade Federal de Lavras – UFLA, desde 1998;

BARBOSA, Josué Humberto; VEIGA, Mirella Pagotto; BARBOSA JUNIOR, Samuel. *O Maestro Pompeu e a História Cultural da Música no Sul de Minas Gerais: fontes, compositores, músicos e professores entre os séculos XVIII e XX.*

---

- Doutor pela Universidad de Salamanca (USAL) – Espanha, 2008. Título revalidado em História Social pelo Instituto de História/Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ;
- Diploma de Estudios Avanzados em Antropologia Social pela Universidad de Salamanca (USAL) – Espanha, 2005;
- Prêmio “Grau de Salamanca”, proposto pela Facultad de Geografía e História da USAL e concedido pela Universidad de Salamanca (USAL), 2003/2004;
- Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Paraná – UFPR, 1995;
- Licenciatura Plena em História pela Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP, 1989;
- Cursou com proficiência o conjunto de disciplinas do DEA em Études Ibériques et Ibéro-Americaines da Université Paris X – Nanterre, entre os anos de 2000 e 2002;
- Cursou o Bacharelado em Música Sacra no Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil – STBNB, entre os anos de 1984 e 1989;
- Pesquisador do Grupo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em História da Educação – GIEPHE/CNPq;
- Coordenador Geral do projeto interinstitucional de extensão e cultura “O Acervo do Maestro Pompeu: Fontes para a História Cultural da Educação e da Música no Sul de Minas Gerais”. Website: [www.ded.ufla.br/maestro\\_pompeu/](http://www.ded.ufla.br/maestro_pompeu/);

### **Mirella Pagotto Veiga**

- Mestranda em Educação – PPGE Universidade Federal de Lavras – UFLA;
- Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Lavras – UFLA;
- Musicista, cursou o Conservatório de Música de Santos, a partir dos 08 anos, continuando seus estudos, aos 14 anos, no Conservatório Municipal Villa-Lobos, Garça, São Paulo, estudando piano clássico e popular;
- Integrante do projeto interinstitucional de extensão e cultura “O Acervo do Maestro Pompeu: Fontes para a História Cultural da Educação e da Música no Sul de Minas Gerais”. Website: [www.ded.ufla.br/maestro\\_pompeu/](http://www.ded.ufla.br/maestro_pompeu/)

### **Samuel Barbosa Junior**

- Mestrando em História Social – PPGHIS Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ;
- Bolsista CAPES-PPGHIS/UFRJ;
- Licenciatura Plena em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ;
- Bel. em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ;
- Integrante do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Judaicos – NIEJ/UFRJ;
- Integrante do Programa de Estudos Medievais – PEM/UERJ;
- Integrante do GT Identidades Cristãs na Antiguidade Tardia e no Medievo – UNIRIO/CEDERJ/UAB;
- Integrante do projeto interinstitucional de extensão e cultura “O Acervo do Maestro Pompeu: Fontes para a História Cultural da Educação e da Música no Sul de Minas Gerais”. Website: [www.ded.ufla.br/maestro\\_pompeu/](http://www.ded.ufla.br/maestro_pompeu/)

# MÚSICA ARMORIAL

## História, Arte e Ecos<sup>1</sup>

Marília P. Santos  
 Universidade Federal da Paraíba (UFPB)  
[marilia\\_05030@hotmail.com](mailto:marilia_05030@hotmail.com)  
 ORCID: 0000-0003-0043-0863

**Resumo:** O Movimento Armorial, lançado em 18 de outubro de 1970, têm influenciado a cultura e a arte brasileiras. Na música, há muitas obras e performances na atualidade sendo identificadas com o armorial. O objetivo desse trabalho é discutir sobre a música produzida atualmente que apresenta atributos que são compreendidos como armoriais. Como exemplo utilizei a peça *Um Requiem Nordestino*, escrita em homenagem a Ariano Suassuna. Para isso, apresento uma discussão em torno do Movimento Modernista e dos movimentos regionalistas e suas possíveis influências na criação da arte armorial, assim como uma explicação sobre a continuação de uma estética musical armorial, com base na autopoiese. A abordagem metodológica desta pesquisa foi qualitativa, e o principal procedimento foi a etnografia, com foco na pesquisa de campo e entrevistas. Estas foram realizadas com músicos que fizeram parte do Movimento Armorial, como Clóvis Pereira, Antônio Madureira<sup>2</sup> e Antonio Nóbrega<sup>3</sup>, assim como com outros que produzem músicas que têm possíveis influências do armorial.

**Palavras-chave:** Música brasileira; Música Armorial; Movimento Armorial; Arte; O Auto da Compadecida.

## ARMORIAL MUSIC

### History, Art and Echoes

**Abstract:** The Armorial Movement, launched on October 18, 1970, has influenced Brazilian culture and art. In music, currently there are many music and performances that are linked with aesthetic armorial. This paper aims to discuss about the music that is being produced and that presents particulars related to the armorial. As an example, I utilized the music *Um Requiem Nordestino*, written in honor of Ariano Suassuna. For this, I present a discussion around the Modernist Movement and the regionalist movements, and their possible influences on the creation of armorial art, and an explanation about the continuation of armorial musical aesthetic, based on autopoiesis. The methodological approach of this research was qualitative, and the main procedure was ethnography, with focus on field research and interviews. The interviews had made to musicians who were part of the Armorial Movement, such as Clóvis Pereira, Antônio Madureira and Antonio Nóbrega, and other musicians that produce music that have possible armorial influences.

**Keywords:** Brazilian Music; Armorial Music; Armorial Movement; Art; O Auto da Compadecida.

<sup>1</sup> Este trabalho é resultado de uma pesquisa de mestrado, já concluída, realizada no período de 2015.1 a 2017.1, e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Agradeço à CAPES. Agradeço também a Dierson Torres, compositor de *Um Requiem Nordestino*.

<sup>2</sup> As principais partes das entrevistas realizadas com Clóvis Pereira e Antônio Madureira encontram-se disponíveis, respectivamente, nos seguintes textos: SANTOS, Marília. Ecos Armoriais: entrevista com Clóvis Pereira. *Revista Ictus*, v. 1, n. 2, p. 148-167, Salvador, 2021; e SANTOS, Marília. Ecos armoriais: Marília Santos entrevista Antônio Madureira. *Per Musi*, n. 41, p. 1-17, 2021.

<sup>3</sup> Mais detalhes sobre a entrevista realizada com Antonio Nóbrega podem ser lidos no seguinte artigo: SANTOS, Marília. Música Armorial: da gênese aos ecos. *Revista História Unicap*, v. 8, n. 16, p. 244-260, Recife, 2021.

## Introdução

O armorial foi um movimento significativo para a cultura brasileira, de maneira que, desde seu surgimento até os dias atuais, tem exercido grande influência na cena artística, cultural e intelectual do país. Essa influência apresenta-se de várias formas. Na música podemos notá-la presente no trabalho de vários/as<sup>4</sup> artistas e grupos, seja no nordeste do Brasil – região que ficou mais associada ao armorial, embora seu idealizador Ariano Suassuna (1927-2014), junto com o movimento, tenha enfatizado a criação de uma arte brasileira e não regional – seja nas outras regiões do país. Na música há um grupo de compositores/as e intérpretes que tem realizado, no decorrer desse mais de meio século desde o lançamento do movimento, músicas que são frequentemente associadas a uma extensão do armorial (SANTOS, 2017). Tais classificações causam discussões em cenas musicais como a de Pernambuco, com destaque para sua região metropolitana, sobre a produção/existência de uma música armorial nos dias atuais.

Este artigo tem como objetivo discutir sobre a música produzida atualmente que apresenta atributos que são compreendidos como armoriais. Como exemplo utilizei a peça *Um Requiem Nordestino*, escrita em homenagem a Ariano Suassuna. Para isso, apresento uma discussão em torno do Movimento Modernista e dos movimentos regionalistas e suas possíveis influências na criação da arte armorial, assim como uma explicação sobre a continuação de uma estética musical armorial, com base na autopoiese. A abordagem metodológica dessa pesquisa foi qualitativa, e o principal procedimento foi a etnografia, com foco na pesquisa de campo e entrevistas. As entrevistas foram realizadas a músicos que fizeram parte do Movimento Armorial, como Clóvis Pereira, Antônio Madureira e Antonio Nóbrega, assim como a outros que produzem músicas que têm possíveis influências do armorial.

## A música e o Movimento Armorial

Com o título: “Três séculos de música nordestina: do barroco ao armorial” (PROGRAMA DO CONCERTO *apud* BARZA, 2020), em 18<sup>5</sup> de outubro de 1970 foi lançado Movimento Armorial, na igreja São Pedro dos Clérigos, na cidade do Recife. Este tinha como

---

<sup>4</sup> Nesse texto os marcadores gramaticais de gênero feminino também estão representando pessoas não binárias.

<sup>5</sup> Ariano Suassuna havia programado a estreia do movimento para o dia 9. Mas, por questões de força maior, ela teve que acontecer no dia 18 (BARZA, 2020).

objetivo criar uma arte erudita<sup>6</sup> e autenticamente brasileira. Para isso, Ariano Suassuna, seu idealizador, convidou intelectuais e artistas nordestinos que trabalhavam com diversas linguagens da arte, como artes visuais, teatro, literatura e música, para compor o grupo que daria origem ao movimento. A estreia aconteceu com a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, que fazia seu quinto concerto, sob regência do maestro e compositor Clóvis Pereira (1932). O armorial buscou enfatizar em sua estética aspectos presentes nas expressões culturais do nordeste do Brasil, assim como as influências ibéricas e medievais que se encontravam presentes nesta região, para criar uma arte que representasse o Brasil (SUASSUNA, 1974; MORAES, 2000, p. 17; NÓBREGA, 2000, 2007; SANTOS, 2017, 2019, 2020; BARZA, 2020; SANTOS, ACCIOLY, 2020).

Moraes (2000) explica que estudiosos apontavam o Nordeste como o lugar que representava a infância do Brasil, por conta do seu subdesenvolvimento econômico. Isto fazia com que muitos/as estudiosos/as o relacionasse com o lugar que tinha o que existia de mais original na nação. Moraes ainda enfatiza que tal região era representada através de uma imagem romântica, uma espécie de passado cristalizado, repleto da cultura popular, na qual residia a essência da cultura brasileira, sendo, segundo o Movimento Armorial, o lugar onde estavam geograficamente as características “puras” e definidoras do que chamavam de verdadeira cultura. Essa procura em enfatizar a cultura nordestina como algo autenticamente brasileiro, continua Moraes, já era assunto tratado pelos movimentos regionalistas desde o início do século XX.

O Movimento Armorial procurou tratar da arte em todas as suas manifestações. Mas algumas linguagens artísticas acabaram se sobressaindo e transcendendo mais do que outras. A música é uma das que teve bastante destaque e que, de alguma forma, continua repercutindo até os dias atuais em trabalhos de artistas e grupos. De acordo com Clóvis Pereira, no final dos anos de 1960, Ariano Suassuna convidou o músico Jarbas Maciel (1933-2019) para ser responsável em criar a música que fazia parte do movimento que ele queria lançar. Jarbas então sugeriu que o escritor convidasse mais outros dois músicos: Cussy de Almeida (1936-2010) e Clóvis Pereira. Este, junto com Jarbas, havia sido aluno de César Guerra-Peixe (1933-2014) na década de 1950. Clóvis enfatiza que foi realizada uma reunião, durante a qual Ariano definiu

---

<sup>6</sup> Embora ainda exista uma compreensão hierárquica e colonial da relação erudito x popular, não posso deixar de apresentá-la, pois ela constitui o debate em torno da criação e da história do Movimento Armorial.

as diretrizes para a criação dessa nova música, e todos os três músicos presentes concordaram com o que foi definido (PEREIRA, 2017).

Um acontecimento definidor para a criação do Movimento Armorial foi Ariano ter assumido, em 1967, a direção do Departamento de Extensão e Cultura (DEC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) (NÓBREGA, 2000, p. 39-40), passando a ter verbas para realizar algumas atividades (BEZERRA, 2013, p. 100). Segundo Clóvis Pereira (2017) e Ariana Nóbrega (2007, p. 3), as pesquisas para a produção de uma música armorial, que também tiveram a colaboração de pesquisadores como Generino Luna e José Maria Tavares de Andrade, aconteciam com contato com músicos da cultura popular. Violeiros, ternos de pífanos, entre outros, eram levados para a UFPE, onde tocavam para os músicos e pesquisadores que objetivavam criar uma nova música erudita. Os músicos, responsáveis pelo armorial, ouviam as melodias, as gravavam e/ou escreviam, para depois trabalhar a partir delas, afirma Clóvis. O processo criativo, segundo Suassuna, deveria acontecer em três fases: 1. imitação, 2. transposição e 3. recriação das formas populares (SUASSUNA, 1951, p. 44-45 *apud* NÓBREGA, 2007, p. 3).<sup>7</sup>

Devemos lembrar de que o Movimento Armorial teve origem numa época em que o governo vigente no Brasil era o militar, que defendia uma representação unificada da nação (MORAES, 2000, p. 27), e que Ariano Suassuna entendia que, por conta do momento político, a UFPE era um dos poucos lugares, na época, possíveis para discutir cultura popular e brasileira (NÓBREGA, 2000, p. 39-40). Além do mais, o Movimento Armorial não sofreu, segundo Bezerra (2013, p. 163), com a repressão no pós-64, que muitos movimentos e mobilizações culturais e artísticas sofreram, porque a arte armorial não representava nenhum tipo de ameaça para o governo militar. Inclusive a música em sua maior parte nem possuía letra.

O primeiro experimento oficial de uma música armorial aconteceu na casa do artista plástico Francisco Brennand (1929-2019) (PEREIRA, 2017), com um quinteto: duas flautas, um violino, uma viola de arco e bateria.<sup>8</sup> Mas a sonoridade do grupo ainda incomodava Suassuna, pois não tinha os instrumentos da cultura popular como o pífano, a zabumba e a rabeça (SUASSUNA, 1974, p. 57-59). De acordo com Clóvis Pereira (2017), os músicos

---

<sup>7</sup> Para mais detalhes sobre os processos criativos da música armorial a partir da concepção de músicos do movimento, consultar: SANTOS, Marília. *Música armorial: processos criativos. Diacrítica*, n. 2, p. 85-104, Braga, 2021.

<sup>8</sup> Para mais informações sobre esse quinteto, os primeiros grupos musicais armoriais e outros com suas influências, ver o texto: SANTOS, Marília. *Ser ou não ser armorial? Orquestra Armorial, Quinteto Armorial, oQuadro, SaGRAMA e Quarteto Encore. Fênix*, v. 19, n. 1, p. 452-462, 2022.

envolvidos nesse trabalho, mais especificamente ele, Cussy e Jarbas, convenceram Ariano a investir num grupo maior, uma orquestra do Conservatório Pernambucano de Música (CPM), para a criação e estreia da música armorial. Dessa forma, os músicos do primeiro quinteto foram integrados a essa orquestra.

Desde o início, esses três músicos e Ariano Suassuna não entravam em um consenso sobre como deveria ser a música armorial. Enquanto este estava preocupado com a realização de sonoridades musicais que remetessem às culturas do interior do nordeste, como os sons de viola nordestina, dos cantadores, aboiadores, sons do pífano e da rabeça, que têm texturas musicais, sistemas de escalas e afinações diferentes daqueles comumente utilizados no meio da música tonal de concerto, acadêmica e conservatorial brasileira (SUASSUNA, 1974), Jarbas, Clóvis e Cussy preocupavam-se com a afinação “igual”, dentro do sistema temperado vigente nas orquestras sinfônicas. Esse foco nessas características dificultava o desejo de Ariano Suassuna em utilizar instrumentos como viola nordestina, rabeça, pífano e zabumba, por exemplo, nos grupos musicais (PEREIRA, 2017; SANTOS, 2017). Além disso, Ariano buscava uma música produzida por grupos musicais menores, camerísticos (SUASSUNA, 1974).

As divergências entre Ariano e Cussy também se encontravam na escolha do repertório que deveria ser tocado pela Orquestra Armorial. Diante de tais desacordos, houve uma separação entre Ariano e Cussy, que teve como ápice um concerto da Orquestra Armorial no *Jornal do Comércio*, em Recife. Nesse concerto, Cussy colocou a orquestra para tocar *músicas midiáticas*. Ariano Suassuna sempre enfatizava que o grupo armorial não deveria reproduzir músicas que já eram conhecidas pela população e que já tinham um espaço de difusão, como acontecia com as músicas de artistas que tocavam com frequência na rádio. Entretanto, sempre que Suassuna não estava nas apresentações da Orquestra Armorial, Cussy de Almeida colocava esse repertório não armorial para ser tocado. Após a notícia desse concerto, Suassuna não entrou mais em contato com Cussy de Almeida e nem frequentou o CPM, afastando-se também dos outros dois músicos: Clóvis Pereira e Jarbas Maciel (PEREIRA, 2017).

Depois desse acontecimento, Suassuna, junto com o músico Antônio Madureira (1949), criou o Quinteto Armorial. De acordo com Moraes, a primeira estreia do grupo foi em 26 de novembro de 1971, na igreja Rosário dos Pretos, em Recife. O programa foi composto por músicas barroca europeia, nordestina e armorial. Assim como durante a estreia do Movimento Armorial, também houve uma exposição de artes plásticas no mesmo dia. O Quinteto Armorial, que era composto por Antônio Madureira, Edilson Eulálio (1948), Antônio Nóbrega (1952), e

dois dos integrantes do primeiro quinteto: José Tavares de Amorim<sup>9</sup> e Jarbas Maciel, teve sua estreia com um quarteto, pois, por motivos que desconhecemos, Jarbas recusou-se a tocar (MORAES, 2000, p. 113). Em 1972, durante sua segunda estreia, no Teatro de Santa Isabel, também em Recife, o grupo oficializou-se da forma que ficou conhecido, com os seguintes integrantes: Antônio Madureira, Edilson Eulálio, Antonio Nóbrega, Fernando Torres<sup>10</sup> e Egildo Vieira (1947-2015). Este foi flautista nos dois primeiros álbuns, substituído depois por Antônio Fernandes de Farias (1951), mais conhecido como Fernando Pintassilgo (*ibid.*, p. 99-102; MADUREIRA, 2020a, 2020b).

Alguns/mas estudiosos/as subdividem o Movimento Armorial em fases, incluindo, em alguns casos, a última delas até os dias atuais.<sup>11</sup> Ariano Suassuna continuou realizando aulas espetáculos até o ano de sua morte, com uma estética artística que dialogava com aquilo que ele defendeu no movimento e antes do lançamento deste. Além disso, durante as décadas que se seguiram, outros grupos foram criados, muitos sob a direção e apadrinhamento do próprio Suassuna, e outros por conta própria dos músicos. Um fato interessante desse contexto é que Ariano Suassuna estava, com frequência e de uma forma ou de outra, envolvido com o meio político pernambucano e recifense, tendo até assumido cargos em algumas secretarias, como a Secretaria de Educação e Cultura do Recife, entre 1975 e 1978, e a Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, entre 1994 e 1998.

Em Pernambuco é possível encontrar vários músicos e grupos musicais realizando músicas que têm características que podem ser relacionadas com o armorial. Entretanto, nem todos eles dizem que sua arte é armorial. Por outro lado, grupos de outros estados e, sobretudo, regiões, têm surgido e enfatizado sua relação com tal estética. Logo, apontar algo relacionado à estética armorial muitas vezes torna-se complexo. Inclusive porque o próprio armorial sofreu influências, mesmo que indiretamente e sem intenção, de outros movimentos, como o Modernismo e os regionalistas, como discutirei a seguir.

### **Modernismo, regionalismos e arte na construção estética armorial**

---

<sup>9</sup> Não tenho informação da data de nascimento dele e nem se ele ainda está vivo.

<sup>10</sup> Entrei em contato com ele para obter sua data de nascimento, mas ele não me respondeu.

<sup>11</sup> Para mais detalhes sobre as fases do Movimento Armorial, consultar: SANTOS, Marília. Movimento Armorial: música, fases e Bodas de Ouro em tempos de pandemia. *Anais... VII Jornada de Etnomusicologia e V Colóquio Amazônico de Etnomusicologia: Etnomusicologia em Tempos de Pandemia: no ensino, na pesquisa, na extensão*, p. 129-143, Belém, 2020.

O Movimento Armorial, como já apontei, nasceu com o objetivo de criar uma arte erudita autenticamente brasileira, de forma que, para que isso acontecesse, Suassuna acreditava que era necessário buscar a matéria-prima para a construção dessa nova arte no interior da região nordeste do Brasil (SUASSUNA, 1974; MORAES, 2000). Essa busca estética e cultural com base na construção de uma identidade brasileira é algo que pode ser observado em várias manifestações e movimentos artísticos ao longo do século XX, principalmente, e está presente, de certa forma, na constituição sociopolítica, artística e epistemológica do Brasil. Parafraseando o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, na invenção do Brasil.

Uma das principais manifestações artísticas do século XX no Brasil foi o Modernismo. Este, que teve como marco a Semana de Arte Moderna entre os dias 15 e 19 de fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo, foi um movimento artístico que influenciou, de diferentes maneiras, a construção artística brasileira. De acordo com Nascimento (2015, p. 376), o Modernismo foi também um movimento cultural e libertário em termos estéticos, dialogando com o Nacionalismo e com a crítica social. Muitos estudiosos, continua o autor (*ibid.*, p. 379), apontam a I Exposição de Arte Moderna de Anita Malfatti (1866-1952), em 1917, como o marco de articulação para o movimento. Após a Semana de 22, as ideias modernistas continuaram sendo articuladas no Brasil de várias formas. O *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade (1890-1954), também chamado de Antropofagia desde 1928, inaugurou o que seria “uma das vertentes mais relevantes do movimento modernista” (*ibid.*, p. 377).

De maneira geral podemos dizer que o Modernismo e suas várias vertentes buscavam criar uma arte e, por extensão, uma identidade cultural brasileira a partir da própria cultura presente no território geográfico, e da influência das vanguardas estrangeiras. Também buscou inspiração no que foi chamado de Primitivismo. Este estava relacionado, no Brasil, às culturas dos povos indígenas e africanos. Buscava-se uma independência das culturas e artes brasileiras. Como colocou o próprio Mário de Andrade (1893-1945), um dos fundadores do movimento, “o Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1974, p. 235 *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 382).

Essa mesma busca por uma arte brasileira é identificada no Movimento Armorial, embora com alguns princípios diferentes. E, apesar de Suassuna e o movimento afirmarem que o armorial buscava elementos da cultura popular presentes no nordeste brasileiro, lugar que foi

explorado pela *Missão de Pesquisas Folclóricas*<sup>12</sup> comandada por Mário de Andrade, inclusive, existe também no armorial referências tomadas a partir do que foi produzido na Europa. Diferente do Modernismo, que buscava inspiração nas vanguardas contemporâneas a ele, o armorial utilizava-se de manifestações ocorridas em épocas passadas, como o barroco ibérico. As referências às cavalaria, aos estandartes, aos reis e rainhas, aos brasões, são europeias, mesmo buscando-se criar essa relação com manifestações da cultura popular brasileira. Podemos afirmar, a partir das concepções de formação identitária cunhadas por Anderson (2006) sobre a construção dos nacionalismos, que o armorial, assim como o Modernismo, também criou uma história imaginada do que é o Brasil.

Sobre a música armorial, Ariano Suassuna, em seu livro *O Movimento Armorial*, uma espécie de manifesto do movimento, escreveu o seguinte:

Em 1950, a pedido de Hermilo Borba Filho, escrevi para o livro “É de Tororó”, publicado em 1951, um artigo sobre Capiba. Nesse artigo, eu já fazia uma distinção entre Música urbana e afrobrasileira (*sic*) do Nordeste – preocupação fundamental de Villa-Lobos (modernista) e dos regionalistas – a Música sertaneja, que eu ligava à Música indígena, (meio asiática), a música ibérico-árabe, (ou “ibérico-mourisca”, como eu dizia no artigo), e a gregoriana, tudo contribuindo para ligar a Música sertaneja ao espírito primitivo e classicizante, “pré-clássico”, digamos assim, dos **“motetos” medievais ou da Música renascentista menos cortesã** (SUASSUNA, 1974, p. 53, 57, grifos da autora).

A busca em utilizar elementos das culturas afro e indígenas como fundamentais de uma identidade brasileira estão presentes no discurso de Ariano Suassuna já nos anos de 1950, ainda relativamente próximo aos momentos de maiores manifestações do Modernismo no Brasil. Nóbrega (2007) e Nascimento (2015) até enfatizam a relação entre uma cultura erudita e popular buscada pelo Modernismo, o que se reflete também no armorial. Além do mais, Ariano utiliza a palavra “primitivo” ao referir-se às culturas indígenas, sertanejas e mouras, relacionando-se, de certa maneira, com o Primitivismo modernista. A diferença é que esse primitivismo não carregava mais a ideia de um ser humano literalmente canibal, diferente do Modernismo, que tinha, de certa forma, o canibalismo dos povos indígenas como algo real,

---

<sup>12</sup> Essa pesquisa buscou registrar manifestações culturais e musicais presente no território brasileiro. Apesar do nome, é necessário nos atentarmos para a mudança categórica no que diz respeito ao que era chamado, na época, de música folclórica, e ao que é atualmente classificado como tal. Para detalhes sobre essa mudança histórica no uso da categorização “folclórica” para a música, consultar: SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 23-35.

como retrata Sandroni (2022) sobre as pesquisas realizadas por Mário de Andrade, que se tornava um “comer o outro” metafórico para as ideias artísticas e intelectuais.

Sem querer enfatizar a fábula das três raças<sup>13</sup>, é preciso considerar ainda que os povos do nordeste, o que inclui Suassuna, tiveram uma miscigenação mais enfática entre brancos, negros e indígenas, diferente daqueles do sudeste, onde foi feita uma política de branqueamento no final do século XIX, o que faz com que os indígenas e as etnias afro apresentem-se para os sudestinos ainda como “o outro”, enquanto para os nordestinos elas constituem a própria população.

A antropofagia, embora não citada dessa forma no armorial, acontece cultural e artisticamente. Inclusive esse movimento antropofágico da busca de inspiração do armorial numa cultura popular do interior do nordeste causou algumas críticas ao movimento, que foi acusado de utilizar a cultura do povo para fazer arte para a elite, como aponta Moraes (2000). Entretanto, o mesmo foi visto com bons olhos por diversos intelectuais e artistas, confirma a mesma autora. É importante ressaltar que a intenção do Movimento Armorial não era copiar as artes e expressões das culturas populares, mas utilizá-las como meio para a criação de uma nova arte.

O armorial também buscava, em termos estéticos e artísticos, desvincular-se do que foi construído pelo Nacionalismo. Na música, por exemplo, Antônio Madureira (2017a) explica que a música nacionalista brasileira manteve as formas europeias, enquanto a armorial buscava realizar algo completamente novo. E, para isso acontecer, segundo ele, era necessário pensar não somente nas influências das culturas populares, mas nas estruturas e formas musicais, assim como nos tipos de grupos e nos instrumentos utilizados para conceber essa nova música.

Sobre a diferença entre música nacionalista e música armorial, o compositor e professor do Departamento de Música da UFPE, Nelson Almeida (1953-2022), tomando como exemplo Villa-Lobos (1887-1959) (que esteve presente com sua música na Semana de Arte Moderna), diz o seguinte:

Muitos compositores, aliás, isso existiu quase sempre, eles buscaram fontes, como fonte de inspiração a música da cultura popular. Todos eles praticamente fizeram isso. Até Beethoven. Mas no que diferencia, por exemplo, de Villa, que Villa é um compositor autenticamente brasileiro, né? Todo mundo identifica, no Brasil e no

---

<sup>13</sup> A fábula das três raças é uma definição sobre a qual o antropólogo Roberto da Matta escreveu, explicando que a junção dos três povos (brancos, negros e indígenas) apresenta uma visão equivocada sobre a situação socioeconômica do Brasil. Para detalhes, consultar: DA MATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

exterior, principalmente, identifica como um compositor brasileiro. Mas a música dele não é... Não se pode dizer: “Essa música de Villa é de Belém.” “Essa música é de Sergipe.” Não tem como identificar isso. Você pode ter exemplos isolados de peças de Villa que reportam a determinada cultura específica, tipo pastoril alagoano. Alguma coisa dessa natureza você encontra. Mas é uma obra, ou uma referência de uma obra. A música armorial não é apenas isso. Ela tem uma série de valores que são característicos de uma determinada cultura. Essa cultura é a reproduzida no nordeste do Brasil, especialmente no eixo Pernambuco, Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte. Nesses quatro eixos. É onde se situa essa música que tem características nítidas, vívidas em comum. Por exemplo, o ritmo, o acento, determinados deslocamentos de acento, escalas específicas, que se baseiam numa escala que é chamada de escala nordestina. Mas esse nordestino somos nós que chamamos já por bairrismo, mas não é uma escala nordestina. Essa escala eu acho que existia a vida toda. Eu mesmo encontrei exemplo dela no jazz, quando eu estava estudando. Então eu encontrei, pesquisando lá, encontrei a escala chamada nordestina. Encontrei no meio do jazz. Enfim, mas também não pertence ao jazz. A escala não pertence a ninguém (ALMEIDA, 2016).

O que acontece com o armorial e sua música é que os elementos utilizados como matéria-prima para a sua construção já estavam, na época da sua elaboração e lançamento, fixados como símbolos de uma identidade regional: a nordestina. Essa constituição identitária é fruto do nacionalismo e, em contrapartida a este, das diversas correntes regionalistas. A construção do nordeste enquanto região geopolítica e epistemológica começa pelo menos meio século antes do lançamento do Movimento Armorial. E essa invenção do nordeste, como coloca Albuquerque Jr. (2011), se dá também por meio das diversas linguagens artísticas.<sup>14</sup>

Antes do Movimento Armorial, Segundo Nóbrega (2007, p. 2), em Recife houve vários movimentos culturais, assim como escolas artísticas que buscavam valorizar a cultura popular, e com o intuito de criar uma arte nacional. Dentre eles a autora destaca: o Movimento Regionalista, a Sociedade de Arte Moderna do Recife, o Movimento de Cultura Popular e a Escola do Recife. Esta apontada por Nóbrega como a principal influência regional para o Movimento Armorial. É inegável a influência dos ideais de Silvio Romero (1851-1914) e Gilberto Freyre (1900-1987) nesses movimentos.

O Movimento Regionalista, como coloca Fernando Freyre, foi fundado no Recife em 1924, com “o intuito de defender as tradições e promover os interesses do Nordeste” (FREYRE, 1977, p. 175). A Escola do Recife, a sua maneira, buscava, de acordo com Adeodato, “abandonar o positivismo ortodoxo” que era difundido nos meios intelectuais, principalmente

<sup>14</sup> Para detalhes sobre a construção de uma identidade sonora da região nordeste e sua relação com o armorial, consultar o texto: SANTOS, Marília. Sons armoriais: uma construção sonora-identitária do nordeste do Brasil. In: BORGES, Valterlei (org.). *Identidade e diferença na América Latina: perspectivas culturais e midiáticas*. Rio de Janeiro: Provisório Produções, 2021. p. 8-35.

no eixo Rio-São Paulo (ADEODATO, 2003, p. 304), e para isso também se fundamentava na busca de uma identidade nacional que se baseava na cultura popular.

Dessa forma, quando pensamos numa estética artística armorial, sobretudo nos dias atuais, muitas vezes é difícil definir, pelo menos na música, o que é exatamente armorial ou não, seja pelas influências anteriores ao movimento, seja pelo fato de as culturas populares continuar sendo referências, direto ou indiretamente, para os processos criativos artísticos e musicais de muitos/as compositores/as. Além do mais, existe uma sonoridade na música para concerto (o que muitas pessoas chamam de música erudita e que foi o tipo de música que o Movimento Armorial buscou criar) que é identificada como nordestina e tem acontecido de músicas categorizadas como nordestinas serem nomeadas armoriais. Nesse contexto, seria mesmo a sonoridade unicamente em si que definiria uma música armorial, ou outros elementos *extramusicais* precisariam estar atrelados à música? E sobre suas influências, como poderíamos identificá-las? Como compositores/as têm afirmado a *armorialidade* em suas obras?

Diante de tais colocações e questionamentos, apresento a peça musical *Um Requiem Nordestino*, e em seguida uma discussão, utilizando o conceito de autopoiese, para uma possível explicação sobre a descendência de uma estética armorial nos dias atuais.

### ***Um Requiem Nordestino: homenagem a Ariano Suassuna***

*Um Requiem Nordestino*, composição de Dierson Torres (1953), professor aposentado do Departamento de Música da UFPE, é uma obra que foi escrita em homenagem a Ariano Suassuna. Durante algum tempo o compositor já estava elaborando essa música. Uma das ideias era pegar os textos utilizados no formato de música chamado réquiem (que é uma missa para os mortos, e que originalmente é escrita com textos bíblicos em latim), traduzir os textos, e então adaptar a linguagem para um “dialeto” que é comum em parte do nordeste do Brasil. Com a morte do escritor Ariano Suassuna, em 2014, surgiu a ideia, de acordo com Dierson (2016), por parte de dois outros professores do Departamento de Música da UFPE, Flávio Medeiros e Luiz Kleber Queiroz, de fazer a peça homenageando o escritor. Eles também sugeriram que essa obra deveria ser chamada de *Requiem Armorial*. Dierson Torres concordou com a homenagem, mas preferiu manter o nome original. Ele diz o seguinte:

Entretanto, um pouco depois da ideia inicial, com a morte de Ariano Suassuna, Flávio Medeiros e Luiz Kleber Queiroz trouxeram o libreto da peça já pronto, composto

basicamente por textos de Suassuna, por uma curta passagem bíblica e um poema, retirado da internet, que acabou não sendo utilizado porque sua autoria não foi encontrada. Então o mesmo foi substituído, na sequência, por um poema do livro *Armorial de um caçador de nuvens*, de Ângelo Monteiro. A estrutura da peça também já estava pronta: entrada, solos, coros. Faltava apenas colocar a música. E então foi isto que eu fiz. A proposta agora era que fosse chamado de *Requiem Armorial*, por conta da homenagem que estava sendo feita para Ariano Suassuna. Entretanto eu não concordei com isto. A composição permaneceu com o nome *Um Requiem Nordestino*. É uma peça erudita que, apesar de não ser armorial, tem influências dele (TORRES, 2016).

Os textos de Suassuna utilizados na música foram retirados de o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), uma das principais obras literárias armorial, da peça teatral *Auto da Compadecida* (1955), e de um soneto de *Sonetos com motes alheios* (1880-1885). Como pode ser lido na citação anterior, o texto final pertence ao livro *Armorial de um caçador de nuvens* (desconheço a data da publicação), do poeta Ângelo Monteiro (1942), que também fez parte do movimento, contribuindo com a poesia. Há ainda alguns trechos bíblicos.

Para criar uma relação com a obra de Suassuna, Torres procurou utilizar elementos sonoros conhecidos pelas pessoas, como citações das músicas que são temas dos personagens João Grilo e Chicó, protagonistas do longa *O Auto da Compadecida* (2000), estreado na TV aberta Rede Globo, tendo os atores Matheus Nachtergaele (1968) e Selton Mello (1972) como seus intérpretes, respectivamente.

Quando a peça teatral *Auto da Compadecida* foi adaptada para a TV, o grupo pernambucano SaGRAMA, que tem como líder Sérgio Campelo (1962), foi responsável pela elaboração e interpretação da trilha sonora.<sup>15</sup> Na trilha do filme, mas não no álbum do SaGRAMA, também há composições como “Cavaleiro do Sol”, de Antúlio Madureira (1957), que é irmão de Antônio Madureira, e foi entrevistado por mim para esta pesquisa.

Devido ao sucesso que o longa-metragem teve, as músicas ainda são relacionadas a ele e, conseqüentemente, a Ariano Suassuna. Então, Dierson Torres (2016) pediu permissão a Sérgio Campelo para utilizar alguns trechos de músicas mais conhecidas que foram gravadas pelo SaGRAMA, para tentar ativar uma “memória afetiva” no público que conhece o longa.

O tema principal da música “Presepada”, de Sérgio Campelo, que no filme *O Auto da Compadecida* é tema de Chicó, em *Um Requiem Nordestino* (Figura 01) aparece entre os

---

<sup>15</sup> As composições do SaGRAMA para essa trilha sonora são de Sérgio Campelo, Cláudio Moura, que é outro componente do SaGRAMA, Dimas Sedícias (1930-2001), Bozó, e algumas de domínio público.

movimentos III (O Nascimento) e IV (A Missão). E, para quem está lendo a partitura para tocar, há ainda uma frase: “Não foram as águas que levaram João Grilo”.

The image shows a musical score for piano and voice. The title is "Não foram as águas que levaram João Grilo." The score is for measures 36-39. The piano part is marked "Piano" and includes dynamics "p" and "pp". The vocal line has a "rit." marking. The score is for measures 36-39.

Figura 01: *Um Requiem Nordestino*. Redução para piano e vozes. Compassos: 36-39. Fonte: (UM REQUIEM NORDESTINO, 2015).

No movimento IV, um dos solistas e o coro cantam um versinho (uma poesia) do *Auto da Compadecida*, que no filme faz parte de uma cena bastante conhecida, que é quando João Grilo, após ser sentenciado a passar a eternidade no inferno, assim como os demais personagens que morreram, não podendo mais apelar para Jesus Cristo, invoca a presença de Nossa Senhora, para tentar ter uma chance de ir para o purgatório, depois para o céu e para, de certa forma, debochar do Encarnado. O texto diz:

Valha-me nossa Senhora,  
 Mãe de Deus de Nazaré!  
 A vaca mansa dá leite,  
 A braba dá quando quer.  
 A mansa dá sossegada,  
 A braba levanta o pé.  
 Já fui barco, fui navio,  
 Mas hoje sou escaler.  
 Já fui menino, fui homem,  
 Só me falta ser mulher.  
 (SUASSUNA, 1999, p. 169-170)

Trata-se de uma redondilha maior. Uma estrofe composta por versos de sete sílabas poéticas. Essa é uma métrica comumente encontrada na poesia das culturas populares no nordeste do Brasil.

O texto utilizado no movimento V, uma ária, está intitulado em *Um Requiem Nordestino* “O Amor”. Ele apresenta algumas modificações em relação ao poema contido na seleção de poemas de Ariano Suassuna, organizada por Carlos Newton Júnior, que tem como título, neste

livro, “A mulher e o reino”. Na internet é possível encontrar a versão que está no livro de Carlos Newton Júnior e a que está em *Um Requiem Nordestino*. Vejamos:

#### **A Mulher e o Reino**

Ó romã do pomar, Relva, esmeralda,  
olhos de ouro e de azul – minha alazã!  
Ária em corda de Sol, fruto de prata,  
meu Chão e meu Anel – cor da Manhã!

Ó meu Sono, meu sangue, Dom, coragem  
água das pedras, Rosa e belveder!  
Meu candeeiro aceso da Miragem,  
Meu mito e meu poder – minha mulher!

Dizem que tudo passa e o Tempo duro  
Tudo esfarela: sangue há de morrer.  
Mas quando a Luz me diz que esse ouro Puro

se acaba por finas e corromper  
meu Sangue ferve contra a vã Razão  
e há de pulsar o Amor na escuridão!  
(SUASSUNA, 1999, p. 193)

#### **O Amor**

Oh! Romã do pomar, Relva esmeralda  
Olhos de ouro e azul, minha alazã.  
Ária em forma de Sol, fruto de prata  
Meu chão, meu anel, cor do amanhã

Oh! meu sangue, meu sono e dor, coragem  
Meu candeeiro aceso da miragem.  
Meu mito e meu poder, minha mulher.

Dizem que tudo passa e o tempo duro  
Tudo esfarela

Mas quando a luz me diz que esse ouro puro  
se acaba por finas e corromper  
Meu sangue ferve contra a vã razão  
E há de pulsar o amor na escuridão.  
(UM REQUIEM NORDESTINO, 2015)<sup>16</sup>

No terceiro verso da terceira estrofe está escrito em “A Mulher e o Reino”: “Ária em corda de sol”, e em “O Amor”: “Ária em forma de sol”. O primeiro apresenta uma possível

<sup>16</sup> A disposição e pontuação dos versos e estrofes estão de acordo com a poesia do Poetisarte, que tem como título “A mulher e o reino”. Na terceira estrofe, há um terceiro verso: “O sangue há de morrer.” E o primeiro e o segundo verso da última estrofe estavam distribuídos como um único verso, o que deixa a estrofe com três versos. Pela lógica da contagem das sílabas poéticas, achei mais lógico a divisão dele em dois versos de dez sílabas poéticas, tomando como referência o a poesia do livro. Disponível nesse link: <https://poetisarte.com/autores/ariano-suassuna/a-mulher-e-o-reino/>.

referência musical. Não sabemos se foi a intenção de Ariano Suassuna. Nos faz lembrar a “Ária da corda de sol” ou “Ária da quarta corda”, da 3ª Suíte para orquestra de Johann Sebastian Bach (1685-1750), compositor do barroco alemão. Ainda na primeira estrofe, no quarto verso, há diferenças entre as duas versões. Na segunda estrofe em *Um Requiem Nordestino* não consta o segundo verso.

Há modificações na métrica poética, de forma que não se mantém o padrão presente em “A mulher e o reino”, que é um soneto com versos decassílabos. “O amor” além de não manter a forma de soneto, tem o segundo verso da terceira estrofe composto com uma redondilha menor. As diferenças além de métricas também podem ser observadas nos variados significados que um texto literário pode apresentar. Há dois versos que são suprimidos em “O Amor”: “água das pedras, rosa e belveder” e “O sangue há de morrer”. Na minha interpretação eles fazem referências a características armoriais, remetendo a um certo barroco e a elementos medievais.

O movimento “O Amor” está em compasso composto, seis por oito (6/8). A divisão rítmica das figuras musicais parece seguir um padrão que acontece na obra inteira, como a presença de três colcheias em uma unidade de tempo do compasso, divisões rítmicas como semínima pontuada, seguida de mínima e depois de colcheia (Figura 02).

