



FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

Gabriel Garcia Braga

A memória da música: apontamentos sobre dimensões simbólicas e afetivas do samba

São Paulo

2023

Gabriel Garcia Braga

A memória da música: apontamentos sobre dimensões simbólicas e afetivas do samba

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de bacharelado em música da Faculdade Souza Lima como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Trombone

Orientador: Prof. Pedro Ramos

São Paulo

2023

Braga, Gabriel Garcia.

A memória da música : apontamentos sobre dimensões simbólicas e afetivas do samba. / Gabriel Garcia Braga. – 2023. 45 f. ilust.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Me. Pedro Augusto Oliveira Araújo Ramos.

1. Memória Coletiva. 2. Música Popular. 3. Patrimônio Cultural. 4. Samba. 5. Cultura Popular. I. Ramos, Pedro Augusto Oliveira Araújo (orientador). II. Título.

À todas as pessoas que já me ensinaram música.

AGRADECIMENTOS

Raquel Tobias, Anderson Rodrigues Figueiredo, Geovane Felizardo Justino e Igor Dasilva, por cederem as entrevistas que tornaram esse trabalho possível.

Victória Novais, cujas conversas diárias sobre arte, música e tantos assuntos inspiraram muito este trabalho.

Valdir Ferreira, meu primeiro professor de trombone, por me acompanhar, aconselhar e ensinar música em cada palavra desde 2012.

Samba Cafuçu, grupo através do qual conheci dois dos entrevistados.

Leo Matheus, Fagundes Emanuel, Matheus Caitano e Renato Macedo, integrantes do grupo Regional do Seu Fagundes, cujas conversas, vivências e rodas de choro marcaram minha trajetória.

A todos os músicos com quem toquei e compartilhei da música.

Qualquer criança
Toca um pandeiro, um surdo e um cavaquinho
Acompanha o canto de um passarinho
Sem errar o compasso
Quem não acreditar
Poderemos até provar
Pode crer, porque
Nós não somos de enganar
Melodia mora lá
No Prazer da Serrinha!

(Hélio dos Santos/Rubens Silva)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é desenvolver uma discussão teórica sobre aspectos determinantes do fazer musical no âmbito popular. Para esta investigação, este trabalho observa a música principalmente a partir dos conceitos de memória coletiva e patrimônio cultural. Através destas perspectivas, este trabalho busca compreender as dimensões socioculturais, por vezes tidas como extramusicais, que determinam a música. Juntamente com essas perspectivas também são trazidas problemáticas sobre as perspectivas musicais contempladas ou não pelas instituições de ensino formal de música; a institucionalização do patrimônio cultural; a desigualdade de acesso ao patrimônio institucionalizado; e os possíveis apagamentos causados por essas dinâmicas. Através da relação dos conceitos apresentados com os relatos colhidos de sambistas, se pretende compreender as principais dimensões simbólicas e afetivas da música e as instituições sociais que dão suporte à música popular que ocorre independente das instituições de ensino formal.

Palavras-chave: memória coletiva; música popular; patrimônio cultural; samba; cultura popular.

ABSTRACT

The objective of this research is to develop a theoretical discussion on determinant aspects of musical practices in the realm of popular music. For this investigation, the paper primarily examines music through the concepts of collective memory and cultural heritage. Through these perspectives, the aim is to understand the sociocultural dimensions, often considered extramusical, that determine music. Alongside these perspectives, issues are also raised regarding the musical perspectives acknowledged or overlooked by formal music education institutions; the institutionalization of cultural heritage; the inequality of access to institutionalized heritage; and the possible erasures caused by these dynamics. By relating the presented concepts to the accounts gathered from samba musicians, the intention is to comprehend the primary symbolic and affective dimensions of music and the social institutions that support popular music occurring independently of formal education institutions.

Keywords: collective memory; popular music; cultural heritage; samba; popular culture.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	O REFERENCIAL TEÓRICO.....	12
2.1	MEMÓRIA.....	12
2.2	PATRIMÔNIO CULTURAL.....	15
2.3	AS PROBLEMÁTICAS DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO	16
2.4	A APROPRIAÇÃO DESIGUAL DO PATRIMÔNIO INSTITUCIONALIZADO ...	19
2.5	A PERSPECTIVA “TÉCNICA” E A ESTETIZAÇÃO	22
2.6	DA DIVERSIDADE DOS CONTEÚDOS MUSICAIS.....	24
2.7	O OLHAR PARA O LUGAR DE MEMÓRIA COMO ALTERNATIVA.....	25
3	O OBJETO DE ANÁLISE	26
3.1	O RELATO ORAL.....	26
3.2	OS ENTREVISTADOS	27
4	OS CONCEITOS NA REALIDADE OBSERVADA.....	30
4.1	PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES.....	30
4.2	FAMÍLIA E IDENTIDADE.....	31
4.3	TERRITÓRIO E COMUNIDADE.....	34
4.4	INSTITUIÇÕES	37
4.4.1	Instituições sociais	37
4.4.2	Família	38
4.4.3	Escola de Samba	38
4.4.4	Movimento musical / comunidade	39
4.4.5	Mídias musicais e meios de comunicação de massa.	40
4.4.6	Relações com as problemáticas da institucionalização do patrimônio cultural .	41
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
6	REFERÊNCIAS	45

1 INTRODUÇÃO.

O objetivo deste trabalho é elaborar uma discussão teórica sobre música a partir da memória, conceito frequentemente mencionado nas descrições de patrimônio cultural. A partir da relação entre os conceitos de memória apresentados e as experiências descritas por sambistas nas entrevistas colhidas, este trabalho pretende apontar alguns dos aspectos simbólicos e afetivos determinantes do fazer musical no cotidiano. A importância deste olhar para a música será enfatizada através da apresentação e elaboração de problemáticas e contradições envolvidas nas dinâmicas de institucionalização do patrimônio cultural.

Tratamos como patrimônio cultural todos os bens de natureza material ou imaterial tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (BRASIL, Constituição, 1988). Olhar para a música sob esta perspectiva se mostra fundamental pois agrega importantes bens imateriais como as formas de expressão; os modos de criar, ensinar, aprender e interpretar música; as diferentes formas de se organizar o conhecimento musical; os ambientes onde a música se consolida; entre outras instâncias afetivas e sociais que a definem. O conceito de patrimônio cultural será parte importante do referencial teórico deste trabalho.

A escolha de evidenciar a memória como um pilar fundamental para a compreensão de como a música se perpetua veio de reflexões que surgiram em experiências profissionais e pessoais obtidas em contextos musicais, por vezes, muito diferentes entre si. Em meio a estes contextos, lugares e pessoas, cabe narrar aqui uma experiência em específico que foi capaz de gerar uma reflexão que sintetiza em si quase todo o tema que este trabalho pretende abordar. O que será narrado a seguir é uma memória com a música.