The image shows a musical score for the piece "O Amor". It is in 6/8 time and marked "Lento" with a tempo of 84. The score is for Soprano and Piano. The Soprano part consists of five measures, with the first four being rests and the fifth containing a single note with a fermata. The Piano part is marked "Con sord." and "pp" (pianissimo) in the first measure, which is also marked "rit." (ritardando). The piano part features a complex rhythmic pattern of chords and single notes, with dynamics changing to "p" (piano) in the final measure. The score is written on five staves: one for the Soprano and four for the Piano (treble and bass clefs).

Figura 02: Trecho de “O Amor”. Redução para piano e vozes. Compassos 1-5.<sup>17</sup> Fonte: (UM REQUIEM NORDESTINO, 2015).

<sup>17</sup> A numeração dos compassos na redução para piano que tive acesso e que foi a mesma utilizada para os ensaios para coro e solistas inicia sempre no compasso 1, e está dividida em movimentos, por isso, mesmo esse trecho (Figura 02) sendo bem depois do primeiro trecho citado (Figura 01), aparece com uma numeração menor.

Como nos demais movimentos, o compositor deixa frases, como uma espécie de mensagem para envolver os/as instrumentistas na interpretação da peça, como pode ser observado no trecho a seguir, a frase: “Durma, minha menina” (Figura 03):

The image shows a musical score for piano and voice. The top staff is a vocal line. Above it, the tempo is marked 'a tempo' and the dynamic is 'mp'. The lyrics are 'Durma, minha menina' and 'Oh! ro - mã do po-'. The piano accompaniment is shown in two staves below. The dynamic is marked 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 03: Trecho de “O Amor”. Redução para piano e vozes. Compassos 8 e 9. Fonte: (UM REQUIEM NORDESTINO, 2015).

Algo bastante interessante sobre esse movimento é que ele é o único que tem como solista uma voz feminina. O mesmo acontece no *Ein Deutsches Requiem* (Um Requiem Alemão), do compositor alemão Johannes Brahms (1833-1897), que apenas no movimento V colocou um solo de voz feminina. Ele também escreveu o réquiem em sua própria língua: alemão. Assim como a utilização de um texto na língua do seu país, Torres (2016) afirma ter buscado inspiração no *Ein Deutsches Requiem* para essa distribuição das vozes solistas na obra.

Entre os movimentos X (Aboio) e XI (Homenagem) (Figura 04) há uma segunda citação da trilha musical de *O Auto da Compadecida*. Dessa vez da música “Rói-couro”, de Dimas Sedícias. Tema principalmente relacionado a Chicó.

Figura 04: *Um Requiem Nordestino*. Redução para piano e vozes. Compassos: 22-25. Fonte: (UM REQUIEM NORDESTINO, 2015).

A instrumentação, explica o compositor, em parte procura buscar referências no armorial, de modo que a utilização das flautas é para imitar os pífanos, assim como os violinos e violas de arco, para imitar a rabeça (TORRES, 2016). Seria, talvez, uma influência da Orquestra Armorial? Vale ressaltar que a música armorial é compreendida por algumas pessoas como tendo desenvolvido duas vertentes principais: a da Orquestra Armorial e a do Quinteto Armorial. Sendo a primeira uma espécie de música nacionalista nordestina, e a segunda algo mais original em termos armoriais.

Dierson Torres (2016) também explica que existe a incorporação de instrumentos que não estão, necessariamente, de acordo com a linguagem tradicional do que foi defendido pelo armorial para a produção de sua música. Nesse caso, o compositor está se referindo mais especificamente à utilização dos metais, que também foram usados por Clóvis Pereira, na *Grande Missa Nordestina*, enfatiza.

Embora haja instrumentos específicos que o Movimento Armorial tenha buscado utilizar nos seus primeiros anos de experimento e lançamento da música, não existem, como afirmam Antônio Madureira (2017a) e Antonio Nóbrega (2017), instrumentos armoriais. O que acontece, continua Madureira, é que no início das pesquisas houve uma preferência e cuidado em utilizar instrumentos que tivessem alguma proximidade com aqueles presentes em grupos

musicais e expressões da cultura popular, para não perderem as referências musicais que estava buscando.

O primeiro concerto de *Um Requiem Nordestino* aconteceu no dia 25 de outubro de 2015, na Igreja Madre de Deus, em Recife (Figura 05 e 06). A estreia fez parte da Semana da Música do Departamento de Música da UFPE, que no período teve como tema “Movimento Armorial - 45 anos”. O evento também teve parceria com o CPM que, além de realizar as comemorações do Movimento Armorial e da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, que nasceu dentro dessa instituição, celebrava seus 85 anos.



Figura 05: Estreia de *Um Requiem Nordestino*. Igreja Madre de Deus, 25 de outubro de 2015. Fonte: Fotografia compartilhada nas redes sociais depois do concerto da sua estreia.



Figura 06: Estreia de *Um Requiem Nordestino*. Igreja Madre de Deus, 25 de outubro de 2015. Marília Santos (eu), do lado esquerdo da primeira fila de mulheres. Fonte: Fotografia compartilhada nas redes sociais depois do concerto da sua estreia.

No ano seguinte ao de sua estreia, com um projeto financiado pelo FUNCULTURA – Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – *Um Requiem Nordestino* foi apresentado em algumas cidades do estado de Pernambuco. Com a mesma regência, mas com algumas mudanças das/os coristas, solistas e instrumentistas.

Os cartazes (Figura 07; Figura 08) da divulgação da turnê tiveram um trabalho de design que remetem a um estereótipo de cultura nordestina e a uma certa estética armorial. Nas letras do nome observamos as pontas, como pontas de flechas e de facas, que são muito comuns quando se deseja fazer referência ao armorial, que são bastante encontradas em parte da arte produzida pelo artista plástico Francisco Brennand e em livros como o *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Os cajus remetem à flora nordestina, por exemplo.

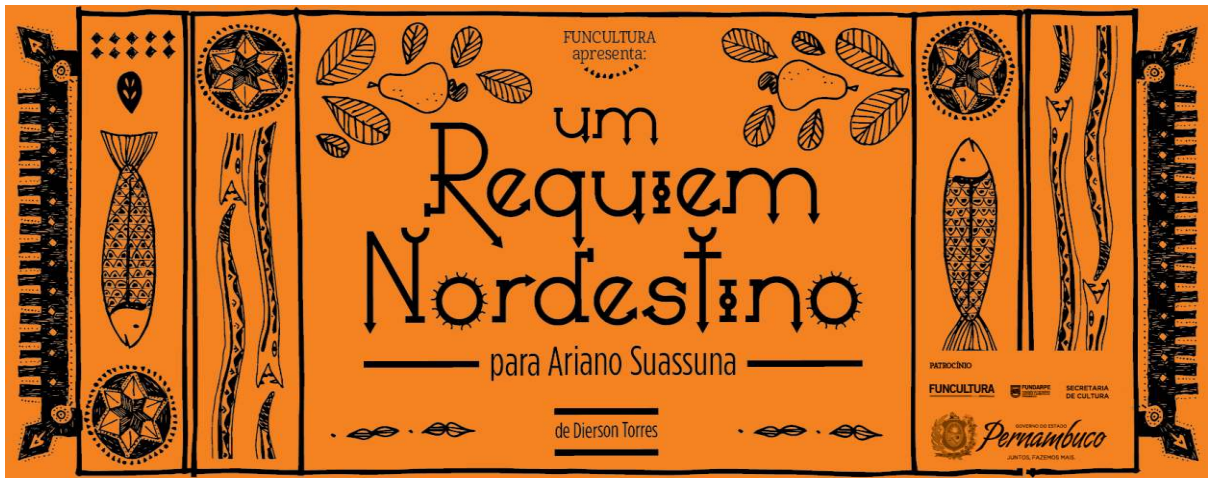


Figura 05: Cartaz de *Um Requiem Nordestino*. Fonte: (UM REQUIEM NORDESTINO, 2016).



Figura 06: Cartaz de *Um Requiem Nordestino*. Fonte: (UM REQUIEM NORDESTINO, 2016).

A primeira apresentação dessa turnê aconteceu em Recife, na Basílica de Nossa Senhora do Carmo, no dia 18 de outubro de 2016, quando o Movimento Armorial estava completando 46 anos. As duas apresentações que se seguiram foram realizadas em duas cidades da mesorregião agreste do estado de Pernambuco: Caruaru, na Paróquia de São José, no dia 23 de outubro, e Gravatá, Igreja Matriz de Sant'Ana, no dia 31 de outubro.

Além desses elementos visuais, e dos sonoros que já citamos, vale chamar a atenção também para o uso de certas palavras que deram nome aos movimentos de *Um Requiem Nordestino*, como “Aboio” e “Vida Armorial”, o que é, acredito, uma maneira de buscar realizar uma aproximação dessa música erudita com um *lugar-nordeste* e armorial.

### **Autopoiese: descendência e continuidade armorial**

A discussão em música com base na autopoiese normalmente é utilizada para uma obra musical em específico. Embora tenha utilizado *Um Requiem Nordestino* como um exemplo de músicas que estão sendo compostas atualmente com influências armoriais, não é minha intenção pensar essa descendência com base unicamente na peça apresentada. Nesse contexto, utilizarei as concepções de autopoiese para pensarmos sobre o que aqui chamo de *campo armorial*, que seria todo o espaço que envolve esse pensamento armorial, desde a música, e demais artes, que nasceram com o movimento, até aquelas que surgiram após o lançamento dele, assim como as discussões e o imaginário em torno do armorial como todo.

Autopoiese (*autopoiesis*), de maneira simples, é algo que recria a si mesmo. O conceito foi cunhado na década de 1970 pelos biólogos chilenos Humberto Maturama (1928-2021) e Francisco Varela (1956-2001), relacionado ao estudo sobre os seres vivos. Tal conceito, como aponta Chagas (2009, p. 18-19), teve base na cibernética. Posteriormente a teoria foi abordada e adaptada por outras áreas do conhecimento, como a filosofia. A partir desse viés filosófico, ela também passou a ser integrada no âmbito da pesquisa musical, mais especificamente voltada para o estudo da obra e sua morfologia poiética. Faz-se necessário destacar que os estudos musicais também tendem a pensar algumas vezes os processos poiéticos como algo voltado principalmente à obra em si, muitas vezes desconsiderando que a própria criação musical está social e politicamente contextualizada. Aqui utilizo tais conceitos para relacioná-los com um *campo musical*, e não somente a uma música.

Chagas explica que a autopoiese passou a ser tratada de forma metafórica pelo sociólogo Luhmann, pensando os sistemas sociais como autopoieticos, pois eles se auto-organizam, se autorreproduzem, tendo no centro a comunicação. De maneira que esta tem estrutura e propriedade “semelhante às células dos seres vivos [...], garantindo sua capacidade de organizar-se e reproduzir-se” (CHAGAS, 2009, p. 19). E arte e música estão inseridas exatamente nesse contexto social. Nem uma, nem outra, é o que é se não houver uma definição,

um reconhecimento social sobre o que elas são. Dessa forma, por mais que alguns estudiosos tenham a tendência em restringir o armorial somente ao Movimento Armorial, afirmando que o que se tem, em termos de música, para além dele é *apenas* nordestino, podemos notar um movimento autopoietico em que muitas sonoridades que não foram definidas pelo movimento como armoriais passaram a ser entendidas como tais. E, nesse contexto, notamos que muitas vezes as relações acontecem por meio de elementos *extramusicais*, como é o caso de *Um Requiem Nordestino*, em que a relação com o armorial está muito mais ligada à intenção de criá-la do que à própria poética composicional (em termos somente sonoros).

Ao criar *Um Requiem Nordestino* existe uma intenção do compositor de que isso apresente influências armoriais, devido à homenagem feita para Ariano Suassuna. A própria relação com Ariano Suassuna, seja ela de forma direta ou indireta, é percebida como algo armorial. A escolha dos trechos de músicas presentes no filme *O Auto da Compadecida* também é um meio de criar essa relação com uma estética artístico-musical armorial. Mas, considerando o conceito tradicional e definido de música armorial pelo movimento, seria mesmo armorial a música do SaGRAMA feita para a trilha sonora desse filme? Entretanto, não podemos deixar de considerar como as ideias do movimento, após terem sido lançadas, tornaram-se independentes, de forma que os/as artistas e outras pessoas passaram a utilizá-las. Sobre isso, Nelson Almeida afirma:

Tem um ditado que diz: “O homem põe e Deus dispõe.” Eu gosto de dizer que as coisas acontecem ao contrário: “Deus põe e o homem dispõe.” De modo que quando Deus faz uma coisa Ele dá permissão para que o homem a modifique. E foi isso que aconteceu com o armorial. Ariano Suassuna, com o Movimento Armorial, lançou uma ideia que era boa o suficiente para não ficar só naquilo mesmo (ALMEIDA, 2016).

Muitos grupos musicais fora do estado de Pernambuco e, principalmente, da região nordeste, fazem um tipo de música que eles afirmam ser armorial. Quando os observamos, notamos que muitas dessas músicas poderiam ser mais bem classificadas como com relações estéticas medievais, outras como reprodução de músicas da cultura popular, o que não foi a ideia original do Movimento Armorial. Vale ressaltar que muitas pessoas que pensam sobre o fenômeno armorial tendem a dizer que a música armorial acabou junto com o movimento. Entretanto, há estudiosos/as que afirmam que ainda estamos vivendo a terceira fase do mesmo movimento.

Se formos considerar apenas a sonoridade, sem tratarmos dos acontecimentos em torno da música armorial, sejam eles quais forem, podemos até afirmar que esta nasceu antes do movimento. Mas não exatamente nas culturas populares, como costumam dizer algumas pessoas. Entretanto, com os próprios compositores do movimento. Clóvis Pereira, por exemplo, já tinha um estilo de composição bem sedimentado, com influências do nordeste, antes de fazer parte do Movimento Armorial. Essa estética, presente na obra dele, foi despertada por Guerra-Peixe. Antônio Madureira, embora antes de conhecer Suassuna não estivesse dedicado a fazer uma música armorial, já se inspirava, em suas pesquisas musicais, naquilo que Mário de Andrade defendia, que, de certa forma, foi um caminho buscado pelo armorial. Embora Suassuna não afirme isso.

Em entrevista, Antonio Nóbrega (2017), um dos músicos do armorial que mais teve projeção midiática, fala que possivelmente não existe uma interpretação armorial e que o Movimento Armorial chamou a atenção para uma consciência sobre um determinado tipo de música que estava sendo produzida numa cultura popular. Ele ainda afirma que, se seu trabalho atual for categorizado dentro daquilo mais tradicional do armorial, do que foi definido na época do lançamento do movimento, ele não será considerado armorial.

Antúlio Madureira afirma que suas músicas têm influências de culturas diferentes e que, embora tenha se envolvido com o armorial de alguma forma, nunca ouviu de Ariano que ele era armorial. Inclusive, ainda na época de maior efervescência do movimento, Antúlio já utilizava instrumentos eletrônicos e de outras culturas que não eram nem nordestina e nem brasileira. Porém, reconhece as influências que recebeu do armorial e da existência de uma linha estética específica que pode ser classificada com esse nome (MADUREIRA, 2017b). Contudo, se formos considerar somente a parte sonora das peças musicais, segundo Antônio Madureira, há músicas que estão sendo produzidas em outras culturas que soam bastante armoriais (MADUREIRA, 2020).

Estando social e politicamente situada, a música também se transforma, num processo autopoiético artístico e social. Envolver culturas populares na produção artística e musical é de interesse de muitas instituições públicas, tanto para dizer que existe uma valorização da cultura local, assim como dos seus produtores, quanto para criar uma identidade própria, o que tem sido uma característica cada vez mais presente na Era da Informação e das tecnologias digitais, em que construção do global está cada vez mais em diálogo com o local. E, nesse contexto,

muitas pessoas acabam relacionando qualquer tipo de referência das expressões populares da região nordeste ao armorial.

As influências armoriais em *Um Requiem Nordestino* aparecem muito mais ligadas a essa relação com Suassuna do que a questões estético-musicais, se tomarmos como padrão de comparação as músicas produzidas dentro do próprio movimento. Vale ressaltar que, a própria definição de uma estética musical já era geradora de controvérsias e discussões entre o grupo que lançou o movimento, como já mencionai nesse texto. A *Grande Missa Nordestina*, de Clóvis Pereira, considerada uma das grandes obras do Movimento Armorial, foi composta quando o mesmo já não estava mais em contato com Ariano Suassuna e com o que este estava desenvolvendo artístico e musicalmente.

Um fator que deve ser considerado para tais transformações e utilização de determinados discursos, nesse sentido mais especificamente sobre o armorial e um estereótipo de nordeste, que se reflete numa produção artística e musical local e até mesmo em outros espaços, mas sempre relacionada ao nordeste, é a da necessidade que os/as artistas têm de aprovar projetos para terem verba para realizar suas obras e também para ter algum tipo de meio para se manter economicamente. Ao entender que o Estado, em diferentes níveis (municipal, estadual, federal) tem uma preferência por determinadas identidades estéticas e artísticas já definidas, com discursos bem sedimentados como importantes para suas respectivas culturas, os/as artistas vão procurar, muitas vezes, adaptar seus trabalhos, para que assim tenham a oportunidade de realizá-los.

Então, embora seja notada uma produção de música que tem uma estética que pode ser relacionada ao armorial, o que tem mantido, principalmente, a continuidade, e até mesmo as influências do movimento nas diversas cenas musicais, e aqui destaco a de Pernambuco, a qual tenho mais familiaridade e que foi o foco principal dessa pesquisa, é a relação com Ariano Suassuna, assim como o discurso, através da comunicação, que tem sustentado essa existência armorial na atualidade, num processo de autopoiese. Este que, por sua vez, seria mais uma definição simbólica daquilo que o Modernismo defendeu como antropofagia. E, nesse canibalismo artístico, a arte armorial desapropria-se dela para apropriar-se novamente dela mesma e de outras, se reconstituído de forma autopoietica.

**Referências**

ADEODATO, João Maurício. O positivismo culturalista da Escola do Recife. *Novos Estudos Jurídicos*, v. 8, n. 2, p. 303-326, 2003.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Nelson. Entrevista de Marília Santos. Recife, 26 set. 2016.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London and New York: Verso, 2006.

BARZA, Sérgio. *Jornada Movimento Armorial e sua música: 50 anos - A Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco*. Apresentação: Marília Santos e José Renato Accioly. Conservatório Pernambucano de Música. Canal. YouTube. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h0gSSMVmWt8>. Acesso em: 12 jan. 2021.

BEZERRA, Amilcar Almeida. *(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória de Ariano Suassuna*. 250 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

CHAGAS, Paulo C. Os nós pulsantes: do estudo de música eletrônica aos modelos emergentes de criatividade musical. *Anais... 5º Encontro de Música e Mídia E(st)éticas do Som*, p. 1-34, 2009. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/5encontro/misc/pdfs/Paulo%20C%20Chagas.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2021.

FREYRE, Fernando de Mello. O Movimento Regionalista e Tradicionalista e a seu modo também Modernista – algumas considerações. *Ci & Trop.*, v. 5, n. 2, p. 175-188, 1977.

MADUREIRA, Antônio. Conversa informal com Marília Santos. Meet. Recife/São Caitano, 21 out. 2020a.

MADUREIRA, Antônio. *Jornada Movimento Armorial e sua música: 50 anos - Quinteto Armorial e a música de Antônio Madureira*. Apresentação: Marília Santos e José Renato Accioly. Conservatório Pernambucano de Música. Canal. YouTube. 2020b. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=RwjmCH\\_EWsY](https://www.youtube.com/watch?v=RwjmCH_EWsY). Acesso em: 12 jan. 2021.

MADUREIRA, Antônio. Entrevista de Marília Santos. Recife, 14 mar. 2017a.

MADUREIRA, Antúlio. Entrevista de Marília Santos. São Caitano/Recife (WhatsApp), 20 set. 2017b.

MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

SANTOS, Marília. *Música Armorial: história, arte e ecos*.

---

NASCIMENTO, Evando. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. *Gragoatá*, v. 20, n. 39, p. 376-391, 2015.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no Movimento Armorial*, Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. A música no Movimento Armorial. In: *Anais da Anppom*. 2007, p. 1-13. Disponível em: [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nobrega-musica\\_movimento\\_armorial.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nobrega-musica_movimento_armorial.pdf). Acesso em: 01 ago. 2020.

NÓBREGA, Antonio. Entrevista de Marília Santos. São Caitano/SãoPaulo (Skype), 19 jan, 2017.

PEREIRA, Clóvis. Entrevista de Marília Santos. Recife, 13 mar. 2017.

SANDRONI, Carlos. Notas sobre etnografia em Mário de Andrade. *Estudos Avançados*, v. 36, n. 104, p. 205-223, 2022.

SANTOS, Marília. “Música armorial: revisão bibliográfica”. *Revista Música*, v. 20, n. 2, p. 63-98, 2020.

SANTOS, Marília. “Ecos Armoriais: influência e repercussão da música armorial em Pernambuco”. *Música Popular em Revista*, ano 6, v. 2, p. 29-54, 2019.

SANTOS, Marília. *Ecos Armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

SANTOS, Marília. ACCIOLY, José Renato. *Jornada Movimento Armorial e sua música: 50 anos - Clóvis Pereira e a música armorial*. Apresentação: Marília Santos e José Renato Accioly. Conservatório Pernambucano de Música. Canal. YouTube. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tPFWH8Eiet0>. Acesso em: 12 jan. 2021.

SUASSUNA, Ariano. *Poemas: seleção, organização e notas de Carlos Newton Júnior*. Recife: EDUFPE, 1999.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. 34. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.

TORRES, Dierson. Entrevista de Marília Santos. Recife, 26 set. 2016.

UM REQUIEM NORDESTINO. Redução para vozes e piano. Compositor Dierson Torres. Versão em finale. Partitura. Não publicada, 2015.

UM REQUIEM NORDESTINO. Página no Facebook. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/umrequiemnordestino/>. Acesso em: 16 mar. 2021.

**Sobre a autora**

**Marília Santos** é doutoranda em Musicologia/Etnomusicologia pela Universidade Federal da Paraíba. Suas investigações concentram-se principalmente na esfera das músicas e culturas brasileiras. Em 2021 parte de seu trabalho de pesquisa foi citado no *Bulletin of the International Council for Traditional Music*.

## ETNOMUSICOLOGIA AFROPERSPECTIVISTA NO SARAU DIVERGENTE<sup>1</sup>

Jhenifer Raul  
Grupo de Pesquisa Ivone Lara (GPEDIL)  
[jheniferraul3@gmail.com](mailto:jheniferraul3@gmail.com)

Juliana Freire de Lima  
Grupo de Pesquisa Ivone Lara (GPEDIL)/Grupo de Pesquisa em Musicalidades da Diáspora  
Africana (GPEMUDA)/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
[juliana.freire.lima@live.com](mailto:juliana.freire.lima@live.com)

Lucas Assis  
Grupo de Pesquisa Ivone Lara (GPEDIL)/Grupo de Pesquisa em Musicalidades da Diáspora  
Africana (GPEMUDA)/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
[lucassis.costa@gmail.com](mailto:lucassis.costa@gmail.com)

Matheus Ferreira  
Grupo de Pesquisa Ivone Lara (GPEDIL)  
[matfer1408@gmail.com](mailto:matfer1408@gmail.com)

Pedro Macedo Mendonça  
Grupo de Pesquisa Ivone Lara (GPEDIL)/Grupo de Pesquisa em Musicalidades da Diáspora  
Africana (GPEMUDA)/Colégio Pedro II  
[pedromendonca@cp2.g12.br](mailto:pedromendonca@cp2.g12.br)

Priscilla Hygino Donato  
Grupo de Pesquisa em Musicalidades da Diáspora Africana (GPEMUDA)/Colégio Pedro II  
[priscillahygino@gmail.com](mailto:priscillahygino@gmail.com)

Raphaela Yves  
Grupo de Pesquisa Ivone Lara (GPEDIL)  
[rapha.yves03@gmail.com](mailto:rapha.yves03@gmail.com)

Renan Ribeiro Moutinho  
Grupo de Pesquisa em Musicalidades da Diáspora Africana (GPEMUDA)/Centro Federal de  
Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca  
[renan.moutinho@cefet-rj.br](mailto:renan.moutinho@cefet-rj.br)  
ORCID: 0000-0003-0587-6805

**Resumo:** este artigo apresenta ideias, conceitos e provocações que foram fundamentais para as análises, reflexões e propostas de ações com/para o Sarau Divergente desenvolvidas na tese de doutorado intitulada “Funk carioca, política, gênero e ancestralidade no Sarau Divergente: uma pesquisa-ação participativa”, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO em setembro de 2018. Desta forma, retoma personagens conceituais como Exú e categorias como afroperspectiva, quilombismo, epistemicídio e musicalidades afrodiaspóricas para

---

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão ampliada de um outro artigo aprovado para publicação em livro intitulado “Música e pensamento afrodiaspórico”, série Pesquisa em Música no Brasil (ANPPOM - 10ª Edição), organizado por Eurides Santos, Luan Sodré e Marcos Santos.

nos ajudar a pensar o Sarau Divergente enquanto espaço de encontro musical-político e ferramenta de luta antirracista. Além disto, este artigo sinaliza para o início da fusão entre o Grupo de Pesquisa em Educações Musicais Urbanas da Diáspora Africana (GPEMUDA) e o Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia Dona Ivone Lara (GPEDIL) de forma a dialogar perspectivas teórico-metodológicas com interfaces potentes para o fazer da educação musical e da etnomusicologia.

**Palavras-chave:** Sarau Divergente; Afroperspectiva; Etnomusicologia.

### **AFROPERSPECTIVE ETHNOMUSICOLOGY IN SARAU DIVERGENTE**

**Abstract:** This paper shares some ideas, concepts and thoughts that were fundamental to analysis, reflections and intended actions with/towards the Sarau Divergente which were developed during the research that resulted in the thesis “Brazilian [carioca] Funk, politics, gender and ancestry in Sarau Divergente: a participatory action research”, defended at the Music Graduate Program of the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO) in September 2018. Thus, it brings some conceptual characters, such as Exu, and categories, namely afroperspective, quilombismo, epistemicide and afrodiasporic musicalities to help us think the Sarau Divergente as a space for musical and political encounters as well as a powerful tool in the antiracist struggle. Besides, this paper points out the recent fusion of two research groups, GPEMUDA and GPEDIL, which aims to put theoretical and methodological perspectives side to side, bringing together important interfaces of musical education and ethnomusicology.

**Keywords:** Sarau Divergente; Afroperspective; Exu.

### **Introdução**

O Sarau Divergente é um evento musical-político localizado no Rio de Janeiro que se desenvolve regularmente nas quintas-feiras, geralmente às dezenove horas, entre dezembro de 2012 e junho de 2016 (ASSIS *et al.*, 2018). Após um breve hiato em suas atividades, o Sarau retorna em agosto de 2016<sup>2</sup> para um conjunto de encontros que foram descritos coletivamente, a partir de um processo etnográfico de ação participativa, por um grupo de jovens pesquisadores e pesquisadoras reunidos no Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia Dona Ivone Lara (GPEDIL).

A partir de janeiro de 2016, os pesquisadores Matheus Ferreira, Lucas Assis, Raphaela Yves, Jhenifer Raul e Pedro Mendonça reúnem-se no GPEDIL a fim de desenvolver um processo meta-etnográfico a várias mãos no Sarau Divergente. A escolha pela meta-etnografia – a etnografia do processo etnográfico – permitiu que os membros do grupo pudessem dialogar, a partir de seus próprios olhares, seus próprios lugares de privilégio ou de opressão, além de suas próprias dinâmicas sócio raciais dentro do próprio grupo, com as temáticas que emergiam nos encontros do Sarau Divergente. O resultado deste trabalho escrito coletivamente pelos

---

<sup>2</sup> Após este período, um novo hiato ocorre entre os anos de 2017 e 2022. Em 2022, o Sarau Divergente retorna em 17 de junho, no Espaço Maloka, localizado no centro do Rio de Janeiro e com as participações de Mc Mano Teko, o poeta Nelson Maca e a poetisa/contadora de histórias, Juliana Correia.

pesquisadores reunidos no GPEDIL foi apresentado na tese de doutorado intitulada “Funk carioca, política, gênero e ancestralidade no Sarau Divergente: uma pesquisa-ação participativa” e apresentado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO) em setembro de 2018.

Em 2021, é fundado o Grupo de Pesquisa em Educações Musicais Urbanas da Diáspora Africana (GPEMUDA). O grupo reúne professores de diversas instituições e redes educacionais e um licenciando em música, com o objetivo de integrar pesquisas sobre as práticas das músicas negras urbanas da Diáspora Africana com foco especial no Rio de Janeiro. Tem como objetivo principal de estudo as práticas de ensinoaprendizagem em perspectiva contracolonial e antirracista, trazendo para o centro do fazer pedagógico-musical saberes historicamente subalternizados. Por entendermos que as perspectivas teórico-metodológicas conversam entre si e que há interfaces potentes entre o fazer da educação e o da etnomusicologia e por já haver membros em comum entre os coletivos, os dois grupos se unem para desenvolver seus trabalhos paralelamente a partir do ano de 2022. O presente artigo constitui, assim, esforços conjuntos de reapresentação e reflexão sobre o material etnográfico e as ideias debatidas na tese coletiva do GPEDIL.

O protagonismo de autores e autoras negros e negras neste trabalho parte de uma busca política de valorização filosófica de ontologias subalternizadas por séculos de escravidão e pobreza da população negra, que, no Brasil, tem uma reviravolta nos anos 1970, segundo o historiador negro Joel Rufino dos Santos (2015). O autor nos mostra que os primeiros movimentos negros organizados enquanto tal nesta década tinham maciça presença de uma juventude negra que, finalmente, conseguia acessar a universidade privada. Entretanto, faz a ressalva de que estes movimentos, apesar de terem um impacto significativo na política brasileira, nunca conseguiram se “popularizar”:

Para começar, à exceção de movimentos sociais, daqueles anos, conduzidos pela igreja católica (como as Pastorais da Terra e da Favela, por exemplo) e das campanhas políticas excepcionais (como a da Abolição e das Diretas Já), nossos movimentos nunca foram populares – no sentido de incluir grupos sociais abaixo da classe média. [...] Os jovens que fundam, nos anos 1970, entidades negras de luta contra o racismo são invariavelmente dessa geração universitária; geração, primeiro, do Rio e São Paulo, onde a criação e faculdades privadas foi maior, mas também de outros estados, em que a fuga de candidatos brancos para centros mais adiantados de ensino deixava espaço vago para negros (SANTOS, 2015, p. 20-21).

Trabalhos como os nossos, que interagem de maneira participativa com contextos como o Sarau Divergente, protagonizado por pessoas oriundas de espaços populares, favelas e periferias performatizando linguagens estéticas também identificadas com estes espaços de maioria negra, têm trazido um pouco da popularização que Santos (2015) afirma ter ocorrido com pouca intensidade nos anos 1970. Acreditamos que os princípios afroperspectivistas são também uma potência para esta aproximação, já que permite que muitas categorias antes impensáveis dentro dos meios militantes<sup>3</sup> venham à tona e possibilitem a compreensão de que o saber não está somente nos livros ou na formação universitária, mas também nas ruas, nos bares, nas vielas e nas encruzilhadas. Afirmando um novo *modus operandi* da intelectualidade negra a partir dos anos 1990s, a que acreditamos nosso trabalho ser devedor, Nilma Lino Gomes (2010) coloca:

São intelectuais, mas um outro tipo de intelectual, pois produzem um conhecimento que tem como objetivo dar visibilidade a subjetividades, desigualdades, silenciamentos e omissões em relação a determinados grupos sócio-raciais e suas vivências. Para tal, configuram-se como um coletivo, organizam-se e criam associações científicas a fim de mapear, problematizar, analisar e produzir conhecimento. É aqui que se localizam os intelectuais negros (GOMES, 2010, p. 443).

Um dos interlocutores que trazemos em nossa pesquisa e em nosso compromisso com a produção de um conhecimento afroperspectivado, localizado e engajado com o que se estuda é Mc (Mestre de Cerimônia<sup>4</sup>) Mano Teko<sup>5</sup>. Dentro da cultura *hip-hop*, o Mc possui funções relacionadas com práticas comunitárias negras em diáspora, como a de agitar ou estimular os presentes no evento e a de improvisar sobre uma base ou *beat* rítmico-instrumental de forma semelhante à técnica do *toasting* jamaicano (BREWSTER; BROUGHTON, 2013). No Sarau Divergente, o Mc Mano Teko desempenha apenas o papel de mestre de cerimônias e o de principal idealizador do evento, mas possui a função de fazer acontecer o Sarau. Além disto, ele é o mentor e intelectual de referência para este trabalho a partir das elaborações que tece acerca do papel e do propósito do evento num contexto de militância artística-política negra e da sua vasta experiência no mundo funkeiro.

---

<sup>3</sup> Afirmamos isso enquanto experiência pessoal de cada um de nós em partidos, movimentos, frentes e organizações.

<sup>4</sup> *Master of Ceremony*.

<sup>5</sup> MC Mano Teko é poeta, suburbano do Irajá (Rio de Janeiro), fundador da produtora cultural Proceder e conta com uma história de mais de 28 anos no funk carioca. Na década de 90, formou a dupla musical Teko & Buzunga e, recentemente, MC Mano Teko tem lançado álbuns, clipes e eventos no circuito musical carioca.

O *funkeiro* é o sujeito por excelência do *funk* carioca, uma musicalidade afrodiaspórica ou uma música da Diáspora Africana. Por entendermos que esta expressão artística guarda um conjunto simbólico de relações entre o seu contexto histórico, sonoro e social, com o continente africano, torna-se fundamental racializar os sujeitos que compõem esta manifestação a fim de investigar as agências de intelectuais-artistas que produzem (re)existências em suas práticas artísticas.

A reflexão sobre o fazer do intelectual negro, em diálogo com as falas de Mano Teko em nossa trajetória de meta-etnografia, indicam a necessidade da pesquisa como um ato de função, entendida como uma conexão ativa com práticas que ofereçam a possibilidade de manter-se aberto à escuta:

A condição mais importante de todas, porém, é saber renunciar ao hábito de julgar tudo segundo critérios pessoais. Para descobrir um novo mundo, é preciso saber esquecer seu próprio mundo, do contrário o pesquisador estará simplesmente transportando seu mundo consigo ao invés de manter-se ‘à escuta’ (ROCHA, 2016, p. 4).

Escutar sem julgar, trazer para o centro conceitos invisibilizados pelo poder eurocêntrico do epistemicídio, confluem para o que o professor Renato Noguera (2014) resume dessa proposta que “abraçamos” com alegria e entusiasmo:

Em linhas bem gerais, uma abordagem filosófica afroperspectivista é pluralista, reconhece diversos territórios epistêmicos, é empenhada em avaliar perspectivas e analisar métodos distintos. Tem uma preocupação especial para a reabilitação e o incentivo de trabalhos africanos e afrodiaspóricos em prol da desconstrução do racismo epistêmico antinegro e da ampliação de alternativas para uma sociedade intercultural e não hierarquizada (NOGUERA, 2014 p. 68-69).

### **Um Sarau afroperspectivista: Exú e a divergência como práxis**

Em conversas conosco, Teko sempre dizia que, para ele, a política do Sarau era uma “política de terreiro”<sup>6</sup>, afirmando que o que guiava suas escolhas e suas práticas possuía relação direta com seus aprendizados no candomblé. Aos poucos, em nossa etnografia, fomos percebendo que a referência filosófica e política iorubá era realmente muito forte e fomos compreendendo uma afirmação de Teko, quando dizia que não era “nem marxista, nem

<sup>6</sup> Aqui compreendendo, inclusive, que, na maior parte dos terreiros que conhecemos, a autonomia de seus integrantes é consideravelmente restrita por relações hierárquicas consolidadas, o que, para nós, não cria uma contradição com o fato de Teko afirmar que o Sarau se baseia em sua “prática de terreiro”.

anarquista, nem pan-africanista, minha política é prática de terreiro”. Teko briga pelos processos, pelo aprendizado oral a partir da troca e da vivência e, ao que parece, por este tempo para que “todos caminhem no mesmo ritmo”, como aponta Steve Biko (1990), em uma sociedade na qual negros e negras em diáspora aprenderam a renegar seus próprios conhecimentos ancestrais pela via do epistemicídio.

Sempre evitamos usar pessoas como degraus para subir. Em vez disso, estamos dispostos a um processo muito mais lento, um esforço de garantir que todos caminhemos no mesmo ritmo (BIKO, 1990, p. 58).

Uma das principais questões que colocamos aqui é a centralidade da música e, mais especificamente, do canto nas tradições religiosas de matriz africana (LÜNHING, 1990). No Sarau, muitas vezes ouvimos Teko dizer que “aquele não era um espaço para discursos, e, sim, para poesia. Caso você queira dizer alguma coisa, diga em forma de música”. Como o GPEDIL expôs em sua tese de doutorado (ASSIS *et al.*, 2018), havia alguns grupos e indivíduos que falavam mais do que cantavam/recitavam e eram chamados a atenção para não o fazerem, muitas vezes gerando conflitos entre os presentes. Para Teko, estes conflitos de ideias poderiam ser resolvidos com música, pois, caso uma pessoa cantasse algo que você não gostasse, você poderia “responder” com uma outra canção ou poesia que se contrapusesse àquela outra.

Em nossas experiências políticas, vemos com muita frequência, impossibilidades de atuação entre pessoas que “pensam diferente umas das outras”, mas ao mesmo tempo possuem várias posições em comum. Elas se impedem de construir com o “divergente”, muitas vezes por conta de uma diferença muito mais teórica do que prática, do tipo “você é trotskista, então não posso fazer nada com você”. A princípio, o Sarau propunha uma troca entre essas diferenças. Utilizando a relação entre música e conflito proposta por Araújo *et al.* (2006), o Sarau defendia exatamente a desordem e o conflito de opiniões, tendo a música como ferramenta enquanto possibilidades de se construir algo divergente e, principalmente, não-dogmático.

Apoiada no Sarau pelo próprio nome do evento<sup>7</sup>, a divergência foi apontada não só como um aspecto positivo pelas mulheres e homens com quem conversamos durante nosso trabalho

---

<sup>7</sup> Que mesmo na época da APAfunk levava “divergente” no nome. Ao ver imagens desta época, podemos perceber que no banner que ficava exposto durante o Sarau estava escrito “Sarau divergente da APAfunk”, embora o “divergente” ficasse em fonte bem menor e com uma cor diferente das palavras “Sarau” e “APAfunk”, tirando seu destaque visual.

etnográfico. Monique, Gláucia e Gianni<sup>8</sup> chegaram a colocar que o “fim” da divergência no Sarau, isto é, a saída, por diversos fatores, de um determinado grupo político representado pelo Movimento Z<sup>9</sup> e das mulheres feministas negras do Sarau e a eventual hegemonização política do evento por parte dos Movimento X e Y e mulheres mulheristas, pode ter, inclusive, sido um dos maiores responsáveis pelo seu esvaziamento, visto que o conflito de ideias era o mote daquele espaço. Gianni conta que, nas primeiras edições, ela fazia uma fala para explicar o Sarau, dizendo que “o espaço público é nosso, a cultura é nossa”. Falava sobre ocupar o espaço público, um lugar onde pessoas de diferentes ideologias poderiam olhar “olho no olho” umas das outras, bater no ombro e dizer: “a sua luta vai por aqui, a minha vai por aí, mas nossas lutas têm o mesmo objetivo final”.

A valorização das múltiplas vozes e posicionamentos políticos presentes neste evento público e, principalmente, a possibilidade de diálogo entre os seus pares fazia falta, a prática do “papo reto”, dizia Teko, pois hoje todos ficam brigando para ver “quem está mais certo”. O MC se mostrava descontente em ver que as pessoas parecem não conseguir chegar nesse equilíbrio, na possibilidade de também ouvir para dialogar. O educador Luiz Rufino (2015), propondo uma “pedagogia das encruzilhadas”, baseada exatamente na figura de Exú coloca:

Exú é a resposta enquanto dúvida, questionamento, reflexão. [...] Assim, a palavra deve estar comprometida com uma ética, pois usada de forma indevida o seu poder comunicável pode gerar equívocos, confusões e turbulências. Como nos diz um ditado comum nos terreiros: Exú coloca e tira palavras da boca! (RUFINO, 2015, p. 11).

Esta dimensão de incerteza parece, de fato, o que propõem Teko, Gianni e o Sarau Divergente, contrariando as brigas e “tretas” de *Facebook* apontadas pelo referido MC para ver “quem está mais certo”. Em sua proposta, Rufino (2015), ainda conectado aos paradigmas de Exú, apoia a diversidade de pensamentos, em uma educação pluralista e dialógica:

“A diversidade é elemento constituinte do pensamento, e não secundário” [...]. Uma educação que busca a emancipação deve estar comprometida com o outro. Assim, ela parte do reconhecimento da diversidade e da busca contínua pelo diálogo entre as diferenças. É uma educação pluralista e dialógica. Em uma perspectiva Bakhtiniana

<sup>8</sup> Eram as mulheres bases para o Sarau, responsáveis para que o evento fluísse. Gianni garantia o espaço onde tudo acontecia, Monique e Gláucia ajudavam a conduzir os rumos do sarau. Assim como outras mulheres citadas na tese defendida pelo GPEDIL em 2018.

<sup>9</sup> O Movimento Z foi uma organização presente no Sarau Divergente que organizava moradores de favela e “possuía um discurso radical contra o extermínio da juventude negra e pobre, além de também se afirmar enquanto anti-eleitoral e pela filosofia da autonomia do “nós por nós”” (Assis *et al.*, 2018, p. 287).

ter o outro como prioridade é um princípio do agir ético, é a resposta responsável que eu concedo ao outro (*ibid.*, p. 10).

Acreditamos que a questão da escuta se mostra, então, fundamental neste processo dialógico proposto pela política de terreiro do Sarau, escuta esta muito pedida durante todos os Saraus em que já estivemos até hoje, com os inúmeros pedidos de silêncio e atenção para aqueles que se apresentavam no centro da roda. O Sarau tinha mais silêncio e concentração quando não havia equipamento de som, o que parecia conectar ainda mais as pessoas presentes, mas, também, pode ser pelo fato de haver uma coincidência cronológica entre o esvaziamento do Sarau na segunda metade de 2015 e primeira de 2016 e os eventos em que não tivemos esta estrutura.