Contextualizando o acontecimento, no ano de 2023 participei do 2º Festival de Verão de Campos do Jordão, sediado na Sala São Paulo, organizado pela Fundação OSESP. Para este festival, a inscrição não deveria ser feita por alunos individuais, mas sim por conjuntos musicais. Metade dos grupos admitidos eram grupos de música clássica e a outra metade grupos de música popular (assim eram chamados). A classificação dos grupos como música clássica não me incomodava muito, eram quartetos ou quintetos de cordas, ensembles de sopros, grupos com piano e voz que tocavam obras de compositores como Brahms, Beethoven, Debussy, Villa-Lobos entre outros que pertencem à esta tradição – europeia “erudita”; música de concerto - institucionalmente muito bem estabelecida. Contudo a classificação de música popular me causou certo incômodo. A esta altura eu já trabalhava

havia anos com bandas de baile, já era ativo em rodas de samba e rodas de choro em bares de São Paulo, já participava da Orquestra Jovem Tom Jobim e, para a ocasião do festival, me juntei com colegas para formar um quinteto que tocava o que pode ser definido com *Latin Jazz*. Para mim, tudo isso era música popular. Todavia, a maioria dos grupos populares tinham viés instrumental e/ou jazzístico e a própria escolha de me inscrever com um grupo que tivesse esse caráter carregava uma intenção de ser melhor aceito em um festival com essa carga institucional. Isso em si, para mim, já divergia um pouco do que é a música popular para a maioria das pessoas que não é musicista, como a música das festas, do rádio, e a música que eu tocava nos bailes, nas rodas de samba e choro.

Sigamos agora para o evento em específico. Todos os dias aconteciam apresentações nas quais de três a cinco grupos dividiam o palco, cada um tocando uma música de cada vez. Um dia foi a vez do único grupo de choro do festival fazer sua apresentação. Não coincidentemente, esse grupo era composto por quatro amigos próximos, com quem convivo tocando em bares, compartilho um pouco da boemia da qual o samba e do choro fazem parte e com quem vivo muito da cidade de São Paulo. Apesar do choro ser instrumental e, na ocasião, ter quase um aspecto de música de câmara, assistir amigos que conheço deste contexto citado me remeteu a uma memória que me levou ao pensamento de achar aquela música “mais popular” do que a música feita por alguns dos outros grupos que, por mais que tocassem música popular, tinham também esse viés camerístico muito forte. Logo após eles tocarem, o próximo grupo que seguiu a apresentação era um trio de duas cantoras e piano. Elas tocaram Brahms. O abismo da falta de identificação num primeiro momento foi tão imenso que me levou, quase raivosamente, a questionar: por que três mulheres jovens dedicariam suas vidas pra tocar música alemã do século XIX? Que relação com nossa realidade tem esse tipo de música? Por que um festival, uma fundação e um prédio daquelas proporções dedicariam tanto esforço e dinheiro pra manter expressões artísticas como essa?

A música de Brahms preencheu o espaço, foi se desenvolvendo, fui saindo um pouco da atmosfera que o outro grupo me despertara e agora, num segundo momento menos raivoso, a ocasião da apresentação me despertou, de novo, uma memória. No primeiro momento, Brahms parecia ser uma grande novidade para mim devido ao choque em relação ao grupo de choro, mas na verdade eu já tinha ouvido Brahms, sabia que só tinha quatro sinfonias, professores já falaram muito sobre sua música, o contexto da música de Brahms é o mesmo de toda a música de concerto que eu tive muito contato durante meus onze anos dentro de instituições de música. Demorou alguns segundos de música, mas de alguma forma me identifiquei. A música despertou memória em mim e é essa mesma memória que talvez levasse aquelas três jovens a tocar música alemã do século XIX. Mas todas aquelas perguntas

não só continuavam, mas agora elas também eram sobre mim: por que eu estou me identificando com música alemã do século XIX? Por que esse prédio? Por que essa fundação? Por que esse público?

Como veremos mais a fundo no referencial teórico, há uma contraposição entre lembrança e esquecimento: se lembra de uma coisa porque se esquece de outra. Elegemos símbolos, personalidades, eventos históricos para lembrar e outros não. Essa escolha da memória se dá de muitas formas no âmbito social. Uma família lembra de um membro célebre; uma instituição religiosa elege seus símbolos; uma comunidade tem seus líderes. Na escala de nação, a institucionalização da memória ocorre através de universidades, historiografia, instituições de ensino, órgãos públicos, fundações e pelo reconhecimento do patrimônio cultural, por exemplo. O fato de tanto eu quanto todos aqueles grupos terem tanta intimidade com aquele tipo de música – muito alheia a nossa realidade – se dá quase exclusivamente à ênfase que as instituições de música dão e continuam dando – a exemplo o próprio festival – a esse tipo de arte. Uma fabricação de memória. O meu incômodo com o caráter dos grupos tidos como “populares” também ganhou uma camada: não seria minha identificação com o jazz e a música instrumental também uma memória fabricada? Apesar de também existir em mim um lugar de memória e identificação com aquela música, se fez mais evidente ainda o meu questionamento sobre o esforço empregado institucionalmente para manter essa cultura viva em detrimento de outras tão importantes e tão mais presentes na realidade das pessoas.

É comum que a justificativa usada para a institucionalização de manifestações artísticas – como a música clássica europeia ou o jazz estadunidense – como tema central da educação musical seja o caráter técnico destas artes e/ou sua aplicação no meio profissional. A ênfase no caráter técnico pode indicar uma visão equivocada de que a técnica seria isenta e alheia à manifestação cultural que a originou, podendo ser usada em qualquer outro contexto. Mas se observarmos a literatura dos gêneros musicais podemos ver quais técnicas são ou não usadas, foram ou não desenvolvidas, pertencem ou não àquela linguagem. A justificativa da aplicação profissional pode até ser considerada ingênua, por não considerar que as oportunidades de trabalho em música de concerto e jazz sejam tão escassas em comparação à outras áreas que a realidade de trabalho do músico brasileiro engloba. Também pode ser considerada ingênua por ignorar o debate necessário sobre colonialidade e a influência estadunidense na cultura brasileira e global. Também é questionável se lógica de mercado deveria ser pauta para definir os rumos da educação musical, uma vez que não estamos formando apenas profissionais, mas também novos artistas e cidadãos brasileiros. Ainda questionando a lógica de mercado, vemos instituições de caráter social que não tem o intuito

de formar profissionais, mas que mesmo assim ensinam música de concerto desde a infância sem considerar o contexto sociocultural dos alunos.

Porém, mesmo com todas essas adversidades acerca da institucionalização do patrimônio cultural, podemos observar a cultura popular – que inclui a música – que rememora, compartilha, constrói memórias, cria linguagens, estilos e se transforma. Os questionamentos principais que inspiram este trabalho são: se isso acontece sem o amparo destas instituições, quais instituições sociais – como família, comunidade, religião – amparam estas culturas? Se as instituições musicais formais não são as definidoras da nossa realidade musical, - para formar músicos que não são alheios ao seu contexto musical - não deveriam as instituições se pautarem na realidade musical local para organizar seus conteúdos?

Estes questionamentos sobre como nossa memória musical é construída são de grande valia para que nós músicos, educadores, profissionais, artistas e cidadãos entendamos *as músicas* que ouvimos e fazemos enquanto fenômenos culturais complexos, providos de contexto, significado e identidade. Se por um lado a transformação da memória viva em patrimônio institucionalizado e história são importantes para que estes fazeres musicais populares sejam validados e visibilizados, por outro lado, esta transformação também carrega problemáticas que serão apresentadas neste trabalho.