Em conversa com o GPEDIL na sala do Labetno-UFRJ<sup>10</sup>, Teko falou um pouco sobre o Sarau que tinha acabado de ocorrer, ainda em fevereiro de 2017, dentro do terreiro Ilê Axé Omo Ogiyan de candomblé e umbanda, do qual o funkeiro e outros membros de sua família fazem parte<sup>11</sup>. O MC acredita que se transpuseram para o terreiro as mesmas práticas negativas que acompanham o Sarau, como a desatenção, olhares no celular, conversas paralelas, o que demonstrou para ele uma incompreensão por parte de pessoas que frequentam o evento sobre a real função daquele espaço. Teko também apontou em sua fala a possibilidade de alguém ter transmitido ao vivo o sarau, evidenciando também a incompreensão do que seria aquele espaço de espiritualidade, assim como pessoas pedindo para serem “marcadas” em redes sociais, chegando inclusive a reclamar por Teko não as ter marcado e pedindo as fotos.

As próprias experiências e raízes dos membros do GPEDIL nos apontam outros caminhos possíveis a este “espaço negro de cultura” e às expressões e manifestações culturais que dão corpo ao objetivo principal do Sarau, direcionados pela potência de Exú como Orixá regente do Sarau Divergente e pela proposta de “Além-arte”<sup>12</sup> de Teko.

Repetidas vezes o MC, e outros participantes do Sarau afirmam a prática de “Além-arte”, afirmam que aquilo não é meramente “estético”, que aquela manifestação possui

<sup>10</sup> Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>11</sup> O evento, ocorrido em 12 de fevereiro de 2017, excepcionalmente num domingo, buscou relacionar diretamente o Sarau a esta prática de terreiro, com um acolhimento de café da manhã, seguido de oficinas de contação de histórias africanas e afro-brasileiras e de jongo, além de um almoço, e do próprio Sarau, realizado mais ou menos nos mesmos moldes daquele que ocorria nas segundas sextas-feiras de cada mês.

<sup>12</sup> Conceito cunhado por MC Mano Teko para indicar que a arte deve veicular uma provocação política explícita. No âmbito do Sarau Divergente, o conceito de “Além-arte” implica que “temáticas das poesias cantadas através do gênero funk, e das poesias recitadas são praticamente todas relacionadas a questionamentos políticos sobre as opressões raciais, patriarcais, de classe, de orientação sexual, entre outras, profundamente marcadas por um desejo de transformação” (ASSIS *et al.*, 2018, p. 263).

intenção, interesse de transformar a realidade, tão dura para com as pessoas negras e moradores de bairros periféricos da cidade [...] a noção de “Além-arte” de Teko, trazendo a arte para o centro das possibilidades de fazer político (ASSIS *et al.*, 2018, p. 94).

Acreditamos que estas práticas de “Além-arte” são fundamentadas filosófica e epistemologicamente na figura de Exú, “que transgrediu todas as ordens e, portanto, tem a possibilidade de reestabelecer a ordem desejada por Olodumaré (Deus), uma vez que somente quem transgrediu toda a ordem pode ser detentora da mesma” (DE DEUS, 2017a, p. 62). Enquanto transgressor e detentor da ordem, Exú é também a ambivalência e a dúvida, representada pela figura da encruzilhada, dos inúmeros caminhos. Para o pensamento binário comum ao racionalismo ocidental, essa perspectiva pode parecer estranha: a ordem a partir da dúvida, da encruzilhada, de várias possibilidades, ao invés de um determinado caminho que levaria à “verdade”. O Sarau assim se coloca como espaço do imprevisível, no qual a música acaba tendo essa função de “mensageira”.

Nas meta-etnografias de Rapha, Matheus e Lucas<sup>13</sup>, os membros do GPEDIL apontam para um Exú extremamente resistente, “incolonizável”, nas palavras dos mesmos, um orixá que não se embranquece, que se mantém negro em sua representação visual, diferentemente de outros mais “sincretizados” e “bem aceitos”, como Iemanjá, por exemplo. O sociólogo Lucas Obalera de Deus (2016; 2017a; 2017b) escreve sobre estas especificidades transgressoras de Exú, importante entidade na luta antirracista e, por isso, apontado como representação do demônio para determinados segmentos religiosos preconceituosos, intolerantes:

Exú tem uma potencialidade filosófica política de instigar e inspirar os africanos e seus descendentes de lutarem e (r)existirem ao sistema colonial-escravista e ao racismo. A partir desta força exúziaca, Esutunmibi vai colocá-la como o motivo para a “degradação” e respectiva demonização de Exú [...], “era preciso aviltar, prostituir, degradar completamente ESU. Era preciso reduzi-lo em suas dimensões no Universo [...] Era importante destituí-lo de capacidade de zelo e guarda sobre os dominados, instrumento possível de resistência e luta” (DE DEUS, 2017b, p. 2).

Exú, enquanto o transgressor e, por isso, o detentor da ordem, traz o acidente, o imprevisível, apresenta novos caminhos, “um conhecimento que se alinha às mudanças e às transformações” (DE DEUS, 2017a, p. 62). Permite uma recusa aos dogmatismos do pensamento, às identidades engessadas, sendo, assim, a política do imprevisível. E a imprevisibilidade também é uma marca do Sarau, pois sabemos que ele vai acontecer, porém

<sup>13</sup> As meta-etnografias estão escritas por completo na tese já citada, cuja leitura recomendamos.

nunca sabemos “como” vai acontecer. O Sarau não é cancelado em hipótese alguma, seja por chuva, seja por uma baixa audiência ou qualquer motivo. As pessoas que participarão também não são garantidas e sequer sabemos se haverá estrutura de som, atabaque ou se será no “gogó”, à base de palmas ou com beats. Tudo pode acontecer, até mesmo jogarmos bola com as crianças no meio da rua, como já aconteceu em uma edição do Sarau em 2016.

Assim, a partir destas análises do GPEDIL, acreditamos poder afirmar que para nós Exú é a própria base filosófica do Sarau, por conta de seu caráter expansivo, sua agência comunicativa e suas múltiplas possibilidades de caminhos, exaltando a divergência e a pluralidade. Para nós, o Sarau se encontra dentro de um campo afroperspectivista, pois encontra na filosofia de matriz africana e afrodiaspórica suas bases conceituais. Teko conta, inclusive, que, antes mesmo da primeira edição do Sarau, no ano de 2013, ainda empenhado em conhecer os outros Saraus periféricos espalhados pelo Brasil, ficou admirado quando o Zezé Olukemi, parceiro constante no Sarau Divergente, recitou uma poesia para Exú no Sarau Bem Black, pois, para o MC, fazia todo sentido que um sarau negro de poesia tivesse relação direta com o terreiro, por conectar diretamente a poesia negra com a sua ancestralidade.

### **Entremeios exuzíacos: formas de interatividade no Sarau Divergente**

A encruzilhada como domínio e potência de Exú é caracterizada de forma ambivalente por ser dúvida e possibilidade. Nesse sentido, a encruza nos chama atenção para as reflexões, mas também vem a nos apontar caminhos possíveis (DE DEUS, 2017b, p. 3).

É ao Orixá Exú que Mano Teko pede licença para começar o Sarau Divergente e é a Exú Catijo<sup>14</sup> que pede proteção ao encerrar cada Sarau. Em conversa com o GPEDIL, Teko nos explica que o Catijo é também uma das formas comunicativas de Exú. A relação com o fato de estarmos em uma encruzilhada gera a necessidade de saudar os ancestrais e pedir licença a quem “veio antes” e a relação com a rua exige um pedido de proteção. O encerramento do evento com a entoação deste ponto, junto a “Quilombo Favela Rua (QFR)<sup>15</sup>”, “Apologia”<sup>16</sup> e as intervenções de Mestre Zelão, representa mais um dos momentos participativos do Sarau. A

<sup>14</sup> Diferente do Exú, orixá, mais místico e sobrenatural, o Exú Catijo, mais trabalhado nas linhas de umbanda, está mais próximo da existência humana. Ele se materializa no corpo humano, fuma, fala, bebe trazendo suas experiências de vidas passadas, simbolizando o “povo de rua”.

<sup>15</sup> Disponível online em <https://www.youtube.com/watch?v=eZuBzrfaaYk>. Acesso em: 06 fev. 2022.

<sup>16</sup> Disponível online em <https://www.youtube.com/watch?v=bJKIDXuHvRA>. Acesso em: 06 fev. 2022.

roda se fecha, as pessoas se aproximam a ponto de tocarem seus corpos em quem está ao lado e, batendo palma como num samba de roda, todos cantam. O ponto é curto e rapidamente após uma execução já é possível acompanhá-lo mesmo que a pessoa nunca o tenha ouvido:

*Lá na beira do caminho  
Lá na beira do caminho  
Esse Sarau tem segurança  
Na porteira tem vigia  
Na porteira tem vigia  
A meia-noite o galo canta*

Outra forma de interatividade percebida pelo GPEDIL nesse momento, e relacionada com Exú, é a constante participação de moradores de rua com seus corpos dançantes e cantantes. Jhenifer, em registro etnográfico, percebeu inclusive que, no momento final do Sarau, em que Teko puxa um ponto para Exú, um destes moradores de rua sempre se aproxima para participar. Acreditamos que essa reverência final ao Catiço é causadora de uma série de eventos, por acreditarmos, primeiramente, em sua proteção para voltarmos para a casa do centro da cidade, perigoso para todos, mas principalmente para as mulheres, como Jhenifer e Rapha sempre lembram em nossas reuniões e conversas, como também nos seus efeitos ao aproximar moradores de rua ou mesmo os transeuntes que se aproximam da roda para uma participação mais efetiva, digamos assim. Segundo Lucas Obalera de Deus (2017b):

Para os iorubás a existência transcorre simultaneamente no ayé e no òrun, não havendo, portanto, uma separação entre o visível e o invisível. Ambos são duas dimensões de um mesmo plano. Isto é, as partes fazem parte da totalidade, assim como a totalidade se manifesta nas partes (DE DEUS, 2017b, p. 1-2).

Isto significa que não temos aqui a pretensão eurocêntrica de separar, nas nossas compreensões do que acontece com nossos corpos no Sarau, o corpo da alma ou o natural do cultural, o espiritual do mundano. Acreditamos que, ao vivenciar o evento Sarau Divergente em sua totalidade, fica impossível fazer tais diferenciações, uma vez que sentimos, por exemplo, a proteção ao voltar para casa, o que nos parece fazer sentido dentro de uma afroperspectiva, como pontuamos no início de nosso artigo. O visível e o invisível estão afroperspectivamente conectados no Sarau e em nossas percepções de “pesquisadores-pesquisados”.

A dimensão do cuidado é outra importante ferramenta desta política de terreiro apontada por Teko como, por exemplo, o “agueré” tocado no meio do evento, toque consagrado ao orixá

Oxóssi, e que, no Divergente, serve para que as pessoas se cumprimentem, se conheçam melhor e cuidem umas das outras. Para nós, isto também parte de máximas afro-brasileiras, já que dentro da tradição bantu a noção de existência “ocorre somente de maneira relacional. Ou seja, a minha existência, a existência das plantas, do mineral, entre outros, depende de outras existências para existir” (DE DEUS, 2017a, p. 61).

A centralidade política da luta contra o racismo anti-negro combinada ao repertório “pesado” que conta histórias de duras perdas, dores e reexistências, nos leva a acreditar, como afirmamos anteriormente, que estamos lidando com um espaço de encontro e fortalecimento mútuo de pessoas negras e pobres, moradores de favelas e periferias da região metropolitana do Rio, que vivenciam, em suas rotinas, momentos de racismo e discriminação bastante próximos. Ali, cada um grita, em forma de música, seu grito de dor e se fortalece nessa troca. Todas as pessoas que entrevistamos durante a nossa etnografia afirmaram ser o Sarau Divergente um lugar de renovação, no qual elas se fortaleciam para seguirem suas lutas políticas e cotidianas. Resgatamos, assim, o conceito de quilombismo, entendendo o Sarau Divergente como um espaço de aquilombamento, resultante necessidade que vem desde os tempos da escravização de africanos e seus descendentes no Brasil de resgate da liberdade, da dignidade e da produção de subjetividades e discursos em um ambiente seguro para tal.

[Os quilombos] foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A esse complexo de significações, a essa *práxis* afro-brasileira, eu denomino quilombismo [...]. Com efeito, o quilombismo tem se revelado fator capaz de mobilizar disciplinadamente o povo afro-brasileiro por seu profundo apelo psicossocial, cujas raízes estão entranhadas na história, na cultura e na vivência dos afro-brasileiros (NASCIMENTO, 2009, p. 203, grifos do original).

Consideramos, então, o Sarau Divergente um espaço de “cura”, que fortalece, constrói, e produz luta política de resistência negra para além daquilo que entendemos como teorias políticas consagradas, como o marxismo, o anarquismo e até o pan-africanismo, parafraseando Mano Teko. Lucas Obalera de Deus (2017a), dialogando com o conceito de “condição cura”, de Neusa Santos Souza, fala sobre o potencial de cura do povo negro no reencontro com suas tradições, culturas, filosofias e religiosidades valorizadas e requalificadas.

Esta “condição cura”, pontuada por Souza, ajuda a reconhecer o papel da cultura e da mitologia yorubá dentro das instituições de ensino, uma vez que tem sua base em um rosto próprio e, portanto, encarna interesses e valores autônomos ao modelo de ego branco. Além de apresentar os povos de ascendência negra como produtores e

detentores de conhecimentos, tecnologias e filosofias tão poderosas quanto as desenvolvidas pelo Ocidente (DE DEUS, 2017a, p. 66).

Para Monique Cruz<sup>17</sup>, o Sarau era política, mas ao mesmo tempo era cachaça, era descontração, coisas que ela não tinha em outros espaços. “Era um lugar onde a gente se sentia forte”. Neste ambiente de luta e apoio mútuo, onde a música é parte indispensável, conectando ayé e òrun nesse processo, reencontramos a nossa fagulha de Deus, perdida pela subalternidade imposta à população negra nestes últimos séculos de escravização, discriminação e pobreza.

### **Considerações finais**

Para concluir, acreditamos que, ao conectar, - a partir da música e da poesia feita em roda de maneira participativa -, pessoas negras e pobres que se encontram ali, o Sarau Divergente é um “motor” para que aqueles lutem contra o racismo anti-negro em seus cotidianos, produzindo força através de uma dialogia que pressupõe o conflito, a diversidade e a divergência como pontos positivos. Desatrelado de estruturas institucionalizadas, sejam do Estado ou não, o Sarau busca negar dogmas e apostar nas encruzilhadas, ambivalências e incertezas dos processos. Está fundado, sim, naquilo que Teko aponta como “política de terreiro”, transgressora da ordem, apresentando uma prática muito menos “engessada” e “quadrada” do que a política “tradicional”.

Também houve conflitos que geraram rupturas e fragilidades na política do Sarau, principalmente nos debates de gênero. Entretanto, e como já citamos anteriormente, nossa proposta é a de uma investigação militante, participativa e baseada em uma práxis sonora, que pressupõe que podemos sempre criar reflexões teóricas para as nossas práticas políticas a partir dos sons e vice-versa. Sendo assim, é nosso intento debater estes conflitos internamente a partir do material gerado por meta-etnografia realizada a partir do ano de 2016. Todos e todas as entrevistadas que romperam com o Sarau disseram que é uma perda muito grande este evento não estar mais acontecendo, muitos inclusive realizaram autocríticas e apresentaram disponibilidade para diálogo durante as conversas com GPEDIL. Isto nos incentivou a trabalhar com a ideia de uma possível revitalização do Sarau, buscando aprimorar aspectos “negativos” apontados ao longo deste trabalho, mas preservando o seu corpo político-musical de base

---

<sup>17</sup> Participante do Sarau Divergente e militante de um grupo de negros e negras oriundos de favelas e periferias do Rio de Janeiro.

filosófica afroperspectivista, fundamental para nós e nossos corpos nesse reencontro com essa fagulha de Deus presente em todos os negros e negras a partir desta manipulação da força de Olodumaré. Vamos em busca, agora, de distribuir o “peso” que acabou ficando nas costas de Mano Teko, coletivizando o evento a partir da criação de métodos e do desenvolvimento de outras estratégias, como a organização de reuniões regulares onde possa ser debatida, com e por quem se interessar, a forma como o Sarau Divergente será realizado e dividindo as tarefas para tal.

## Referências

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*, Barcelona, Vol. 10, 2006, s.p. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/148/a-violencia-como-conceito-napesquisamusical-reflexessobre-uma-experincia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>. Acesso em: 13 nov. 2015.

ASSIS, Lucas *et al.* *Funk Carioca, Gênero e Ancestralidade no Sarau Divergente: uma pesquisa-ação participativa*. 2018. 322f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BREWSTER, Bill; BROUGHTON, Frank. *Last night a DJ saved my life: the history of the disc jockey*. New York: Grove Press, 2013.

BIKO, Steve. *Escrevo o que eu quero*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

DE DEUS, Lucas Obalera. *Entre a Bíblia e o Oxê: análises de casos de perseguição às religiões de matrizes africanas noticiados pela mídia no Estado do Rio de Janeiro*. Monografia. Graduação em ciências sociais da Pontifícia Universidade Católica – Rio de Janeiro. 2016.

DE DEUS, Lucas Obalera. Cultura e mitologia yorubá em sala de aula. *Encontros*, Rio de Janeiro, V. 15, N. 28, p. 57-68, 2017a. (Departamento de História do Colégio Pedro II).

DE DEUS, Lucas Obalera. Cosmologia negro-africana: uma potência libertadora. *Filosofia Africana Brasil*, n. 1, 2017b.

GOMES, Nilma Lino. Intelectuais negros e produção de conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.); MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 419-442.

LÜHNING, Angela. Música: Coração do candomblé. *Revista USP*, São Paulo, n. 7, p. 115-124, set-nov 1990.

RAUL, Jhenifer *et al.* *Etnomusicologia Afroperspectivista no Sarau Divergente*.

---

NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 197-218.

NOGUERA, Renato. *O ensino de filosofia e a lei 10.639*. Rio de Janeiro: Pallas; Biblioteca Nacional, 2014.

ROCHA, A. Exu o filósofo da comunicação. *Das Questões*, [S. l.], v. 4, n. 1, 2016. DOI: 10.26512/dasquestoes.v4i1.16206. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/16206>. Acesso em: 9 jan. 2023.

RUFINO, Luis. Exú e a Pedagogia das Encruzilhadas: Sobre conhecimentos, educações e pós-colonialismo. In: *VIII Seminário Internacional As Redes Educativas e as Tecnologias: Movimentos Sociais e Educação*, 8, 2015, Rio de Janeiro. Disponível em: [https://www.academia.edu/17491602/Exu\\_e\\_a\\_Pedagogia\\_das\\_Encruzilhadas\\_Sobre\\_conhecimentos\\_educacionais\\_e\\_pós\\_colonialismo](https://www.academia.edu/17491602/Exu_e_a_Pedagogia_das_Encruzilhadas_Sobre_conhecimentos_educacionais_e_pós_colonialismo). Acesso em: 25 ago. 2023.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Saber do negro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

### Sobre as/os autoras/es

**Jhenifer Raul** tem 26 anos e mora na favela de Acari, localizada na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Ela é ativista e participa de grupos de combate ao racismo, sexismo e lgbtfobia. Possui ensino médio completo e integra o Grupo de Pesquisa Ivone Lara (GPEDIL). Contato: [jheniferraul3@gmail.com](mailto:jheniferraul3@gmail.com)

**Juliana Freire de Lima** é uma mulher afro-indígena potiguara, tem 27 anos, nascida na favela do Complexo do Alemão-RJ. Ativista por causas raciais dentro das favelas, fez parte do coletivo autônomo Ocupa Alemão e atualmente faz parte da Escola Quilombista Dandara dos Palmares. É cantora graduanda em Licenciatura em Música pela UNIRIO. Integra o Grupo de Pesquisa Ivone Lara (GPEDIL)/Grupo de Pesquisa em Musicalidades da Diáspora Africana (GPEMUDA)/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Contato: [juliana.freire.lima@live.com](mailto:juliana.freire.lima@live.com)

**Lucas Assis** é um MC do RAP. Nasceu e mora no Complexo do Alemão-RJ. Cursa Licenciatura em Música pela Unirio. Integra movimentos musicais e artísticos como rodas de rap. Integra o Grupo de Pesquisa Ivone Lara (GPEDIL)/Grupo de Pesquisa em Musicalidades da Diáspora Africana (GPEMUDA)/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Contato: [lucassis.costa@gmail.com](mailto:lucassis.costa@gmail.com)

**Matheus Ferreira** é rapper, cantor e compositor. Morador do Catiri- RJ. Tem ensino médio completo e faz parte do Grupo de Pesquisa Ivone Lara (GPEDIL). Participou ativamente da pesquisa sobre o Sarau Divergente, onde cantava e recitava poesia. Contato: [matfer1408@gmail.com](mailto:matfer1408@gmail.com)

**Pedro Macedo Mendonça** é ativista de movimentos contracoloniais. Professor de educação musical no Colégio Pedro II (CPII), Rio de Janeiro. Integra o Grupo de Pesquisa Ivone Lara (GPEDIL)/Grupo de Pesquisa em Musicalidades da Diáspora Africana (GPEMUDA). Contato: [pedromendonca@cp2.g12.br](mailto:pedromendonca@cp2.g12.br)

**Priscilla Hygino Donato** é Mestre em Música. Professora do Colégio Pedro II e pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Musicalidades da Diáspora Africana (GPEMUDA/CNPq) com foco no estudo das relações étnico-raciais na educação musical. Contato: [priscillahygino@gmail.com](mailto:priscillahygino@gmail.com)

**Raphaela Yves** é percussionista nascida em São Gonçalo-RJ. Ritmista da escola de samba Império Serrano; trabalha com a música como forma de combater o racismo, o machismo e a violência nas favelas. Integra o Grupo de Pesquisa Ivone Lara (GPEDIL). Contato: [rapha.yves03@gmail.com](mailto:rapha.yves03@gmail.com)

**Renan Ribeiro Moutinho** é Pós-doutor em Educação (UERJ), Doutor em Música (UNIRIO). Professor de Artes/Música do CEFET/RJ, integra o Grupo de Pesquisa Ivone Lara (GPEDIL)/Grupo de Pesquisa em Musicalidades da Diáspora Africana (GPEMUDA). Contato: [renan.moutinho@cefet-rj.br](mailto:renan.moutinho@cefet-rj.br)

# EPITEMICÍDIO MUSICAL POMERANO NA SERRA DOS TAPES

## Estratégias Comunais de Salvaguarda

Danilo Kuhn Silva  
 Universidade Federal de Pelotas (UFPel)  
[danilokuhn@yahoo.com.br](mailto:danilokuhn@yahoo.com.br)  
 ORCID: 0000-0002-4342-540X

**Resumo:** O presente artigo, desde a perspectiva do Patrimônio Cultural, da Memória Social e da Etnomusicologia, problematiza o processo de esquecimento da música tradicional pomerana na Serra dos Tapes, região sul do Rio Grande do Sul, Brasil, bem como sugere a memória social, a música popular e as festas pomeranas e o hibridismo como estratégias comunais de salvaguarda. Através de práticas musicais endógenas associadas a práticas musicais exógenas e do jogo identitário da memória, a comunidade busca superar o epistemicídio musical pomerano local imposto, por muitos anos, pela ideologia do germanismo. Embora haja poucas músicas tradicionais pomeranas na memória da comunidade, bandinhas da região compõem, cantam e gravam canções populares em sua língua materna. Essa música popular desempenha, nas festas pomeranas, importantes papéis estruturais e sociais, relacionando-se com manifestações culturais tradicionais. Ademais, uma canção desse repertório popular pomerano, intitulada *Álas folóra* (“Tudo perdido”), do Musical Boa Esperança (2017), ao se constituir em uma pomeranização da canção *country* estadunidense *Jambalaya* (*On the Bayou*), de Hank Williams (1952), inclui o hibridismo no rol dessas estratégias de contraepistemicídio, contribuindo para que a música pomerana da Serra dos Tapes resista.

**Palavras-chave:** Música pomerana; Epistemicídio musical; Etnomusicologia; Memória e Patrimônio; Hibridismo.

### POMERANIAN MUSICAL EPITEMICIDE IN *SERRA DOS TAPES*

#### Communal Safeguard Strategies

**Abstract:** This article, from the perspective of Cultural Heritage, Social Memory and Ethnomusicology, discusses the traditional Pomeranian music process of forgetting in *Serra dos Tapes*, southern *Rio Grande do Sul*, Brazil, as well as suggests social memory, Pomeranian popular music and festivals and hybridism as communal safeguarding strategies. Through endogenous musical practices associated with exogenous musical practices and the identity game of memory, the community seeks to overcome the local Pomeranian musical epistemicide imposed, for many years, by the ideology of Germanism. Although there are few traditional Pomeranian songs in the memory of the community, bands of the region compose, sing and record popular songs in their mother tongue. This popular music plays, in Pomeranian festivals, important structural and social roles, relating to traditional cultural manifestations. In addition, a song from this popular Pomeranian repertoire, entitled *Álas folóra* (“All lost”), from the *Musical Boa Esperança* (2017), as it constitutes a Pomeranization of the American country song *Jambalaya* (*On the Bayou*), by Hank Williams (1952), includes hybridism in the list of these counter-epistemicide strategies, contributing to the resistance of Pomeranian music from *Serra dos Tapes*.

**Keywords:** Pomeranian music; Musical epistemicide; Ethnomusicology; Memory and Heritage; Hybridism.

### Introdução

Desde as perspectivas do Patrimônio Cultural e da Memória Social, bem como da Etnomusicologia, pode-se inferir que a música tradicional pomerana da Serra dos Tapes, região sul do estado do Rio Grande do Sul, extremo sul do Brasil, encontra-se em processo de esquecimento. De acordo com recente pesquisa etnomusicológica (KUHN SILVA, 2019), são

KUHN SILVA, Danilo. Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda. *Música e Cultura*, Vol. 13, N.º 1, p. 81-106, 2024. Recebido em: 20/06/2022. Aprovado em: 10/04/2023.

poucas as canções tradicionais, acalantos, cantigas e parlendas que ainda têm lugar na memória da comunidade local de descendentes de pomeranos. Em contrapartida, existem conjuntos musicais, como o Musical Boa Esperança, primeira bandinha<sup>1</sup> a compor, cantar e gravar músicas em pomerano na região, que ainda mantêm práticas musicais endógenas, embora associadas a práticas musicais exógenas.

Os pomeranos são uma etnia alemã oriunda da antiga Pomerânia, território pertencente hoje uma parte à Alemanha, outra à Polônia, que passou a emigrar para a Colônia São Lourenço – uma colônia particular agrícola fundada em 1858 (PODEWILS, 2011, p. 7) sobre a Serra dos Tapes – a partir da data de sua fundação (CERQUEIRA, 2010, p. 874). Desde o Decreto Federal nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007, o qual institui o Plano Nacional para o Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais do Brasil, os pomeranos são considerados um povo tradicional, haja vista o texto do próprio decreto, que define como povo ou comunidade tradicional:

(...) grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição (BRASIL, 2007, s/p).

O decreto versa, ainda, sobre territórios tradicionais, os quais são definidos como “os espaços necessários à reprodução cultural, social e econômica dos povos e comunidades tradicionais, sejam eles utilizados de forma permanente ou temporária” (ibid., s/p). Assim se configura contemporaneamente a comunidade de descendentes de pomeranos da zona colonial de São Lourenço do Sul/RS, um povo tradicional, situado na área original da Colônia São Lourenço e suas adjacências, seu território tradicional<sup>2</sup>. Os pomeranos são uma minoria étnica que, ademais, fora, por muito tempo, silenciada na região (THUM, 2009), seja pela hegemonia alemã no âmbito da igreja (cultos em alemão) e do comércio (alemão como língua comercial oficial), seja pela imposição do português na escola (língua escolar oficial) – ideologia do

---

<sup>1</sup> Como são popularmente conhecidos na região os grupos de música alemã e pomerana (HAMMES, 2010, p. 54-55).

<sup>2</sup> Vale lembrar que, para além de pomeranos e de outras etnias migrantes, este território contava, já na época da Colônia São Lourenço, com presença indígena – índios Tapes, dos quais advém a nomenclatura da região – e africana e afro-brasileira, estes últimos fugidos de estâncias próximas (CERQUEIRA, 2010, p. 872).

germanismo; por esse motivo, muito de seu patrimônio cultural – e de sua música tradicional – se encontra em processo de esquecimento.

Partindo das premissas de que a *música brasileira popular*<sup>3</sup> é multifacetada em suas diversas manifestações (regionais, étnicas, locais, nacionais), de que circula através dos meios de comunicação (o que a faz participar dos processos ligados à globalização), bem como “tem se apropriado, reproduzido e re combinado blocos de significação de várias matrizes, sejam elas cultas, artesanais ou industriais” (ULHÔA; ARAGÃO; TROTTA, 2001, p. 352), e considerando, ainda, que, no campo da música, há preconceitos e dominações de repertórios e modelos de ensino canônicos, os quais se baseiam, sobretudo, na imposição da cultura musical erudita europeia sobre as outras formas de expressão musical, “estabelecendo hierarquias que, durante muito tempo, marcaram, de forma absoluta, a educação musical brasileira institucionalizada” (QUEIROZ, 2017, p. 100), este artigo tem como objetivos problematizar o epistemicídio musical pomerano na Serra dos Tapes, imposto através da ideologia do germanismo, bem como indicar a memória social, a música popular e as festas pomeranas e o hibridismo como estratégias comunais de salvaguarda.

Para tanto, primeiramente, problematiza o epistemicídio musical pomerano da Serra dos Tapes abordando questões patrimoniais, ideológicas e memoriais, destacando o papel da memória social como recurso de subsistência. Após, traça, através da Musicologia e da Etnomusicologia, características da música tradicional, da música popular e das festas pomeranas da região, bem como o uso das duas últimas como estratégia de salvaguarda da comunidade, ancorando-se na tradição oral e na prática de uma bandinha tradicional pomerana local. E, por fim, discorre acerca de práticas musicais endógenas e exógenas pomeranas, indicando, a partir de uma canção híbrida, o hibridismo musical, também, como estratégia comunal de salvaguarda de seu patrimônio musical. Infere-se, por conseguinte, que uma comunidade tradicional, *per se*, é capaz de elaborar suas próprias estratégias de salvaguarda musical, embora inclua processos híbridos para tanto.

### **Epistemicídio musical pomerano na Serra dos Tapes**

---

<sup>3</sup> De acordo com Martha Tupinambá Ulhôa (1999): “O termo ‘música brasileira popular’ é ao mesmo tempo mais abrangente e mais preciso. Abrangente por incluir como música brasileira popular não somente o tipo de música popular definida qualitativamente por pertencer a um campo cultural étnico restrito às tradições reconhecidamente ligadas a uma raiz ‘popular’, como também o tipo de música popular cuja definição a coloca, quantitativamente, no campo da produção e consumo de massa” (ULHÔA, 1999, p. 4).

---

De acordo com Luís Ricardo Silva Queiroz (2017), acentuaram-se, a partir da década de 1980, debates no âmbito da música acerca da multiplicidade de culturas que caracterizam o contexto cultural brasileiro, os quais problematizam essa realidade e buscaram estratégias de resistência aos epistemicídios<sup>4</sup> musicais que marcaram a trajetória da música no país e que estabeleceram profundas mortes de conhecimentos, saberes e simbolismos (QUEIROZ, 2017). Uma dessas vítimas foi a comunidade de descendentes de pomeranos da Serra dos Tapes, cuja música foi cerceada de várias formas na região. Os subitens consequentes abordam o patrimônio cultural pomerano local, a ideologia do germanismo como epistemicida e a memória social como possibilidade de subsistência identitária.

#### *O patrimônio cultural pomerano local*

De acordo com Regina Weber e Patrícia Bosenbecker (2010), a colônia de São Lourenço do Sul, em distintos períodos, serviu como espaço de elaboração e afirmação de representações que situaram indivíduos e grupos, ora positivamente, ora negativamente, configurando, por conseguinte, situações de disputas culturais. A interpretação acadêmica de que a cultura pomerana foi silenciada pela ideologia do germanismo (THUM, 2009); a positivação contemporânea da identidade pomerana (MALTZAHN, 2011; WEBER; BOSENBECKER, 2010; FERREIRA; HEIDEN, 2009); e o interesse recente do poder público em buscar uma identidade peculiar à região (MALTZAHN, 2011; FERREIRA; HEIDEN, 2009) são aspectos do contexto da comunidade pomerana da Serra dos Tapes que incitaram/incitam tais disputas (WEBER; BOSENBECKER, 2010, p. 347).

No artigo *El concepto de patrimonio cultural*, Llorenç Prats (1998) apresenta um modelo teórico e metodológico que pretende dar conta dos processos de construção e caracterização do patrimônio cultural em toda sua complexidade. O autor sustenta que entende por patrimônio cultural tudo aquilo que socialmente se considera digno de conservação para

---

<sup>4</sup> Para Boaventura de Souza Santos, “epistemicídio é o processo político e cultural através do qual se mata ou se destrói o conhecimento produzido por grupos sociais subalternos, como estratégia de manutenção ou aprofundamento de tal subordinação” (SANTOS, 1998, p. 208).

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda*.

---

além de seu interesse utilitário. Em suas palavras, “o patrimônio cultural é uma invenção e uma construção social”<sup>5</sup> (PRATS, 1998, p. 63). Nesse sentido, Prats (1998) afirma que:

(...) nenhuma invenção adquire autoridade até que se legitime como construção social e que nenhuma construção social se produz espontaneamente sem um discurso prévio inventado (seja em seus elementos, em sua composição e/ou em seus significados) pelo poder, ao menos, no que se refere ao patrimônio cultural<sup>6</sup> (PRATS, 1998, p. 64).

Para o autor, na utilização social da noção de patrimônio cultural se produz uma confusão recorrente que o mesmo atribui ao fato de que sob tal denominação se engloba três processos distintos, ainda que em alguns pontos complementares, que obedecem a interesses igualmente distintos, mesmo que por vezes convergentes, de caráter político, econômico e científico. Esses três poderes justapõem-se, outrossim, também no contexto da comunidade pomerana da Serra dos Tapes, engendrando um complexo jogo patrimonial. Através de recente pesquisa (KUHN SILVA, 2019), ao poder político se pôde atribuir o interesse hodierno do poder público local em buscar uma identidade peculiar à região, empreendendo uma redescoberta do passado e, ao mesmo tempo, passando a ser dependente dele. Ao poder comercial, pôde-se associar igualmente a atuação do poder público, através da positivação contemporânea da identidade pomerana (não somente advinda do poder político, mas também do científico), onde a turistificação/mercantilização da cultura pode ser exemplificada pelo roteiro turístico Caminho Pomerano, do qual poucas famílias pomeranas participam e cuja finalidade econômica tende a tipificar tal identidade. E, quanto ao poder científico, pôde-se destacar que, ao mesmo tempo em que a academia promove o debate e a discussão acerca da cultura, do patrimônio, a mesma também pode atuar enquanto aparelho ideológico, promovendo, desse modo, certa positivação.

Em contrapartida, Prats (2005) propõe, para atenuar a influência dos supracitados três poderes nas ativações patrimoniais, na seleção do que deve ou não ser patrimonializado, uma crítica patrimonial dotada de presença pública para trazer a público “as chaves ocultas de qualquer atuação no campo do patrimônio”, e um viés mais “antropológico” do patrimônio cultural, a priorização do capital humano, “as pessoas antes que as pedras”, a patrimonialização

---

<sup>5</sup> Tradução nossa. Texto original em espanhol: “el patrimonio cultural es una invención y una construcción social”.

<sup>6</sup> Tradução nossa. Texto original em espanhol: “ninguna invención adquire autoridad hasta que no se legitima como construcción social y que ninguna construcción social se produce espontáneamente sin un discurso previo inventado (ya sea en sus elementos, en su composición y/o en sus significados) por el poder, por lo menos, repito, por lo que al patrimonio cultural se refiere”.

---

do que é importante para a comunidade. No que concerne ao contexto da comunidade pomerana da Serra dos Tapes, um caminho possível e viável para promover essa crítica patrimonial de fundo e essa humanização do patrimônio cultural pode ser a formação de associações pomeranas municipais (alguns municípios, como Canguçu/RS e Camaquã/RS, já estão se organizando quanto a isso), a fim de que as mesmas tenham a representatividade necessária, dentro e fora da comunidade, para exercer o papel de porta-voz da mesma, e de interlocutora com o poder público e com a academia, participando ativamente desse foro da memória que o patrimônio cultural, na perspectiva de Prats (2005), deve ser.

#### *A ideologia do germanismo*

Na perspectiva de Thum (2009), o contexto da imigração pomerana na Serra dos Tapes é peculiar, em função das “conjunturas históricas” e do “processo de isolamento e silenciamento” vivido pelos pomeranos no sul do sul do Brasil. Para o pesquisador, o silêncio da cultura pomerana se dá sob o jugo do poder religioso, escolar e comercial, o que não impede, contudo, que a vida cotidiana da comunidade “mantenha práticas” e “se reinvente” no encontro com as demais culturas locais: “A cultura do silêncio e o silêncio da cultura são, ao mesmo tempo, consequências do processo de opressão vivido e modos de resistência silenciosa” (THUM, 2009, p. 9).

Nesse sentido, de acordo com o conceito de esquecimento/memória manipulada de Paul Ricoeur, “tudo o que constitui a fragilidade da identidade se revela assim oportunidade de manipulação da memória, principalmente por via ideológica” (RICOEUR, 2007, p. 455). Se os pomeranos se encontravam subjugados por instituições como a igreja, a escola e o comércio, pode-se inferir que sua memória foi manipulada a partir dessa relação de poder, pois, ainda segundo o autor, essa é “uma forma artilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (ibid., p. 455).

Nessa direção, Thum indica a ideologia do germanismo, que teria sido institucionalizada na Serra dos Tapes através da igreja, da escola e do comércio, como a precursora do “silenciamento” cultural dos pomeranos (THUM, 2009, p. 311). Sobre essa concepção “ideológica” do germanismo, Haïke Roselane Kleber da Silva comenta:

O germanismo é um movimento intelectual surgido entre meados do século XIX e a década de 1940 entre indivíduos do grupo étnico alemão no Brasil, tendo como preocupação central a defesa da identidade étnico-nacional da população migrante. Foi encabeçado por figuras da elite teuta – jornalistas, professores, pastores, comerciantes, industriais –, que forjaram uma identidade específica para esta população com base na distinção étnica – propriamente etnocêntrica – em que são tomadas características culturais e biológicas como elementos diferenciadores. [...] O germanismo não é apenas um movimento de valorização de um caráter, identidade ou modo de ser alemão, mas também tem suas origens numa concepção de unidade cultural germânica própria ao nacionalismo do século XIX (DA SILVA, 2006, p. 229-230).

No tocante à igreja, Thum afirma que, por meio desta, os imigrantes alemães divulgaram ideais de supremacia da cultura alemã sobre os grupos alemães imigrados, entre eles o pomerano, que aprendia a “desmerecer a língua de seus ancestrais”: “os luteranos necessitavam da aprendizagem da língua na qual era produzido o material religioso da época” (THUM, 2009, p. 133-134). Segundo Andreas Frederik Droogers, o alemão, durante muitos anos, foi a língua oficial da Igreja Luterana, onde “identidade cultural e religião foram misturadas” e os pastores ensinavam “a língua da Igreja e da germanidade” (DROOGERS, 1984, p. 30).

No que concerne à escola, Thum argumenta que a mesma serviu como difusora da língua alemã por interesse ideológico: “a língua, como símbolo dos valores étnicos, religiosos e políticos” (THUM, 2009, p. 133). Posteriormente, a partir da Campanha da Nacionalização, a língua oficial do “silenciamento” se tornou o português, quando o ensino passou a visar “a ideia de uma nacionalidade padronizada” (*ibid.*, p. 183).

Mais especificamente no que diz respeito à língua, segundo Thum, o valor dado a quem sabia falar alemão elevava o sujeito a um patamar de diferenciação na Serra dos Tapes. Falar pomerano significava “falar errado”, o que não era admissível para as famílias mais abastadas que, mesmo sendo de origem pomerana, buscavam aprender e utilizar a língua padronizada para se relacionarem publicamente. O pesquisador associa esse comportamento também aos comerciantes da região: “Essa postura é encontrada em todos os casos dos donos de comércio: falavam e representavam o alemão alto” (*ibid.*, p. 298). Para Thum, no Brasil, o pomerano seria considerado um dialeto de forma pejorativa, de modo que teria valor de língua somente o *Hochdeutsch* (alemão-padrão<sup>7</sup>), gerando um “silenciamento” provocado pela linguagem, onde

---

<sup>7</sup> A língua alemã padrão, ou o alto-alemão (o *Hochdeutsch*), é a língua oficial, isto é, a língua da comunicação formal, ensinada nas escolas, usada na imprensa, em cerimônias religiosas e repartições públicas. Segundo Erich Fausel (1959), a grande maioria dos imigrantes alemães, no entanto, não falava o *Hochdeutsch*.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

---

“a língua alemã foi ganhando valor simbólico de língua culta, sendo seu falante considerado mais esclarecido” (*ibid.*, p. 131).

Elencados e abordados os três agentes silenciadores da cultura pomerana, Thum conclui que “a cultura do silêncio, na Serra dos Tapes, cria e sustenta o círculo vicioso da negação da identidade local”, onde “o mundo pomerano, percebendo que teria ganhos momentâneos ao ser considerado alemão, permitiu, aceitou e assimilou o imaginário alemão como sua referência cultural diante dos outros grupos” (*ibid.*, p. 309). Inere-se, portanto, que a ideologia do germanismo, através da igreja, da escola e do comércio, cerceou a transmissão cultural pomerana na região, o que incidiu, também, em sua música tradicional. Trata-se, segundo essa perspectiva, de um epistemicídio musical pomerano, pois, inibida de exercer sua língua materna e sua cultura, a comunidade pomerana da Serra dos Tapes foi, aos poucos, silenciando canções tradicionais, acalantos, cantigas e parlandas, permitindo que as mesmas entrassem em processo de esquecimento.

#### *A memória social*

Na perspectiva de Paulo Cezar Maltzahn, por seu turno, a redefinição do conjunto de identificadores étnicos teuto-brasileiros em São Lourenço do Sul (Serra dos Tapes) está associada, de um lado, à mercantilização da identidade, “a um apelo político-econômico pelo poder público”, mas, de outro lado, também, ao próprio grupo étnico, ou seja, à autocompreensão de sua identidade étnica (MALTZAHN, 2011, p. 11). O pesquisador afirma, a partir de Jeff Lesser (2001), que estudos sobre etnicidade apontam que o encontro, o contato e a interação entre dois ou mais grupos étnicos “é antes um processo de troca e hibridização, tanto no que diz respeito a aspectos objetivos quanto a subjetivos” (MALTZAHN, 2011, p. 61). Para Maltzahn:

Os imigrantes alemães eram, portanto, grupos étnicos distintos [renanos, pomeranos] com diferenças significativas, mas que perante a nova realidade, isto é, assentados em solo brasileiro e confrontados com uma cultura estranha, comparada com a de seus vizinhos de origem “germânica”, desenvolveram entre eles um sentimento comum de pertencimento étnico (MALTZAHN, 2011, p. 61).

Maltzahn considera que, embora a Campanha de Nacionalização do Estado Novo, a qual impôs a proibição do ensino de língua estrangeira, tenha fechado instituições comunitárias, proibido

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda*.

---

o uso de línguas maternas em público e o cerceado as liberdades individuais dos imigrantes e de seus descendentes (SEYFERTH, 2000, p. 92), impedindo-os de expressar publicamente sua identidade étnica, essa não foi definitivamente apagada e pôde ser rememorada e transmitida de geração para geração na sua clandestinidade (MALTZAHN, 2011, p. 71). O funcionamento desse processo pode ser analisado à luz de conceitos trabalhados por Michael Pollak:

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizade, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (POLLAK, 1989, p. 5).

No entanto, nesse sentido, é importante destacar que Maltzahn, em sua pesquisa, conclui que a questão da ascendência étnica/origem comum não está clara para o teuto-brasileiro de São Lourenço do Sul, ou seja, muitos de seus entrevistados ora se identificaram como alemães, ora como pomeranos, dando a entender que as duas categorias étnicas usadas por eles ora definem coisas iguais, ora coisas diferentes (MALTZAHN, 2011, p. 274). A ideia de diferenciar o ser alemão de ser pomerano, ou seja, de construção e afirmação da identidade pomerana, parece, portanto, recente.

Pode-se inferir, por conseguinte, que, muito embora o epistemicídio delatado pela tese do silenciamento pomerano de Thum (2009), a cultura pomerana foi transmitida clandestinamente ao curso das gerações, quando se pode inferir que memória social, mesmo que subterrânea, constitui-se em uma importante estratégia comunal de salvaguarda cultural e, por extensão, musical. Ainda que pouco de sua música tradicional tenha permanecido, muitas práticas musicais endógenas ainda têm lugar no fazer musical pomerano da Serra dos Tapes, mantendo-a ligada às suas raízes.

### **A música pomerana da Serra dos Tapes e suas estratégias comunais de salvaguarda**

Durante o ano de 2016, realizou-se pesquisa acerca da música (tradicional e popular) pomerana da Serra dos Tapes (KUHN SILVA, 2019), tendo, entre outras faces de um mesmo

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

---

prisma, a Musicologia e a Etnomusicologia<sup>8</sup>. Os subitens a seguir se referem a resultados obtidos que são pertinentes para este artigo.

*Uma nova musicologia da música tradicional pomerana*

Para analisar a música tradicional pomerana da Serra dos Tapes, fez-se uso da Nova Musicologia, ou Musicologia Pós-Moderna, a qual se opõe à Teoria da Música (ênfase na estrutura da obra) e à Musicologia Tradicional/Comparada (ênfase no cânon da música erudita europeia/comparação entre culturas consideradas exóticas e/ou primitivas), propondo-se a lidar com aspectos sociais, culturais, históricos, políticos e ideológicos que as duas outras disciplinas não exploravam (McCRELESS, 1996, p. 8). Buscou-se, também, uma compatibilização conceitual entre a Nova Musicologia e o conceito de memória cultural (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995). Jan Assmann procura desenvolver um campo teórico-conceitual que dê suporte às discussões culturais acerca da memória e da identidade. A memória cultural se manifesta através de memórias cristalizadas em produções (sob a forma de textos culturais). Dessa forma, seria através desses produtos que os conhecimentos que estruturam um determinado grupo se materializariam. Assmann vê no contexto da cultura objetivada, cristalizada em canções, contos, ritos, construções, monumentos etc., uma estreita conexão entre os membros do grupo e sua identidade.

O autor sintetiza o conceito de memória cultural da seguinte maneira:

O conceito de memória cultural compreende aquele corpo de textos, imagens e rituais reutilizáveis específicos a cada sociedade e em cada época em que a cultivação serve para estabilizar e transmitir a autoimagem dessa mesma sociedade. Sobre tal conhecimento coletivo, a maior parte (mas não exclusivamente) do passado, cada grupo baseia sua consciência de unidade de particularidade (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995, p. 132).

Assim, apoiando-se no conceito de memória cultural de Assmann, e à luz da Nova Musicologia, analisou-se as duas únicas canções tradicionais pomeranas encontradas e registradas junto à comunidade durante a pesquisa, intituladas *De múta éna hóchtich* (“O

---

<sup>8</sup> Muito embora a voz dos nativos tenha suma importância na Etnomusicologia, mais ainda em perspectivas decoloniais e contemporâneas, às quais este trabalho pretende alinhar-se, esta voz, muitas vezes, escapa do escopo deste artigo. Contudo, recomenda-se a leitura da pesquisa mencionada, a tese de doutorado do presente autor (KUHN SILVA, 2019), para ouvi-la em alto e bom som.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

---

casamento da vovó”) e *De fest* (“A festa”), por fornecerem um registro formal da tradição oral pomerana e por portarem aspectos memórias e identitários da comunidade que as criou.

Ainda que as pessoas de origem pomerana do interior do município de São Lourenço do Sul sejam bastante próximas à música, tendo em vista sua massiva participação em corais de igreja e o elevado número de conjuntos musicais na região, não são muitas as músicas em pomerano que sejam de conhecimento da comunidade. Em sua maioria, são consideradas de origem exclusivamente alemã algumas músicas instrumentais e, quanto às canções, a maior parte delas é cantada em alemão – há, também, algumas versões em pomerano de canções alemãs –. O pomerano é utilizado tradicionalmente na região apenas sob a forma oral, o que dificultou a preservação de letras de canções e contribuiu para que, hoje em dia, sejam poucas as canções tradicionais pomeranas lembradas pela comunidade.

Musicalmente falando, não foi possível averiguar características peculiares pomeranas nas duas canções registradas, exceto sua origem alemã. Tendo em conta a secular germanização dos pomeranos – originalmente eslavos, emigrados para a Pomerânia no séc. VII (HAMMES, 2010, vol. 1, p. 179), cristianizados no séc. XII (SEIBEL, 2010, p. 69) e germanizados no séc. XV (MALTZAHN, 2011, p. 85) –, a primeira canção pomerana apresentada, *De múta éna hóchtich*, é uma polca<sup>9</sup>, gênero musical oriundo da cultura alemã, bem como a segunda canção, *De fest*, é uma valsa<sup>10</sup>, também de mesma origem. No entanto, as temáticas e as letras das canções se mostraram reveladoras de significados, de maneiras de como os pomeranos veem o mundo que ali ficaram cristalizadas, de representações culturais intrínsecas, i.e., constituem uma forma de narrativa cultural da memória pomerana.

Dentre as representações culturais cristalizadas na letra de *De múta éna hóchtich*, destacam-se: uma rota de emigração pomerana para os Estados Unidos anterior à para o Brasil;

---

<sup>9</sup> Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music* (Online. Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110810105629360?rskey=7M7UmO&result=0&q=polka>. Acesso em: 08 mai. 2018), a polca caracteriza-se por ser uma dança, ou uma canção, originária da região da Bohemia, na Alemanha, no início do século XIX, realizada em compasso 2/4 e com andamento rápido, que foi muito popular nos salões europeus. Já o Dicionário Grove de música, edição concisa (1994, p. 732), acrescenta que a polca é uma dança animada e que geralmente a música é estruturada em forma ternária, i.e., tem três seções.

<sup>10</sup> Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music* (Online. Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803120811916?rskey=MnLqvZ&result=1&q=waltz>. Acesso em: 08 mai. 2018), a valsa caracteriza-se por ser uma dança, ou uma canção, em compasso 3/4, provavelmente decorrente de *Ländler* alemão, que entrou em destaque no último quarto do século XVIII tanto entre os compositores quanto nos salões de baile. O Dicionário Grove de música, edição concisa (1994, p. 997), acrescenta que a valsa ganhou muita popularidade no início do séc. XIX, apesar de objeções levantadas por motivos médicos (a velocidade com a qual os bailarinos rodopiavam pelo salão) e também morais (os casais se prendiam num abraço muito estreito).

a fartura gastronômica e alcoólica das festas pomeranas; e a presença do violino, importante instrumento musical da música pomerana pretérita local. No que se refere à *De fest*, pode-se destacar: a referência ao misticismo pomerano; e a utilização da vassoura, tanto para práticas mágicas quanto como representação do feminino.

Assim, após investigar a música tradicional pomerana local por meio da Nova Musicologia e deparar-se apenas com duas canções – embora prenes de manifestações culturais cristalizadas em sua memória cultural –, passou-se então a investigar a música popular pomerana da região, através de uma etnografia musical.

#### *Uma etnografia musical da música popular pomerana*

Para fins de situamento temporal, Jeff Tood Tison (1997, p. 91-92) sugere quatro paradigmas no desenvolvimento da disciplina ou área de pesquisa Etnomusicologia: a Musicologia Comparativa, em voga no final do século XIX e início do século XX; o Folclore, afinado com a ideologia nacionalista do início do século XX, com ênfase na preservação e no ensino; a Etnomusicologia propriamente dita, fundada nos anos 1950 juntamente com a criação da Sociedade de Etnomusicologia norte-americana, calcada no trabalho de campo e na imersão cultural; e, a partir dos anos 1980, a Etnomusicologia como “o estudo das pessoas fazendo música” ou “das pessoas experienciando música”, fruto das transformações políticas do final dos anos 1960 e, portanto, pautada no compartilhamento da autoridade entre o pesquisador e seus colaboradores no campo. É no sentido deste último e mais atual paradigma da Etnomusicologia, i.e., no estudo das pessoas fazendo/experienciando música, que se analisou a música popular pomerana da Serra dos Tapes.

Nesse sentido, uma etnografia musical se mostrou uma ferramenta interessante para perscrutar-se os meandros da música pomerana, posto que é considerada:

(...) uma abordagem descritiva à música que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons (SEEGER, 2008, p. 239).

Sob essa abordagem, a música pomerana saiu da moldura (por vezes fria) da partitura e do universo restrito do registro através da tradição oral para ganhar corpo e voz no fazer musical

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda*.

da comunidade. À vista disso, o conjunto Musical Boa Esperança, primeiro conjunto a cantar, compor e gravar músicas em pomerano na região, habilitou-se como importante objeto de estudo e seu aval oportunizou a observação participante do pesquisador/musicista, onde empregou sua performance musical. Por conta da referida pesquisa, o mesmo teve a oportunidade de observar o contexto musical pomerano da Serra dos Tapes de dentro, tocando bandoneon – um instrumento representativo dessa música – com o Boa Esperança em casamentos, bodas, confirmações<sup>11</sup>, festas de comunidade e bailes de casais.

Quanto à música popular pomerana composta pelo Musical Boa Esperança, sua atuação compositiva começou com *Fóta Krúiha*<sup>12</sup> (“Vovô Krüger”), primeira canção autoral em pomerano gravada – em meados do ano 2000 – na região. O compositor, Almiro Hörnke, líder da bandinha, conhecia a primeira estrofe da tradição oral pomerana através de sua família, a qual serviu como embrião para a criação das demais estrofes. Porém, há mais canções autorais no repertório do conjunto: *In uza tit*<sup>13</sup> (“No nosso tempo”) aborda as mudanças culturais no transcorrer das gerações do avô, do pai, e do “nosso tempo”, embora sem um ar de preocupação; *Xtüpas*, se refere à tradição pomerana homônima<sup>14</sup>; *Dütz gevéa* (“Arma pomerana”) e *Vii köipa*<sup>15</sup> (“Nós compramos”) foram elaboradas a partir de trechos escritos doados à bandinha pelo rimador<sup>16</sup> Valdir Geppert, às quais Almiro musicou e adaptou para se tornarem canções; e *Us zaina* (“Nosso zaino”) remete às negociações rurais de outrora, onde as pessoas percorriam grandes distâncias para negociar animais e coisas<sup>17</sup>. A partir do sucesso de *Fóta Krúiha*, o próprio Musical Boa Esperança, mas também outras bandinhas da região se sentiram instigadas a compor mais canções em pomerano. Trata-se, portanto, de uma estratégia comunal de

<sup>11</sup> A confirmação, de acordo com Adriele Schmidt (2015), é um marco religioso na vida dos luteranos (equivalente à crisma no catolicismo) e se dá após o término de um período de estudos sobre a religião luterana, denominado ensino confirmatório. A maioria dos descendentes de pomeranos da Serra dos Tapes é luterana e os jovens que se confirmam são chamados confirmando ou confirmanda.

<sup>12</sup> «Fóta Krúiha», Musical Boa Esperança. [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ME0LLQYUAM>. Acesso em: 08 mai. 2018.

<sup>13</sup> «In uza tit», Musical Boa Esperança. [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4R8DnasvqeU>. Acesso em: 08 mai. 2018.

<sup>14</sup> Folgado popular realizado na noite do sábado de Páscoa, quando homens saem tocando instrumentos musicais – geralmente acordeon, violão e pandeiro – e cantando músicas, mascarados e vestidos de mulher, indo de casa em casa na madrugada, aos quais é oferecido dinheiro, comidas e bebidas por aqueles que “aceitam” sua entrada na casa. Os que não a aceitam e ficam espiando pelas janelas são cutucados – *xtüpiados* – por alguns dos participantes com galhos ou ramalhetes (THUM, 2009, p. 63).

<sup>15</sup> «Vii köipa», Musical Boa Esperança. [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nZ1-dxsKwsU>. Acesso em: 08 mai. 2018.

<sup>16</sup> Termo utilizado pela bandinha.

<sup>17</sup> Salienta-se que as temáticas de todas as letras mencionadas possuem *ethos* camponês.

preservação e continuidade de sua música, ainda que em até certo ponto restrita e motivada pelo escasso repertório musical em sua língua materna.

Para além desse repertório, pode-se destacar, também, através da pesquisa realizada, o papel estrutural que a música desempenha nas festas pomeranas. A prática de fazer o cortejo dos noivos, padrinhos e demais convidados de um casamento através de um destacamento da bandinha tocando músicas para conduzi-los da igreja onde se realizou a cerimônia até o salão onde se dará a festa e a adoção do mesmo procedimento seja para recepcionar o confirmando ou confirmanda, para levar os convivas para a mesa do *buffet* ou do churrasco, ou ainda para o local de recepção da festa, por exemplo, são atribuições musicais. Além disso, a música se relaciona com a animação da festa em si e tem estreita ligação com a dança. A organização das danças tradicionais dos referidos eventos, como a dança da vassoura, a dança do bolo, a dança do cesto, a dança das cadeiras, a jardineira, a polonesa, etc. e dos sorteios, agradecimentos, avisos e anúncios também está a cargo da música. Ademais, a música também tem papel social na cultura pomerana: políticos, músicos de outras bandinhas e pessoas em geral oferecem bebidas à bandinha no palco e recebem a contrapartida do agradecimento da mesma ao microfone; crianças sobem no palco ou ficam em frente ao mesmo ou são levadas por seus pais ou avós para contemplarem a apresentação; músicos de outras bandinhas sobem ao palco para dar uma palhinha (tocar algumas músicas); e os músicos da bandinha também têm certo *status* nas festas, pois não pagam ingressos em festas de comunidade nem precisam entrar na fila para o almoço destas, têm passagem livre na copa (chopp, cerveja, bebidas em geral) e na cozinha (sopa, caldo, café, *buffet*, churrasco) de casamentos e confirmações, e são conhecidos e reconhecidos pela comunidade.

Portanto, a música popular pomerana, ao desempenhar importante papel estrutural e social nas festas pomeranas e ao se relacionar com manifestações culturais tradicionais, como os cortejos e as danças, atua também como uma estratégia comunitária de salvaguarda cultural, pois conforma uma parte indispensável da cultura pomerana da Serra dos Tapes.

### **Práticas musicais pomeranas na Serra dos Tapes e o hibridismo como estratégia comunitária de salvaguarda**

A referida pesquisa etnomusicológica também evidenciou o hibridismo cultural (CANCLINI, 2011) na música pomerana da Serra dos Tapes, exemplificado através da canção

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapetes: estratégias comuns de salvaguarda*.

---

*Álas folóra*<sup>18</sup> (“Tudo perdido”, Musical Boa Esperança, 2017), na qual se mesclam passado e futuro na contemporaneidade, onde a tradição musical colonial – instrumentação acústica; protagonismo dos instrumentos de sopro; ritmo dançante, i.e., a música atrelada à dança; canto em pomerano; e conteúdo da letra com *ethos* camponês – convive com o novo – a utilização de elementos musicais oriundos da música gaúcha e nordestina; a modernização da instrumentação outrora acústica; o emprego de recursos tecnológicos para gravação musical e divulgação; o uso de palavras da língua portuguesa (e expressões gauchescas) pomeranizadas; e a pomeranização de canções exógenas – sem deixar de ser pomerana, em justo equilíbrio cultural. Os subitens subsequentes detalham essas práticas e o papel do hibridismo como salvaguarda da tradição musical pomerana local.

#### *As práticas musicais endógenas*

Segundo a supracitada etnografia musical pomerana, as tradições musicais endógenas pomeranas que podem ser relacionadas a/ estão condensadas em *Álas folóra* são: arranjo para metais (dois trompetes); instrumentação do acompanhamento delegada à bateria, ao contrabaixo, à guitarra e ao teclado; timbre característico do teclado e utilização de frases de contracanto ao instrumento; ritmo dançante, i.e., a música atrelada à dança; letra da canção e canto em pomerano; e conteúdo da letra com *ethos* camponês.

Quanto ao arranjo para metais, dois trompetes realizam a introdução que é repetida ao final de cada refrão, para efeito de solo, onde executam notas em intervalos de sexta (o primeiro trompete toca a melodia do solo e o segundo trompete toca uma segunda voz, uma sexta abaixo, diatônica, da melodia). Tal procedimento de arranjo foi encontrado em várias outras canções do repertório do Musical Boa Esperança, inclusive em duas composições de autoria do pesquisador arranjadas, durante o trabalho de campo, pela bandinha.

Em relação ao acompanhamento musical da canção, o mesmo é realizado pela bateria, pelo contrabaixo – esses dois instrumentos têm a função rítmica de remeter o ouvinte ao gênero musical em questão, utilizando-se de suas células rítmicas características, tendo ainda o contrabaixo função harmônica –, pela guitarra – com um acompanhamento rítmico mais simples, sem responsabilidade de caracterizar o gênero musical, evidenciando uma função

---

<sup>18</sup> «Álas folóra», Musical Boa Esperança. [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SkJts3hCKgY>. Acesso em: 08 mai. 2018.

quase que estritamente harmônica, mas também timbrística – e pelo teclado. Desse modo, o protagonismo musical permanece destinado aos sopros (metais), enquanto o acompanhamento rítmico-harmônico é destinado aos demais instrumentos.

No entanto, ao teclado são conferidas funções para além do acompanhamento (acordes na mão esquerda). Na mão direita, em *Álas folóra*, figuram frases de contracanto à melodia. No restante do repertório da bandinha, esse recurso é bastante recorrente, quase sempre de caráter improvisatório, porém, em algumas canções, são atribuições do teclado as introduções e os solos, ou o papel de segunda voz para a melodia ou solo de sopros. Além disso, o timbre de teclado utilizado na canção é característico das bandinhas alemãs/pomeranas locais, servindo de fundo timbrístico/harmônico – bem como o timbre de guitarra utilizado por Almiro –, de modo a preencher os espaços deixados pelo canto e pelas células rítmicas do contrabaixo, da bateria, e dos metais quando o caso.

A exemplo dessa canção, a música alemã/pomerana na Serra dos Tapes está intimamente relacionada ao baile, atrelada à dança. As músicas instrumentais e as canções são invariavelmente dançantes, utilizando-se de gêneros musicais bailáveis, melodias alegres e andamentos rápidos – sempre em tonalidades maiores – para estimular a dança e garantir a animação do baile.

No tocante à letra, o idioma é o pomerano, língua materna da maior parte da comunidade de descendentes de imigrantes da colônia de São Lourenço do Sul, um importante indicativo de prática endógena. Quanto a isso, destaca-se o já mencionado papel precursor da bandinha Boa Esperança no fomento à música e à língua pomerana na região.

E quanto à letra, ainda, nota-se a presença do *ethos* camponês alemão/pomerano (BAHIA, 2011, p. 47), manifestado nas referências a produtos oriundos da colônia, meios de transporte rurais, ferramentas de trabalho no campo, animais e seu *habitat*, etc. Essencialmente camponeses, os pomeranos se valem de seu contexto rural para se expressarem através das letras das canções e para que as mesmas tenham sentido para si próprios. A ruralidade como território e modo de vida acaba sendo um suporte de preservação da memória como próprio *modus vivendi*.

Tudo isso faz parte das práticas musicais endógenas da bandinha, atreladas à cultura pomerana, à sua própria tradição. São esses elementos que dão a coloratura pomerana necessária à *Álas folóra*, embora o hibridismo relatado a seguir. A canção soa muito adequadamente à audiência pomerana atual da região, sem causar quaisquer estranhamentos,

por conta dessas características. É através dessas práticas que os musicistas descendentes de pomeranos do Musical Boa Esperança e sua audiência não deixam de olhar para o passado, e por meio do qual a prática musical pretérita ainda faz sentido no presente. As práticas musicais endógenas pomeranas são seu passado (musical) presente.

#### *As práticas musicais exógenas*

Por outro lado, mesmo sem deixar de olhar para o seu passado cultural, a bandinha também é impelida para o futuro, à modernização, à atualização, incluindo processos híbridos em seu fazer musical através da incorporação de elementos advindos de tradições musicais exógenas à cultura pomerana. A canção *Álas folóra* traz consigo os seguintes exemplos desse processo: a utilização do gênero musical vaneira, pertencente à tradição musical gaúcha; a inclusão de elementos do gênero musical regional nordestino forró; a modernização da instrumentação outrora acústica; o emprego de recursos tecnológicos para gravação e divulgação da canção; o uso de palavras da língua portuguesa (e expressões gauchescas) pomeranizadas; e a utilização e pomeranização de uma canção oriunda da música *country* estadunidense que, em si mesma, guarda processos híbridos outros.

Dentre os gêneros musicais alemães/pomeranos mais utilizados na colônia lourenciana estão a valsa e a polca. No entanto, *Álas folóra* é uma vaneira<sup>19</sup>, gênero musical também atrelado à dança, mas pertencente à tradição musical gaúcha, um caso de hibridismo musical, de reuso de tradições exógenas dentro de tradições endógenas. Isso fica evidente, por exemplo, na adaptação da instrumentação gaúcha à pomerana: em vez de violão e acordeon, característicos da vaneira, metais se tornam os instrumentos protagonistas. Além da vaneira, o chote<sup>20</sup> é outro gênero musical gauchesco bastante utilizado pelo Musical Boa Esperança e por outras bandinhas do contexto musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes, sendo citado, inclusive, por Almiro, como a dança preferida dos pomeranos da região.

---

<sup>19</sup> Segundo Sílvia de Oliveira e Valdir Verona (2006), a vaneira gaúcha tem origens na *habanera* cubana, um acrioulamento da contradança europeia levada a Cuba pelos colonizadores espanhóis. No fim do século XIX, a vaneira – corruptela de havaneira – tomou lugar de destaque nos bailes gaúchos, sendo adaptada às características regionais, ao som do acordeon e do violão, constituindo-se no principal gênero musical dançante dos bailes gauchescos (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 56-59).

<sup>20</sup> Para Oliveira e Verona (2006), o chote é também um gênero musical procedente de uma dança europeia, o *schottisch*, lançada em Paris em 1849 alguns anos após a polca. Essa dança de salão foi importada para o Brasil, entrando em voga no fim do século XIX. No ambiente gauchesco, o aparecimento do chote coincidiu com a difusão do acordeon como instrumento musical (OLIVEIRA; VERONA, 2006, 51-53).

Quanto à inclusão de elementos do gênero musical regional nordestino forró em *Álas folóra*, para além das semelhanças rítmicas entre o forró e a vaneira, houve e há fusões e intercâmbios musicais entre esses gêneros musicais, como relata Robson da Silva Braga (2011) sobre a influência da vaneira gaúcha no forró nordestino, e vice-versa, a partir da década de 1990 (BRAGA, 2011, p. 9-10). Além disso, para José Campos Reinato (2014, p. 58), a vaneira é conhecida também como forró gaúcho. A fusão entre tais gêneros, para o Musical Boa Esperança, é tanta que, segundo Volmir, baterista da bandinha, a batida de bateria usada por ele é a mesma para ambos – além disso, no exemplo musical em questão, há pequenas frases rítmicas executadas a um dos pratos do instrumento, durante a introdução e os solos, que remetem à sonoridade do instrumento triângulo, característico do forró.

Quanto à modernização da instrumentação das bandinhas, através das narrativas de músicos lourencianos entrevistados durante o trabalho de campo e de registros fotográficos pretéritos (HAMMES, 2014, p. 429-447) se pôde detectar algumas ressignificações instrumentais ao longo das gerações de descendentes de pomeranos na Serra dos Tapes. Essas ressignificações indicam um processo de contínua atualização por parte dos conjuntos, os quais não deixaram de tentar acompanhar a evolução tecnológica do mundo da música ao longo dos séculos XX e XXI, mesmo que, em contrapartida, tenham permitido que instrumentos musicais tradicionais entrassem em processo de desuso em favor de instrumentos importados de outras culturas.

O uso da tecnologia por parte do Musical Boa Esperança, no entanto, extrapola a questão da instrumentação. O emprego de recursos tecnológicos para gravação e divulgação de *Álas folóra* demonstra o quanto a tecnologia está presente atualmente na zona colonial lourenciana, incidindo no contexto musical local. Apesar de contarem com um estúdio caseiro que, segundo Eno, trombonista da bandinha, localiza-se improvisadamente em um galpão na residência de Almiro, os músicos do Boa Esperança têm os meios necessários para gravar suas músicas autorais a fim de distribuí-las às rádios locais e obter a divulgação do seu trabalho; outrossim, os mesmos têm à disposição a *internet* e, com a parceria com um canal temático do *YouTube*, puderam produzir um videoclipe da canção para divulgá-la ainda mais, contando com a abrangência das redes sociais.

Com relação ao uso de palavras da língua portuguesa (e expressões gauchescas) pomeranizadas na letra de *Álas folóra*, trata-se de uma prática corriqueira nas letras das canções autorais do Musical Boa Esperança e também nas de outras bandinhas da Serra dos Tapes, a

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

---

qual advém do contato linguístico já secular entre o pomerano e o português e o gauchês. O pomerano passou por transformações linguísticas e históricas ao longo do tempo e, no contexto sul-brasileiro, com o distanciamento do lugar de origem e em contato com o português do Brasil e com o gauchês do Rio Grande do Sul, apresenta, conseqüentemente, evidências dessas interferências (KUHN SILVA; BEILKE, 2017, p. 29). Por isso, já é possível falar em uma variedade brasileira, nomeada como *Brasilianische-Pommersch* (BEILKE, 2014, p. 187). Seria o caso, em outras palavras, de um hibridismo linguístico.

Há também, nessa perspectiva, a utilização e pomeranização de uma canção oriunda da música *country* estadunidense que, em si mesma, guarda processos híbridos outros e, portanto, sua análise será exposta no subitem que segue.

#### *O hibridismo como salvaguarda da tradição musical*

*Jambalaya (On the Bayou)*<sup>21</sup> é uma canção gravada em 1952 pelo cantor *country* estadunidense Hank Williams (1923-1953) que gerou muitas versões e alcançou popularidade em vários gêneros musicais (ESCOTT, 2004). Seu título faz menção a um prato da cozinha cajun – grupo étnico formado por descendentes de colonizadores franceses estabelecidos na Acádia, uma região do nordeste americano que se encontra em território do atual Canadá (CARON, 2015, p. 5) –, uma espécie de *paella* de influência multicultural, bastante apreciada no estado da Luisiana, Estados Unidos (SIGAL, 2007, p. 102), onde cajuns se assentaram após sua expulsão da Acádia no século XVIII (C. A. BRASSEAU, 1985, p. 126).

Enquanto *Álas folóra* lança mão da instrumentação tradicional alemã/pomerana de sua região e possui letra em pomerano e de *ethos* camponês, *Jambalaya (On the Bayou)* é instrumentada por *fiddle*<sup>22</sup>, violão aço, guitarra solo, guitarra base e contrabaixo (ESCOTT, 2004, p. 347) e contém letra estereotipada acerca da cultura cajun<sup>23</sup>. A música *country* é um

<sup>21</sup> «Jambalaya (On the Bayou)», Hank Williams [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lq1FBwLqgdQ>. Acesso em: 08 mai. 2018.

<sup>22</sup> Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music (Online)*. Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/acref/9780199203833.013.3332>. Acesso em: 24 abr. 2018), *fiddle* é um termo coloquial de origem alemã que designa um tipo de instrumento de arco, semelhante ao violino, utilizado em música folclórica. No contexto musical norte-americano, o *fiddle* é utilizado na música folclórica de vários grupos étnicos, dentre eles o cajun. No entanto, no contexto da Serra dos Tapes, em uma canção tradicional pomerana tocada pelo Musical Boa Esperança, *De múta éna hóchtich* (“O casamento da vovó”), há referência ao *fiddle* (*fídal*) e a palavra é entendida, pela comunidade pomerana da região, estritamente como violino em pomerano.

<sup>23</sup> De acordo com Clarence Moritz Jr., em texto intitulado *Jambalaya lyrics: cajun interpretation* no site *Cajun Radio (Online)*. Disponível em: <http://www.cajunradio.org/wordscajun3.html>. Acesso em: 24 abr. 2018).

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

estilo musical que se originou no sul dos Estados Unidos na década de 1920, o qual tem raízes na música folclórica – especialmente a apalache – e no *blues* (PETERSON, 1999, p. 9). Sua difusão no país está ligada à propagação do rádio no meio rural estadunidense, principal veículo de comunicação nessas regiões à época (MIRANDA, 2007, p. 23). Segundo John Broven (1983, p. 34), a melodia de *Jambalaya (On the Bayou)* baseia-se em uma canção cajun-country<sup>24</sup>, intitulada *Grand Texas*<sup>25</sup>, gravada pelo grupo do tocador de *fiddle* Chuck Guillory em 1949. Contudo, de acordo com Wade Falcon<sup>26</sup>, *Grand Texas*, por sua vez, é oriunda da canção cajun *Le garçon negligent*<sup>27</sup>, gravada pelo conjunto Guidry Brothers em 1929. *Jambalaya* projetou mundialmente, através de seu sucesso, portanto, uma interpretação americanizada da cultura cajun. Importa mencionar que o próprio prato da culinária cajun a que faz menção o título da canção, o jambalaya, é um tipo de *paella* multicultural, com influência francesa, espanhola, africana, americana e indígena (SIGAL, 2007, p. 115). Igualmente, pois, tanto *Jambalaya (On the Bayou)* quanto *Álas folóra* são originárias de processos fortemente híbridos.

Pôde-se, inclusive, detalhar o percurso cultural percorrido por *Jambalaya (On the Bayou)* no Brasil até chegar à *Álas folóra*, i.e., a canção *country* estadunidense promoveu várias versões que incidiram no seu conhecimento e apropriação por parte da bandinha pomerana: *João Balaio* (Boca Livre, 1989)<sup>28</sup>, pertencente ao contexto da música popular brasileira, MPB, responsável pela adaptação do título original para o nome/apelido em português pelo qual a bandinha conhecia a melodia; *João Balaio* (Mano Lima, 1995)<sup>29</sup>, atrelada à música tradicionalista gaúcha e precursora do avaneiramento de *Jambalaya*; *Fica amor* (Alemão do Forró, 2013)<sup>30</sup>, oriunda do mundo da música de baile e promotora do sucesso recente (re)atingido pela melodia no Brasil e da inserção de elementos musicais do gênero forró,

<sup>24</sup> Fusão entre música cajun e música *country* (R. A. BRASSEAU, 2004, p. 96).

<sup>25</sup> Wade Falcon, em texto intitulado *Big Texas: Julius Papa Cairo Lamperez* no site *Early Cajun Music (Online)*. Disponível em: <http://earlycajunmusic.blogspot.com.br/2015/07/big-texas-julius-papa-cairo-lamperez.html>. Acesso em: 24 abr. 2018).

<sup>26</sup> Wade Falcon, em texto intitulado *Big Texas: Julius Papa Cairo Lamperez* no site *Early Cajun Music (Online)*. Disponível em: <http://earlycajunmusic.blogspot.com.br/2015/07/big-texas-julius-papa-cairo-lamperez.html>. Acesso em: 24 abr. 2018).

<sup>27</sup> «Le garçon negligent», Guidry Brothers [online]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=9&v=U91ll02DWaE](https://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=U91ll02DWaE). Acesso em: 24 abr. 2018.

<sup>28</sup> «João Balaio (*Jambalaya*)», versão de João Bosco, interpretada pelo quarteto vocal Boca Livre [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ADX-6npgyA>. Acesso em: 24 abr. 2018.

<sup>29</sup> «João Balaio», Mano Lima [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1sfVZ1bpWMc>. Acesso em: 24 abr. 2018.

<sup>30</sup> «Fica amor», de Werner Niero, o Alemão do Forró [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ox9zGoiJcKg>. Acesso em: 24 abr. 2018.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda*.

---

advindo da música regional nordestina – esta versão, inclusive, já fazia parte do repertório da bandinha; e *João Balaio instrumental* (Danilo Kuhn, 2016)<sup>31</sup>, incitadora da utilização da melodia para uma versão em pomerano. Esse ciclo culminou em *Álas folóra* (Musical Boa Esperança, 2017)<sup>32</sup>, com melodia de *Jambalaya* (adaptada) e com letra autoral da bandinha, em pomerano. Além da pomeranização da letra, o Musical Boa Esperança também pomeranizou, como já abordado, a instrumentação, valendo-se de tradições musicais endógenas, de dentro de sua cultura, atreladas à sua tradição. No entanto, a adoção do gênero musical vaneira/forró, para além da apropriação de *Jambalaya*, denota a influência de tradições musicais exógenas à pomerana, no que se refere à música tradicionalista gaúcha, à música regional nordestina e à música cajun-country.

Todo esse hibridismo faz parte das práticas exógenas da bandinha, incorporando elementos advindos de tradições musicais não pomeranas. Tais elementos relacionam-se com o processo de globalização, de modernização e de contatos culturais. *Álas folóra* é uma fusão de práticas musicais endógenas e exógenas em dado ponto de equilíbrio cultural que a comunidade local a aceita como parte do seu repertório pomerano e, ao mesmo tempo, confere-lhe destaque, avalizando o hibridismo que revitaliza a tradição. Esse aval da comunidade, verificado através do sucesso radiofônico, virtual e presencial de *Álas folóra*, autoriza os musicistas descendentes de pomeranos do Musical Boa Esperança a, sem deixar de olhar para o seu passado cultural, contemplar seu futuro rumo à atualização, compelidos pelo desejo de estar em consonância com sua audiência, com seu tempo. As práticas musicais exógenas às pomeranas, incorporadas através de hibridismos, são seu futuro (musical) presente.

### **Considerações finais**

Dessa forma, através da atuação da memória social, da música popular e das festas pomeranas e do hibridismo como estratégias comunais de salvaguarda, o epistemicídio musical pomerano na Serra dos Tapes, conforme demonstrado, tem sido mitigado pela própria comunidade. Tanto as práticas musicais endógenas associadas a práticas musicais exógenas quanto o jogo identitário da memória têm funcionado para superar a ideologia do germanismo

---

<sup>31</sup> Arranjo para bandoneón criado pelo pesquisador/musicista durante sua etnografia musical pomerana em 2016 mediante pedido de Almiro pela criação de um repertório solo ao instrumento.

<sup>32</sup> Publicada no *YouTube* em 02 de junho de 2017.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

---

e o silenciamento pomerano. Ademais, a música pomerana atual desempenha, nas festas pomeranas, importantes papéis estruturais e sociais, relacionando-se, também e ainda, com manifestações culturais tradicionais. Conclui-se, portanto, que as estratégias pomeranas locais de contra-epistemicídio, graças à gestão cultural da comunidade, têm contribuído proficuamente para que a música pomerana da Serra dos Tapes resista, muito embora recorra a processos híbridos para tanto.

Resta, contudo, consolidar a música tradicional e popular pomerana no escopo da multifacetada *música brasileira popular* e persistir para que se superem, paulatinamente, preconceitos e dominações epistemológicas no âmbito da educação musical brasileira institucionalizada. Através deste trabalho e a partir da Musicologia e da Etnomusicologia, amparadas no Patrimônio Cultural e na Memória Social, buscou-se, portanto, combater um dos muitos epistemicídios musicais desse país e atuar em favor de uma minoria étnica pertencente a um contexto de imigração. Assim como a própria comunidade de descendentes de pomeranos abordada demonstrou, é possível, sim, elaborar estratégias comuns de salvaguarda cultural/musical. Que seu caso, reverberado por este artigo, sirva de exemplo e inspiração.

## Referências

ASSMANN, Jan; CZAPLICKA, John. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, n. 65, p. 125-133, spring/summer, 1995.

BAHIA, Joana. *O tiro da bruxa: identidade, magia e religião na imigração alemã*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

BEILKE, Neubiana Silva Veloso. *Ach Já!* Fraseologismos em pomerano e em alemão. *Domínios de lingu@gem*, v. 8, n. 2, p. 178-201, 2014.

BRAGA, Robson da Silva. Interações entre o tradicional e o massivo: em busca das matrizes regionais do forró eletrônico. *Anais Eletrônicos do IV SIPECOM*, p. 1-15, 2011. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/sipecom/2012/anais/artigos/culturaidentidade/BRAGA.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2018.

BRASSEAU, Carl Anthony. A New Acadia: The Acadian migrations to south Louisiana, 1764-1803. *Acadiensis*, v. 15, n. 1, p. 123-132, 1985.

BRASSEAU, Ryan Andre. *Bayou Boogie: the Americanization of Cajun music, 1928-1950*. Baton Rouge: Louisiana State University, 2004.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda*.

---

BROVEN, John. *South to Louisiana: The Music of the Cajun Bayous*. Gretna: Pelican Publishing Company, 1983.

BRASIL. Decreto nº 6.040, de 07 de fevereiro de 2007. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/94949/decreto-6040-07>. Acesso em: 16 maio. 2022.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CARON, Caroline-Isabelle. *The Acadians*. Ottawa: The Canadian Historical Association, 2015.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Serra dos Tapes: mosaico de tradições étnicas e paisagens culturais. *Anais Eletrônicos do IV SIMP*, p. 872-874, 2010. Disponível em: <https://simpufpel.files.wordpress.com/2010/09/mesa-serra-dos-tapes.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2018.

DA SILVA, Haike Roselane Kleber. *Entre o amor ao Brasil e o modo de ser alemão*. São Leopoldo: Oikos, 2006.

*Dicionário Grove de música: edição concisa / Edição: Stanley Sadie; Alison Latham / Tradução: Eduardo Francisco Alves*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DROOGERS, Andreas Frederik. *Religiosidade Popular Luterana*. São Leopoldo: Sinodal, 1984.

ESCOTT, Colin *et al.* *Hank Williams: The Biography*. Boston, MA: Little, Brown & Co., 2004.

FAUSEL, Erich. *Die deutschbrasilianische Sprachmischung*. Berlin: Erich Schmidt, 1959.

FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi; HEIDEN, Roberto. Políticas patrimoniais e reinvenção do passado: os pomeranos de São Lourenço do Sul, Brasil. *Cuadernos de Antropología Social*, n. 30, p. 137–154, 2009.

HAMMES, Edilberto Luiz. *São Lourenço do Sul: radiografia de um município – das origens ao ano 2000; vol. 1-4*. São Leopoldo: Studio Zeus, 2010.

HAMMES, Edilberto Luiz. *A imigração alemã para São Lourenço do Sul: Da formação de sua Colônia aos primeiros anos após seu Sesquicentenário*. São Leopoldo: Studio Zeus, 2014.

KUHN SILVA, Danilo. *Projeto Pomerando: língua pomerana na escola Germano Hübner*. São Lourenço do Sul: Danilo Kuhn da Silva, 2012.

KUHN SILVA, Danilo; BEILKE, Neubiana Silva Veloso. *Projeto Pomerando II – língua pomerana na escola Germano Hübner: resgatando as raízes germânicas do pomerano*. São Lourenço do Sul: Danilo Kuhn da Silva, 2017.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

---

KUHN SILVA, Danilo. *Festa, dança e alegria: uma etnografia musical pomerana ao sul do sul do Rio Grande do Sul – São Lourenço do Sul/RS*. 2019. 398 f. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

LESSER, Jeff. *A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2001.

MALTZAHN, Paulo César. *A construção da identidade étnica teuto-brasileira em São Lourenço do Sul (década de 1980 até os dias atuais)*. 2011. 335 f. Tese (Doutorado em História cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

McCRELESS, Patrick. Contemporary music theory and the new musicology: An introduction. *Music Theory Online*, v. 2, n. 2, p. 1-5, 1996.