Voltando à dinâmica de investigação, o olhar para a música sob a perspectiva de patrimônio cultural possibilita descrever a música observada de forma mais ampla, interdisciplinar e elementar. Por outro lado, se faz menos viável uma análise objetiva dos aspectos sonoros e estruturais da música como ritmo, melodia, harmonia, instrumentação, formas específicas de tocar e técnicas no geral. No entanto, considerando o perfil dos entrevistados, é natural que os aspectos simbólicos e afetivos definidores da música sejam particulares da música feita por eles, sendo neste caso, o samba. Isto é, se os entrevistados fossem músicos de outro gênero musical, talvez os aspectos mais destacados fossem outros. Por isso, não se pretende descrever o resultado sonoro da música praticada, mas sim fazer apontamentos sobre as dinâmicas deste fazer musical.

A importância de uma abordagem interdisciplinar se dá pelo fato das manifestações de música popular muitas vezes serem definidas por aspectos que, a princípio, podem ser tidos como extramusicais. Como os locais onde são praticadas; o recorte de classe, raça e gênero dos envolvidos; suas profissões; os elementos visuais; entre outros. Esses aspectos sendo definidores da música - e não secundários, isto é, extramusicais -, é válido que a discussão sobre estes seja trazida para dentro do ambiente acadêmico musical inclusive para a área de performance e composição, e não apenas para as áreas da musicologia, etnomusicologia, historiografia e outras áreas teóricas. Esta reflexão é sobre como a música

acontece no cotidiano de pessoas que tem a música presente nas suas vidas, tocando ou ouvindo, sendo músicos profissionais ou não, que tenham tido acesso a estudo formal de música ou não.

A escolha da memória como foco deste trabalho se dá por sua dimensão imaterial, mas que, apesar disso, é capaz de conter em si significados tanto sobre instâncias materiais como lugares, roupas e comidas quanto a instâncias imateriais como sons, hábitos e identidade. A natureza de uma manifestação musical é intrinsecamente imaterial, visto que é uma arte performática, coletiva e que se propaga através do tempo. Com início, meio e fim. A música necessita a reunião de pessoas pelo espaço que, ora comporta a música por já ser um espaço simbólico, ora se torna simbólico pela presença da música. Sendo o produto final do processo musical algo não tangível - como é na pintura ou escultura -, a preservação das manifestações musicais se dá pela constância de seus encontros e manutenção simbólica de seus espaços. Quando cantamos, tocamos, dançamos, ouvimos e gostamos de música, acessamos o conhecimento adquirido, a tradição oral ou escrita, o repertório popular e todos esses são lugares de memória. O fazer musical é, em si, um ato de rememoração.

2 O REFERENCIAL TEÓRICO

Neste capítulo serão apresentados os conceitos que posteriormente servirão de apoio para a análise das entrevistas. Aqui serão introduzidas descrições dos conceitos de memória e patrimônio cultural, juntamente com problemáticas que envolvem suas dinâmicas dentro da sociedade, como a institucionalização, o acesso, categorizações e estudos. Também será feita uma transposição destas descrições e debates para a área da música, uma vez que as referências aqui citadas não têm, necessariamente, a música como objeto de estudo principal. Esta seção pretende introduzir a lente através da qual os depoimentos serão observados.

2.1 MEMÓRIA

A escolha do tema memória como foco deste trabalho foi anterior à escolha da corrente teórica apresentada a seguir. Já havia uma ideia do caminho a ser seguido devido ao imaginário comum ao redor do conceito de memória: suas menções nas descrições de patrimônio cultural, em estatutos de museus, falas sobre a “preservação” ou “resgate, a existência de *memoriais* e até em expressões populares. Dessa forma, a noção comum de memória foi o ponto de partida deste trabalho. Além da noção comum, a adoção de uma corrente de pensamento pode agregar outras complexidades de grande valor para esta pesquisa.

Em uma interseção entre a sociologia e a psicologia social, o sociólogo francês Maurice Halbwachs dedica-se à compreensão de como se forma a consciência social¹. Nesta busca, a memória foi tema central de um de seus estudos publicados que veio a se tornar um clássico: *A Memória Coletiva*. Este estudo foi um importante ponto de partida para outros autores dos campos da sociologia, psicologia e filosofia desenvolverem a temática da memória e sua relação com a sociedade².

A concepção halbwachiana sobre a natureza coletiva da memória parte da ideia de que a sua construção é o produto do trabalho feito tanto em grupo quanto pelo indivíduo (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993). Assim, sobressai a noção de que a memória é um fenômeno eminentemente coletivo, constituindo-se a partir das relações entre o indivíduo e o grupo.

¹ SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. Instituto de Psicologia – USP, São Paulo, 1993.

² VIANA, Nildo. Memória e Sociedade: uma breve discussão teórica sobre memória social. Espaço Plural, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2006.

Afirmar esse caráter da memória implica em dizer que o indivíduo só pode recordar à medida que pertence a algum grupo³. Este grupo, chamado grupo de referência, é aquele em que o indivíduo está inserido e pelo qual é habitado, estabelecendo laços de identificação, pensamentos e um passado em comum (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993).

A memória necessita o pertencimento porque se forma a partir do confronto de testemunhos pelos quais os membros do grupo compartilham e complementam seus relatos, alimentam lembranças, reforçam ou enfraquecem saberes, formando assim um patrimônio comum de recordações. Por se formar na interação entre os indivíduos, para Halbwachs, um indivíduo isolado encontra muito mais dificuldade em retomar lembranças vividas sozinho, pois não conta com o auxílio de outros para manter esta lembrança viva (RIOS, 2013).

A noção apresentada de que o indivíduo está inserido e é *habitado* pelo grupo, vem da compreensão de Halbwachs de que não é preciso que outros estejam presentes e materialmente distintos de nós para que nos recordemos, pois sempre levamos conosco certa quantidade de pessoas, isto é, jamais estamos sós⁴. Por isso a presença do grupo na vida do indivíduo não necessariamente se dá pela presença física, mas pela possibilidade de o indivíduo acessar os modos de ser e pensar; as experiências e pensamentos comuns deste grupo. No entanto, é a ausência ou presença do grupo que define se estas lembranças permanecerão como um dado abstrato, como imagem ou como lembrança viva. Isto é, a vitalidade das relações entre o indivíduo e o grupo dá vitalidade à lembrança. Por isso a lembrança é fruto de um processo coletivo e está sempre incorporada ao seu contexto social (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993).

Assim, a formação da memória cumpre um papel fundamental ao contribuir para a manutenção da coesão dos grupos e, conseqüentemente, estabelecendo vínculos de identidade (RIOS, 2013). Deste compartilhamento de lembranças, surge o que Halbwachs chama de “**comunidade de sentimentos**” (idem), por onde é possível “atualizar uma identificação com a mentalidade do grupo no passado e retomar o hábito e o poder de pensar e lembrar como membro do grupo” (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993). A constante manutenção e atualização de laços de identidade nos leva à compreensão de que “a memória não diz respeito simplesmente a uma experiência iniciada e concluída no passado, mas sim a algo que permanece vivo, animando os pensamentos e ações dos indivíduos e grupos no presente” (RIOS, 2013). É pela vitalidade do passado no presente que, para além da relação entre

³ RIOS, FÁBIO; “Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo”. In: Revista Intratextos, 2013, vol 5, no1, p. 1-22. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/intratextos.2013.7102>

⁴ HALBWACHS apud. RIOS 2013.

memória e identidade, Halbwachs também atribui uma relação da memória com a tradição. Com essa intensidade de interação que a lembrança permanece como memória viva.