MIRANDA, Gustavo Lima de. *A história da evolução da mídia no Brasil e no Mundo*. Brasília: Centro Universitário de Brasília, 2007.

OLIVEIRA, Sílvio de; VERONA, Valdir. *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul – ensaio dirigido ao violão*. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

PETERSON, Richard A. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

PODEWILS, Denise Oswald. *Colonização germânica: a colônia de São Lourenço e suas particularidades*. 2011. 40 f. Monografia (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

PRATS, Llorenç. El concepto de patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, n. 27, p. 63-76, 1998.

PRATS, Llorenç. Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, n. 21, p. 17-35, 2005.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. *Inter-meio*, v. 23, n. 45, p. 99-124, 2017.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

REINATO, José Campos. *Música ao seu alcance: Apontamentos de história e teoria musical (para fins didáticos)*. Campinas: Edição do autor, v. II, 2014.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda*.

---

SANTOS, Boaventura de Sousa, 1998. *La Globalización del derecho: los nuevos caminos de la regulación y la emancipación*. Bogotá, Colombia: IISA; Universidad Nacional de Colombia. Disponível em: [http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/La\\_globalizacion\\_del\\_derecho\\_Los\\_nuevos\\_caminos\\_de\\_la\\_regulacion\\_y\\_la\\_emancipacion.pdf](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/La_globalizacion_del_derecho_Los_nuevos_caminos_de_la_regulacion_y_la_emancipacion.pdf). Acesso em: 21 abr. 2023.

SCHMIDT, Adrielle. *A comida na cultura pomerana: simbolismo, identidade e sociabilidade*. 2015. 190 f. Dissertação (Mestrado em Economia Doméstica). Departamento de Economia Doméstica, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2015.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música / Tradução Giovanni Cirino. *Cadernos de campo*. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SEIBEL, Ivan. *Imigrante no século do isolamento/1870-1970*. São Leopoldo: Traço – Produções Gráficas, 2010.

SEYFERTH, Giralda. Identidade nacional, diferenças regionais, integração étnica e a questão imigratória no Brasil. In: ZARUR, George de Cerqueira Leite. *Região e nação na América Latina*. Brasília: Editora da UnB, p. 81-109, 2000.

SIGAL, Andrew. Jambalaya by any other name. In: *Petits Propos*, n. 84, p. 101-119, 2007.

THUM, Carmo. *Educação, história e memória: silêncios e reivindicações pomeranas na Serra dos Tapes*. 2009. 384 f. Tese (Doutorado em Educação) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2009.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy (Ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, p. 25-41, 1997.

ULHÔA, Marta Tupinambá. *A análise da música brasileira popular*. Rio de Janeiro: [s/e], 1999. Disponível em: <http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/AnaliseMusicaPopular.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2022.

ULHÔA, Marta Tupinambá; ARAGÃO, Paulo; TROTTA, Felipe. Música híbrida: Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira. In: *Anais do XIII Encontro da ANPPOM*. Belo Horizonte: ANPPOM, p. 348-354, 2001.

WEBER, Regina; BOSENBECKER, Patrícia. Disputas pela memória em São Lourenço do Sul: uma visão histórica de representações étnicas. *Cadernos do CEOM*, v. 23, n. 32, p. 347-369, jun. 2010.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda*.

---

### Sobre o autor

**Danilo Kuhn Silva** possui Licenciatura em Música (UFPel/2004), Mestrado em Composição Musical (UFPR/2010) e Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel/2019). Trabalhou sete anos como professor de Educação Artística na EMEF Germano Hübner, zona colonial de São Lourenço do Sul, onde desenvolve desde 2010 o *Projeto Pomerando* – atualmente como parceiro cultural –, projeto sobre cultura pomerana que já rendeu três livros, um CD e vários artigos acadêmicos. Além disso, a partir do referido projeto realizou sua pesquisa de doutorado, tendo sido sua tese sobre música pomerana concluída em 2019. Ademais, em 2021 desenvolveu, em seu canal do *YouTube*, seu projeto *A música pomerana de São Lourenço do Sul*, premiado pela Lei Aldir Blanc e realizado com o apoio da Prefeitura Municipal de São Lourenço do Sul. Publica regularmente trabalhos acadêmicos sobre música pomerana regional, nacional e internacionalmente, destacando-se os países Uruguai, Argentina, Chile, México, Estados Unidos, Portugal, Itália e Alemanha.

## CARNAVAL CARIOCA E PRÁXIS-SONORA

### O Batuque Enquanto um Fazer Político Afro-Brasileiro

Thiago de Souza Borges

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

[Thiago.kobe@gmail.com](mailto:Thiago.kobe@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-8993-4760

**Resumo:** O presente artigo pensa o carnaval carioca enquanto um espaço de disputas profundamente marcadas pelas relações raciais, e apresenta um panorama de como alguns dos diversos pensadores brasileiros, principalmente os intelectuais negros, pensaram os usos e sentidos políticos da festa. O objetivo principal é, em diálogo com tal produção bibliográfica, interpretar as práticas sonoras de tais festejos, em especial os “batuques”, a partir do conceito de *práxis-sonora*. Além disso, apresenta-se um breve apanhado histórico dos debates e conflitos que envolveram a festa ao longo do tempo.

**Palavras-chave:** Carnaval carioca; *práxis-sonora*; batuque; relações raciais.

### CARIOCA CARNIVAL AND SONORA-PRAXIS

#### *The Batuque as an Afro-Brazilian Political Act*

**Abstract:** This article thinks about the carioca carnival as a space of disputes deeply marked by racial relations, and presents an overview of how some of the different Brazilian thinkers, especially black intellectuals, thought about the uses and political meanings of the party. The main objective is, in dialogue with such production, to interpret the sound practices of such festivities, especially the “*batuques*”, from the concept of sound-praxis. In addition, a brief historical overview of the debates and conflicts that involved the party over time is presented.

**Keywords:** Rio Carnival; sound-praxis; *batuque*; race relations.

### Introdução

Apesar de ter sido construída no imaginário popular como uma festa que representa a alegria carioca (e até mesmo nacional), sendo, muitas vezes, associada à ideia de harmonia social e ocupação democrática do espaço urbano, o carnaval de rua carioca se constitui, historicamente, como um cenário de conflitos, divisões sociais e manifestações políticas. Ou seja, um espaço de intensas disputas que têm, como característica fundamental, o fato de serem profundamente marcadas pelas relações raciais.

Com foco nas produções de autores negros, o presente artigo apresenta um panorama do pensamento desenvolvido por tais intelectuais a respeito do carnaval, buscando identificar como os mesmos interpretaram os seus usos e sentidos políticos. Em diálogo com tal produção bibliográfica, o principal objetivo é interpretar as práticas sonoras exercidas em tal contexto, principalmente os “batuques” (SANTOS, 2020), a partir do conceito de *práxis-sonora* (ARAÚJO, 2013).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

Em sua tese de doutorado, Marcos dos Santos Santos (2020), apresenta o batuque enquanto um dispositivo de racialização, ou seja, um instrumento de exercício de poder que reforça hierarquias que, ao mesmo tempo, atuam ligando simbolicamente a palavra batuque à figura do negro e reforçam um lugar de inferioridade dessas manifestações sonoras frente a outras manifestações associadas ao branco. Ao mesmo tempo, Santos apresenta o batuque, em sua trajetória histórico-diaspórica no território brasileiro, como uma prática sonora carregada de sentidos políticos, sociais e religiosos. Apresenta também as muitas estratégias de negociação através das quais a população negra escondeu e/ou diluiu tal riqueza simbólica na cultura do colonizador criando híbridos que tivessem maiores possibilidades de escapar das perseguições (SANTOS, 2020).

É afirmando a riqueza de sentidos políticos destacada por Marcos Santos, bem como ressaltando as ressignificações feitas nos caminhos de resistência negra (ressemantização) dos termos batuque e batuqueiro exercidos em manifestações culturais estruturadas material e espiritualmente no corpo negro, detentor de segredos e memórias ancestrais (SANTOS, 2020, p. 17), que me proponho a pensar tais batuques a partir do conceito de *práxis sonora* (ARAÚJO, 2013).

O termo cunhado por Samuel Araújo traz uma concepção marxiana de *práxis* na qual ela é entendida como a “manipulação reflexiva de fenômenos naturais e sociais, desde sua manifestação e percepção empíricas, até seus eventuais efeitos práticos e ao pensamento verbalizado em torno destes mesmos aspectos” (ARAÚJO, 2013, p. 8). Samuel Araújo abre caminhos para que se possa ter uma concepção mais alargada das disputas políticas presentes nas produções sonoras, sejam elas de nível macro ou micro.

[...] vê-se como pertinente inserir o exame da práxis musical e sonora de indivíduos, grupos sociais e instituições como afeitos a uma teoria política em sentido amplo [...] que compreenda uma delimitação mais abrangente do “político”, tomado não apenas como campo de disputas em torno do controle do Estado, mas também envolvendo lutas ou micro-políticas que se desdobram em modalidades de ação humana, como a música e as artes em geral, em torno das quais foram construídas, e legitimadas, ideias de neutralidade política ou desinteresse prático (ARAÚJO, 2013, p. 8-9).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

### **O carnaval carioca enquanto espaço de disputas**

Início apresentando um breve apanhado histórico dos debates e disputas que envolvem as festividades momescas, bem como os contextos históricos e sociais em que tais festejos se deram ao longo do tempo.

A autora Maria Clementina Pereira Cunha (2001), ao tratar do entrudo, dos cucumbis, do corço, das sociedades carnavalescas, dos cordões, dos ranchos, dos blocos e outras formas de organizações carnavalescas, aponta que o carnaval carioca, entre as décadas de 1880 e 1920, era fortemente marcado por disputas políticas e simbólicas, geralmente relacionadas às questões raciais, envolvendo perseguições e repressões policiais e temas como o medo e a rejeição aos chamados “africanismos”.

Tal temática é atravessada por uma série de outros importantes debates, tais quais: as estratégias de negociação e adaptação exercidas dentro das manifestações culturais negras na busca de perpetuar sua existência através da aceitação da sociedade branca, um processo que pode ser entendido como “criolização” de tais práticas (SODRÉ, 1998, p. 11-13); a divisão da cidade em carnavais distintos que separavam a população de acordo com marcadores sociais e raciais (GÓES, 2002, p. 380-381) reforçados pela restrição de circulação da população negra (OLIVEIRA, 2012, p. 69); estando associada a estivadores, está também ligada a elementos como a história social do trabalho (ARANTES, 2015, p. 27); debates a respeito da miscigenação e da construção de uma “cultura” e uma “identidade” nacional (DANTAS, 2011, p. 88); as ideias higienistas, políticas sanitaristas e as reformas urbanas que, entre outras coisas, resultaram na revolta da vacina e na expulsão da população negra dos espaços centrais da cidade (SEVCENKO, 2018); narrativas de imprensa, principalmente na figura dos cronistas (GONÇALVES, 2003; PEREIRA, 2015); dentre muitos outros assuntos que não caberiam em poucas linhas.

Passado tal período, já a partir da década de 1920, em grande medida como consequência da política do “bota abaixo”, houve o espalhamento da população negra pelos morros e subúrbios cariocas, tal contingente foi reforçado por fluxos migratórios negros como os que advinham da região do vale do paraíba (LOPES, 1992. p. 6-7). Com efeito, houve uma proliferação de blocos, alguns deles transformando-se, posteriormente, em escolas de samba, dentre elas, no período entre 1923 e 1930, destacam-se Deixa Falar (Estácio), Fique-Firme (favela), Mangueira, Vai como Pode (Portela) e Vizinha Faladeira (CANDEIA; ISNARD,

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

1978, p. 57). O processo de criação dessas agremiações é, também, repleto de perseguições policiais e estratégias de legitimação social, por exemplo, a tentativa de associar a imagem dessas novas associações momescas a uma já, naquele momento, socialmente aceita, a dos ranchos (FARIA, 2008).

Avançando algumas décadas, para os períodos chamados de revitalização do carnaval carioca, a partir de meados dos anos 1980 (PIMENTEL, 2002) e do *boom* do carnaval carioca, a partir do início do século XXI (HERSCHMANN, 2013, p. 270), ambos os movimentos estão ligados à militância política de esquerda. Sendo que, o primeiro, era relacionado a militantes das lutas pela redemocratização política (SAPIA; ESTEVÃO, 2021). Já o segundo era ligado “ativismo musical de rua” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 31) muito presente no cenário cultural da cidade. Nesse contexto, é importante destacar a atuação das “fanfarras ativistas”, “neofanfarrismo” (SNYDER, 2018) ou grupos “neofanfarristas” (MARTINS, 2015, p. 195, 196). Tal ocupação carnavalesca do espaço público vincula-se ao conceito de “Direito à Cidade” (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2020, p. 2), trabalhado por David Harvey (2014).

Existe, porém, uma contradição fundamental em todo esse movimento. Mesmo tendo como um importante elemento catalisador o ativismo político atravessado pelo conceito de direito à cidade, essa nova festa carnavalesca é, em grande parte, restrita à parte mais nobre da cidade, e frequentada pela juventude de classe média branca (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2020, p. 9). Entre outros motivos, essa homogeneidade é problemática porque as reivindicações que são trazidas dentro de um guarda-chuva conceitual tão amplo vão mudar bastante de acordo com a composição do público.

Um homem branco de classe média pode usufruir do seu direito de vivenciar a cidade de forma muito distinta de uma mulher, de um negro, de um gay ou de um sujeito periférico. Só para pensarmos em algumas interseccionalidades possíveis. Desta forma, as ressignificações possíveis da cidade também não podem ser pensadas enquanto um todo homogêneo, precisam ser problematizadas em sua diversidade e especificidades. Os blocos de carnaval de rua passam a assumir também estas bandeiras ao se reivindicarem feministas, como o Mulheres Rodadas e Maria Vem Com As Outras, ou blocos LGBTQ+ como Toco Xona e Viemos do Egipto. Esses blocos buscam, além de um espaço político de reivindicações, a criação de espaços de segurança e acolhimento, onde seja possível ser quem se é de forma respeitosa e protegida. O carnaval passa a ser, para esses grupos oprimidos pela sociedade machista e patriarcal brasileira, um lugar de conscientização e de manifestação política (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2020, p. 7, 8).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

As autoras demonstram que as experiências e vivências de um espaço urbano não são homogêneas, elas mudam de acordo com o sujeito que transita por esses locais. A própria noção de segurança, ou de insegurança, muda de acordo com quem as vivencia, já que pessoas diferentes estão sujeitas a violências diferentes, como é o caso do racismo, das violências de gênero e das violências LBGTfóbicas.

O circuito de blocos com a temática LGBT+ cresceu também nos últimos anos e busca criar um espaço seguro para lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros. O carnaval possibilita que esses grupos possam também ressignificar espaços da cidade que fora da folia seriam perigosos e violentos. Porém, infelizmente, muitas vezes essa sensação de segurança é momentânea e só dura o tempo da festa. Ainda há inúmeros casos de violência contra pessoas LGBT+ no carnaval, principalmente no encerramento dos blocos, quando a multidão se dissipa. O carnaval pode sim ser pensado como um espaço de luta política interseccional, luta pelo direito desses grupos minoritários serem quem eles são na cidade e terem seus corpos respeitados nos diferentes usos do espaço público. Como dizem muitos coletivos feministas: “a rua é pública, o corpo da mulher não”, o que também pode se estender para a comunidade LGBT+ (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2020, p. 9).

### **O carnaval enquanto espaço de atuação política negra**

Para ampliar o entendimento da discussão do carnaval enquanto espaço de disputas políticas, trago algumas reflexões do sociólogo Clóvis Moura. Transcrevo aqui um parágrafo de seu Livro “Sociologia do Negro Brasileiro”.

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

As reflexões de Moura sobre o carnaval são anteriores ao *boom* recente do carnaval de rua e se concentra mais no carnaval de escolas de samba e, mesmo dentro desse cenário específico, trata de práticas que já passavam por profundos processos de transformação apresentados, posteriormente, de forma crítica pelo próprio autor. Ainda assim, o texto pode disparar algumas questões importantes para o presente debate. O primeiro ponto a ser destacado

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

é a caracterização do carnaval como um “ato de autoafirmação negra”. Estabelecendo assim um caráter político bastante específico para a festa. Um dos principais caminhos dessa estratégia política se dá pela ideia de “inversão” simbólica do *status* do negro, sendo que essa inversão está ligada ao que Moura chama de “especificidade”. Tal ponto merece ser olhado com mais cuidado. Sobre as formas de resistência cultural negras Moura diz:

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

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

Moura, portanto, enxerga as escolas de samba enquanto organizações que representavam uma ferramenta de defesa da população negra “sem possibilidades de integração social” (MOURA, 2019, p. 181, 182). Nesse sentido, seu entendimento se assemelha ao de Haroldo Costa e Celso Luiz Prudente para quem as escolas seriam “um lugar de lição espontânea de solidariedade entre os grupos vulneráveis do lumpesinato no início do século XX no Rio de Janeiro” (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 279).

Em consonância com os apontamentos de Moura a respeito da importância da positivação das marcas raciais associadas à população negra, Kabenguele Munanga afirma que a “negritude” é uma importante ferramenta nesse processo. Ligada, não aos aspectos biológicos, mas sim a uma noção de historicidade comum construída pelo grupo “vítima da inferiorização

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

e negação da humanidade pelo mundo ocidental” (MUNANGA, 2009, p. 13), a “*negritude* torna-se uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas.” (MUNANGA, 2009, p. 13). De forma que, longe de ser um elemento divisor das lutas dos oprimidos, a negritude é geradora de solidariedade entre os mesmos. Munanga identifica uma das causas da separação dos movimentos dos oprimidos, não na negritude, que é uma reação historicamente construída contra a agressão racial branca, mas, sim, na falta de consciência, por parte do branco oprimido de que a exclusão política e econômica do negro serve aos interesses da classe dominante, dificultando a criação de solidariedade para com o negro (MUNANGA, 2009, p. 11).

A falta de consciência dos debates a respeito de relações raciais (e suas implicações) por parte da população branca, faz lembrar um outro aspecto importante para a discussão e, sem o qual, o debate se esvazia de sentido, a “*branquitude*”. Maria Aparecida Bento alerta para a enorme diferença entre os conceitos de negritude e branquitude. Enquanto a primeira diz respeito à construção de uma identidade racial positiva, a segunda se refere a “uma neutralidade racial, construída socialmente com objetivo de manter a suposta superioridade de brancos sobre negros” (BENTO, 2002, p. 165). Segundo Lia Schucman,

[...] podemos pensar a branquitude como um dispositivo que produz desigualdades profundas entre brancos e não brancos no Brasil, em nossos valores estéticos e em outras condições cotidianas de vida, em que os sujeitos brancos exercem posições de poder sem tomar consciência deste habitus racista que perpassa toda a nossa sociedade (SCHUCMAN, 2020, p. 71).

Tal falta de consciência, está atrelada ao que Maria Aparecida Bento chama de “*pactos narcísicos*” (BENTO, 2002; 2014a) e que Schucman, em diálogo com a obra de Bento, descreve como

alianças inconscientes, intergrupais, caracterizadas pela ambiguidade e, no tocante ao racismo, pela negação do problema racial, pelo silenciamento, pela interdição de negros em espaços de poder, pelo permanente esforço de exclusão moral, afetiva, econômica e política do negro no universo social (SCHUCMAN, 2020, p. 70-71).

Retomando as considerações de Munanga, para o autor, é através da busca pela identidade negra, uma forma de terapia, (MUNANGA, 2009, p. 12) que tal população pode

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

superar o complexo de inferioridade e colocar-se em pé de igualdade com outros oprimidos, o que é uma condição preliminar para a luta coletiva. A recuperação dessa identidade começa pela aceitação dos atributos culturais, mentais, intelectuais, morais e psicológicos, pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade (MUNANGA, 2009, p. 12).

Como se vê, a positivação simbólica que Moura atribui às escolas têm profundas implicações políticas, sendo elemento fundamental para as grandes disputas da sociedade brasileira. Mas as considerações de Moura a respeito das escolas são seguidas por uma dura crítica. O autor aponta que as mudanças sucedidas nas agremiações, resultantes de pressões externas diversas, fizeram com que elas fossem perdendo suas características de “grupo específico” (MOURA, 2019, p. 184). Mesmo diante das críticas feitas às mudanças ocorridas nas escolas de samba, o que mais interessa aqui é pensar nesse caráter político altamente potente que Moura atribui ao carnaval. Segundo ele “O negro, dessa maneira, não via o carnaval como uma simples festa da mesma forma que o branco vê. Era, de certo modo, o momento mais importante da sua vida, do ponto de vista de autoafirmação social, cultural e étnica” (MOURA, 2019, p. 182).

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

[...] a gente põe o dedo na ferida, a gente diz que o rei tá pelado. E o corpo do rei é preto, e o rei é escravo. E logo pinta a pergunta: como é que pode? Que inversão é essa? Que subversão é essa? A dialética do Senhor e do Escravo dá pra explicar o barato. E é justamente no Carnaval que o reinado desse rei manifestadamente se dá. A gente sabe que o Carnaval é festa cristã que ocorre num espaço cristão, mas aquilo que chamamos de Carnaval Brasileiro possui, na sua especificidade, um aspecto de subversão, de ultrapassagem de limites permitidos pelo discurso dominante, pela ordem da consciência. Essa subversão, na especificidade, só tem a ver com o negro (GONZALES, 2020, p. 91).

Seguindo no debate a respeito do uso político da cultura em uma perspectiva negra, Sueli Carneiro (CARNEIRO, 2020) conta das dificuldades que sua geração de militância negra teve em dialogar com a questão cultural. Na medida em que esses movimentos foram institucionalizando suas lutas (se “politizando”) e se aproximando de organizações de esquerda. (CARNEIRO, 2020, p. 267, 268).

Temos aí um primeiro ponto de tensão para o diálogo e o equacionamento político de duas dimensões essenciais da luta: o ativismo político e o ativismo cultural, sendo este último o *locus da resistência* mais persistente da experiência negra desde a escravidão.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

No entanto, não será essa tradição de resistência, em suas formas mais (puras) autênticas ou atualizadas, que irá informar o ativismo político negro que emerge na década de 1970, aquele que, em sua inspiração, é mais devedor da influência da revolução cultural de 68, das lutas de libertação do continente africano do jugo colonial de forte inspiração marxista (CARNEIRO, 2020, 268).

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

Talvez seja possível afirmar que foram os blocos afro-baianos os primeiros a nos mostrar os caminhos de uma provável síntese dessas duas perspectivas de construção de luta racial, revelando as amplas possibilidades da ação política pela via cultural. Ou, dito de outra maneira, talvez tenham sido eles na contemporaneidade os que de maneira mais contundente ousaram ressignificar as relações entre cultura e política no interior do Movimento Negro e instituir um novo sujeito político que sintetiza as duas dimensões, obrigando o reconhecimento de uma identidade política específica na qual a autonomia e a prevalência do cultural seriam afirmadas (CARNEIRO, 2020, p. 269).

Carneiro mostra a importância que os blocos afro tiveram na afirmação do papel político da cultura. De certa forma, esses blocos, que também exercem forte influência no carnaval carioca, estão reafirmando, não só o potencial político da festa, como a importância do carnaval enquanto espaço de resistência cultural negra e afirmação da negritude. Sueli também destaca o papel do movimento Hip Hop, que acabou pautando questões semelhantes. A autora mostra que o movimento, que alia ritmo, poesia, dança e grafite, foi se organizando às margens do movimento negro e com um forte sentido de pertencimento racial que extrapolava o nacional, recusando a “tutela” do movimento negro e reafirmando um caráter autônomo, tendo jovens como protagonistas, com grande poder de vocalização na esfera pública e mobilização da juventude negra<sup>1</sup> (CARNEIRO, 2020, p. 269, 270).

Em consonância com Sueli Carneiro, Lélia Gonzales também relata a sua própria dificuldade em entender o valor político de determinadas manifestações culturais negras. Ela também atribui essa dificuldade a sua formação de intelectual de esquerda. O fenômeno cultural

---

<sup>1</sup> O debate aqui colocado é aprofundado pela autora em entrevista ao podcast “Mano a Mano”, apresentado pelo rapper Mano Brown (CARNEIRO, 2022).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

em questão é o “Movimento Black Rio”<sup>2</sup>, uma das principais raízes da complexa rede afrodiaspórica de elementos culturais que vai redundar no atual *funk* Carioca (MOUTINHO, 2020). A autora afirma que aquilo que foi equivocadamente interpretado por ela como sendo uma “alienação”, mera cópia da cultura negra estadunidense, na verdade era uma busca de uma identidade que não podia mais ser encontrada nas escolas de samba. Para a autora: “esses jovens todos são alijados, por exemplo, das próprias escolas de samba, que foram invadidas por uma classe média branca, que foram recuperadas pelo sistema em termos de indústria turística[...]” (GONZALES, 2020, p. 293).

Lélia aponta a militância negra do Rio de Janeiro, ligada ao Movimento Negro Unificado (MNU), como mediadora entre a militância de Salvador, fortemente ligada às resistências culturais, e a militância negra paulista que estaria, segundo a autora, muito avançada nos estudos marxistas, mas teria ainda muito pouco entendimento dos aspectos culturais da população negra. (GONZALES, 2020, p. 294). Na visão de Lélia “no Rio, ao lado de uma consciência política (que existe), há também uma transação a nível cultural. A gente está no samba, na macumba; a gente está transando todas. E tem mais é que transar.” (GONZALES, 2020, p. 296). Muito mais do que a discussão sobre as diferenças regionais, o que interessa aqui é ressaltar o quanto a dimensão cultural potencializa a atuação política e vice-versa. Vale ainda ressaltar que, para além dos três eixos citados, existem contribuições importantes vindas das diversas partes do país, nesse sentido, como um exemplo importante, destaco a atuação do Grupo Palmares, no Rio Grande do Sul, encabeçado pelo poeta Oliveira da Silveira, responsável pela elaboração da ideia de deslocar as comemorações do 13 de maio para o 20 de novembro, ideia que seria incorporado pelo, então denominado, Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR) (SILVA, 2014, p. 160).

Um dos principais representantes da intelectualidade negra desse período é Abdias Nascimento. O conceito de “quilombismo” do autor é valioso para o debate.

O quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso, que facilitava sua defesa e organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organização permitidos ou tolerados, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente,

---

<sup>2</sup> “composto por centenas de equipes de som que realizavam centenas de bailes pelo Rio de Janeiro na década de 1970, estabeleceria uma tradição no que se refere à realização de bailes fono-mecânicos pelos subúrbios do Rio de Janeiro” (MOUTINHO, 2020, p. 25).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras, foram e são quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei, erguem-se os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os “ilegais” foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta *práxis* afro-brasileira, eu denomino de quilombismo (NASCIMENTO, 2019, p. 281).

O autor segue afirmando que:

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

Abdias, de certa forma, sintetiza a discussão e joga por terra a possível dicotomia entre ativismo cultural e ativismo político, afirmando os espaços de resistência cultural negra, a exemplo de escolas de samba e os afoxés, como sendo quilombos e, portanto, pertencentes a luta quilombista de caráter transnacional. E, nesse ponto, creio que seja importante trazer a memória de uma organização ligada ao carnaval, e que está em fina sintonia com os pontos discutidos anteriormente, o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo.

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

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

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

A descrição acima deixa claro, não só o envolvimento político da escola, como a relação desta com as muitas organizações culturais e intelectuais que lhe eram contemporâneas<sup>3</sup>, numa trama quilombista bem ao gosto de Abdias e que faz jus ao nome da agremiação. Exercendo seu papel nessa trama, o Quilombo participou inclusive da fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), tendo em sua delegação a figura da intelectual Lélia Gonzales (VARGUES, 2013, p. 212).

Trazendo outras vozes para a discussão, em um ensaio intitulado “Muniz Sodré: Alegria, Hegemonia e Arkhé”, Eduardo Granja Coutinho apresenta (e dialoga com) o pensamento de Sodré. Segundo ele, a compreensão do intelectual a respeito das formas culturais afro-brasileiras poderia ser sintetizada na palavra “alegria”. Tal alegria, presente no candomblé, nos cordões e ranchos carnavalescos, na batucada, etc, está associada ao que o intelectual denomina de *Arkhé*. De tal forma que o terreiro, “portador material da cultura de *Arkhé*”, constitui-se, historicamente, como um espaço de resistência. Tais comunidades litúrgicas exercem um “suporte territorial” para a permanência e continuidade dos ex-escravizados perante as tentativas de coerção de seus antigos senhores (COUTINHO, 2014). Trazendo as palavras de Granja Coutinho a respeito da obra de Muniz Sodré:

“Os terreiros surgem quando a revolta armada se torna impossível”, diz Muniz. Eles correspondem a uma estratégia de organização da cultura em um momento de correlação de forças extremamente desfavorável no interior da sociedade burguesa. Esses espaços sagrados eram também territórios políticos, que permitiam aos escravos e seus descendentes contarem “outras histórias sobre a essência do mundo, sobre a gênese e o destino dos homens e das coisas, logo, sobre novas possibilidades de transação com a história” (1988, p. 102). Compreendendo o *poder* como a capacidade de determinar o sentido do real, Muniz entende as liturgias e, por extensão, o samba de terreiro como “forma de poder que vêm do povo”.

Diferentemente da *Arkhé* objetivada do discurso etnológico clássico, entendida como um mundo de forças místicas, acima das contingências históricas, a *Arkhé* negra” se insere na História da quotidianidade do descendente de escravo das Américas como um ‘contralugar’ (em face daquele produzido pela ordem hegemônica) concreto de elaboração de identidade grupal e de penetração em espaços intersticiais do bloco dirigente” (1988, p. 103).

Uma tal experiência de ritualização de origem e destino, de culto aos ancestrais, estabelece as “diferenças fundamentais para o grupo, capaz de orientá-lo no sentido de expansão, dando-lhe razões de soberania” (1988, p. 102). Isso tanto em nível dos rituais quanto da tradição cultural que reelabora, no plano da música, da dança, das expressões dramáticas, do ludismo festivo, da arte popular, as formas do patrimônio

---

<sup>3</sup> Somam-se às organizações já citadas, os Cadernos Negros, o Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), fundado em 1971, a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África [SINBA] e o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras [IPCN] (DA SILVA, 2011, p. 307).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

negro-brasileiro de maneira a preservar a memória e garantir a permanência de um sistema simbólico potencialmente contra-hegemônico. Como uma dimensão sagrada mobilizada politicamente pelo grupo em seu desenvolvimento histórico, a *Arkhé* fundamenta, assim, uma estratégia de organização da cultura – uma estratégia *sensível* – de constituição da subjetividade negra (COUTINHO, 2014).

Ao buscar entender qual seria o “sentido do samba”, Sodré se propõem a olhar para esse objeto, identificando tal elemento cultural negro como um “*continuum* africano no Brasil”, ferramenta de resistência cultural e de afirmação da identidade negra (SODRÉ, 1998). A esse respeito, Kabenguele Munanga afirma que a formação da identidade racial da população negra é um processo construído a partir da diferenciação entre o “nós” e o “outro”. Tal identidade, que, apesar de coletiva, é construída por diferentes elementos que afetam de formas e graus distintos os vários indivíduos pertencentes a um mesmo grupo racial, tem no elemento histórico aquilo que parece ser seu mais importante constituinte. Um “cimento cultural” que vem do sentimento coletivo de continuidade histórica, ou seja, um “fio condutor ancestral” encontrado no passado mais longínquo possível. Para o autor, essa é a razão pela qual o projeto colonial buscou destruir tais elementos de coesão. Para ele, é justamente nos terreiros, e outras comunidades de base religiosa, com seus mitos de origem ou de fundação vividos pelas práticas ritualísticas e preservados pela oralidade, que tal consciência histórica se apresenta com maior vigor (MUNANGA, 2009).

As ideias de Muniz Sodré, aqui apresentadas e complementadas por Granja Coutinho, e em amplo acordo com Munanga, me parecem “amarrar” as diversas reflexões trazidas, estando: em fina sintonia com a proposta quilombista de Abdias, que trata os diversos espaços culturais como quilombos e, portanto, espaços de luta; com a afirmação de Sueli Carneiro de que, historicamente, a cultura sempre foi uma importante ferramenta de disputa e resistência política da população negra no Brasil; e com as elaborações de Clóvis Moura sobre “grupo diferenciado” e “grupo específico”. Creio que o mesmo papel atribuído por Moura às escolas de samba, em uma ação que combina a atuação territorial com a manutenção e valorização das elaborações culturais negras, bem como a atribuição de valor positivo às marcas construídas para subjugar tal população, é atribuído por Sodré aos terreiros, principalmente, mas também a outras práticas e agrupamentos culturais negras, tal qual os grupos carnavalescos.

A relevância de afirmar essas permanências político-culturais negras no carnaval é dupla. Por um lado, se enriquece, como já foi dito, o escopo das disputas na festa, ampliando, bastante, o guarda-chuva conceitual de “direito à cidade”. Por outro lado, evita-se o apagamento

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

das contribuições culturais negras na narrativa criada. O carnaval é um dos elementos mais marcantes na imagem que o Rio de Janeiro projeta, como diz Jota Efegê, “nossa metrópole consagrada como ‘essencialmente carnavalesca’” (EFEGÊ, 2007, p. 82). Porém, como Jurema Werneck alerta, a própria criação da figura do carioca precisa ser olhada com atenção <sup>4</sup>, pois no processo de transição do produto negro para produto brasileiro a figura do carioca foi apresentada “como alternativa à africanidade representada pela população negra e seus atributos culturais, sem a necessidade de se abrir mão de suas criações sedutoras e geniais” (WERNECK, 2007, p. 47). A autora prossegue o raciocínio afirmando que:

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

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

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

Enriquecendo um pouco mais esse debate, Haroldo Costa e Celso Luiz prudente, ao tratar do que denominam de “‘vampirização’ da alma africana pelo hegemônico corpo branco”

---

<sup>4</sup> Tal tema é largamente discutido no livro *Entre a Europa e a África: a invenção do carioca*, organizado por Antonio Herculano Lopes como resultado da conferência de mesmo título promovida em dezembro de 1995 pela Casa de Rui Barbosa (LOPES, 2000).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

(PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 277), afirmam que “o branco se vestiria do jeito do negro para se projetar internacionalmente como carioca, valendo-se de uma alma africana para um corpo que ele queria que fosse branco “eurocidental (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 277). É importante lembrar que esse “apagamento racial”, seja na criação da imagem daquilo que é “nacional”, seja na criação da figura do “carioca”, estão calcadas na ideia do Brasil enquanto uma “democracia racial. Tal ideia se acirra no carnaval (GONZALES, 2020, p. 66) e merece ser olhada com bastante atenção.

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

### **Batuque e Práxis-Sonora**

De forma simples e resumida pode-se dizer que “Batuque” é um termo genérico e de caráter pejorativo que, desde o período colonial, serviu para identificar as diversas práticas sonoras da população negra no território nacional. Trazendo os estudos de Edison Carneiro, Samuel Araújo diz:

[...] práticas africanas nomeadas genericamente de batuques (designando o ato genérico de bater, geralmente o tambor) por cronistas portugueses do século XIX. Segundo essas fontes, outras características comuns dos batuques eram (1) canto responsorial (resposta em canto coletivo a um canto individual); (2) bater de palmas; e (3) um gesto particular executado pelos dançarinos ao passar o turno para que novos dançarinos adentrassem o círculo. Este último aspecto frequente consistia em uma umbigada, ou seja, o encontro dos umbigos de dois dançarinos, um gesto que aparece consistentemente em práticas afrodescendentes no Brasil, embora efeito semelhante seja obtido, em alguns casos, por gestos equivalentes, como, por exemplo, um toque entre pernas. Um autor citado por Carneiro nomeia esse gesto de semba, levando o estudioso do folclore brasileiro a especular sobre sua transformação no termo afro-brasileiro “samba”, amplamente disseminado pelo país (ARAÚJO, 2021, p. 64).

Em sua tese de doutorado, “Perspectivas etnomusicológicas sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora”, Marcos dos Santos Santos (2020), trazendo como metodologia geral a abordagem decolonial, realiza uma investigação a respeito do termo

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

“Batuque” na história brasileira. Santos defende que o mesmo atuou como um “dispositivo de racialização Sonora” e propõe um debate acerca da negação do entendimento do batuque enquanto música ou, ainda, negação do/a batuqueiro/a enquanto musicista. A pesquisa aponta os prováveis caminhos através dos quais o termo foi cunhado e passou a atuar um “guarda-chuva” que, agregando as diversas particularidades das populações negras em diáspora, silenciava a complexidade de suas práticas sonoras (SANTOS, 2020, p. 16-18). Por outro lado, o texto aponta para outras possibilidades de aplicação do termo a partir de caminhos políticos criados por essa mesma população. Diz o autor:

[...] considerando os caminhos de resistências negras, foi imperativo pensar as formas ressignificatórias empregadas por estas populações diante do caráter homogeneizador inscrito no discurso sobre Batuque. Por isso, busquei entrelaçar práticas fundadas na ressemantização destes termos, Batuque e Batuqueiro, conforme é percebido em instituições religiosas, em nações de maracatus e manifestações culturais, cujos fundamentos têm na estrutura material e espiritual do corpo negro o seu próprio arquivo; este, um território detentor de segredos e memórias ancestrais. Ainda, dentro do campo das ressignificações, porém a partir de um viés insurgente, busquei trazer perspectivas contemporâneas de musicalidades afro-baianas as quais amparadas em análises, apresentam um discurso que flui num movimento reverso em oposição ao silenciamento que batuque causou (SANTOS, 2020, p. 17).

Santos aponta para o ponto central desse artigo, que é pensar o “Batuque” em sua dimensão política sendo, portanto, uma *práxis-sonora* associada à população negra. Nesse sentido, trago as palavras de Eduardo Granja Coutinho:

Se a música negra – bem como o conjunto das manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras – foi tão violentamente reprimida durante séculos, isso evidencia seu caráter contra-hegemônico e sua força de resistência político-cultural. Com efeito, nas *formas* musicais das comunidades negras está presente a sua história: a diáspora, o cativo, a dor, a raiva, a luta. Seguramente uma batucada não é um conjunto de sons vazios de sentido: é a afirmação de uma cultura, de um passado, de uma memória, de uma tradição que ameaça permanentemente, uma vez que seus conhecimentos, valores, práticas e significações são capazes de minar o sistema de valores da cultura dominante (COUTINHO, 2011, p. 60-61).

E é justamente no sentido proposto por Coutinho, ressaltando o caráter contra-hegemônico de tal *práxis-sonora*, que eu gostaria de pensar três das principais tradições musicais que estruturam as batucadas de muitos dos blocos cariocas na atualidade, o samba, o funk carioca e os blocos afro-baianos.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

Granja Coutinho, no trecho citado acima, indica o quanto as batucadas são ricas em memórias, tradições e sentidos sociais e políticos. Sendo assim, acho importante tratar, ainda que brevemente, dessas tradições, com foco em seus aspectos históricos e políticos.

A respeito do samba, trago uma valiosa reflexão de Jurema Werneck:

A principal forma de música popular identificada com a população negra no Brasil é o samba. Trata-se de um universo onde o que é negro e o que é popular se misturam nos espaços da cultura, permitindo afirmar que é no território do popular que as manifestações negras se colocam, se realizam e se expandem para além das fronteiras da negritude propriamente dita (WERNECK, 2007, p. 105).

Seguindo as reflexões a respeito do samba, trago Granja Coutinho de volta para a conversa. Transcrevo abaixo um trecho de um de seus ensaios em que, em diálogo com a produção e o pensamento gramsciano e com as formulações de Muniz Sodré, ele apresenta o sambista como um “intelectual orgânico”:

“O elemento popular ‘sente’. Mas nem sempre compreende ou sabe; o elemento intelectual ‘sabe’, mas nem sempre compreende e, menos ainda, ‘sente’ (1999, pp. 221-222). O intelectual orgânico popular é aquele que sabe e sente. Ele é capaz de compreender a realidade social a partir de uma perspectiva crítica, sistematizada, coerente. Ou seja, ele é um filósofo. Mas é alguém que, por estar intimamente, afetivamente, ligado à vida das camadas populares, é capaz de compreender “as paixões elementares do povo”. Cabe a ele relacionar, dialeticamente, aquelas paixões com “uma concepção do mundo superior, científica e coerentemente elaborada”. Ora, o samba articula paixão e conhecimento crítico. Pense-se, por exemplo, em sambistas como Sinhô e João Nogueira, afastados no tempo, mas unidos por uma linguagem ‘toda-vida marginal’, plena de crítica social e referência à *Arkhé*. (COUTINHO, 2014, p. 64).

O autor destaca o papel do samba e do sambista como expressão de uma consciência popular coerentemente elaborada. Em outro ensaio, o mesmo autor aponta para o fato de que, apesar das repressões impostas de muitas formas pelo estado, as vozes dos oprimidos sobrevivem à coerção e seguem ecoando. Tais vozes periféricas são amplificadas e potencializadas pelo samba (COUTINHO, 2014, p. 30). Com base na obra de Muniz Sodré, Coutinho afirma que o samba, enquanto forma de comunicação, “é a condição de uma ‘fala histórica’ propriamente contra-hegemônica” (COUTINHO, 2014, p. 64), possibilitando uma “fala histórica situada no nível do ‘senso comum crítico’, isto é, de uma consciência política alternativa no âmbito do sistema burguês” (COUTINHO, 2014, p. 64-65). Nesse sentido, o samba, enquanto “uma estratégia de organização simbólica da identidade étnica negra”,

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

conjugando historicidade e ancestralidade, torna-se uma prática de resistência do proletariado e de camadas médias urbanas (COUTINHO, 2014, p. 64-65).

Para Muniz Sodré, como resposta à marginalização socioeconômica e à perseguição vivida pelo conjunto da população negra no pós-escravidão, tal grupo buscou reforçar laços de sociabilidade e manter seus padrões culturais. Nesse sentido, reuniões familiares, principalmente nas casas das tias baianas, que misturavam dança e ritos religiosos, eram fundamentais. É dentro dessa rede que se inserem as reuniões da matriarcal casa da Tia Ciata. Para Sodré, a distribuição das práticas sonoras pela casa possui um importante sentido estratégico. A música socialmente mais aceita que ocorria dentro da casa, servia como “biombo” para o batuque que ocorria nos fundos, seria, portanto, uma espécie de “alvará policial” para a batucada dos negros (SODRÉ, 1998, p. 13-15).

A economia semiótica da casa, isto é, suas disposições e táticas de funcionamento, fazia dela um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significações capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros. O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira (SODRÉ, 1998, p. 16).

E, por falar em Tia Ciata, vale dizer que muitos ranchos tinham o costume de, além do seu desfile “regular”, promover uma outra brincadeira chamada de “sujos”. Com fantasias improvisadas ou roupas velhas e com máscaras cobrindo os rostos, num resgate do caráter anárquico da festa. Nesse momento o espaço da marcha-rancho era ocupado pelo “sambinha”. A própria “família Ciata”, fundadora e patrona de diversos ranchos, também mantinha o seu “sujo” (CUNHA, 2001, 235-236). O samba, portanto, está presente até mesmo na história dos ranchos. Candeia e Isnard corroboram com tal informação afirmando que, além das marchas-rancho, o repertório dos ranchos também contava com “sambas cadenciados” (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 35).

Além disso, pensando o samba como uma espécie de amálgama de tradições musicais vindas de África para as américas, tal qual sugere Spirito Santo (2016, p. 40-41), ao falar dos cucumbis, dos cordões, dos blocos de sujo, da capoeira e demais tradições, está-se, também, falando da história do samba. Ou seja, de certa forma, aspectos históricos e políticos do samba, ainda que não tenham sido um ponto central, ocuparam bastante as páginas desse texto.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

Sueli Carneiro e Lélia Gonzáles, como citado anteriormente, discutiram o tremendo impacto político gerado pelos blocos afro-baianos nas décadas de 70 e 80, chegando a gerar conflitos com o movimento negro.<sup>5</sup>

Marcelo Dantas aponta que a classe operária da cidade de Salvador, majoritariamente negra, tinha “como espaços de sua identidade cultural, além dos terreiros e áreas de convivência dos bairros, os grupos organizados em função do carnaval” (DANTAS, 1994, p. 24). Tais espaços sofriam a rejeição da classe média que buscava alternativas menos africanizadas. É justamente nesse movimento que se consolida o carnaval com cordas, uma segregação irônica, já que existe, paralelamente, uma africanização sonora de tais blocos. Por outro lado, as tradicionais brincadeiras carnavalescas, marcadas pelos afoxés, não empolgavam a juventude negra (DANTAS, 1994).

Porém, com a ascensão e fortalecimento em âmbito nacional do movimento negro, toma força a busca de afirmação de uma identidade negra através da história e do universo simbólico das raízes africanas. Tal resgate de ancestralidade negra encontra no carnaval baiano o seu grande palco. É assim que em 1974 (precedendo, portanto, a fundação do MNU), surgiu o Ilê Aiyê, tendo sua sede no Curuzu, bairro da liberdade, maior bairro de Salvador e com a população negra em sua maioria. Considerado o primeiro bloco afro, o Ilê representava um fato político da maior importância, devido ao seu caráter de autoafirmação negra em meio a uma ditadura militar e em meio a uma país que ainda enxergava a sua realidade racial através de lentes embaçadas pelo mito da democracia racial, que faziam crer na existência de um paraíso nacional a ser exportado como modelo (DANTAS, 1994, p. 26-29).

A musicalidade afro-brasileira, em toda a sua riqueza, foi também tomando espaço no funk carioca. Como demonstra, em sua tese de doutorado, Renan Ribeiro Moutinho, “Bota o Tambor Pra Tocar/Geral no Embalo, Esse Batuque É Funk”: processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca (MOUTINHO, 2020). Moutinho apresenta, com riqueza de detalhes, os caminhos percorridos pelo funk desde o movimento *Black-Rio*. Mostrando os complexos processos de trocas culturais a partir dos quais o funk carioca vai assimilando elementos sonoros negros estadunidenses até começar a incorporar elementos afrodiaspóricos do próprio território. É assim que a capoeira e o maculelê se tornam influências centrais, e que

---

<sup>5</sup> Para um maior aprofundamento na temática dos blocos afro recomenda-se algumas leituras como (DANTAS, Marcelo, 1994), (CAMBRIA, 2006, p. 94) e (CAMBRIA, 2002).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

ocorre a montagem feita pela equipe Pipo's a partir da gravação de berimbau (realizada em um de seus estúdios, feita pelo grupo de capoeira encabeçado pelo mestre Kunta Kintê) (MOUTINHO, 2020, p. 186 - 187) abrindo caminhos para uma produção nacional cada vez mais permeada por outros elementos, como são os casos do “congo de ouro” (MOUTINHO, 2020, p. 200 - 214), do toque de maculelê (MOUTINHO, 2020, p. 223 - 229), e do uso de elementos percussivos sampleados.<sup>6</sup>

O funk carioca é uma manifestação cultural de encontros. Dos encontros promovidos entre a capoeira e o baile funk, entre corporeidades negras nascidas na Carolina do Sul e no Rio de Janeiro, entre as espacialidades subúrbio e favela ou entre sonoridades oriundas do electrofunk e do maculelê. Apesar de continuar sendo duramente perseguido nos clubes, nas quadras e no imaginário simbólico da população brasileira, tal como já o foram o samba e a capoeira, as suas maltas contemporâneas constituídas por galeras funkeiras continuam a se reinventar em estratégias que promovem encontros, mesmo que digitais, e que garantem a sua sobrevivência. Essa insistência em sobreviver nos mais apoteóticos cenários de perseguição é característica observável historicamente nas poéticas e nas práticas culturais de sujeitos afrodiáspóricos como em suas musicalidades (MOUTINHO, 2020, p. 274).

Essa dimensão da perseguição é outro aspecto que evidencia muitos dos cruzamentos entre práticas culturais da população negra. No caso carioca, os subúrbios e favelas, são os principais locais onde tais cruzos se dão. Samuel Lima apresenta tais encontros de culturas marginalizadas e aponta como as práticas do funk, do Xarpi<sup>7</sup>, do *hip-hop*, das religiosidades afro-brasileiras (com ênfase na figura de Exu) e dos bate-bolas são vividas, muitas vezes de forma conjunta, e possibilitam formas de expressão e pertencimento fundamentais na vivência de uma população que sofre os efeitos devastadores das desigualdades sociais e do racismo.

É justamente através do diálogo, não só entre Marcos dos Santos Santos e Samuel Araújo, mas também com toda bibliografia trazida acima, que procuro entender o samba, os ritmos trazidos por influência dos blocos afro-baianos (e afoxés) e o funk carioca como exemplos de *práxis-sonoras* negras carregadas de historicidade, sentidos e potências políticas, e repletos, também, de memórias ancestrais de resistência afrodiáspórica e que se fazem presentes marcando fortemente a paisagem das ruas cariocas ao longo dos dias de folia momesca.

---

<sup>6</sup> Como exemplo de outras bibliografias que tratam dos aspectos sonoros, históricos e políticos do Funk e dos MCs, pode-se citar (PALOMBINI, 2009), (HERSCHMANN, 2002), (VIANNA, 1990), (CAMBRIA, 2012), (MENDONÇA, 2018) e (DE SOUZA, 2020).

<sup>7</sup> “Nomenclatura do chamamento do piXador carioca” (LIMA, 2018).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

## Conclusão

O carnaval foi, e segue sendo, um importante espaço de disputas, rico em sentidos políticos que, ao longo do tempo, foram construídos, largamente pensados e estrategicamente utilizados pela população negra no Brasil. Pensar o carnaval, seus “batuques” e demais aspectos culturais afrodiaspóricos da festa, enquanto ferramentas políticas contra-hegemônica e estratégias de positivação simbólica dos marcadores raciais é fundamental para aprofundar as possibilidades de entendimento a respeito da complexidade de tais festejos.

## Referências

ARANTES, E. B. A estiva se diverte: organizações recreativas dos trabalhadores do porto carioca nas primeiras décadas do século XX. *Tempo*, [online], v. 21, p. 22–41, jun. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/sjKyzQYhScLMQd7hKWGD6zJ/?lang=pt>. Acesso em: 13 jun. 2021.

ARAÚJO, S. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. *El Oído Pensante*, [S. l.], v. 1, n. 1, 2013.

ARAÚJO, S. *Samba, Sambistas e Sociedade: um ensaio etnomusicológico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021.

BENTO, M. A. S. Branqueamento e Branquitude no Brasil. *Psicologia Social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. 6. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2014.

BENTO, M. A. S. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresarias e no poder público*. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

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

CAMBRIA, V. A fala que faz: Música e identidade negra no bloco afro Dilazenze (Ilhéus, Bahia). *Revista Antropológicas*, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 5, 2006.

CAMBRIA, V. *Music and Violence in Rio de Janeiro: A Participatory Study in Urban Ethnomusicology*. 2012. PhD dissertation in Ethnomusicology – Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 2012.

CAMBRIA, V. *Música e identidade negra*. O caso de um bloco afro carnavalesco de Ilhéus. 2002. Dissertação de Mestrado – UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

CANDEIA; ISNARD. *Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz*. 1. ed. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.

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

CARNEIRO, S. *Mano Brown recebe Sueli Carneiro*. Mano a Mano. São Paulo: [s. n.], 6 jul. 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nrjmog0RkUnCPr?si=s-WBKgbfSuyXELzXZprz5w>.

COUTINHO, E. G. *A comunicação do oprimido e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Mórula, 2014.

COUTINHO, E. G. *Velhas Histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

CUNHA, M. C. P. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/biblioteca/item/7065-ecos-da-folia-uma-hist%C3%B3ria-social-do-carnaval-carioca-entre-1880-e-1920-maria-clementina-pereira-cunha.html>. Acesso em: 16 jun. 2021.

DA SILVA, M. A. M. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. 2011. Tese (Doutorado) – UNICAMP, Campinas, SP, 2011.

DANTAS, C. V. A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. *Artcultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, 26 nov. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/14017>. Acesso em: 13 jun. 2021.

DANTAS, M. *Olodum: de bloco afro a holding cultural*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1994.

DE SOUZA, J. L. C. *O rapper como intelectual orgânico: um estudo etnomusicológico sobre Nyl MC e a emancipação na sociedade brasileira*. 2020. Dissertação de Mestrado – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2020. Acesso em: 19 abr. 2022.

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

FARIA, G. J. M. *O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no Governo Vargas*. 2008. UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

FRYDBERG, M. B.; FERREIRA, A. C. V. M. V.; DIAS, E. C. “Ocupamos as ruas com estandartes, confetes e serpentinas mostrando que o Rio é nosso”: O carnaval dos blocos de rua como espaço de luta política pelo direito à cidade. *Ponto Urbe*, [Online], n. 27 | 2020, p. 12, 28 dez. 2020. Disponível em: URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/9327>. Acesso em: 21 maio 2021.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

GÓES, F. A Imagem do Carnaval Brasileiro: do entrudo aos nossos dias. *Brasiliana da Biblioteca Nacional*; guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 573–588.

GONÇALVES, R. de S. Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. *Revista Estudos Históricos*, [S. l.], v. 2, n. 32, p. 89–105, 31 jan. 2003. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2202>. Acesso em: 13 jun. 2021.

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

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

HERSCHMANN, M. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, [Online], v. 36, n. 2, p. 267–289, dez. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1809-58442013000200013&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1809-58442013000200013&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 27 abr. 2021.

HERSCHMANN, M. *O Funk e o Hip-Hop Invadem a Cena*. 2a ed. Rio de Janeiro : [Brasília, Brazil]: Editora UFRJ ; COMPED, INEP, 2002.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo, SP, Brasil: Intercom, 2014.

LIMA, S. *Xarpsicotrópicos: uma descolonização antirracista da rua na escola?* 2018. Dissertação de Mestrado – UERJ, Duque de Caxias, 2018.

LOPES, A. H. (org. ). *Entre a Europa e a África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

LOPES, N. *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical: Partido-Alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: PALLAS, 1992.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. *Dicionário da História Social do Samba*. 4. ed. Rio de Janeiro, Brazil: Civilização Brasileira, 2020.

MARTINS, D. M. Música, identidade e ativismo: A música nos protestos de rua no Rio de Janeiro (2013-2015). *Revista Vortex*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 188-188–207, 1 dez. 2015. Disponível em: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edb&AN=113010049&site=eds-live>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MENDONÇA, P. M. *Funk Carioca, Política, Gênero e Ancestralidade no Sarau Divergente: uma pesquisa-ação participativa*. 2018. Tese (Doutorado) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

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

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

MUNANGA, K. *Negritude: usos e sentidos*. 3ª. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2009.

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

OLIVEIRA, J. L. de. Pequenas Histórias do Carnaval Carioca: de suas origens aos dias atuais. *Revista Encontros*, [S. l.], v. 10, n. 18, p. 61–85, 2012. Disponível em: <http://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/encontros/article/view/343>. Acesso em: 13 jun. 2021.

PALOMBINI, C. Soul brasileiro e funk carioca. *Opus*, [S. l.], v. 15, p. 25, jun. 2009.

PEREIRA, L. A. de M. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, [S. l.], v. 35, p. 13–33, jun. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/Fv7F3PZ9DjqN8ph8bz9zPyS/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 13 jun. 2021.

PIMENTEL, J. *Blocos: Uma História Informal do Carnaval de Rua*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2002.

PRUDENTE, C. L.; COSTA, H. Escolas de samba: comunicação e pedagogia a resistência do quilombismo. *Revista Extraprensa*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 274–294, 12 dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/174392>. Acesso em: 24 jun. 2021.

SANTO, S. *Do Samba ao Funk do Jorjão: Ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: SESC, 2016.

SANTOS, M. dos S. *Perspectivas Etnomusicológicas Sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora*. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2020.

SAPIA, J. E.; ESTEVÃO, A. A. de M. Considerações a Respeito da Retomada Carnavalesca: o carnaval de rua no Rio de Janeiro. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, [Online], v. 9, n. 1, p. 20, 2021.

SCHUCMAN, L. V. *Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. 2ª. São Paulo: Veneta, 2020.

SEVCENKO, N. *A Revolta da Vacina: Mentis insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: UNESP, 2018.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

---

SILVA, V. C. P. O Dia da Consciência Negra no Brasil. *Revista de História*, [S. l.], v. 2, p. 153–166, dez. 2014.

SNYDER, A. G. *Critical Brass: The Alternative Brass Movement and Street Carnival Revival of Olympic Rio de Janeiro*. 2018. Berkeley, California, 2018.

SODRÉ, M. *Samba, o Dono do Corpo*. 2ª. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.

VARGUES, G. F. Sambando e Lutando: as escolas de samba do Rio de Janeiro e as Trajetórias de Paulo da Portela e Antonio Candeia. *Samba, Cultura e Sociedade: sambistas e trabalhadores entre a “questão social” e a questão cultural no Brasil*. 1. ed. São Paulo, SP, Brasil: Expressão Popular, 2013. p. 201–235.

VIANNA, H. Funk e cultura popular carioca. *Revista Estudos Históricos*, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 244–253, 30 dez. 1990. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2304>. Acesso em: 7 jun. 2021.

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

### **Sobre o autor**

**Thiago de Souza Borges** é músico, bacharel em História, mestre e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO na linha de Etnografia das Práticas Musicais. Formado pelo curso técnico de percussão da Escola de Música Villa-Lobos, Thiago de Souza Borges é mais conhecido no meio artístico como Thiago Kobe. Como instrumentista, já trabalhou com diversos artistas importantes da música popular brasileira, tendo também atuado muitas vezes como músico contratado em algumas das principais orquestras sinfônicas do Rio de Janeiro. Como compositor e vibrafonista, já lançou quatro discos de composições próprias.

## A PRÁTICA VIRTUAL DO *TAIKO* Comunidades e Seus Musicares em Tempos de Pandemia

Flávio Rodrigues  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
[f263863@dac.unicamp.br](mailto:f263863@dac.unicamp.br)  
ORCID: 0000-0003-4555-9011

**Resumo:** Esse artigo aborda o processo de virtualização, ocorrido como consequência das medidas de isolamento adotadas para o controle da pandemia de COVID-19 no Brasil, do grupo Kawasuji Seiryu Daiko, conjunto de tocadores de *taiko* da cidade de Atibaia (SP). Os grupos de *taiko* são conjuntos percussivos que utilizam tambores de origem japonesa em seu musicar. A prática se consolidou em meados do século XX no Japão e se espalhou principalmente em comunidades imigrantes. Abordando o grupo enquanto uma comunidade de prática, o artigo descreve as estratégias para a manutenção dos treinos e do engajamento de seus participantes durante a pandemia, relatando também a experiência de uma apresentação transmitida online. Através de uma netnografia, que consiste na adaptação da etnografia aos meios digitais e que abarcou uma observação participante, entrevistas, análise de registros em áudio e vídeo e um levantamento bibliográfico inerente ao tema, realizada junto aos tocadores adultos do grupo, pôde-se examinar o emprego de estratégias assíncronas, como a utilização de grupos de compartilhamento instantâneo de mensagens, vídeos e áudios, e também síncronas, como o uso de plataformas de videoconferência. Além disso, foi possível acompanhar a transformação de uma performance do grupo em um registro audiovisual mediado por meios online. Assim, podemos afirmar que as Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) são capazes de gerar ambientes de troca e possibilidades de manutenção de comunidades musicais, desde que seus membros encontrem ferramentas adequadas que atendam às suas orientações, saibam mitigar barreiras de participação e contem com o engajamento de seus participantes.

**Palavras-chave:** *taiko*; comunidades de prática virtuais; pandemia; netnografia.

## THE VIRTUAL PRACTICE OF *TAIKO* Communities and Their Musicking in Pandemic Times

**Abstract:** This article addresses the virtualization process, which occurred as a result of the isolation measures adopted to control the COVID-19 pandemic in Brazil, by the Kawasuji Seiryu Daiko, a group of taiko players from the city of Atibaia (SP). Taiko ensembles are percussion ensembles that use drums of Japanese origin in their musicking. The practice was consolidated in the middle of the 20th century in Japan and spread mainly in immigrant communities. Approaching the group as a community of practice, this article describes the strategies for maintaining the training and engagement of its participants during the pandemic and the experience of an online performance. Through a netnography, which consists of adapting ethnography to digital media and which included participant observation, interviews, analysis of audio and video records, and a bibliographical survey inherent to the theme, carried out with the adult players of the group, it was possible to examine the use of asynchronous strategies, such as the use of online groups for instantaneous sharing of messages, videos, and audios, and also synchronous ones, such as the use of videoconferencing platforms. In addition, it was possible to follow the transformation of a group performance into an audiovisual record mediated by online means. Thus, we can say that Information and Communication Technologies (ICTs) are capable of generating exchange environments and possibilities for maintaining musical communities, provided that their members find adequate tools that meet their guidelines, know how to mitigate barriers to participation, and rely on the engagement of its participants.

**Keywords:** taiko; virtual communities of practice; pandemic; netnography.

### Introdução

RODRIGUES, Flávio. A Prática Virtual do *Taiko*: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia. *Música e Cultura*, Vol. 13, N.º 1, p. 132-157, 2024. Recebido em: 15/04/2022. Aprovado em: 17/06/2023.

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

As mãos que seguravam os *bachi*<sup>1</sup> agora teclam. As batidas, em superfícies improvisadas, perdem o peso da pele do instrumento e se propagam em pequenos fones de ouvido. Treinar em uma sala sem ventilação passou a ser um risco e uma distante lembrança do passado. Já não ouvimos os *taiko* soarem. Na manhã do dia 16 de março de 2020, os membros do Kawasuji Seiryu Daiko, grupo de tambores japoneses da cidade de Atibaia, no interior de São Paulo, foram notificados de que as atividades estavam temporariamente suspensas, sem previsão de retorno, devido às consequências das medidas de isolamento frente ao combate da proliferação da COVID-19. Três dias antes, o governo estadual de São Paulo já havia suspenso aulas, eventos esportivos e musicais, em decorrência da crise gerada pela transmissão da doença no país (MARINS, 2020), a primeira das várias restrições que seguiriam pelos próximos meses em decorrência da pandemia. Eu, que havia ingressado no grupo como pesquisador e tocador apenas alguns meses antes, vivenciei a tudo de dentro, compartilhando com meus colegas as incertezas sobre quais seriam as consequências que essas medidas trariam ao grupo.

O Kawasuji Seiryu Daiko é um grupo fundado em 2002 pelo imigrante japonês Akimasa Aoyama na cidade de Atibaia, no interior do estado de São Paulo, que visa a prática do *taiko*, forma pela qual são chamados os conjuntos percussivos formados por diferentes tipos de tambores de origem japonesa e que se popularizaram e se consolidaram enquanto prática artística em meados do século XX, graças a grupos como o Osuwa Daiko, fundado por Daihachi Oguchi, o Sukeroku Daiko, o Ondekoza e o Kodo (BENDER, 2012). Esses conjuntos se tornaram conhecidos pelo mundo principalmente em comunidades imigrantes, e hoje existem relatos de sua prática em todo o planeta. No Brasil, o *taiko* se desenvolveu principalmente a partir do ano de 2002, quando a *Japan International Corporation Agency (JICA)* foi responsável pela vinda do *sensei*<sup>2</sup> japonês Yukihiisa Oda ao país para ensinar, em diferentes comunidades, o estilo Kawasuji, proveniente do sul do Japão. Diversos grupos foram fundados depois da passagem de Oda, entre eles o Kawasuji Seiryu Daiko, que nasceu em parceria com a Associação Cultural e Esportiva Nipo-Brasileira de Atibaia (ACENBRA). Em 2004, foi fundada, no bairro da Liberdade, em São Paulo, a Associação Brasileira de Taiko (ABT), responsável por organizar campeonatos no país e garantir sua difusão (RODRIGUES, 2020).

---

<sup>1</sup> Baquetas de madeira usadas para tocar os *taiko*.

<sup>2</sup> Forma pela qual são chamados os mestres de *taiko*. Traduzido comumente como “professor”.

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

Os ensaios do grupo de *taiko* de Atibaia aconteciam de maneira presencial, em uma das salas cedidas pela ACENBRA, no bairro do Alvinópolis, região central da cidade. Ao todo, cinco turmas diferentes compõem o Kawasuji Seiryu Daiko, com praticantes de idades variadas. Aproximadamente cinquenta tocadores se revezavam semanalmente em treinos de duas horas. As salas onde aconteciam os ensaios eram totalmente fechadas, a fim de não ter o potente som dos tambores vazando para outros setores do prédio, que dividiam com diferentes atividades da comunidade nipo-brasileira. O tocar dos instrumentos, de uma grande exigência física, fazia-nos transpirar incessantemente na sala abafada. Cada tocador ficava a alguns passos do próximo, o que era importante para aprendermos ao olhar os companheiros. Além da respiração, os gritos de força e encorajamento se intercalavam com as batidas do tambor. Tudo isso seria abruptamente interrompido pela pandemia.

O Kawasuji Seiryu Daiko pode ser entendido como uma comunidade de prática. As comunidades de prática são conjuntos formados por pessoas que compartilham de um interesse em comum, problemas ou uma paixão por um tópico e em que seus membros aprofundam seus conhecimentos e especialidades por meio da interação contínua, o que envolve um empreendimento conjunto, o desenvolvimento de um repertório compartilhado e um engajamento mútuo. O termo, cunhado pelos pesquisadores Etienne Wenger e Jean Lave (1991), nasceu como uma abordagem social do aprendizado e compreende questões sobre a prática, a comunidade, significados e identidade. Dado o novo cenário de pandemia, foi preciso, portanto, reimaginar como as relações construídas no convívio semanal da comunidade de prática reagiriam a esse momento de quarentena, questionando como as estratégias pedagógicas se transformariam para adequarem-se à nova realidade e, além disso, como as relações de identidade e pertencimento se dariam face ao isolamento social. A prática do grupo de *taiko* foi uma das diversas que teve que passar por uma forçada e improvisada virtualização e o emprego de Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC).<sup>3</sup> Comparar, no entanto, essas interações virtuais com os treinos presenciais é um exercício desafiador. É preciso, antes de mais nada, reconhecer os espaços de cada agência e como as relações se constroem dentro destas plataformas de interação. As comunidades de prática são

---

<sup>3</sup> “O termo Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) refere-se à conjugação da tecnologia computacional ou informática com a tecnologia das telecomunicações e tem na Internet e mais particularmente na World Wide Web (WWW) a sua mais forte expressão. Quando estas tecnologias são usadas para fins educativos, nomeadamente para apoiar e melhorar a aprendizagem dos alunos e desenvolver ambientes de aprendizagem, podemos considerar as TIC como um subdomínio da Tecnologia Educativa” (MIRANDA, 2007).

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

reconhecidas como ótimas maneiras de geração e disseminação de conhecimento tácito, difícil de ser comunicado dado o seu caráter intuitivo e sua ligação com o contexto de convívio (ARDICHVILI, 2008). A adaptação dessas comunidades precisa levar em conta o quanto as TICs reformulam toda sua organização e expressam limites e relacionamentos diferentes, criando transformações significativas na dinâmica de participação, periferia e legitimidade. Ela pode oferecer distintas maneiras de limitar o acesso, expressando intimidade ou privilégio, mas também pode abrir fronteiras sem limites e aumentar muito a sua periferia (WENGER *et al.*, 2009). Aplicar, portanto, as mesmas estratégias empregadas nos meios presenciais não é o suficiente para garantir seu sucesso nos meios digitais. As práticas precisam passar por uma espécie de tradução para essa nova realidade.

Para isso, pode-se olhar, portanto, para as chamadas comunidades de prática virtuais. Elas são definidas como redes sociais online nas quais pessoas com interesses comuns, objetivos ou práticas interagem para partilhar informação, conhecimento e se engajar em interações sociais (CHIU; HSU; WANG, 2006). Essas comunidades oferecem uma perspectiva útil da tecnologia, pois não se definem pelo lugar ou por características pessoais, mas sim pelo potencial das pessoas de aprenderem juntas. Para que a conversão das práticas presenciais sejam transpostas ao meio digital de maneira eficaz, é preciso que levemos em conta os aspectos relacionados aos domínios: como as TICs permitem às comunidades e seus membros explorarem, definirem e expressarem uma identidade comum? Por que estão aqui e o que significa para elas e para os outros?; aspectos relacionados às práticas: como as TICs permitem o engajamento mútuo sustentável em volta da prática? Quais atividades de aprendizado tornam isso possível?; e aspectos comunitários: como as TICs dão suporte a uma experiência de união que faz a comunidade um espaço social para aprendizado conjunto? (WENGER *et al.*, 2009).

Em meio a este abrupto processo de virtualização, era preciso também lidar com outro importante fator inerente ao enfrentamento de uma pandemia, que não pode ser aqui ignorado: o constante luto e o medo. No dia 9 de maio de 2020, recebemos a notícia de que um dos membros mais antigos e queridos do grupo estava internado no hospital devido a problemas respiratórios. Todos os membros da comunidade se comoveram e encheram de recados de esperança a plataforma de mensagens virtuais compartilhada. Tentávamos passar, através daquelas mensagens, o *kiai* ao nosso colega. O termo, bastante utilizado também nas artes marciais, é uma junção dos termos *ki*, que significa energia, sopro ou espírito, e *ai*, união,

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

harmonia. O *kiai* é a exteriorização, geralmente através de um grito (*akegoe*), da força interior do indivíduo. No *taiko*, podem ser também entendidos como um grito de encorajamento coletivo (GARCIA, 2020). Ouvir a expressão do *kiai* enquanto tocamos é uma forma de nos apoiarmos, de nos sentirmos presentes. Uma comunicação interpessoal que se mistura ao fazer musical e faz parte da estética e da linguagem dessa comunidade.

No dia 11 de maio recebemos a notícia de que nosso colega havia recebido alta, depois de dois dias de internação, e voltava para casa para se tratar. A reação do grupo foi de muita alegria. No dia seguinte, ele próprio nos mandou uma mensagem a nós. Nela, escrita em japonês e traduzida pela *sensei* do grupo, Akina Aoyama, ele compartilhou:

Vou falar um pouco do *kiai* hoje. [...] O meu pulmão esquerdo estava com 80% de água, portanto estava respirando praticamente com o pulmão direito. Por falta de oxigênio, deu câimbra na minha perna esquerda. Tentei levantar para melhorar. Deu câimbra do lado direito também. Não melhorava de jeito nenhum. Tentei levantar e andar, e deu um mal jeito no joelho pela falta de oxigênio. Pensei comigo: se continuar assim, vou morrer. Nessa hora escutei na minha mente, no meu coração: vamos colocar *kiai*, vamos colocar *kiai*, vamos com *kiai*! Andei com toda a minha força. Estava doendo e com falta de ar, mas, de pouco a pouco, a dor foi sumindo e a respiração melhorando. Fui salvo pelo *kiai* (TAKEBAYASHI, 2020a).

Nesse momento de dificuldade e apreensão do grupo, ficou claro que, mesmo afastados e mediados por meios online, ainda tínhamos um sentimento de comunidade. Nos apoiamos, nos ajudamos, nos preocupamos e estávamos juntos, mesmo que não de maneira presencial. Manter esses laços vivos, a prática do *taiko* presente e realizar novas apresentações eram um grande desafio para os meses seguintes, que foram abraçados por todos com muito *kiai*.

Esse artigo abordará principalmente os meses iniciais de adaptação da comunidade, entre março e julho de 2020, onde buscaremos compreender quais estratégias foram adotadas, seus impactos na comunidade de prática e em seus membros e como as TICs redefiniram as relações com esse musicar. Vivenciando o campo de perto como observador participante, pude experimentar, ao lado de meus colegas, todas as tentativas de manter a comunidade ativa nos momentos mais difíceis da pandemia, contexto esse que alterou também o meu trabalho enquanto pesquisador: minha etnografia da prática se transformou numa netnografia. Para determinarmos o escopo metodológico desse artigo, é preciso que explicitemos suas definições. O método etnográfico pode ser entendido como:

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

Um coquetel de metodologias que compartilham da suposição de que o engajamento pessoal com o sujeito é fundamental para compreender uma determinada cultura ou ambiente social. A observação participante é o componente mais comum desse coquetel, mas entrevistas, análise de conversação e discurso, análise documentária, filme e fotografia, têm todos o seu espaço no repertório do etnógrafo. A descrição reside no âmago da etnografia, e independente de como essa descrição seja construída, é o intenso significado da vida social a partir da perspectiva cotidiana dos membros do grupo que se busca (HOBBS *apud* KOZINETS, 2014).

A netnografia, portanto, adapta os procedimentos metodológicos da etnografia ao campo online, mediadas pelas já citadas TICs (KOZINETS, 2014). Dessa forma, as observações aqui narradas e as experiências como tocador desse autor foram vivenciadas por meio de plataformas online de compartilhamento de texto, vídeo, fotos, redes sociais, videochamadas, entre outras ferramentas virtuais. Assim como os demais membros do *Kawasuji Seiryu Daiko*, pude, portanto, passar pelos processos de exploração de novas tecnologias e sentir de que maneira elas afetaram nosso aprendizado, nossa relação com a prática e também com os colegas e conhecer as dores e percalços do processo.

Nesse período, infelizmente, nosso colega não resistiu às sequelas da doença e veio a falecer, o que deixou a todos nós muito tristes. O luto virtual talvez seja ainda mais difícil de ser experimentado, sem um toque ou olhar acolhedor. Seguimos, no entanto, adaptando nossas práticas, ressignificando nossas vivências e superando nossas perdas. O musicar há de sobreviver e, assim, suas memórias.

### **As comunidades de prática virtuais: desafios e novas possibilidades**

As comunidades de prática como a do *taiko* na cidade de Atibaia desafiam, por si só, conceitos de localidade. A prática se espalhou pelo mundo na segunda metade do século XX em muitos aspectos graças aos meios digitais. Um dos marcos dessa difusão foi a apresentação de *taiko* ocorrida na abertura das Olimpíadas de 1964, em Tóquio, transmitida para diversos países, e que teve na exibição da prática uma manifestação da reentrada do Japão no mundo como um país reconstruído após a guerra (BENDER, 2012). Dessa forma, a ideia da disseminação da informação em fluxos globais e a construção de culturas híbridas e de autoafirmação através da seleção autônoma e parcial de elementos compartilhados nesses intercâmbios que se baseiam em recursos tecnológicos tornam as fronteiras entre culturas

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

cada vez mais difíceis de serem traçadas e novas abordagem para a ideia de cosmopolitismo.<sup>4</sup> Arjun Appadurai (1996) nos apresenta à ideia de *mediascapes*, conceito que defende a propagação de informação por meios como revistas, jornais, televisão e internet como formas de criação de mundos imaginados. Os *mediascapes* fornecem um grande e complexo repertório de imagens e narrativas para os cidadãos globais e convergem com a abordagem de Arturo Escobar (2016) sobre o poder da tecnologia na formação dessas abstrações: “[...] qualquer tecnologia representa uma invenção cultural, no sentido de que ela produz um mundo” (p.22).

Muito da potência da música e dança como geradora dessas comunidades se dá por uma prática vivenciada no mesmo lugar e momento. Essas experiências, segundo Thomas Turino (2008), tendem a gerar associações de índices compartilhados e o *flow*. O conceito de índice tem origem na *semiótica peirceana*, abordagem que concebe que todas os sentimentos humanos, ações e pensamentos são iniciados e mediados por signos. O índice é uma das três maneiras pelas quais esses signos podem se relacionar a um objeto. As outras duas são por meio de ícones ou símbolos. O índice diz respeito a signos que são experienciados juntos de seus objetos. Dessa forma, músicas que são compartilhadas por um certo grupo de pessoas criam associações comuns de índices entre quem as experienciam. Assim, essas pessoas e as músicas que produzem juntas tendem a criar uma forte conexão e uma ideia de identidade a partir dessas experiências, tornando parte de como essas pessoas se imaginam e se posicionam perante o mundo em seu entorno. Já o conceito de *flow* tem origem nos estudos do psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi, e é descrito por Thomas Turino (2008) como um estado de máxima concentração, onde o indivíduo se encontra tão engajado em uma atividade que, momentaneamente, não tem nenhum outro pensamento, distração ou preocupação, estando totalmente presente. Podemos listar cinco condições necessárias para que ele ocorra: um desafio balanceado às capacidades técnicas do participante; a possibilidade de expansão desses desafios; um *feedback* imediato; um tempo e lugar fora do “mundo comum” para a prática; e metas claras e alcançáveis pelo praticante. Muitas dessas condições para que associações de índices e o *flow* ocorram, portanto, ficam inegavelmente comprometidos em ambientes assíncronos, como os grupos de Whatsapp. Tornar a prática, que em contexto de

---

<sup>4</sup> O conceito de cosmopolitismo é abordado aqui segundo a visão de Thomas Turino (2000), ou seja, como objetos, ideias e posições culturais amplamente difundidas pelo mundo e, ainda sim, específicas a determinadas partes da população e a alguns países.

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

isolamento ocorre em nossas próprias casas, num tempo e lugar fora do contexto do dia a dia, exige um grande trabalho de ressignificação, por exemplo. Limitações técnicas, como uma internet ruim que gera grandes *delays*, também podem ser desafios para o engajamento de maneira concentrada e presente. Questões éticas e de etiqueta que antes tinham procedimentos claros no mundo presencial se tornam áreas cinzentas. A prática do chamado *lurking*, por exemplo, que consiste em espiar sem tornar sua presença conhecida num ambiente virtual, ou a possibilidade dos membros assumirem personas virtuais, os chamados *avatars*, criam novas regras de convívio e são pontos em discussão nessa transição. Autores como Etienne Wenger (*et al.*, 2009) advogam em favor do *lurking* como uma “prática periférica legítima” dentro da comunidade de prática, crucial para que elas ofereçam oportunidades de aprendizado a aqueles na periferia, rechaçando a comum distinção de “membros ativos e passivos”.

Para compreendermos essas novas dinâmicas, é necessário também que utilizemos de um olhar etnográfico que leve em conta a orientação da comunidade, para que possamos mensurar com mais precisão se os objetivos propostos por ela estão sendo atingidos. Essas orientações são especialmente importantes na escolha consciente das TICs e ferramentas empregadas na comunidade virtual. Etienne Wenger (*et al.*, 2009) propõe nove diferentes categorias: encontros; conversas abertas; projetos; conteúdos; acesso à expertise; relacionamentos; participação individual; cultivo da comunidade; e servir a um contexto.<sup>5</sup> Importante ressaltar que uma comunidade não apresenta comumente apenas uma orientação. Na verdade, é possível que todas as orientações estejam presentes, com pesos diferentes. No

---

<sup>5</sup> Para que possamos entender melhor as nove orientações propostas, uma breve descrição de cada uma delas se faz necessária. Sendo assim, em resumo: Encontros: comunidades que tem grande ênfase em encontros regulares nos quais as pessoas se engajam em atividades compartilhadas. Entusiasmo para a participação, conexão com os outros, um ritmo apropriado de encontros com frequência e datas que agrada os membros são essenciais; Conversas abertas: a comunidade é sustentada por um fluxo de contribuições e respostas sobre um ou vários assuntos compartilhados; Projetos: foco num tópico particular para se aprofundar, colaborar e produzir algo juntos. A comunidade precisa produzir em grupo; Conteúdos: interesse primário em criar, compartilhar e prover acesso a documentos, ferramentas e outros conteúdos; Acesso à expertise: a comunidade cria valor provendo acesso à expertises do seu domínio. Provêm respostas rápidas e confiáveis de expertos e métodos definidos; Relacionamentos: construção de relacionamentos entre as pessoas. Enfatiza o *networking*, construção de confiança, descobertas mútuas, amizades e procura trazer tópicos da vida pessoal para as conversas. Membros se preocupam com quem está na comunidade; Participação individual: comunidades que oferecem várias formas de participação, acomodando diferenças individuais. Os membros desenvolvem seu próprio estilo de participação. Diversidade é valorizada; Cultivo da comunidade: comunidades voltadas para a efetividade e saúde da própria comunidade, onde os seus membros procuram organizar minuciosamente as atividades e seus membros são atendidos em suas necessidades por alguém; Servir a um contexto: a comunidade serve a um propósito, uma missão definida pelo contexto. Reciprocidade, reconhecimento e recursos vêm de pessoas de fora da comunidade (WENGER *et al.*, 2009).

caso do Kawasuji Seiryu Daiko, trata-se de uma comunidade orientada ao encontro. Seus treinos regulares, onde seus membros se engajam em uma atividade por um tempo determinado, deixam isso claro, embora seja possível atribuir também aspectos relacionados a projetos, principalmente no que diz respeito à montagem de espetáculos, acesso a expertise, expresso no compartilhamento das técnicas do *taiko* pelos *sensei*, e relacionamentos, já exemplificadas aqui com a comoção do grupo com o bem-estar de um dos membros do conjunto. As chaves do sucesso de comunidades orientadas principalmente para os encontros estão em fornecer reuniões regulares e produtivas aos seus membros, com entusiasmo de seus participantes, espaços para conexões e resultados úteis (*ibid.*). Portanto, as ferramentas utilizadas no mundo online devem levar em conta primariamente esses aspectos e vocações primordiais da comunidade, a fim de conseguir uma tradução eficaz para esse novo meio.

Por fim, vale ressaltar que comunidades de prática virtuais são ferramentas já presentes no contexto empresarial, principalmente entre grandes instituições que trabalham em amplas e complexas redes no mercado. Ao olharmos para estudos feitos em cenários como esses, podemos extrapolar alguns dos seus resultados para a realidade das comunidades étnicas/musicais a fim de compreender seus processos. Esses estudos apontam que uma das grandes dificuldades de se manterem as comunidades de prática virtuais é sustentar a motivação dos membros do grupo para que participem das atividades de troca de conhecimento. São apontados como fatores motivadores da participação nestas comunidades os benefícios pessoais que podem ser gerados, dividido em quatro categorias: aumento de reputação profissional (status e promoções); benefícios emocionais (autoestima, se sentir contribuindo, sendo útil); benefícios intelectuais (desenvolver habilidades, aumento de perspectiva, novos desafios); e ganhos materiais (compensações e benefícios). Também são apontados três motivadores relacionados à própria comunidade. São eles: compartilhar como forma de estabelecer laços; compartilhar meios de construir uma comunidade mais forte; e compartilhar formas de proteger seus membros de possíveis ameaças externas. Por fim, também são citados três motivadores normativos: valores e visões compartilhadas; a conformidade com o exemplo de um líder a ser seguido; e a reciprocidade. As barreiras para que estes benefícios sejam capazes de engajar os membros de uma comunidade são divididas em quatro categorias: interpessoais (medo de críticas, de ser mal-entendido pelos outros); procedurais (falta de clareza nos melhores jeitos de compartilhar, falta de clareza sobre que conhecimento não pode ser compartilhado devido à segurança e confidencialidade);

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

tecnológicos (falta de aptidão tecnológica ou aceitação destes meios de comunicação)<sup>6</sup>; e culturais (orientações de dentro do grupo, medo de exposição, modéstia, distância do poder). Por fim, listamos as práticas que permitem que estas barreiras possam ser superadas, os chamados facilitadores. São eles: uma cultura corporativa colaborativa; confiança; e ferramentas adequadas (ARDICHVILI, 2008). Em resumo:



Figura 01: Fatores motivadores, barreiras e facilitadores em Comunidades de Prática Virtuais (ARDICHVILI, 2008).

É evidente que os objetivos e avaliadores entre comunidades de prática virtuais do meio empresarial e em contextos como o do *taiko* podem diferir enormemente. Além disso, diversos são os fatores que podem gerar mudanças significativas na percepção e entendimento dos itens acima listados. Contextos culturais diversos vão dar pesos diferentes a cada um

<sup>6</sup> Entre as barreiras citadas por Alexandre Ardichvili (2008), as ditas “tecnológicas” não englobam a falta de equipamentos em si, seja por limitação financeira ou informacional, algo latente e bastante impactante no contexto vivido durante a pandemia e que devem ser considerados em posteriores análises, principalmente em contextos de países emergentes e de grande desigualdade social como o Brasil.