Se por um lado o apego afetivo (comunidade de sentimentos) possibilita a atualização e conexão com o grupo, o desapego está ligado ao esquecimento. No esquecimento, é perdida a possibilidade de reconhecimento, uma vez que mesmo a descrição exata dos eventos do passado só representaria dados abstratos desprovidos da dimensão afetiva, sem o “*sentimento do já visto*”, sem lembrança (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993). Uma memória se perder significa que os laços sociais que a alimentavam – e que nela se alimentavam – já não existem mais, implicando que o próprio grupo também deixa de existir (RIOS, 2013). Por isso a memória se distingue da história, uma vez que esta busca o registro de acontecimentos de uma visão externa desprovida nos vínculos de identidade e pertencimento. A história trata de acontecimentos que já não mais estão vivos na memória dos grupos e por isso “só é possível e só se faz necessária quando a memória-tradição já não existe mais” (RIOS, 2013).

Em contraposição ao reconhecimento, para Halbwachs, a lembrança também é reconstrução pois é um resgate – e não uma repetição - de acontecimentos e vivências do passado para o contexto atual, em um tempo, espaço e conjunto de relações sociais diferentes.⁵ Tanto o reconhecimento quanto a reconstrução necessitam o grupo de referência, pois não representam apenas sentimentos e ideias isoladas, mas relações sociais, vindas de concepções, saberes obtidos coletivamente e, sobretudo, tradição (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993). Segundo os autores, “A memória coletiva vive, sobretudo, na tradição, que é o quadro mais amplo onde seus conteúdos se atualizam e se articulam entre si.”

As circunstâncias onde a música acontece vão de festas e confraternizações à cultos e giras. Em todas estas circunstâncias estamos lidando com tradições e costumes, logo, lugares onde a memória coletiva habita. A música necessita a reunião de pessoas, representa gostos e hábitos; determinados tipos de música acontecem em lugares específicos; e em todas estas instâncias também estão presentes as tensões que ocorrem entre indivíduo e grupo apresentadas nessa seção. Manifestações musicais contém em si conhecimentos acumulados, seu processo histórico e podem ser observadas como resultado de interações humanas tal qual a memória é o extrato das interações entre indivíduo e grupo. Por isso olhar a música sob esta perspectiva pode trazer à luz causas e condições tanto para como a música é feita quanto para como ela é recebida pelo ouvinte. Causas e condições estas não necessariamente dizem respeito ao aspecto sonoro da música, mas devem ser compreendidas como o processo necessário para que o resultado sonoro seja consolidado.

⁵ HALBWACHS apud. SCHMIDT; MAHFOUD. 1993

2.2 PATRIMÔNIO CULTURAL

O artigo 216 da Constituição Brasileira trata como patrimônio cultural brasileiro todos os bens de natureza material ou imaterial tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Neles se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, Constituição, 1988).

Sobre patrimônio cultural material e imaterial, a professora Fátima Maria Alencar Araripe, do Departamento de Ciência da Informação da UFC, atenta para a propriedade dinâmica do patrimônio cultural imaterial:

[...] é preciso que estejamos atentos para além de um patrimônio “material” que é também estático, e pensarmos em um patrimônio imaterial”, que é dinâmico, que pode caminhar, um patrimônio que tem leveza e movimento. (ARARIPE, “Do Patrimônio Cultural e Seus Significados”, 2004, p. 3)

A devida importância a este aspecto dinâmico deve ser notada uma vez que tendemos a pensar a memória e os processos históricos já como passado (ARARIPE, 2004). Ao falarmos de tradições musicais, é comum que o estudo da história seja enfatizado. É comum que denominemos uma prática musical como “tradicional” quando esta remete a uma prática antiga ou que mantém seus aspectos preservados há muito tempo. Porém, todo e qualquer indivíduo que participe de um evento musical é parte de um processo de rememoração, preservação e de evolução da tradição. Representa uma memória viva de um patrimônio cultural que se mantém no presente. No que diz respeito a contemporaneidade, Araripe acrescenta:

O patrimônio agrupa pessoas, acontecimentos e coisas de quem fala e ouve, assim como se encontra presente nos projetos diferenciados e alternativos na sociedade, nas múltiplas identidades das classes sociais, nos grupos de idade, nas etnias, gêneros, correntes partidárias, etc. É passado e presente se conjugando na formação de um patrimônio memória representativo do fazer social. (idem)

2.3 AS PROBLEMÁTICAS DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO

A memória coletiva, desempenhando um papel de manutenção da coesão dos grupos, tem a tendência de estabelecer uma continuidade entre presente e passado. Isto é, memória faz com que o indivíduo se reconheça no passado constantemente uma vez que preserva no presente os laços sociais construídos historicamente. A história também busca estabelecer uma continuidade entre presente e passado, porém através de processos distintos (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993). Cumprindo a função de documentar objetivamente fatos ocorridos, a história não necessariamente contempla os laços sociais necessários para o reconhecimento e identificação (RIOS, 2013). Apoiando-se em processos distintos, a memória e a história chegam, inevitavelmente, a conhecimentos distintos (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993).

A memória pode tanto complementar a história quanto pode enfrentar contundentemente o seu processo objetivo de documentação do passado (idem). De todas as formas, a historiografia é um importante processo de institucionalização e cristalização do patrimônio cultural. Posto isso, cabe aqui o olhar crítico quanto às tensões entre a memória e outras formas de institucionalização deste patrimônio.

Tanto quanto escolhemos coletivamente preservar alguns costumes, memórias e patrimônios, o esquecimento também molda o que é o imaginário coletivo da sociedade visto que representa a impossibilidade de reconhecimento (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993). A forma com que preservamos ou não o próprio modo de transmissão de conhecimento diz sobre os costumes e linguagens de grupos. Isto é, para além dos objetos de memória – músicas, ritos, conhecimentos -, a maneira como o conhecimento é sistematizado através de seus processos cognitivos específicos também representam perspectivas de existência, modos de ser e pensar, sendo parte fundamental que constitui o patrimônio, memória, identidade e a cultura em geral.

Na música, desde a fundação dos primeiros cursos superiores e o início da institucionalização do ensino de música, construímos a didática e sistematização do fazer musical sob a hegemonia do pensamento europeu (QUEIROZ, 2017). Mesmo dentro do estudo do que chamamos dentro da academia de música popular, as formas de notação, análises harmônicas, melódicas e rítmicas se dão muitas vezes de forma alheia ao modo de fazer a música em sua origem. Ou seja, o conhecimento sobre o mesmo objeto é organizado, transmitido e racionalizado de diferentes formas. Seria possível a transmissão de um conhecimento uma vez que o processo de compreensão dentro do ensino institucionalizado é diferente em relação à compreensão dentro da manifestação observada?

Uma das mais evidentes estruturas responsáveis por estes apagamentos é a colonialidade, conceito que é tema central do artigo escrito à revista da ABEM pelo etnomusicólogo e educador musical Luis Ricardo Silva Queiroz. O autor define:

A colonialidade se insere em uma dimensão diferente do colonialismo, pois é construída na base cultural de uma sociedade, nas suas formas de ser, ver, perceber, fazer, valorar e pensar. Colonialidade é a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas que, ao serem impostos a outras, exercem um profundo poder de dominação. (QUEIROZ, 2017, Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões, p. 5)

No texto, o autor explica que é sob égide do pensamento europeu que o ensino brasileiro de música é fundado.

No mesmo artigo da constituição citado anteriormente, é colocado o dever sobre a democratização, preservação e garantia de acesso a todos ao que é considerado patrimônio cultural. Contudo, patrimônios amplamente institucionalizados por meio de fundações, museus e universidades tem seu acesso dificultado para uma parte considerável da população. Outro problema grave é o fato de alguns patrimônios ocuparem uma posição subalterna em detrimento de outros devido a estruturas presentes na nossa sociedade. Além do conceito de colonialidade descrito anteriormente, algumas outras estruturas são desenvolvidas pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini. Diante dos esforços institucionais de definir o que são e quais são os patrimônios culturais, o autor questiona o fato desses esforços colocarem estes patrimônios como bens comuns de forma a transcenderem as divisões de classes, etnias e grupos (CANCLINI, 1995). Diante do apontamento sobre as divisões da sociedade fazerem com que o acesso a bens formalmente tidos como comuns sejam distribuídos de forma desigual, o autor acrescenta:

As investigações sociológicas e antropológicas sobre as maneiras como se transmite o saber de cada sociedade através das escolas e museus, demonstram que diversos grupos se apropriam de forma desigual e diferente da herança cultural. (CANCLINI, 1995, 23ª Revista do IPHAN, P. 96)

Sobre a posição subalterna que, por vezes, ocupa o patrimônio cultural das classes populares, Canclini segue:

[Os produtos gerados pelas classes populares] têm, no entanto, menor possibilidade de realizar várias operações indispensáveis para converterem esses produtos em patrimônio generalizado e amplamente reconhecido: acumulá-los historicamente (sobretudo quando sofrem de pobreza ou repressão), convertê-los numa base do saber objetivado (relativamente independente dos indivíduos e da simples transmissão oral), expandi-los mediante uma educação institucional e perfeccioná-los através de uma investigação e experimentação sistemática. (idem, P. 97, 98)

Apesar do foco na colonialidade nos remeter sempre a Europa, estas outras estruturas que dizem respeito a classes, etnias e ideais de desenvolvimento nos levam a observar também a influência cultural e econômica que as potências capitalistas, sobretudo os Estados Unidos, desempenham ostensivamente sobre a América-Latina. Darcy Ribeiro nos introduz a algumas formas de dominação que as “américas-ricas” exercem sobre as “américas pobres” (denominações utilizadas pelo autor):

O mais grave é que esta dominação já não se exerce de fora, mas principalmente desde o interior de nossas sociedades [latino-americanas] onde as corporações norte-americanas se instalaram como quistos e crescem à custa de nossa substância; onde seus serviços de controle dos meios de comunicação de massa conforma a opinião pública [...] (RIBEIRO, 1978, O Dilema da América Latina: Estruturas de Poder e Forças Insurgentes, p. 10)

Mais a frente, compara objetivamente o processo europeu com o processo estadunidense para com a América Latina:

Ao longo dos séculos, essa super-exploração foi justificada como uma ação civilizadora que o europeu de ontem e o norte-americano de hoje vêm empreendendo para salvar, a princípio da heresia, depois do atraso – em nome de um desveio cristão ou civilizador – a subumanidade de suas áreas de dominação. (idem, p. 22)

Se outrora o ensino de música era hegemonicamente o estudo da música de concerto europeia, hoje o ensino da música chamada popular foi profundamente influenciado pelos métodos estadunidenses de se difundir a sua própria música popular. A escolha de manifestações musicais como foco para o ensino institucional sob justificativas que remetem a ideais de sofisticação, alto grau de exigência técnica e ideais que correspondem aos parâmetros de beleza das músicas europeias e norte-americanas podem indicar um olhar que relega outras culturas musicais ao lugar de subumanidade citado por Darcy Ribeiro. A título

de exemplo, vejamos a colocação do pianista, diretor artístico e professor Álvaro Siviero dada em documentário dedicado à música publicado pela produtora de conteúdo de extrema direita Brasil Paralelo:

[...] para uma música que quer falar para o homem, que quer falar para a racionalidade humana; uma música que quer se eternizar, uma música que acaba sendo verdadeira porque ela verdadeiramente fala para o homem verdadeiro; é uma música que não coloca seus esforços no aspecto rítmico, embora eles existam. (SIVIERO, 2021, 1h10min12s)⁶

Acrescentando contexto à citação, no filme vinha sendo tratada a hipótese de as músicas atuais estarem concentrando a sua ênfase no caráter rítmico e dançante e atribuindo a isso um tom pejorativo, partindo do pressuposto que os aspectos harmônicos e melódicos representariam uma dimensão de maior valor reflexivo e intelectual. Portanto o ritmo deveria servir como apoio a estas outras instâncias.

Colocando uma música como verdadeira em detrimento de outra com base na importância na superioridade dos aspectos melódicos e harmônicos em relação ao rítmico, relega-se incontáveis culturas populares - que carregam esse aspecto como fundamental - ao lugar de serem músicas não verdadeiras e que não conversam com a natureza humana. Embora este tipo de pensamento represente uma minoria da sociedade, é natural que justamente estas minorias - que tiveram amplo acesso a educação musical formal - ocupem lugares de destaque em postos institucionais de cultura e música por possuírem certa autoridade validada pelas mesmas universidades e instituições construídas sob a égide da colonialidade.

Voltando à possibilidade de a memória enfrentar contundentemente o processo objetivo da história, completamos o paralelo entre a historiografia e institucionalização. Um terreno fértil para este enfrentamento é a contradição entre a memória presente nos fazeres musicais relegados a posições subalternas e os critérios objetivos escolhidos pelas instituições para validar ou invalidar saberes.

2.4 A APROPRIAÇÃO DESIGUAL DO PATRIMÔNIO INSTITUCIONALIZADO

⁶ (A PRIMEIRA ARTE | EPISÓDIO 1/3 RESSONÂNCIA, Direção: Filipe Valerim, Henrique Zingano, Produção e Brasil Paralelo, Brasil: Brasil Paralelo, 2021.)

Em trecho citado, vemos que a preservação do patrimônio cultural por meio de escolas e museus podem resultar em uma apropriação desigual dos bens culturais. Foquemos aqui na palavra apropriação.