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

deles (ARDICHVILI *et al.*, 2006), estudos vão focar na qualidade e quantidade do conhecimento compartilhado na comunidade (CHIU *et al.*, 2006) e ainda é possível questionar, por exemplo, a não inclusão da participação sem manifestação explícita como uma participação periférica legítima. Apesar das ressalvas, os caminhos listados, se adaptados e entendidos nesse contexto específico, podem concretizar um ponto de partida frutífero para as observações práticas realizadas no campo virtual, servindo como um caminho para o entendimento dessas comunidades.

### **O início do isolamento: as práticas assíncronas**

Para analisar mais detalhadamente todos os passos desse processo de virtualização, partiremos das transformações ocorridas no grupo Master, turma que envolve os tocadores adultos do Kawasuji Seiryu Daiko e da qual esse autor fez parte, que conta com homens e mulheres com idade a partir de dezoito anos, sendo alguns já idosos. Ao todo, participavam dos treinos presenciais, aproximadamente, dez tocadores.

Nos primeiros dias após o anúncio da paralisação das atividades, uma grande incerteza quanto à continuidade da comunidade tomou a todos. Isso porque o contato com os demais praticantes passou a ser feito apenas através do grupo mantido na plataforma Whastapp. Fundado em julho de 2016, o grupo virtual contava, até então, com 20 membros, a maioria integrantes ativos dos treinos presenciais, mas também alguns familiares e coordenadores do Kawasuji Seiryu Daiko e antigos tocadores. De adereço periférico, a ferramenta foi alçada ao primeiro plano da comunidade de prática, sendo o meio para nossas trocas, interações e discussões.

Uma comunidade focada na prática do *taiko*, onde os participantes não têm acesso ao instrumento, nos dá o panorama do tamanho dos desafios que encontramos para transpor a prática presencial aos meios digitais. Por serem caros, espaçosos, barulhentos ou ainda por não fazerem muito sentido se tocados individualmente, pouquíssimos membros possuíam algum dos tambores em casa. Além disso, uma comunidade orientada ao encontro que está impedida de concretizá-lo presencialmente também nos mostra outra dimensão do problema enfrentado. Não à toa, a primeira tentativa de interação entre a comunidade fomentada no grupo do Whatsapp não teve uma aderência grande. No dia 23 de maio, a *sensei* Akina Aoyama nos enviou um vídeo onde tocava, improvisando o *taiko* em uma almofada, o trecho

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

de uma música trabalhada em nossa última aula presencial, incentivando para que os membros gravassem em suas casas vídeos tentando reproduzi-la. A ideia, recebida com entusiasmo por alguns colegas, no entanto, não se concretizou numa adesão significativa. Apenas duas pessoas cumpriram as orientações e enviaram suas tentativas em vídeo ao grupo. No dia 1º de abril, mais um trecho da música foi enviado e, dessa vez, a adesão foi apenas de um membro. Sobre essa primeira experiência de interação via Whatsapp, a *sensei* nos conta:

A gente ficou meio perdido mesmo, porque foi muito de repente. A gente [*sensei* e coordenadores do grupo] se conversou e teve a ideia de mandar os vídeos. Fomos no escuro, sem saber como as pessoas iam reagir: se iam fazer, se não iam fazer. Mas preferimos tentar a ficar parados. Para ser sincera, não funcionou muito. Muitos disseram que estavam com dificuldade de fazer. Querendo ou não, fazer sozinho, vendo o vídeo, não tem aquela motivação, né? (TAKEBAYASHI, 2020b)

A comunidade de prática do *taiko* e, especialmente, o grupo de adultos, possui uma relação bastante recreativa com a prática. Os tocadores do Master geralmente não estão preocupados que suas performances sejam tecnicamente perfeitas ou que sua sonoridade seja de excelência. O momento de treino é tratado como lazer, seja como um descanso de uma rotina cansativa, um encontrar com amigos ou uma curiosidade pelo fazer cultural e artístico. Dessa forma, os motivadores para que os membros participassem ativamente da prática virtual pareciam escassos. Eliminados os elementos que se enquadram mais em comunidades de trabalho e não de lazer (aumento de reputação profissional e ganhos materiais), restavam apenas dois elementos de recompensa: emocionais e intelectuais. Se o grupo não possui um foco no desenvolvimento das habilidades, restavam então apenas os ganhos emocionais, que pareciam enfraquecidos em uma interação assíncrona.

No dia 8 de abril, houve uma nova tentativa de interação e uma diferente estratégia: com a ideia de criar um vídeo para conscientização dos cuidados exigidos durante a pandemia, que seria vinculado nas redes sociais do grupo, foi pedido a todos pequenas tarefas, como gravações de alguns tocadores lavando suas mãos, usando álcool em gel e outros segurando palavras escritas para que, juntas, formassem frases de orientações. A tarefa foi toda dividida pela *sensei*. Na mensagem, ela apresentava a proposta e, logo abaixo, designava o nome de um participante e sua tarefa, com um prazo estipulado ao final para os envios. Dessa vez, houve grande êxito junto ao grupo. Todos os membros designados participaram da

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia.*

---

ação, sem grandes problemas. O vídeo foi veiculado em diversas redes sociais do Kawasuji Seiryu Daiko.<sup>7</sup>



Figura 02: Campanha veiculada nas redes sociais do grupo Kawasuji Seiryu Daiko em 12 de abril de 2020.

Novas tentativas de interações musicais foram experimentadas, todas elas sem grande êxito. Já as interações orientadas às datas comemorativas, como a que mobilizou a comunidade na criação de uma homenagem ao dia das mães, também para ser postada nas redes sociais, funcionaram sem grandes preocupações. A partir dessa resposta, as propostas para tocar em conjunto cessaram. Dessa forma, o grupo virtual passou a servir mais para

---

<sup>7</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/tv/B-5nSaDjmGP/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/B-5nSaDjmGP/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 04 mar. 2022.

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

manifestações pessoais de alguns membros, sem ligação direta com a prática do *taiko*. Essas mensagens pessoais, de temáticas variadas, muitas vezes ficavam também sem uma resposta da maioria dos demais colegas.

Em conversas com os *sensei* do grupo, Akina Aoyama e Fumio Abiko, ficou clara a dificuldade de engajamento nas estratégias que não tinham uma finalidade clara e que visavam apenas a manutenção do treinamento e da prática e não o compartilhamento em uma rede social. As dificuldades tecnológicas encontradas para a gravação dos vídeos foi um dos fatores apontados, além do medo de exposição expresso pelos participantes, que se desculpavam por não se engajarem nas tarefas por não estarem treinando regularmente e se sentirem despreparados. Sobre este comentário, ressalta-se aqui que o *taiko*, embora seja uma manifestação direcionada para apresentações artísticas nos palcos, possui também um forte caráter participativo enquanto prática dentro da comunidade. Nesse enquadramento, é comum encontrarmos uma textura musical mais densa, que cria um ambiente confortável para que iniciantes ou pessoas com habilidades limitadas possam fazer parte da produção sonora sem grande medo de exposição (TURINO, 2008). Esse ambiente acolhedor não pode ser construído em uma gravação individual de vídeos. Mais uma vez, portanto, as barreiras parecem muito maiores que os elementos motivadores, e os elementos facilitadores não pareciam ainda dispor das ferramentas adequadas às necessidades e limitações do grupo.

### **Tornando familiares novas ferramentas: as práticas síncronas**

Após as frustradas tentativas de interação assíncronas entre os participantes, demonstrada na baixa adesão à ideia de enviar os vídeos treinando em casa, o grupo de Whatsapp se tornou cada vez menos movimentado e as interações frequentes do início da pandemia se tornavam cada vez mais pontuais. Havia um clima de conformismo e impotência diante da impossibilidade dos treinos presenciais voltarem num futuro breve. O ostracismo do grupo, no entanto, foi quebrado no dia 1º de junho, quando a *sensei* Akina Aoyama nos convidou para que fizéssemos uma videoconferência utilizando a plataforma Google Meets como meio. A plataforma permite o encontro síncrono dos participantes e interações em vídeo e áudio simultaneamente, além do compartilhamento de tela. O fato de podermos nos ver e interagir em tempo real gerou inúmeras mensagens de saudade e de alegria. Alguns, no entanto, demonstraram durante o encontro alguma dificuldade com a ferramenta. A

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

videoconferência serviu para que fosse levado a nós a proposta de retomada dos treinos através dessa plataforma. As aulas aconteceriam no mesmo horário dos treinos presenciais, porém, com duração reduzida de uma hora por semana. A recepção do grupo foi de entusiasmo e aceitação.

Na semana seguinte, os treinos virtuais tiveram início. Oito membros do grupo Master estiveram presentes na atividade. Como esperado, algumas adaptações foram feitas com relação aos treinos presenciais: o alongamento, que antecedia sempre a prática, foi enviado em vídeos separados pela *sensei* no grupo de Whatsapp antes do horário combinado do encontro para que todos fizessem-no antecipadamente, de forma a aproveitarmos melhor a hora de atividade virtual. Além disso, cada tocador teve de improvisar seu *taiko*: almofadas, sofás, encostos de cadeira, entre outros foram utilizados. A interação foi, para nós, um intenso processo de aprendizado e adaptação ao novo meio. No entanto, o grupo procurou resolver os percalços de maneira dialogada e compreensiva. Algumas resoluções práticas do grupo envolveram o uso do microfone aberto somente por parte dos *sensei*, evitando ruídos que atrapalhassem a comunicação, o que ajudou a compreensão dos ritmos passados mas, é claro, também limitou a interação, que acontecia durante os treinos apenas por sinais com as mãos na maioria das vezes. Além disso, possíveis erros de postura e posição, pontos que costumavam receber bastante atenção durante a condução das atividades, passaram a ser menos observados e relevados, levando em conta as adaptações que precisaram ser feitas e a própria dificuldade dos *sensei* em observar a todos pelas câmeras, muitas vezes de baixa resolução e com atrasos e “congelamentos”.

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia.*

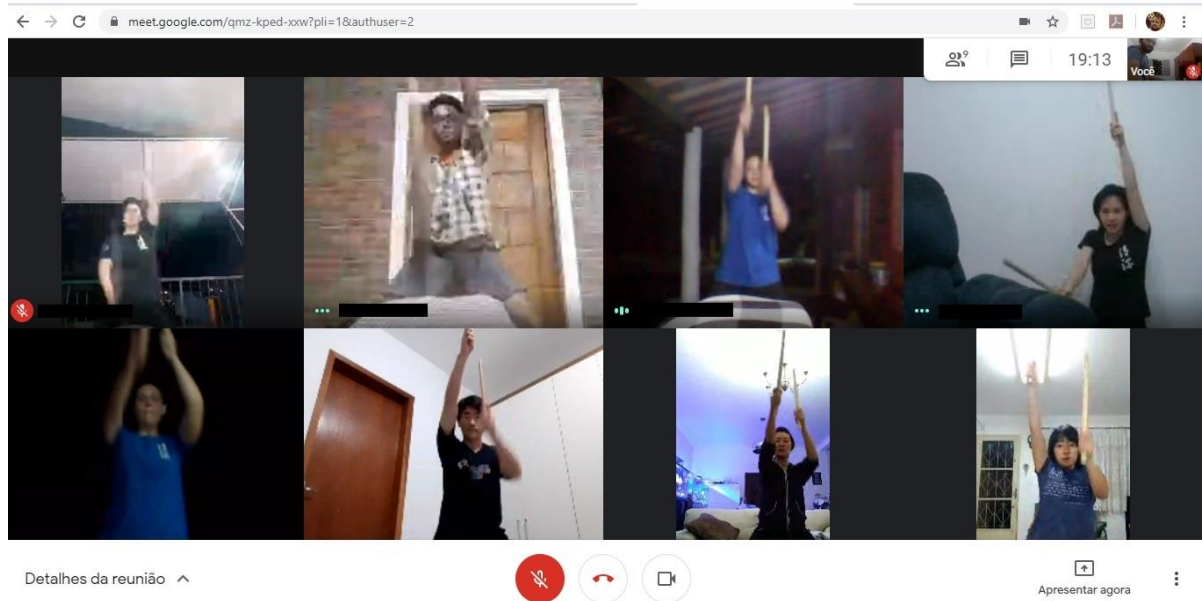


Figura 03: Treino virtual de *taiko* do Grupo Master no dia 11 de junho de 2020.

Sobre essa transição para os treinos pelo Google Meets, a *sensei* Akina nos diz:

Eu estava com receio de como as pessoas iam receber. Mas eu acho que foi num momento bom, porque precisávamos animar. Não estava funcionando mandar vídeos, as pessoas não estavam conseguindo tocar sozinhas, então acho que foi num momento super bacana. Acho que está fluindo bem legal, apesar dos atrasos, microfones, ajustes (TAKEBAYASHI, 2020b).

O *sensei* Fumio Abiko complementa:

No começo foi bem desafiador e está sendo, por ser uma nova forma de trabalhar completamente diferente do ao vivo. Por ser um trabalho em grupo, tem muita coisa para adaptar, muita coisa que funciona e que não funciona (ABIKO, 2020).

Não é difícil observarmos contratempos como “fim da bateria” ou uma internet intermitente no meio dos treinos. No entanto, a prática se estruturou de maneira prazerosa para o grupo. Basicamente, a aula se dividiu em dois momentos: os momentos dos *kihons*, sequências rítmicas de aquecimento, e de repertório, onde retomamos uma música do grupo. O ritmo das aulas virtuais é mais lento. Os desencontros entre som e imagem são grandes desafios e as limitações de interação também são sentidas. O som não se assemelha ao som real dos instrumentos, e a sensação de tocar também perde muito de sua experiência, sem as peles animais que vibram em nós e o rebote das mesmas sobre o bater dos *bachi*. O *feedback*

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

de todos os participantes, mesmo assim, foi positivo. Esse tipo de experiência reforça a impressão de que, nesse grupo, tocar *taiko* não é tanto sobre bater num tambor, mas sobre estar junto e reviver essa experiência a cada encontro, mesmo que virtual. Havia a sensação compartilhada de que, mesmo diferente, o grupo estava de volta.

Ao que tudo indica, as práticas síncronas, além de reforçar os motivadores emocionais, uma vez que permite o *feedback* imediato das interações e uma maior sensação de “presença”, trabalham na diminuição do medo da exposição, uma vez que os participantes estão tocando “ao mesmo tempo” (com alguns *delays*), não havendo uma separação entre tocadores e ouvintes. Com seus microfones fechados, só se ouve o som de um dos *sensei* e o seu próprio, e os treinos não geram qualquer tipo de registro, uma vez que as aulas não são gravadas. Dessa forma, cria-se um clima de maior reciprocidade e conforto na manifestação dos diferentes níveis de habilidade musical. Vale ressaltar também que esta interação aconteceu num momento onde a pandemia já exigia diversas adaptações em nossos ambientes de trabalho e estudo, que nos forçaram a criar uma familiaridade com plataformas digitais mais complexas como a do Google Meets e outras de videoconferência. Por isso, barreiras tecnológicas que seriam intransponíveis no início da crise, nesse momento, já podiam ser superadas mais facilmente, algumas vezes até mesmo com uma mobilização dos próprios praticantes a adquirirem melhores planos de internet, câmeras com melhor resolução, microfones mais adequados, entre outros, para o uso nas diferentes atividades do dia a dia.

### ***Doko doko online: uma performance virtual***

A cidade de Atibaia comemorou, no ano de 2020, 355 anos. Com a impossibilidade da tradicional festa que faz parte do calendário oficial do município, que costuma trazer grandes espetáculos a céu aberto, a saída dos gestores foi a promoção de diversas *lives* com diferentes atrações locais. Os membros do Kawasuji Seiryu Daiko foram um dos grupos convidados para a festividade online. Muitos dos membros do Master, no entanto, ficaram receosos quanto à participação, a exemplo desse autor, que acompanhou a tudo apenas como espectador. Com os números de infectados pelo coronavírus ainda em crescimento na região, poucos foram os que aceitaram o desafio de se exporem nessa apresentação, embora a presença do público estivesse vetada. “A maior preocupação, na verdade, era com relação à saúde”, me contou o *sensei* Fumio Abiko (2020). “Fizemos todo o planejamento com

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

profissionais da área da saúde”, ele completou, deixando claro que uma das grandes preocupações do espetáculo extrapolava a própria performance.

A apresentação aconteceu na manhã do dia 28 de junho de 2020 e foi transmitida ao vivo pela plataforma do YouTube, no canal da Prefeitura Municipal de Atibaia. Ela contou com cerca de uma hora de duração e intercalou as diversas turmas do Kawasuji Seiryu Daiko. Ao todo, foram executadas sete peças no palco do Centro de Convenções Victor Brecheret, em Atibaia, envolvendo cerca de vinte a trinta tocadores. No final de semana da performance, o vídeo atingiu a marca de mais de mil visualizações. Nas interações do *chat* em tempo real, diversas pessoas se identificavam e diziam as cidades de onde assistiam, mostrando o poder de extrapolar as barreiras geográficas inerentes dessa plataforma. Os *happi* coloridos, vestimentas tradicionais do grupo, a maquiagem e adereços, a postura e posicionamento dos *taiko*, tudo tentava emular a sensação real de uma apresentação presencial. No entanto, a ilusão de recriarem com exatidão essa experiência num ambiente virtual era frequentemente desafiada.

Embora fosse visível o esforço por parte do grupo de pensar o espetáculo como uma performance *apresentacional*, a transposição para o ambiente mediado pelas câmeras em uma *live* online fazia com que adentrássemos o terreno da *música de alta fidelidade*, isso é, uma música que visa recriar a experiência presencial através de gravações, como se o que ouvíssemos fosse o que ouviríamos no mesmo local onde o espetáculo acontece. No entanto, embora microfones e câmeras sejam vistos como meros meios de capturar a performance tal como é, é impossível não imputar a eles grande importância no produto final gerado por aquele contexto e seu papel como mediadores. A posição dos microfones, câmeras, as formas pelas quais são posicionados, os filtros pelos quais passam (equalização, mixagem, controle de volumes) interferem diretamente na forma pela qual será percebido e vivenciado aquele musicar. Assim, a *música de alta fidelidade* se configura num produto independente das experiências presenciais (TURINO, 2008).

Alguns pontos, em especial, nos ajudam a ilustrar essas diferenças. Recheado de luzes e com três telões que projetavam imagens que remetem ao Japão durante toda a apresentação, tecnologia pouco comum nas apresentações presenciais, o palco é um dos pontos de maior contraste. Fica claro que, mesmo o formato vendendo uma ideia de “imitação” de uma apresentação presencial, a *live* responde a seus próprios requisitos enquanto produto audiovisual e, como tal, exige outro cuidado estético. Outro ponto de destaque são as

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia.*

interações entre público e tocadores, que não acontecem em tempo real. As mensagens postadas ao vivo no *chat* da plataforma de vídeo não chegam aos performers no momento da apresentação. Dessa forma, comentar se torna uma forma de comunicação síncrona entre os espectadores que acompanham a apresentação em tempo real e assíncrona com os performers e espectadores posteriores, que poderão ver as mensagens somente em gravações da *live*, se disponibilizadas pelo canal que abriga o conteúdo. Vale observar que, dentro destas dinâmicas de interações do *chat*, acontecem também mensagens direcionadas aos técnicos do espetáculo, como reclamações quanto ao volume de um instrumento e outros apontamentos sobre a transmissão. A apresentação, portanto, ganha um ruído constante de seu próprio público. Esses se estendem às imagens na tela: *QR Codes* para doações, *hashtags*, logomarcas de patrocinadores e outras intervenções visuais características da própria plataforma dividem o espaço de atenção do espectador. Isso sem contar os ruídos que cada um enfrenta em seu próprio ambiente doméstico, sejam aqueles do entorno ou aqueles também virtuais, já que era perfeitamente possível ouvir ao espetáculo com outras abas abertas no navegador do seu computador ou celular. Se o teatro foi transformado a partir do momento que as luzes da plateia foram apagadas e o foco total foi destinado ao palco, no ambiente online é como se todas estas luzes estivessem novamente acesas e mais brilhantes do que nunca.

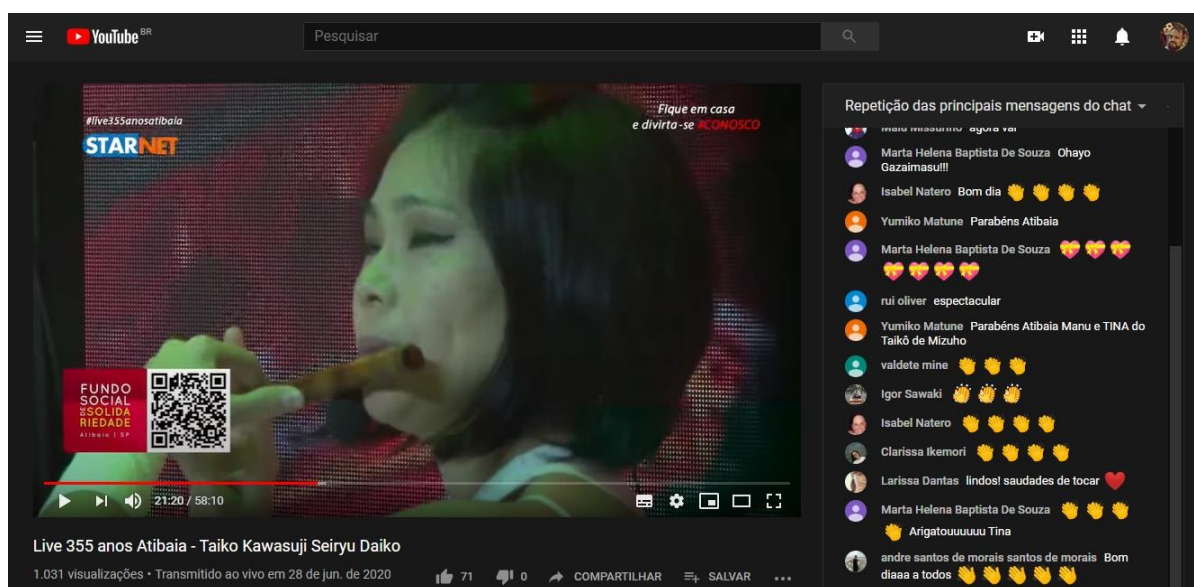


Figura 04: *Live* da Prefeitura de Atibaia com o grupo Kawasuji Seiryu Daiko no dia 28 de junho de 2020.

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

Outro ponto importante que causou a mim particular estranheza foi a prisão do olhar. Em apresentações presenciais, escolhemos para onde nossa visão vai se direcionar, quando e em quem focar. Na *live*, estamos aprisionados ao que as câmeras querem captar e ao que quem coordena-as pretende mostrar. Essa relação mediada pelas câmeras torna a experiência também mais atenta a detalhes. Esses detalhes acabam parecendo com mais nitidez, principalmente nos *closes*. A maquiagem, pormenores das roupas e inclusive a forma física tornam-se mais evidentes. Os gestos grandes, que geralmente permeiam as apresentações, podem parecer exagerados nesse contexto, enquanto que os pequenos, muitas vezes, somem ou se tornam maiores, de acordo com a configuração dos microfones. Adaptar a performance requer prática e também aprendizado por parte dos performers:

É completamente diferente de um público. Não tem essa interação. Parecia pra mim como se fosse um treino. E é bem diferente também porque você pensa no palco, você pensa nas câmeras. Tinha questões de enquadramento, de foco, tinha que ajeitar os *taiko*, se posicionar. Foi bem diferente, mas foi muito bom (ABIKO, 2020).

Na *live*, como não tem o retorno do público, a gente não sabia que horas a gente poderia entrar pra falar, pra fazer essa troca de música. A outra [dificuldade] era tocar com máscara. A gente não consegue respirar. Num treino, uma menina passou mal por não estar acostumada a tocar de máscara. Foi uma tensão um pouco maior na *live* nesse sentido, de preocupações (TAKEBAYASHI, 2020b).

Outra mudança significativa com relação às apresentações presenciais foi a inserção de depoimentos de pais e coordenadores do grupo entre cada uma das peças executadas. Eles eram lidos pela *sensei* Akina Aoyama ao término de cada música. As declarações eram, no geral, de incentivo, força e compaixão ao sentimento de todos que vivenciavam as dificuldades da pandemia. Enquanto as falas eram lidas, membros do grupo que realizariam a próxima performance se apressavam em ajeitar os instrumentos para a música seguinte, procedimento geralmente feito, em apresentações presenciais, na frente do público. No vídeo, foi entendido que esses momentos precisavam de um complemento para manter a atenção do espectador. Além disso, em conversa posterior, foi revelado que uma das ideias da equipe era que alguns comentários ou perguntas do público fossem recriadas no telão do palco, de forma que eles pudessem interagir com aqueles que assistiam ao vivo. No entanto, o recurso não foi utilizado durante toda a apresentação.

Apesar dos desafios, os membros do grupo narram a experiência como um grande aprendizado. No grupo de Whatsapp, após a exibição, felicitações foram enviadas por

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

diversos membros, assim como aconteceu no *chat* ao vivo. A apresentação ficou disponível no canal da prefeitura por alguns meses e compartilhada em diversas plataformas pelo Kawasuji Seiryu Daiko, sendo possível acompanhar até mesmo as interações ao vivo que ocorreram. Porém, o vídeo foi retirado do ar pouco tempo depois.

## Conclusão

A comunidade de prática virtual, criada às pressas e de maneira compulsória pelo grupo de *taiko* de Atibaia, colecionou em sua trajetória acertos, erros, modificações, ressignificações e aprendizados. No entanto, a inquietação de seus membros na busca de uma solução para continuarem seu musicar, mesmo em tempos tão adversos, mostra a importância que o conjunto tem na vida desses tocadores. Novos mediadores surgem nesse processo de virtualização, e esses se tornam parte fundamental da construção de realidades sociais inéditas. Essas comunidades virtuais devem extrapolar o contexto da pandemia e muitas de suas ferramentas ficarão como legado na construção de comunidades híbridas. Resta saber o impacto destas transformações a longo prazo na história de cada comunidade. Por isso, muitas perguntas feitas ainda antes da pandemia continuarão a ecoar na busca de entender o momento de transformação em que vivemos:

[...] que novas formas de construção social da realidade e de negociação dessas ditas construções estão sendo criadas ou modificadas? Como são socializadas as pessoas por meio de suas experiências cotidianas de espaços construídos, criados agora por meio das novas tecnologias? Como as pessoas se relacionam com seus mundos tecnológicos (máquinas, corpos e naturezas reinventadas)? Se as pessoas estão posicionadas diferencialmente nos tecno-espacos, (de acordo com aspectos como raça, gênero, classe social, localização geográfica, habilidades físicas) como se diferem então suas experiências destes espaços? (ESCOBAR, 2016, p. 39)

Através da observação e vivência das estratégias adotadas pelo Kawasuji Seiryu Daiko, algumas hipóteses podem ser levantadas quanto à efetividade da comunidade de prática presencial transposta aos meios digitais. Antes de mais nada, a escolha adequada da ferramenta virtual de acordo com a orientação da comunidade deve ser um fator de bastante atenção e reflexão. O grupo de *taiko* de Atibaia escolheu, a princípio, a plataforma de mensagens e compartilhamento assíncrono para manter suas atividades, num exercício de “tentativa e erro” e de buscar êxito com ferramentas que já eram familiares. Embora a ideia de

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia.*

---

mitigar barreiras tecnológicas tenha bastante fundamento, essa tentativa mostra uma falta de consciência por parte dos integrantes da própria natureza do conjunto. Em uma comunidade orientada para conteúdos, a estratégia talvez encontrasse um bom engajamento. No entanto, como se trata de uma comunidade orientada aos encontros, a ideia acabou por não gerar os resultados esperados. Isso mostra o potencial das comunidades de descobrirem, nessas adaptações, exatamente o que os unem naquela prática e uma bem-vinda reflexão sobre os objetivos e potencialidades do grupo.

Traçando uma comparação com o que foi observado em campo com as definições propostas para comunidades de prática virtuais em contextos organizacionais, transpondo seus conceitos à comunidade do *taiko*, os ganhos emocionais parecem ser os motivadores de maior importância, e seus impactos podem ser acentuados pelos efeitos das medidas de isolamento, pelo medo e luto constantes da pandemia e pelo próprio receio da extinção da comunidade. Isso mostra a importância dos relacionamentos como orientação secundária da comunidade. Por isso, criar laços nesses novos ambientes, formas de tornar a comunidade mais forte e protegê-la de seu próprio desaparecimento foram fatores decisivos para que as transformações fossem aceitas e tivessem algum êxito. Os valores e visões compartilhadas, a reciprocidade e a devoção a um líder também são conceitos que se aplicam nessa construção. As pessoas se engajaram como tocadores de *taiko* por diferentes motivações, mas todas compartilham entre si o sentimento de que a prática é algo importante e que faz parte da trajetória pessoal de cada um. É por isso que podemos inferir que o fator de maior motivação e engajamento desse tipo de comunidade seja o próprio compromisso pessoal que cada um tinha anteriormente com a prática. Tocadores que tinham se juntado recentemente ao grupo ou que não mantinham tanta consistência na participação dos treinos presenciais se afastaram. Para eles, as dificuldades de adaptação aos treinos mediados pelas TICs, seja pela ausência ou falta de familiaridade com essas tecnologias ou mesmo pela sensação de que elas não emulavam de maneira satisfatória o ambiente imaginado para a prática do *taiko*, não compensavam os esforços para se manterem ativos nos treinos, uma vez que o laço de pertencimento com a atividade ainda era recente. Dessa forma, podemos imaginar que, embora a periferia da comunidade tenha se tornado maior e imensurável em muitos momentos, uma vez que os meios online permitem a participação de uma infinidade de pessoas independentemente da sua localização geográfica, se mantiveram presentes nos treinos semanais aqueles que já possuíam laços mais fortes de pertencimento e identidade com a prática, maior senso de responsabilidade sobre ela e que,

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

portanto, estavam mais próximos ao centro. Não à toa, não houve novos alunos se juntando ao grupo durante o período das práticas online, mesmo com a divulgação dos treinos e apresentações online compartilhadas nas redes sociais.

Nas primeiras interações que propunham que os participantes tocassem uma música juntos de maneira assíncrona, ainda no grupo de Whatsapp, o engajamento das pessoas à prática foi pequeno. Podemos especular que as barreiras foram fatores decisivos neste insucesso, com destaque ao medo da exposição e das dificuldades tecnológicas, duas barreiras que eram atenuadas ou inexistentes nos treinos presenciais em conjunto. Já nas interações de ações para datas comemorativas ou para redes sociais o sucesso foi muito maior. A clareza na proposta e o direcionamento da *sensei* parecem ter sido fundamentais para que todos participassem ativamente do projeto, pois derrubam barreiras procedurais e interpessoais de uma só vez. As barreiras tecnológicas foram também facilitadas, uma vez que, no lugar de vídeos, muitos foram orientados a mandar apenas uma foto para a ação, uma tarefa bastante mais simples para a maioria dos tocadores. Comparando com as primeiras tarefas, com relação aos ganhos, elas parecem diferir pouco. No entanto, quando as barreiras não são um problema, em uma comunidade de prática baseada em uma atividade de recreação e lazer, os participantes parecem dispostos a contribuir.

Por fim, questões específicas dessa comunidade, como a incapacidade de utilizar o instrumento adequado para a prática, devem ser também contabilizadas na análise. Podemos, portanto, propor a expansão da barreira tecnológica não somente nos referindo aos meios de comunicação, mas aos materiais necessários para efetivar a prática. A chave do sucesso da transposição e tradução das comunidades de prática para os meios virtuais parece passar por uma preocupação em mitigar as barreiras com propostas de interações que sejam condizentes com a expertise tecnológica dos membros e com sua capacidade de acesso, objetivas, não exponham seus participantes e que sejam bem direcionadas. Se já há, antes da transposição para o virtual, um ambiente de confiança e familiaridade, o uso dessas TICs parecem bastante facilitadas, embora a criação desse ambiente para novos membros não foi algo que pôde ser observado dentro do grupo de *taiko*. Quanto às ferramentas adequadas, exigir que todos tenham um *taiko* em casa parece fora da realidade, e pensar uma plataforma virtual acessível que resolva problemas da intermitência da internet, que geram os famosos *delays*, e que transponha os percalços referentes à qualidade da captação e reprodução do som também parecem sonhos ainda distantes.

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

Sobre a performance, quando a apresentação gravada perde o status de “lembração de um momento” para ser transportada para o centro da interação entre público e tocadores, vários desafios são enfrentados. Lidar com a assincronia das relações, os requisitos visuais da mídia usada, a mediação do som por microfones e câmeras, tudo isso muda a percepção que temos da apresentação de maneira impactante. No entanto, também temos vantagens, como o registro daquele momento, a possibilidade de revisitarmos a performance diversas vezes e a de pessoas geograficamente distantes acompanharem o espetáculo. O show passa a ser uma obra audiovisual, e deve ser enxergada como tal, com suas limitações e vantagens inerentes dessa linguagem. A *música apresentacional*, com fortes características participativas, ganha um status de *música de alta fidelidade*, usando aqui as terminologias propostas por Thomas Turino (2008). Lidamos com a obra no momento em que acontece e também com seus *rastros digitais*:

A *World Wide Web* parece ser uma enorme cidade-fantasma, porque a presença humana raramente é sincronizada temporalmente e nunca espacialmente. Não encontrarei outra pessoa na *Web*, apenas os rastros que eles deixaram para trás (LYSLOFF, 2003, p. 24, tradução minha).<sup>8</sup>

No final das contas, essa adaptação é uma questão de reconhecer a nós e nossas comunidades através de novos mediadores. “O legal é olhar nos olhos. Não tem isso de olhar nos olhos” (TAKEBAYASHI, 2020b), lamentou, em entrevista posterior à apresentação, a *sensei* Akina Aoyama. Enquanto ainda sofremos com os efeitos da pandemia, nos esforçamos para nos mantermos vivos e mantermos vivas também nossas comunidades através de olhos digitais e de rastros online. Não são os olhos ideais, mas os que nos permitiram ver alguma esperança de continuarmos propagando nossos musicares. Uma comunidade de prática que toca e se apresenta em meios virtuais precisa entender não só como lidar com os desafios das novas tecnologias, mas também, num exercício de autoconhecimento, como ressignificar e reaprender a sustentar os laços que a tornam única e a comunicar esses laços através de novos meios.

---

<sup>8</sup> “*The World Wide Web seems to be huge ghost town because human presence there is rarely synchronized temporally and never spatially. I won’t find another person on the Web, I’ll only find the traces they left behind*”.

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

## Referências

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARDICHVILI, Alexandre. Learning and Knowledge Sharing in Virtual Communities of Practice: Motivators, Barriers, and Enablers. *Advances in Developing Human Resources*, Thousand Oaks, v. 10, n. 4, p. 541-554, 2008.

ARDICHVILI, Alexandre.; MAURER, Martin; LI, Wei; WENTING, Tim. Cultural influences on knowledge sharing through online communities of practice. *Journal Of Knowledge Management*, Bingley, v. 10 n. 1, p. 94-107, 2006.

BENDER, Shawn. *Taiko Boom: Japanese Drumming in Place and Motion*. California: University of California Press, 2012.

CHIU, Chao-Min; HSU, Meng-Hsiang; WANG, Eric T.G. Understanding knowledge sharing in virtual communities: an integration of social capital and social cognitive theories. *Decision Support Systems*, Amsterdã, v. 42, n. 3, p. 1872-1888, 2006.

ESCOBAR, Arturo. Bem-vindos à Cyberia: Notas para uma Antropologia da Cibercultura. In: (Org.) SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos. *Políticas Etnográficas no Campo da Cibercultura*. Joinville: Editora Letradágua, 2016. cap. 1, p. 21-66.

GARCIA, Rafael Mariano. *O corpo na arte do taiko contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

KOZINETS, Robert V. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Tradução: Daniel Bueno. Porto Alegre: Penso, 2014.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

MARINS, Carolina. São Paulo anuncia suspensão de aulas e eventos com mais de 500 pessoas. *UOL. Cotidiano*. São Paulo, 13 mar. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/03/13/sao-paulo-anuncia-suspensao-de-aulas-e-eventos-com-mais-de-500-pessoas.html>. Acesso em: 21 maio 2020.

MIRANDA, Guilhermina Lobato. Limites e possibilidades das TIC na educação. *Sísifo - Revista de Ciências da Educação*. Lisboa, n. 3, p. 41-50, 2007. Disponível em: <http://sisifo.ie.ulisboa.pt/index.php/sisifo/article/view/60/76>. Acesso em: 23 jun. 2023.

RODRIGUES, Flávio. Os tambores que vibram em nós: a comunidade de prática do taiko na cidade de Atibaia e a quebra de estereótipos. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 30, 2020, Manaus. *Anais eletrônicos [...]*. Manaus: 2020. Disponível em: <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/156/92>. Acesso em: 24 jun. 2023.

RODRIGUES, Flávio. *A Prática Virtual do Taiko: comunidades e seus musicares em tempos de pandemia*.

---

TAKEBAYASHI, Cíntia Akina Aoyama. *[Tradução da mensagem de Fulano de Tal]*. WhatsApp: [Grupo Master – Kawasuji Seiryu Daiko]. 12 maio 2020a. 1 mensagem de WhatsApp.

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

TURINO, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

WENGER, Etienne; WHITE, Nancy; SMITH, John D. *Digital Habitats: Stewarding Technology for Communities*. Portland: CP Square Press, 2009.

WENGER, Etienne. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

### **Entrevistas**

ABIKO, Guilherme Fumio: depoimento. [jul. 2020]. Entrevistador: Flávio Rodrigues. Atibaia: 2020.

TAKEBAYASHI, Cíntia Akina Aoyama: depoimento. [jul. 2020]. Entrevistador: Flávio Rodrigues. Atibaia: 2020b.

### **Sobre o autor**

**Flávio Rodrigues** é mestrando em Música, com ênfase em Etnomusicologia, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde desenvolve o projeto de pesquisa “Os tambores que vibram em nós: a comunidade de prática do *taiko* na cidade de Atibaia (SP)” sob orientação de Suzel Ana Reily. cursou pós-graduação em Musicoterapia Preventiva e Social pelas Faculdades Metropolitanas Unidas (2017) e graduação em Música na Faculdade de Artes Alcântara Machado (2015). Desde 2020, é pesquisador integrante do projeto temático “O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia”. Atua também como músico, compositor e educador.

## “AI QUANTO DO TEU SAL...” As Lágrimas Contracolonizadoras de Fado Bicha e Portugal

Caio Felipe G. Mourão  
INET-md (Universidade Nova de Lisboa)  
[caiomourao@fcs.unl.pt](mailto:caiomourao@fcs.unl.pt)  
ORCID: 0000-0002-0138-1947

**Resumo:** Este ensaio parte da análise da canção *Povo Pequenino*, de Fado Bicha (FB), que concorreu no *Festival da Canção 2022* em Portugal, tendo como objetivos: 1) Transmitir uma ideia de “folclore” e “nação” portuguesas; 2) Relatar os dramas de subgrupos tradicionalmente discriminados pelo padrão eurocêntrico branco (pessoas pobres, pretas e/ou LGBTQIA+). Utilizei o conceito de “contracolonização” como ferramenta metodológica de análise, desconstrução, reconstrução e criação de conhecimentos, a partir das “escrevivências” das personagens e da dupla FB, contadas pelas músicas *O namorico do André*, *Lila Fadista* e *Banzo + Mulher do fim do mundo*. Concluí que o grupo agiu de forma contracolonizadora em todas as músicas, porque, além de subverter a relação colonizador/colonizado, colocando-se, através do seu sofrimento, como pertencente a “um” mesmo povo e a “uma” mesma nação das personagens narradas; também adotou estratégias inovadoras de produção do conhecimento, como a empatia, a partilha dos sentimentos, o confronto com “pares” e o silêncio. Além disso, todo o processo criativo de grupo foi realizado coletivamente, desde a composição musical, passando pela construção dos arranjos, as gravações, edições e arte-finalizações sonoras; até a criação dos figurinos, maquiagens e videoclipes. Este ensaio etnomusicológico se enquadra no campo dos estudos LGBTQIA+, feministas, decoloniais, contracoloniais, de gênero e sexualidade.

**Palavras-chave:** Estudos LGBTQIA+; Contracolonização; Sofrimento; Povo; Nação.

## “AI QUANTO DO TEU SAL...” The Counter-Colonizing Tears of Fado Bicha and Portugal

**Abstract:** This essay starts from the analysis of the song *Povo Pequenino*, by Fado Bicha (FB), which competed in the *Festival da Canção 2022* in Portugal, with the following objectives: 1) Convey an idea of Portuguese “folklore” and “nation”; 2) Report the dramas of subgroups traditionally discriminated against by the white Eurocentric pattern (poor, black and/or LGBTQIA+ people). I used the concept of “counter-colonization” as a methodological tool for analysis, deconstruction, reconstruction and creation of knowledge, based on the “escrevivências” of the characters and the duo FB, told by the songs *O namorico do André*, *Lila Fadista* and *Banzo + Mulher do fim do mundo*. I concluded that the group acted in a counter-colonizing way in all of songs, because, in addition to subverting the colonizer/colonized relationship, placing itself, through its suffering, as belonging to “one” same people and “one” same nation of the characters narrated. FB also adopted innovative strategies to produce knowledge, such as empathy, sharing of feelings, confrontation with “peers” and silence. In addition, the entire creative process of the group was carried out collectively, from the musical composition, through the construction of the arrangements, the recordings, editions and sound artwork; to the creation of costumes, makeup and music videos. This ethnomusicological essay falls within the field of LGBTQIA+, feminist, decolonial, countercolonial, gender and sexuality studies.