A respeito do papel que as instituições de ensino de música desempenham, os apontamentos apresentados corroboram para uma problemática que há tempos me chama a atenção e que envolve estas escolhas de quais gêneros musicais populares devem ser mais ou menos institucionalizados nos currículos de conservatórios, universidades etc. Aliando os conceitos apresentados com dinâmicas observadas durante minha trajetória em instituições de música, apresento este problema como um movimento de alguns passos:

- a) Em primeiro lugar, através de um ouvido musical consolidado sobre a égide colonial (QUEIROZ, 2017), elegemos quais culturas populares são mais ou menos pertinentes no ensino musical. Um exemplo é o choro que, por ser um gênero instrumental onde a notação musical europeia é recorrente, possivelmente se comunica melhor com as formas de se conceber música nos moldes europeus. Os aspectos harmônicos e melódicos tidos como ricos e a grande exigência técnica para sua execução também são justificativas para o uso do repertório como ferramenta técnica.
- b) Em segundo lugar, na tentativa de compreender melhor as culturas populares, sistematizamos, catalogamos, transcrevemos e criamos métodos de ensino com o pretexto de preservar e difundir estes patrimônios, porém a partir das compreensões da teoria musical europeia, o que faz com que o processo de aprendizado difundido nas escolas seja diferente do processo de aprendizado cultivado dentro das culturas populares. Um exemplo disso são os numerosos métodos de improvisação de jazz baseados em *licks*, transcrições e exercícios baseados ou não em performances de artistas⁷.
- c) Em terceiro lugar, a consolidação de novas linguagens a partir das gerações que agora passam a ser ensinadas a tocar esses gêneros por estas vias. O que só é um problema para a preservação do patrimônio cultural devido ao acesso ao ensino formal de música ser restrito a camadas da sociedade que geralmente não correspondem às camadas onde geralmente estas manifestações populares acontecem⁸. Ou seja, ao observar a música principalmente como técnica ou estética, aliena-se a prática musical do contexto sociocultural original destas manifestações, a partir disso, o processo criativo inicia-se a partir dos conceitos

⁷ A exemplo: métodos de Jamey Aebersold, Hal Leonard, Mark Nightingale, Jim Snidero e os Omnibooks.

⁸ Aqui transpondo à música as ideias apresentadas no artigo citado de Canclini.

técnicos e estéticos⁹ institucionalizados e não a partir da vivência, memória e significações obtidas e seus contextos sociais originais. A exemplo da Bossa Nova, que foi uma nova linguagem consolidada a partir do samba por camadas da sociedade diferentes das camadas onde o samba surgiu. Esta nova linguagem foi marcada pelo vocabulário de composição oriundo da educação formal de música que as camadas que a produziram tinham acesso.

- d) Em quarto e último lugar, devido à posição de prestígio que as formações acadêmicas dão, os músicos que agora consolidam nova linguagem a partir da sistematização de culturas populares ganham espaço e credibilidade, ocupam, tocam e perpetuam sua música em lugares agora não mais pertencentes às camadas produtoras destas manifestações. Em síntese, se apropriam. A exemplo, a “gentrificação”¹⁰ das rodas de samba, que agora ocorrem muito em áreas nobres de São Paulo frequentadas pelas classes médias onde, além de tudo, existem melhores oportunidades de remuneração, estas que muitas vezes são de mais difícil acesso pelos músicos populares mais periféricos.

Esta dinâmica pode ser entendida como um processo de apropriação cultural: para além da adoção de objetos culturais específicos de uma cultura por outros grupos, a apropriação cultural se dá no esvaziamento de significados, símbolos e valores originais dos bens culturais, os transformando em objetos meramente estéticos ou bens de consumo. Além da transformação do bem cultural, a alternância das pessoas que agora possuem esse bem cultural também está inserida numa dinâmica de classes, pois “a apropriação cultural se configura como um fenômeno estrutural, fruto de um processo histórico de racismo e invisibilização cultural” (HELENO; REINHARDT, 2017). No item d da problemática

⁹ Ver seção seguinte sobre a *estetização*.

¹⁰ “[...] termo [gentrificação] refere-se a processos de mudança das paisagens urbanas, aos usos e significados de zonas antigas e/ou populares das cidades que apresentam sinais de degradação física, passando a atrair moradores de rendas mais elevadas. Os “gentrificadores” (gentrifiers) mudam-se gradualmente para tais locais, cativados por algumas de suas características - arquitetura das construções, diversidade dos modos de vida, infraestrutura, oferta de equipamentos culturais e históricos, localização central ou privilegiada, baixo custo em relação a outros bairros -, passando a demandar e consumir outros tipos de estabelecimentos e serviços inéditos. A concentração desses novos moradores tende a provocar a valorização econômica da região, aumentando os preços do mercado imobiliário e o custo de vida locais, e levando à expulsão dos antigos residentes e comerciantes, comumente associados a populações com maior vulnerabilidade e menor possibilidade de mobilidade no território urbano, tais como classes operárias e comunidades de imigrantes. Estes, impossibilitados de acompanhar a alta dos custos, terminam por se transferir para outras áreas da cidade, o que resulta na redução da diversidade social do bairro.” ALCÂNTARA, Maurício Fernandes de. 2018. “Gentrificação”. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/gentrificacao>.

apresentada podemos observar mais um importante aspecto da apropriação cultural: “apenas aquele bem emerge da condição de inferioridade, enquanto todo o arcabouço cultural que o envolve, inclusive o seu significado, continuam marginalizados” (idem).

Desenvolvendo e trazendo para a música os problemas da institucionalização apresentado por Canclini (1995), sobre o pretexto de institucionalizar culturas populares para preservar sua memória, - se não feito de forma realmente democrática e com responsabilidade quanto aos métodos empregados para a propagação destes saberes - corre-se o risco de, a longo prazo, privar os grupos de sua própria história, memória e patrimônio. Assim, estes saberes e tradições se preservam apenas como dados abstratos sem possibilidade de reconhecimento. A subalternização e apagamento de formas de se organizar, transmitir conhecimento e perspectivas artísticas é o que Queiroz (2017) chama de epistemicídio.

Neste ponto, estas dinâmicas de institucionalização e difusão do conhecimento musical nos remetem às tensões entre história e memória citadas na seção 2.1. Para Halbwachs, a memória é vida na medida que consiste na visão do grupo sobre si mesmo com todas suas dimensões afetivas. Por outro lado, a história representa um “cemitério” de fatos que já morreram na memória dos grupos, na medida que intenciona narrar os acontecimentos de forma objetiva sem a necessidade de identificação. A história “ao pretender ser de todos, torna-se propriedade de ninguém”¹¹. Dessa forma, a tensão entre história e memória se assemelha com a tensão entre o conhecimento popular que vive na memória e na tradição e o conhecimento institucionalizado e difundido na academia musical de forma objetiva, que não necessita nem exige instâncias afetivas.

2.5 A PERSPECTIVA “TÉCNICA” E A ESTETIZAÇÃO

Em nota sobre o item c da problematização anterior, que menciona uma perspectiva técnica e estética sobre a música, cabe uma analogia com a arquitetura. Em reflexões sobre *o habitar* em seu livro que leva este nome, o arquiteto Juhani Pallasmaa (2017, p. 8) define:

Além dos aspectos práticos de residir, o ato de habitar é também um ato simbólico que, imperceptivelmente, organiza todo o mundo do habitante. Não apenas nossos corpos e necessidades físicas, mas também nossas mentes, memórias, sonhos e desejos devem ser acomodados e habitados. Habitar é parte de nosso próprio ser, de nossa identidade.

¹¹ HALBWACHS apud. RIOS, 2013.