**Keywords:** LGBTQIA+ Studies; Counter-colonization; Suffering; People; Nation.

### Introdução

Apesar da eliminação da canção *Povo Pequenino* ainda na fase semifinal do *Festival da Canção 2022*, e grupo Fado Bicha (FB) acredita que sua simples participação nesse concurso (talvez o mais importante da música popular portuguesa) foi suficiente para causar burburinho

MOURÃO, Caio. “Ai Quanto do Teu Sal...”: as lágrimas contracolonizadoras de Fado Bicha e Portugal. *Música e Cultura*, Vol. 13, N.º 1, p. 158-174, 2024. Recebido em: 30/06/2022. Aprovado em: 17/07/2023.

e desconforto, funcionando como um instrumento de protesto e subversão: “não fomos pra ganhar, fomos pra estragar” (FADO, 2022a). A letra da canção fala de pessoas que habitam regiões frias (Era o povo pequenino/pés descalços na geada); acostumadas ao duro trabalho no campo (Era o povo pequenino/já puxava pela enxada); escassas de estudo, talvez iletradas (Era o povo pequenino a chorar na tabuada); vitimadas pela fome (Morder os dentes/Lamber os beiços/Comer pão velho/Na caldeirada) (FADO, 2022b).

### **Folclore, povo e nação**

Em uma entrevista para um site direcionado ao público LGBTQIA+ (FESTIVAL, 2022), a dupla FB é perguntada se acha que a sociedade portuguesa iria se identificar com essa canção. Ela responde que, do ponto de vista musical, para a construção do arranjo, baseou-se na alegria do Vira e do Malhão, gêneros tradicionais oriundos da região do Minho português. Fez isso com a intenção de passar uma ideia de “folclore”:

(...) o folclore não é, como se pensa, uma simples coleção de fatos disparatados e mais ou menos curiosos e divertidos; é uma ciência sintética que se ocupa especialmente dos camponeses e da vida rural e daquilo que ainda subsiste de tradicional nos meios industriais e urbanos. O folclore liga-se, assim, à economia política, à história das instituições, à do direito, à da arte, à tecnologia, etc, sem entretanto confundir-se com estas disciplinas que estudam os fatos em si mesmos (...) (GENNEP *apud* LAYTANO, 1984, p. 11).

E grupe acrescenta que, apesar da poesia abordar temas pertinentes à família deles – sua infância, laços afetivos, paisagens –, uma amiga lembrou de uma história que sua mãe contava, depois de ouvir o trecho “Era o povo pequenino/pés descalços na geada.” (FADO, 2022b). Ela disse que, na aldeia onde sua mãe fora criada, no distrito de Bragança, um jovem morador foi à outra aldeia próxima, de pés descalços na neve, procurar um médico para alguém que estava doente (FESTIVAL, 2022). Eles dizem que essas “imagens” trazidas na letra dão uma ideia de “ancestralidade” portuguesa, acrescentando que, pouco depois do seu lançamento, e grupe já recebeu muitos *feedbacks* positivos nesse sentido. Poderíamos considerar todas as pessoas portuguesas (trabalhadores rurais, aristocratas, clero, pessoas LGBTQIA+, pretas) como pertencentes ao mesmo “povo” e à mesma “nação”? De acordo com a *Infopédia*, há pelo menos quatro definições para “povo”:

1) conjunto de indivíduos que têm a mesma origem, a mesma língua, e partilham instituições, tradições, costumes e um passado cultural e histórico comum; 2)

conjunto de indivíduos que ocupam um território determinado e formam uma unidade política, com leis próprias e sob a direção do mesmo poder; 3) população em geral e 4) conjunto da maioria dos indivíduos de um país, por oposição às classes dirigentes ou às classes mais favorecidas material e culturalmente (DEFINIÇÃO, 2022).

Assim, excetuando-se a terceira definição (população em geral), as demais deixam claro que todas as pessoas de Portugal não constituem o mesmo “povo”. Judith Butler (2018a) considera a ideia de “povo” altamente excludente e não representativa, pois discrimina quem está inserido ou não, o que contraria a proposta de unir um grupo de pessoas por meio de um ideal comum. Contudo, é frequente na língua portuguesa a utilização de expressões como “povo preto/branco”, “povos originários” etc., o que mostra que, apesar da impossibilidade real de estabelecer-se uma unidade, relativamente a um dado grupo étnico-social, seu uso recorrente nos autoriza a tentarmos delimitar “um” tipo específico de “povo”: o “povo pequenino”.

Em relação à “nação”, Ana Cristina Gil (2015) nos informa que há pelo menos dois conceitos amplamente difundidos:

(...) a nação étnica (modelo germânico), que se define recorrendo a fatores objetivos como o sangue, a raça, a língua e a cultura; e a nação cívica (modelo francês), fruto da vontade de uma comunidade política de formar um Estado nacional, independentemente das características que os seus membros possam ter em comum (GIL, 2015, p.14).

Então, da mesma forma que não há “um” povo português, também não há “uma” nação portuguesa. À qual povo e à qual nação e FB se refere na letra da canção? Muito provavelmente à quarta definição da *Infopédia*, qual seja, “conjunto da maioria dos indivíduos de um país, por oposição às classes dirigentes ou às classes mais favorecidas material e culturalmente” (DEFINIÇÃO, 2022). É o “povo pequenino/tão humilde e cabotino” (FADO, 2022b). Esse “povo” é composto também por imigrantes, como as pessoas escravas vindas da África. Muitas delas morreram no mar, amontoadas nos porões dos navios que as sequestravam, para servirem de mão de obra nas colônias portuguesas, dentre elas o Brasil: “No mar/a boiar/são cravos/No fundo/há feitos escravos/Ai quanto do teu sal...”(FADO, 2022b). E o sentido de “nação”, como “vontade de uma comunidade política de formar um Estado nacional, independentemente das características que os seus membros possam ter em comum” (GIL, 2015:14), vem ao encontro da resposta de FB à pergunta: como *Povo Pequenino* poderia ser relevante às pessoas LGBTQIA+, sendo que elas não são explicitamente mencionadas? (FESTIVAL, 2022). Eles acharam por bem abordar um assunto que diz respeito a toda a sociedade portuguesa, por mais

utópico que isso seja (BUTLER, 2018a), especialmente por serem artistas bixas<sup>1</sup> a performarem-na. Outra intenção foi protestar contra a presença, nas próximas eleições presidenciais portuguesas, de um partido abertamente fascista<sup>2</sup>. Eles acrescentam que o tema da canção também é cuir por criticar o passado colonial português.

### **Mar Português e contracolonização**

Dessa forma, o “povo pequenino” é composto por trabalhadores humildes portugueses, imigrantes, pessoas LGBTQIA+ e es contrárias aos governos totalitários de extrema direita. Por ser “pequenino”, é um povo oprimido, sofrido, que chora as suas mágoas: “Era o povo pequenino a chorar (...) Ai quanto do teu sal...” (FADO, 2022b). Esta última frase é uma referência direta ao poema *Mar Português*, de Fernando Pessoa, presente no livro *Mensagem*, fortemente criticado pelas pessoas contrárias à Ditadura portuguesa (FADO, 2022c). Lila Fadista, cantora de grupe, acrescenta que esse livro ainda hoje é estudado nas escolas de Portugal, representando uma apologia saudosista ao imperialismo, o que acontece com frequência no Brasil, também em relação à discriminação de pessoas de sexualidades divergentes (JÚNIOR, 2019, p.119). Apesar de Fernando Pessoa ser um poeta cuja preferência política é muito controvertida, não havendo, entretanto, nenhuma prova documental a respeito de seu envolvimento com o Estado Novo, ou seu apreço pelo fascismo (BARRETO, 2013, p.101), muitos artistas o criticam, por seu incontestável apoio a ditaduras, pelo menos durante um período da sua vida<sup>3</sup>. Enquanto autora da letra de *Povo Pequenino*, Lila quis trazer mais significados à frase de Fernando Pessoa “(...) quanto do teu sal são lágrimas de Portugal” (PESSOA, 1934, p.11). O “povo” desse poema pessoano é composto por mães e noivas que ficaram em casa a chorar pela sorte dos filhos e noivos que embarcaram nas naus, sem saberem que desafios encontrariam pela frente, unicamente para satisfazer a vaidade e a ambição dos poderosos. Já o “povo pequenino” da canção de FB é capaz de chorar também pelos escravos, mesmo estes não sendo portugueses, rompendo assim com a dicotomia colonizador/colonizado.

<sup>1</sup> Além do gênero neutro, utilizarei, como ferramenta contracolonizadora e performativa, palavras já consagradas no meio LGBTQIA+, mas que ainda enfrentam preconceito em textos acadêmicos, como bixa e cuir. O conceito de performatividade utilizado por mim é o mesmo usado por Judith Butler (2018b), onde uma palavra que exprime uma ação (não necessariamente um verbo) dá vida a essa ação.

<sup>2</sup> Referência ao partido português Chega (CONHECER, 2022).

<sup>3</sup> *Id., Ibid.*

O protagonismo de duas bixas a chorarem por esse “povo” também é um ato político de transgressão, pois a prática do choro, na literatura portuguesa de meados do século XX, estava restrita quase que exclusivamente às mulheres cis. É o que Mestre Antônio Bispo dos Santos (2015) chama de “contracolonização”:

(...) todo processo de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios.(...) independentemente do território físico geográfico em que essa cultura se encontra (SANTOS, 2015, p.48).

Ele esclarece a diferença entre contracolonização e “decolonização” (SANTOS, 2019, p.24), dizendo que esta tem a ver com desconstruir o que antes foi construído, ao passo que aquela irá construir algo novo, com a intenção de impedir a colonização. Mesmo sendo um passo adiante em relação à “descolonização”, o termo decolonização ainda é insuficiente para exprimir o pensamento de Mestre Antônio Bispo. Segundo Luciana Ballestrin (BALLESTRIN, 2013, p.108), “descolonizar” indica uma superação do colonialismo, principalmente em seu sentido material. Assim, quando os colonizadores abandonam fisicamente uma colônia, há uma descolonização. Contudo, na maioria das vezes deixam marcas profundas da sua dominação, como a imposição da sua língua e costumes. Através da decolonização a colonialidade será desconstruída, por exemplo, com o resgate da língua e dos costumes dos povos originários. Essas medidas têm a ver, principalmente, com o rompimento dos padrões eurocêntricos de poder na produção do conhecimento e a conseqüente valorização do conhecimento e cultura locais. Contudo, como já dito, trata-se de uma desconstrução, um resgate, uma reforma na maneira de se pensar: “Mas desmanchamos uma coisa que já está pronta. O que não está pronto, não desmanchamos: a gente impede de fazer” (SANTOS, 2019, p.24). Esse “não deixar fazer” coletivo é a contracolonização.

Assim, quando pessoas portuguesas, bixas, brancas e livres choram a morte de um escravo africano negro, elas inovam a anterior relação exploratória, agindo como alguém que se importa. Esse sentimento de tristeza, traduzido pelo choro, não visa apenas a solidariedade, como uma esmola vinda de alguém superior. Ele é um sentimento novo, vindo de pares, de iguais. É uma atitude contracolonizadora. E essa empatia ocorre porque aquelas pessoas pertencem ao mesmo “povo”, à mesma “nação”, independentemente das origens geográficas, culturais ou raciais delas.

Outro aspecto da contracolonização importantíssimo de se ressaltar é a coletividade. Enquanto a decolonização pode ser um processo individual, como por exemplo, uma tomada

íntima de consciência, um choro solitário, a contracolonização só ocorre com o envolvimento de um grupo:

Para essas comunidades contra colonizadoras, a terra era (e continua sendo) de uso comum e o que nela se produzia era utilizado em benefício de todas as pessoas, de acordo com as necessidades de cada um, só sendo permitida a acumulação em prol da coletividade para abastecer os períodos de escassez provocados por irregularidades climáticas, guerras ou os longos períodos de festividades (SANTOS, 2013, p. 48).

É nesse contexto que a ideia de “povo” e “nação” são importantes.

### O povo preto

A preocupação de FB com o povo preto é antiga. A canção *O Namorico do André* (FADO, 2019a), uma versão parodiada de *O Namorico da Rita* (RIBEIRO & MESTRE, 1958) que ficou famosa na voz de Amália Rodrigues, traz a história de um casal, André e Chico, em que o primeiro é um peixeiro brasileiro e o segundo um pescador angolano (NAMORICO, 2019). A família de André, especialmente a sua mãe, não aceita esse romance, que é obrigado, assim, a viver na clandestinidade. Mesmo nessa condição, o namoro é repleto de paixão, traduzida no videoclipe pelas abundantes cenas de sexo explícito entre o casal. Coincidência ou não, em todas elas Chico é sempre o “ativo” sexual, ou seja, aquele que penetra. Isso seria uma tentativa de FB subverter a ordem da dominação branca? Essa atitude de Chico e FB funcionaria como uma contracolonização, por reconhecer o poder do povo preto ao invés de simplesmente empoderar esse povo? <sup>4</sup> A contracolonização também estaria presente na escolha da nacionalidade dos protagonistas André (brasileiro) e Chico (angolano), ou seja, dois imigrantes oriundos de ex-colônias portuguesas, mas que, muito mais que ex-colonos, são integrantes de dois povos poderosos que já existiam bem antes desses colonizadores chegarem a seus países?

Outra canção que também narra o drama de pessoas negras feitas escravas no Brasil-colônia é *Banzo + Mulher do Fim do Mundo* (FADO, 2019b). A música é composta pela junção do poema *Banzo* (COELHO, 2019) com a canção *Mulher do Fim do Mundo* (FRÓES e COUTINHO, 2015), consagrada pela versão da cantora brasileira Elza Soares. O poema *Banzo*, da poetisa portuguesa Alexandra Coelho (2019), fala da doença que leva esse nome e atacava várias pessoas escravas brasileiras. Narra em detalhes algumas práticas que as pessoas com essa

<sup>4</sup> Para opiniões contrárias, ver Oliveira (2017, p. 89), Souza (2009) e Lima; Cerqueira (2007, p. 7).

doença utilizavam para abreviar a chegada da morte – como comer terra e beber veneno. Diz ainda que o senhor de escravos português forçava-lhes a usar a máscara-de-folha-de-Flandres, ou máscara de silenciamento, na tentativa de reduzir as mortes e com isso diminuir seus prejuízos. A máscara também impedia que pessoas escravas ingerissem cachaça e pedras preciosas. Impedia, finalmente, que as pessoas negras falassem, ou seja, publicizassem a sua opinião e sentimentos, ocupando o seu lugar no mundo (KILOMBA, 2019, p. 33). Esse silêncio vai se normalizando com o passar do tempo, entranhando-se na cultura e nas estruturas da sociedade, na forma de subalternidade negra enquanto regra, o que Sílvia Almeida chama de “racismo estrutural” (ALMEIDA, 2019). Achille Mbembe (2020) vai ainda mais longe, ao afirmar que esse *habitus* submisso, imposto às pessoas negras, é capaz de decidir inclusive sobre a sua própria vida, ou seja, dentro de uma “necropolítica”, reproduzida através de gerações, o homem branco vai se mantendo dono da vida do povo preto. O texto conta ainda que o Brasil foi a colônia portuguesa para onde foram levadas a maior quantidade de pessoas escravas vindas da África. Descreve sua compra e venda nas praças públicas do Rio de Janeiro, assim como algumas torturas a que eram submetidas. Um fato interessante é que a autora do poema é uma mulher branca e portuguesa, o que não é perceptível pela simples leitura do texto. Sua voz privilegiada é usada como estratégia de contracolonização. Ela denuncia a violência histórica sofrida pelo povo preto pelas mãos dos portugueses brancos, onde ela mesma se coloca indiretamente como agressora (decolonização). Mas através da sua poesia, da sua arte, ela se reconhece paradoxalmente enquanto parte desse “povo”, na condição de mulher, historicamente violentada. Assim, o sofrimento serve como elo de conexão entre essas pessoas. Através dele a poetisa imagina o que o povo preto passou, tornando-se pertencente, junto com ele, de “outro” povo também subjugado. A situação de FB é similar. E grupe, composta por duas bixas brancas e portuguesas, reconhece o seu pertencimento a esse “outro” povo. Como eles mesmos dizem, a subversão fica ainda mais acentuada por tratarem-se de “duas bichas”<sup>5</sup> a cantarem (FESTIVAL, 2022). Apesar de serem pessoas brancas e portuguesas, são LGBTQIA+, grupe também vitimada pelo preconceito e a discriminação. Pelo viés social, são também parte do “povo pequenino”, da “nação pequenina”. A letra de *Mulher do Fim do Mundo* (FRÓES; COUTINHO, 2015) conta a história de uma mulher preta, carioca, que se suicida durante o carnaval, atirando-se do terceiro andar de um prédio. Fez isso para se livrar do “resto da sua vida”<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Aqui mantenho a escrita da citação.

<sup>6</sup> *Id.*, *Ibid.*

## Loucura e suicídio

Além de tema central de *Banzo + Mulher do Fim do Mundo* (FADO, 2019b) a doença e o suicídio também protagonizam a história de muitas pessoas LGBTQIA+. O clipe da canção *Lila Fadista* (FADO, 2019c) mostra comportamentos que lembram surtos psiquiátricos e uma possível ressurreição. O vídeo se inicia com a protagonista, a cantora Lila Fadista, dentro de um caixão, como se estivesse morta, de olhos entreabertos. De repente ela desperta, levantando-se. Enquanto isso, João Caçador, o guitarrista, aparece em *flashes* rápidos, dando gritos súbitos, o que poderia representar uma mescla de desequilíbrio emocional, sofrimento e prazer. Agora Lila e João interagem, num jogo sensual que lembra dois animais no cio. Depois disso Lila também surta, acompanhada pelo som de um solo distorcido de guitarra elétrica, iniciado com ruídos. A partir daí, as cenas mudam de forma acelerada, acompanhando a batida eletrônica do arranjo musical, fortificando a ideia do surto, cujo desfecho é a cena de um apaixonado beijo. Da boca do casal sai uma grossa espuma branca. Essa “gosma” estaria representando a doença da raiva, como acontece com cães? Poderia significar uma *overdose* de drogas? Um envenenamento? A intenção de transmitir falta de lucidez, desequilíbrio emocional, é confirmada por eles:

Esta música (adaptação de Júlia Florista, de Joaquim Pimentel e Leonel Vilar) foi pensada como uma ode às vidas das bichas como nós, cujas histórias, até há bem pouco tempo, só ficavam (mal) gravadas em relatórios psiquiátricos, sentenças de tribunal ou notícias de escândalo num jornal. (...) Quisemos representar, no vídeo, a violência, aprendida e reproduzida também internamente e na comunidade, o abandono, os altos índices de doença mental decorrentes dessa violência (Ó LILA, 2019).

Durante o Estado Novo, muitas pessoas homossexuais foram internadas em hospitais psiquiátricos ou presas por causa de sua orientação sexual. Até 1982 a homossexualidade era crime em Portugal:

E só em 1973 a homossexualidade sairá da lista das doenças da Associação Americana de Psiquiatria, sendo retirada da lista internacional de doenças da Organização Mundial de Saúde apenas em 1993. (...) A visão da homossexualidade como doença, que pode e deve ser tratada, e como perversão, que tem de ser corrigida, a bem da nova ordem social burguesa, não nasce em Portugal com o Estado Novo, mas sim antes, durante a Primeira República. Teve mesmo a sua prova de fogo, no ano de 1923, com a perseguição movida contra poetas modernistas como Judith Teixeira, António Botto e Raul Leal (ALMEIDA, 2010, p. 47).

O movimento de combate à homossexualidade, em meados do século XX, foi iniciado em outros países da Europa, como Alemanha e Inglaterra, e nos Estados Unidos, tendo sido importado pelos portugueses que estudaram ali. Foram eles que levaram para as terras lusitanas ideais de “uma” sexualidade “útil”, “correta” e “saudável” (ALMEIDA, 2010, p. 48). Mas, mesmo entre os homossexuais, havia distinções de tratamento:

Havia homossexuais que eram membros das elites sociais, políticas e artísticas do regime, e que desde que actuassem dentro da lei do silêncio, desde que vivessem a sua sexualidade sem falar disso, não eram perseguidos, antes tinham direito a um aparente estatuto de invisibilidade complacente (...) Assim, o crime homossexual só existia, enquanto tal, quando era fruto da perversão, se assolava os grupos sociais que viviam fora das regras e da moral da nova ordem social da sociedade burguesa, ou seja quando se tratava de anti-sociais e criminosos, como prostitutas, rufiões ou vadios em geral (ALMEIDA, 2010, p. 126, 133).

Observamos assim que a orientação sexual não é suficiente para englobar um grupo de pessoas dentro de uma mesma “comunidade”, quiçá de um “povo”. Muito provavelmente e FB refere-se aos homossexuais pertencentes ao “povo pequenino” na canção *Lila Fadista*, ou seja, às pessoas LGBTQIA+ que se prostituem para sobreviver; às que se envolvem em ocorrências policiais, para se defender; e às que surtam nas ruas e são encaminhadas a hospitais públicos por não suportarem mais o peso do preconceito. Enfatizar, nos videoclipes, cenas de surto psiquiátrico, ou comportamentos considerados pervertidos sexualmente, é uma forma de contracolonização, pois desnuda o véu da hipocrisia social, que finge que situações assim não existem, ou não podem ser mostradas, “a bem da moral e dos bons costumes”. Quando e FB encarna a figura da “bixa-louca-depravada”, ele cria uma forma de protesto sutil, com a intenção de incomodar. E grupe não mostra outras pessoas surtando, enquanto presta solidariedade. Ele surta e pede ajuda, reconhecendo a sua impotência perante a violência.

E FB faz questão de pronunciar-se publicamente, na hora de defender as pessoas LGBTQIA+ pertencentes ao “povo pequenino”, mesmo que seus críticos também sejam pessoas LGBTQIA+. Ele contracoloniza ao atacar abertamente integrantes da sua própria “comunidade”. Com isso, revela seu pertencimento a outras “comunidades”, cujos vínculos são mais fortes que a simples orientação sexual. O apresentador de TV Manuel Luís Goucha elogiou a performance do participante Fernando Fernandes no *Festival da Canção 2022*, na página do *Instagram* do evento. Contudo, fez isso depreciando a atuação de FB: “Magnífica canção e voz [de Fernando]. Sem patéticos ‘folclorós’, a ganhar a todos representaria, famigerada comunidade inclusive, com dignidade” (COMENTÁRIO, 2022). O apresentador trata

pejorativamente como “folcloró” a intenção “folclórica” de FB em *Povo Pequenin*o, o que o grupe rebate duramente: “Que falta de respeito pelo nosso trabalho, ainda por cima usar o magnífico Fernando Fernandes como escudo do teu ódio. Não somos patéticas, a tua expressão aberta e gratuita de homofobia internalizada é que é<sup>7</sup>.”

Mas nem todas as pessoas conseguem se defender dessa maneira. Muitas vezes, o sofrimento é tão intenso, tão imediato, que quem está sofrendo não vê outra saída senão o suicídio. Na silenciosa cena que fecha o videoclipe de *Lila Fadista*, João Caçador aparece sem blusa, com os seguintes dizeres escritos em suas costas: “Para a Lara Crespo/Para sempre/Para nunca mais” (FADO, 2019c). Lara Crespo foi a fundadora, juntamente com Eduarda Alice Santos, do *Grupo Transsexual Portugal*, focado nos direitos das pessoas trans e na luta contra a patologização da transexualidade. Lara também foi a organizadora da *Marcha do Orgulho LGBTI de Lisboa* (LARA, 2019). Mesmo sendo uma mulher ativista, símbolo da liderança e da força, ela não suportou o peso da discriminação, por assumir-se uma pessoa trans, e tirou a própria vida em 9 de setembro de 2019, como tantas pessoas LGBTQIA+ fazem no anonimato. Na cena de fechamento do clipe, o silêncio perturbador funcionaria como um choro calado? A ausência de som, sendo a música o maior instrumento de protesto de FB, representaria a sua impotência diante da covardia? Ou, contrariamente, seria um elemento surpresa de combate? A escolha do silêncio, mesmo com tanto a ser dito, seria uma estratégia de contracolonização?

### **Construção coletiva**

Para encaminharmos para o fim, gostaria de enfatizar que todo o processo criativo de grupe foi realizado coletivamente, desde a composição musical, passando pela construção dos arranjos, as gravações, edições e arte-finalizações sonoras; até a criação dos figurinos, maquiagens e videoclipes. Ao observarmos a ficha técnica do clipe *Banzo + Mulher do fim do mundo* (FADO, 2019b), por exemplo, veremos que mais de quinze pessoas participaram dessa criação. Elas iam desde músicos, dj’s, engenheiros de som, bailarines; até fotógrafes, maquiadores, assistentes técnicas e produtores. A criação coletiva, compartilhada, que quebra os padrões eurocêntricos, cujos saberes são transmitidos de “cima para baixo”, através de métodos e técnicas focados no academicismo branco, também é *conditio sine qua non* da contracolonização. O uso dessa estratégia por pessoas brancas e europeias, como é o caso de

---

<sup>7</sup> *Id., Ibid.*

FB e da poetisa Alexandra Coelho, que espontaneamente saem de sua “branquitude” (LOURENÇO, 2010, p. 624-25; HAGE, 2004, p. 115-37; MEMMI, 1989, p. 47), seu local de poder, para lutar junto a pessoas oriundas de ex-colônias portuguesas, certamente é contracolonizador. A minha proposta de escrever este ensaio de maneira simples e não-acadêmica também. Ao fazermos isso, tanto e FB quanto eu assumimos nosso pertencimento a “outros” grupos sociais minorizados, ao “povo pequenino”, correndo o risco de sermos tachados de ignorantes, pelos defensores do eurocentrismo tecno-academicista. Compartilhar o protagonismo da contracolonização também representa um risco de sermos mal interpretados, por exemplo pelo povo preto, que pode alegar que queremos ocupar um local de supremacia nessa luta devido à nossa “branquitude”, apesar de reconhecer que estamos, enquanto pessoas brancas, numa condição de privilégio sócio-histórico. Contudo, mesmo respeitando essas interpretações, continuaremos a contracolonizar, reconhecendo os saberes práticos de artistas populares, bem como mestres quilombolas, de terreiro, ribeirinhos e pertencentes aos povos originários. E não apenas reconhecendo seus saberes, mas a nossa ignorância em relação à sua trajetória de vida, à sua “escrevivência” (CONCEIÇÃO, 2022). Colocamo-nos, assim, como aprendizes dessa sabedoria, que felizmente resistiu à força do tempo e à mão do colonizador branco, nosso ancestral. Dessa forma, assim como a música de FB e a poesia de Alexandra Coelho, este ensaio é orgulhosa e conscientemente contracolonizador. Axé!

### **Considerações Finais**

Viver na Europa, sendo um homem branco-cis-europeu pode ser relativamente tranquilo, mesmo sendo LGBTQIA+. Lisboa ainda é um local seguro para nós, pelo menos do ponto de vista das agressões físicas. Para es adultes, é claro, pois sabemos de várias jovens LGBTQIA+ que apanham diariamente. Aqui podemos ser autêntiques, com poucas chances de espancamentos ou assassinatos. Situação muito diferente do Brasil, que lidera o ranking mundial de homicídios contra travestis e transexuais (ROCHA, 2021, p. 115). Apesar de parecer pouco, falar o que quiser e voltar sozinho para casa de madrugada em segurança é muito bom. Infelizmente outros povos não têm tanta “sorte”. Pelo que observo e ouço, o povo cigano é o mais discriminado aqui (CIGANOS, 2018), só não sofrendo agressões físicas porque é muito unido e aguerrido, ou seja, é detestado mas temido. Depois dele, não estou certo se há uma “hierarquia discriminatória”. Também através da observação e de conversas, noto que as pessoas vindas de Bangladesh, Índia, Brasil e África recebem o mesmo tratamento, sendo elas

a grande mão-de-obra braçal de Portugal. Percebo que aqui a discriminação está mais relacionada à condição social do que à cor da pele. É o preconceito contra o imigrante<sup>8</sup> pobre, largamente promovido pelo partido Chega, que alega que essas pessoas roubam os postos de trabalho dos portugueses. De ideologia fascista, o partido se declara “a terceira força partidária portuguesa (...) com doze deputados parlamentares” (CONHECER, 2022). E FB tem consciência desse crescimento da extrema direita, recebendo duras críticas dela, por ter inscrito *Povo Pequenino* no *Festival da Canção*:

Simplymente, a escravatura naquele tempo era moralmente aceite pela sociedade, o problema é que estes extremistas analisam a História com a mentalidade e a moral do século XXI e o Fado Bicha, infelizmente, anda a toque de caixa desses ignorantes. (...) E é pura ignorância afirmar que Portugal quase dizimou a população indígena – Really??? (LETRA, 2022).

Os “imigrantes” incomodam muito a sociedade portuguesa. E creio que e FB saiba disso também. Não por acaso escolheu como protagonista “ativo” de um clipe um homem gay negro e angolano (FADO, 2019a). Como já dito, mesmo respeitando as opiniões em contrário (OLIVEIRA, 2017; SOUZA, 2009; LIMA; CERQUEIRA, 2007), não vejo essa escolha como a reprodução da hipersexualização dos corpos negros. Também não deve ser por acaso que todes es bailarines de outro clipe são negres e/ou pardes (FADO, 2019b). Certamente não é casual a menção direta aos negros em condição de escravidão (FADO, 2022b). Mas, apesar de FB ser liderade por duas pessoas brancas e europeias, cuja ancestralidade não sentiu a violência racial na pele, eles sofreram e ainda sofrem por serem LGBTQIA+. O fato de LGBTQIA+s não serem assassinadas, não significa que Portugal seja um lugar tranquilo. A intolerância pode acontecer de várias formas: “Só tenho doze anos/Mas parece que já carrego uma sentença de morte.” Esse é o final do poema *1997*, de autoria de Lila Fadista (FADO, 2022d), em que ela narra, pela voz de um garoto, os dramas que sofreu em sua infância, por ser “um maricas gordo”. Ela diz que frequentemente não ia para o recreio, nem almoçava na escola para não sofrer *bullying*. Até uma professora a discriminava. Diz ainda que muitas vezes fingia estar doente para não ir à aula e que aturava tudo isso em silêncio, pois, caso falasse aos adultos, estes iriam criticá-la por ser “tão maricas”. Conta que, quando fosse adulta, iria morar em outro país, falando com a sua família apenas pelo telefone: “Não quero que tenham vergonha disso que eu

<sup>8</sup> Apesar de todas as pessoas nascidas nas ex-colônias portuguesas em África serem cidadãs portuguesas (Decreto-lei n°308-A/75), elas são tratadas como imigrantes pelos portugueses nascidos em Portugal.

sou<sup>9</sup>.” A meu ver, é esse sofrimento permanente que torna FB e Lara Crespo integrantes de “um” mesmo povo e da “uma” mesma nação que algumas pessoas negras. É o sentimento de impotência que inclui portuguesas brancas, como a poetisa Alexandra Coelho, no grupo dos “pequeninos”. A fome, o frio, a falta de instrução acadêmica também podem habilitar, a meu ver, a entrada de alguém nesse grupo. Evidentemente que uma pessoa branca nunca saberá o que uma negra sente, quando é agredida por causa da cor da sua pele. Da mesma forma que uma pessoa negra não conseguirá entender o que uma LGBTQIA+ branca passa. Algumes autores defendem que uma pessoa preta e LGBTQIA+ sofre mais que as outras, por ter a pele negra e ao mesmo tempo não seguir a heteronormatividade (OLIVEIRA, 2022, p. 262; OLIVEIRA, 2020, p. 45; MARQUES FILHO, 2007, p. 30). Porém, mesmo respeitando tais opiniões, não estou certo que seja possível mensurar ou discriminar o sofrimento individual através de marcadores sócio-raciais. Para mim são diferentes formas de sofrer. Nem mais nem menos, apesar de afirmar isso do meu lugar de fala branco-cis-europeu. Sei disso. Com relação à cor da pele, certamente uma pessoa branca nunca fará parte do mesmo “povo” que uma negra. De igual maneira, relativamente à orientação sexual, uma pessoa que vive em estado de pobreza material não participará da “nação” LGBTQIA+. Nem tampouco um homem gay saberá o que é estar em situação de rua, simplesmente porque é gay. São situações diferentes. Vivências diferentes. Assim, pode haver vários “povos”, várias “nações”, dentro de um mesmo espaço, e eles podem interagir, formando “outros” povos e nações. Segundo penso, o elo entre todas as pessoas citadas na canção *Povo Pequenino* é o sofrimento. Na verdade, creio que o sofrimento seja o que liga todes neste ensaio.

E para encerrar, escolhi o conceito de contracolonização como ferramenta metodológica por alguns motivos. Primeiro por ele ter sido criado por um intelectual negro, semianalfabeto, quilombola e por tratar-se de uma metodologia eminentemente prática. Em segundo, por ser uma ferramenta oriunda da práxis de um povo quilombola, ao invés de outra importada da Europa ou Estados Unidos, que não reflete, nem representa esse povo. Em terceiro lugar, por ser eminentemente coletiva, como a própria vida no quilombo, ao contrário do padrão individualista e competitivo adotado no Velho Mundo. Em quarto lugar, por ser uma metodologia preta e brasileira, cuja língua escrita pode ser facilmente compreendida pelos portugueses, o que permite que eles acessem esses textos sem a necessidade de tradução, conseguindo assimilar grande parte do seu conteúdo. E em quinto lugar, por ser e FB e as

---

<sup>9</sup> *Id., Ibid.*

MOURÃO, Caio. “*Ai Quanto do Teu Sal...*”: as lágrimas contracolonizadoras de Fado Bicha e Portugal.

---

peçoas citadas (LGBTQIA+, pretas, pobres, iletradas) também pertencentes, como esses quilombolas, ao “povo pequenino”. Assim, através das suas “escrevivências” de sofrimento (CONCEIÇÃO, 2022), novas histórias são escritas, onde esse “povo” e essa “nação” podem ser grandes, como foram destinadas a ser.

## Referências

ALMEIDA, Sílvio Luiz. *Racismo estrutural* [versão eletrônica]. Pólen, 2019.

ALMEIDA, São José. *Homossexuais no Estado Novo*, Lisboa: Sextante Editora, 2010.

BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº 11, Brasília, maio – agosto de 2013, p. 89-117.

BARRETO, José: “O fascismo e o salazarismo vistos por Fernando Pessoa”. *Estudos Italianos em Portugal*, nº 8 (nova série), 2013, p. 99-123.

BUTLER, Judith. *Corpos em alianças e a política nas ruas*. Notas para uma teoria performativa de assembleia [versão eletrônica]. Civilização Brasileira, 2018a.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade [versão eletrônica]. Civilização Brasileira, 2018b.

CIGANOS portugueses são dos que mais se sentem discriminados. Público. 6 Abr. 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/04/06/sociedade/noticia/ciganos-portugueses-sentemse-discriminados-na-procura-de-habitacao-relatorio-1809375>. Acesso em: 12 Mar. 2022.

COELHO, Alexandra L. *Deus-dará: Sete dias na vida de São Sebastião do Rio de Janeiro, ou o apocalipse segundo Lucas, Judite, Zeca, Tristão, Inês, Gabriel & Noé*. Bazar do Tempo. Rio de Janeiro, 2019.

COMENTÁRIO de Luís Goucha ao Festival da Canção gera polémica. Fado Bicha já reagiram: “Não somos patéticas”. SAPOMAG. 2022. Disponível em: <https://mag.sapo.pt/showbiz/artigos/comentario-de-manuel-luis-goucha-ao-festival-da-cancao-gera-polemica-fado-bicha-ja-reagiram-nao-somos-pateticas>. Acesso em: 18 Jun. 2022.

CONCEIÇÃO Evaristo explica o conceito de “escrevivência” e relação com mitos afro-brasileiros. Programa *Rodaviva*. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-wfZGMV79A>. Acesso em: 15 Jun. 2022.

CONHECER o grupo parlamentar Chega. Página oficial do partido Chega. 2022. Disponível em: <https://partidochega.pt/>. Acesso em: 17 Jun. 2022.

DEFINIÇÃO da palavra Povo. Infopédia. 2022. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/povo>. Acesso em: 18 Jun. 2022.

MOURÃO, Caio. “*Ai Quanto do Teu Sal...*”: as lágrimas contracolonizadoras de Fado Bicha e Portugal.

---

FADO Bicha. Página pessoal do Instagram, 2022a. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CbC-bMrsuJ0/?igshid=MDJmNzVkMjY=>. Acesso em: 18 Jun. 2022.

FADO Bicha. *Povo Pequeninino*. Lisboa: Fado Bicha: 2022b. Duração: 2:44.

FADO Bicha. Entrevista concedida ao autor. 2022c. 25 Maio 2022.

FADO Bicha. *1997*. Lisboa: Fado Bicha: 2022d. Duração: 2:46.

FADO Bicha. *O Namorico do André*. Lisboa: Fado Bicha: 2019a. Duração: 3:36.

FADO Bicha. *Banzo + Mulher do Fim do Mundo*. Lisboa: Fado Bicha: 2019b. Duração: 8:07.

FADO Bicha. *Lila Fadista*. Versão para a música Júlia Florista (Leonel Vilar e Joaquim Pimentel). Lisboa: Fado Bicha: 2019c. Duração: 3:53.

FESTIVAL da Canção: o que nos têm a dizer os Fado Bicha sobre o “Povo Pequeninino”? Dezenove, 2022. Disponível em: <https://dezanove.pt/festival-da-cancao-o-que-nos-tem-a-1610876>. Acesso em: 1 Maio 2022.

FRÓES, Rômulo; COUTINHO, Alice. *Mulher do fim do mundo*. Elza Soares: 2015. Duração: 4:37.

GENNEP, Arnold. In LAYTANO, Dante. *O Folclore do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST, Martins Livreiro; Caxias do Sul: EDUCS, 1984.

GIL, Ana Cristina Correia. *A identidade nacional na literatura portuguesa*. De Fernão Lopes ao fim do século XIX. Coleção Teses. Centro de História d’Aquem e d’Além-mar. CHAM. Universidade Nova de Lisboa. Ponta Delgada, 2015.

HAGE, Gh. *A ‘Ásia’ e a crise da branquitude no mundo ocidental*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

JÚNIOR, Sara Wagner. “A travesti, o Vaticano e a sala de aula”. In *SOMANLU*: Revista de Estudos Amazônicos – UFAM. Ano 19, n.º 1, Agos./Dez. 2019. p.112 a 124.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*. Episódios de racismo cotidiano. Cobogó. 2019. LARA Crespo: 1971-2019. Esquerda. 2019. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/lara-crespo-1971-2019/63213>. Acesso em: 15 Jun. 2022.

LETRA de ‘Povo pequeninino’ explicada pelos Fado Bicha. In @FestivalIPT. Disponível em: <https://e-festivalpt.pt/letra-de-povo-pequenino-explicada-pelos-fado-bicha/>. Acesso em: 13 Jun. 2022.

LIMA, Ari; CERQUEIRA, Felipe de Almeida. A identidade homossexual e negra em Alagoinhas. *Bagoas*, v. 1, n. 1, p. 269-286, jul./dez. 2007.

MOURÃO, Caio. “*Ai Quanto do Teu Sal...*”: as lágrimas contracolonizadoras de Fado Bicha e Portugal.

---

LOURENÇO, Cardoso. Branquitude acrílica e crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* (Vol. 8 no. 1 ene-jun 2010). p. 607 a 630.

MARQUES FILHO, Adair. *Arte e cotidiano: experiência homossexual, teoria queer e educação*. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, Goiânia, 2007.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte* [versão eletrônica]. n-1 edições, 2020.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. 3a ed. Trad. Roland Corbizer e Mariza Pinto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

“NAMORICO do André” é o primeiro single dos Fado Bicha que prepara álbum de estreia. 2019. Observador. Disponível em: <https://observador.pt/2019/04/18/namorico-do-andre-e-o-primeiro-single-dos-fado-bicha-que-preparam-album-de-estreia/>. Acesso em: 18 Jun. 2022.

Ó LILA Fadista, a tua linda história, o tempo gravou na nossa memória. *Facebook* Fado Bicha. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/fadobicha/posts/1303274979874172/>. Acesso em: 18 Jun. 2022.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes. *O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação*. Tese de doutorado. UFPR. Curitiba, 2017.

OLIVEIRA, Wenderson Silva. *Enviadescer a educação musical: currículos-como-experiências-escrevidas e resistências de bixaspretas cearenses ao racismo e à homofobia no ensino de música*. Tese de doutorado. Universidade Estadual do Ceará, 2022.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. 1934. Disponível em: <file:///Users/caiomourao/Downloads/Mensagem%20-%20Fernando%20Pessoa.pdf>. Acesso em: 18 Jun. 2022.

RIBEIRO, Artur; MESTRE, António. *O Namorico da Rita*. 1958. Lisboa: Amália Rodrigues. Duração: 2:23

ROCHA, Rose de Melo. *Artivismos musicais de gênero: bandivas, travestis, gays, drags, trans, não-binários*/Rose de Melo Rocha (organizadora). 1ª edição/Salvador – BA. Editora Devires, 2021.

SANTOS, Antônio Bispo dos. “As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético”. In: *Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal* / organização Anderson Ribeiro Oliva [et al.]. 1. ed. -- Belo Horizonte : Autêntica Editora. -- (Coleção Cultura Negra e Identidades), 2019, p. 23-35.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos – modos e significações*. Universidade de Brasília, 2015.

MOURÃO, Caio. “*Ai Quanto do Teu Sal...*”: as lágrimas contracolonizadoras de Fado Bicha e Portugal.

---

SOUZA, Rolf Ribeiro de. As representações do homem negro e suas consequências. *Revista Fórum Identidades*, ano 3, v. 6, jul./dez. 2009. Disponível em: [http://200.17.141.110/periodicos/revista\\_forum\\_identidades/revistas/ARQ\\_FORUM\\_IND\\_6/DOSSIE\\_FORUM6\\_07.pdf](http://200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identidades/revistas/ARQ_FORUM_IND_6/DOSSIE_FORUM6_07.pdf). Acesso em: 10 Ag. 2023.

### **Sobre o autor**

**Caio Felipe G. Mourão** é um homem branco-cis-pansexual. Concluiu o seu mestrado em etnomusicologia em 2015, pela Universidade de Brasília. Licenciou-se em Educação Musical em 2012 pela mesma universidade. Frequenta o doutorado em ciências musicais pelo INET-md da Universidade Nova de Lisboa desde 2019. Atua nas áreas de humanidades com ênfase em etnomusicologia; antropologia da música; ensino da música, com ênfase em música de câmara popular, guitarra elétrica, arranjo e produção musical; além de ser multi-instrumentista, arranjador e produtor musical.