Em analogia do conceito de habitar, desenvolvido pelo arquiteto, com os conceitos aqui enfatizados de memória, pertencimento e identidade na música, a perspectiva técnica e estética da música podem ser comparadas com as perspectivas arquitetônicas que Pallasmaa descreve:

Nesse processo contínuo de especialização, a arquitetura está se distanciando cada vez mais dos conteúdos míticos originais da edificação e se tornando cada vez mais desprovida de qualquer significado mental mais profundo; resta apenas o desejo de estetização. No mundo obscenamente materialista de hoje, a essência poética da arquitetura está sendo ameaçada simultaneamente por dois processos: a funcionalização e a estetização. (PALLASMAA, 2017, p. 9)

Comparando os projetos do início do modernismo com os projetos de vanguarda contemporâneos, conclui:

Em vez de ser motivada por uma visão social do arquiteto ou por uma concepção de vida pautada pela empatia, a arquitetura tornou-se autorreferencial (...) (PALLASMAA, 2017, p. 15)

Olhando para técnicas de composição amplamente cultivadas nas instituições, podemos observar vertentes composicionais e artísticas que desenvolvem cada vez mais alguns conceitos da teoria musical europeia, a exemplo a harmonia negativa, aplicação da teoria dos conjuntos, serialismo, dodecafonismo, música minimalista, eletroacústica etc. Outras aprofundam mais seus conceitos advindos do jazz, como técnicas cada vez mais complexas de improvisação e compassos, polirritmias, polimetrias e agrupamentos rítmicos cada vez mais complexos¹². Diante da colocação de Pallasmaa sobre o distanciamento da arquitetura das instâncias afetivas, é possível comparar esse tipo de produção musical com o que o autor chama, na arquitetura, de autorreferencial. Em outros termos, música para músicos.

Com autorreferencial refere-se à música na qual grande parte de seu valor está nas estruturas internas de sua composição, compreendidas quase que exclusivamente pelo compositor ou músicos que tenham acesso a esse tipo de conhecimento. Isto é, é comum que no meio musical validemos os valores das obras com base nestes tipos de estrutura. Não coincidentemente, incorre o grande risco de não conquistar grande adesão popular por não

¹² Estes exemplos foram tirados da minha própria experiência em instituições de música (Fundação das Artes de São Caetano do Sul (2012-2017), ECA-USP (2017-2018), EMESP Tom Jobim e Faculdade Souza Lima)

possuir um vocabulário que comunique com a memória musical coletiva de grande parte das pessoas, sobretudo quando importadas de outros países.

2.6 DA DIVERSIDADE DOS CONTEÚDOS MUSICAIS

O estudo e intenso aprofundamento de certas linguagens musicais mais herméticas ou estrangeiras não representa um problema por si só. O ponto de conflito se dá quando, dentro das instituições de música – sobretudo públicas –, estas escolhas de patrimônio a serem estudados, modos de compreensão e análise são hegemônicos. A exemplo de projetos sociais de grandes proporções que ensinam a música de concerto europeia a crianças desde tenra idade. Dessa forma, músicos populares atuantes – nos cenários que compõem o imaginário popular, que participam de manifestações populares e que carregam na sua música a sua identidade, memória e símbolos –, ao buscarem se aprofundar e desenvolver suas habilidades por meio das instituições, se deparam com um ambiente que formalmente é musical mas que na prática, por não ter mecanismos de compreensão da música popular, não é capacitado para o aprofundamento de tal.

A princípio uma primeira opção destes músicos é não buscar estas instituições para se desenvolverem em seus ofícios. Isto é, não é tão esperado que um sambista busque a universidade para melhorar sua performance como sambista, pois este conhecimento já é obtido “na rua”¹³, o seu lugar de florescimento não se dá na universidade. Retornando a epígrafe que cita canção *Prazer da Serrinha* gravada pelo *Grupo Fundo de Quintal*, dizer que qualquer criança é capaz de tocar um pandeiro, um surdo e um cavaquinho e, em seguida, dizer que a melodia mora no bairro da Serrinha sugere que já exista na comunidade e no território mecanismos sociais que forneçam suporte e manutenção a essa cultura. Mas isso não anula o dever das instituições públicas de zelarem, preservarem e enaltecerem este patrimônio, como é descrito no artigo da constituição brasileira citado.

Pode ocorrer que músicos evadam das instituições por não encontrarem apoio ao tipo de conhecimento que eles têm e/ou buscam. Essa invalidação das instituições para com tradições populares, em alguma instância diz que o espaço de música não é um espaço para essas manifestações. Em algum nível, é como dizer que essas manifestações não sejam música. Um sintoma secundário dessa classificação do que é ou não um saber musical ocorre quando a pesquisa desses diferentes saberes, teorias musicais e tradições orais acabam sendo classificados como estudos de áreas não essencialmente musicais como a musicologia,

¹³ Termo muito utilizado nas entrevistas para se referir ao conhecimento obtido durante o fazer musical em si e não no seu estudo sistemático.

etnomusicologia e antropologia. Se esses saberes são essenciais para a consolidação de manifestações e performances musicais, porque seriam considerados como extramusicais?

2.7 O OLHAR PARA O LUGAR DE MEMÓRIA COMO ALTERNATIVA

Por pensar as práticas musicais por essas perspectivas todas, surgem os seguintes questionamentos: uma vez que um gênero musical é definido por acordos sociais consolidados através de décadas a partir de laços de pertencimento, família, comunidade, classe e, sobretudo, memória; como caberia alguma instituição ensinar uma prática de música? Sendo todo indivíduo que participa de uma manifestação musical, tanto como músico quanto ouvinte, um participante de uma memória viva, o contexto sociocultural destes agentes não deveria ser peça fundamental para pautar os conteúdos programáticos? Se, para compreender música, a historiografia se apoia no panorama geral dos processos de consolidação dos gêneros, para descrever as linguagens atuais, não seria necessária uma historiografia em tempo real com atenção para o panorama social dos músicos e estudantes de música do presente? Um ensino de música pautados nestas perspectivas viabilizaria a construção de um ensino de música que contemple uma diversidade maior de manifestações culturais?

Os questionamentos que inspiram esta pesquisa giravam em torno de um sentimento de estar constantemente olhando para a direção errada durante a busca de aperfeiçoar minha compreensão de música, de escolher quais novos conhecimentos eu deveria adquirir enquanto músico e, finalmente, ser um melhor profissional atuante na área da cultura. Durante a graduação, embora eu tenha tido a oportunidade de me aprofundar mais nos conteúdos tidos como essencialmente musicais como harmonia, ritmo, técnicas de composição entre outras ferramentas técnicas, essas categorias de conteúdos não preenchiam algumas lacunas de conhecimento. Se por um lado essas brechas de conhecimentos não são preenchidas pelos cursos livres, técnicos e superiores, por outro, na experiência do ofício de músico, alguns caminhos podem ser traçados ou pelo menos observados.

Diante dos questionamentos sobre quais instituições perpetuam a música, ao falar de território, comunidade, família, pertencimento, identidade entre outras instâncias da interação humana, encontramos na memória fragmentos de cada uma dessas instâncias e, possivelmente uma síntese de todas elas. A memória contém em si os afetos que definem pertencimento e identidade. A memória atribui significados a lugares, objetos, costumes, e, por fim, músicas. Na memória são armazenados lugares que não mais existem, conhecimentos de pessoas que já

se foram e músicas ouvidas num passado que nunca mais vai voltar. A memória preserva a própria forma com que o conhecimento é transmitido e preservado.

Por isso, é através de um olhar para a memória que esse trabalho procura apontar alguns dos aspectos mais elementares do fazer musical que tive contato durante minha trajetória como músico. Para isso, nada mais coerente que colher memórias. As interseções e interações destes relatos formam um cenário parcial do contexto musical observado. Através da memória, as formas de transmissão de conhecimento, afirmação de identidade, significados e outras importantes instituições que surgirem neste cenário são o objeto de estudo deste trabalho.

3 O OBJETO DE ANÁLISE

Se até agora o trabalho se propôs a apresentar conceitos e perspectivas musicais, neste capítulo serão apresentados os pontos focais da pesquisa. Também serão feitas considerações quanto ao método através do qual acessaremos os conceitos desenvolvidos até então a partir dos pontos focais delimitados.

3.1 O RELATO ORAL

Na perspectiva de memória proposta por Halbwachs, apesar de ficar descartada uma noção de memória puramente individual, apenas o indivíduo é capaz de recordar. A memória individual representa um fragmento ou visão parcial da memória coletiva que é o conjunto maior no qual ela está contida. Assim a memória individual é a materialização do conjunto de ações e forças existentes no seu meio social (RIOS, 2013).

“A memória individual pode ser entendida, então, como um ponto de convergência de diferentes influências sociais e como uma forma particular de articulação das mesmas.” (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993)

Assim, o relato oral se mostra uma via de acesso privilegiada à experiência do indivíduo, condensando a diversidade do contexto onde vive em uma forma de expressão singular, integrada e recheada de afetos e significados. Ao dar um testemunho é comum que o indivíduo, ao organizar sua narrativa, conte os confrontos entre pontos de vista; passado e presente; indivíduo e grupo; diferentes grupos. Assim podemos observar o depoimento

peçoal como um conjunto de vozes coletivas posta em cena pelo narrador. Este é um rico cenário que podemos acessar através do relato oral (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993).

A memória, na visão de Halbwachs, é uma “reconstrução do passado realizada com o auxílio de dados do presente”¹⁴. Se as ambiguidades, contradições e lacunas nos depoimentos do indivíduo podem denotar falta de precisão histórica, por outro lado, essas distorções criadas no espaço entre lembrança e esquecimento também moldam, inevitavelmente, o presente. Sendo assim, “as visões construídas sobre o passado revelam mais sobre o momento presente do que sobre o passado que se pretende restituir”¹⁵.

A percepção do tempo, para Halbwachs, é a percepção de diferenças¹⁶. A alternância entre o cotidiano e tempos de festa é uma forma de se perceber esta diferença. Se reunir para cantar compositores atuais e músicas que falam de alegrias e aflições representa um momento de ruptura do cotidiano onde o indivíduo pode perceber e refletir sobre o próprio dia-a-dia. Da mesma forma, a entrevista também representa uma ruptura com o cotidiano, dando a oportunidade ao indivíduo de perceber seu dia-a-dia e colocar em confronto seus testemunhos, tanto para consigo mesmo, quanto para com o grupo e o próprio entrevistador. Este momento de ruptura e reflexão justifica a entrevista uma vez que essa percepção e elaboração do cotidiano dificilmente seria obtida em observações etnográficas (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993).

3.2 OS ENTREVISTADOS

Para este trabalho foram entrevistadas quatro pessoas que conheci durante o exercício do ofício musical em rodas de samba em São Paulo. Ter conhecido os entrevistados pessoalmente neste contexto foi um critério de escolha pela possibilidade de compartilhar memórias em comum; ter alguma conexão com os espaços onde tocamos juntos; e por fazerem parte de um cenário existente na minha própria memória, o que de alguma forma permite identificação. São os entrevistados:

Raquel Tobias (nome artístico de Raquel dos Santos – 52 anos, cantora, compositora, toca instrumentos de percussão chamados de “perfumaria”¹⁷ e trabalhou como secretária do lar¹⁸. Mora desde que nasceu em Embu das Artes, antigo subdistrito de Santo Amaro. Filha de

¹⁴ HALBWACHS apud. RIOS, 2013.

¹⁵ *idem*

¹⁶ HALBWACHS apud. SCHMIDT; MAHFOUD, 1993

¹⁷ Também chamado de complementos, são instrumentos de percussão que : ganzá, tamborim, caxixi entre outros.

¹⁸ “secretária do lar” foi o termo usado por Raquel para se referir ao que comumente chamamos de “empregada doméstica”.

mineiros, seu pai cantava na igreja adventista e a mãe cantava samba de roda. Frequenta escolas de sambas desde a adolescência, sendo o Camisa Verde e Branco a escola de seu coração. Há aproximadamente três anos trabalha exclusivamente com música, cantando, compondo e gravando. Atualmente, entre outras participações em carnaval, faz parte da escola de samba Estrela do Terceiro Milênio e Bloco Pagu.

Anderson “Beicinho” (apelido de Anderson Rodrigues Figueiredo) – 39 anos, músico profissional, percussionista geral de samba e de escola de samba, toca tamborim, repique de mão, surdo, tantam, tantanzinho, caixa, entre vários outros instrumentos. Nascido em diadema, morou também os bairros do Tucuruvi e Jardim Peri, na zona norte de São Paulo. Frequenta escolas de samba desde a infância, sendo a primeira a escola a Acadêmicos do Tucuruvi e mais tarde o Camisa Verde e Branco, escola de samba que sua família também frequentou e onde foi diretor de bateria. Sempre trabalhou com a música e atualmente atua acompanhando artistas de samba e tocando em rodas de samba pela cidade de São Paulo.

Geovane “GEGÊ” (apelido de Geovane Felizardo Justino) – 31 anos, toca pandeiro, tantam e complementos. Além disso, trabalha como mixologista, bartender, assessor e freelancer. Nascido em Suzano, morou nos bairros Colorado, Jardim Vitória e Suzanópolis. Influenciado por sua família, conviveu com o samba. Sua mãe amava samba, seu primo o ensinou a tocar pandeiro e seu pai tocou surdo de terceira na Mangueira. Começou a se apresentar em rodas de samba pelos bairros de Suzano, região e passou a frequentar os eventos da escola de samba Camisa Verde e Branco. Atualmente atua como músico em rodas de samba pela cidade de São Paulo.

Igor Dasilva (nome artístico de Igor Fernando da Silva) – 44 anos, cantor, compositor, percussionista geral de samba e se dedicou especialmente ao surdo. Nascido em Cubatão, devido ao emprego de seu pai, alternou entre morar em seu município de origem e Volta Redonda. Foi muito influenciado por seu pai, que além de ser metalúrgico, também era músico e colecionador de discos. Começou a se apresentar desde criança pela região de Volta Redonda, fazendo participações no rádio e com o grupo de seu pai chamado Divina Luz. Abriu shows para Jovelina Pérola Negra, Emílio Santiago e, na baixada santista, fez parte do Grupo Andanças, através do qual pode acompanhar artistas como Dona Ivone Lara, João Nogueira, Mauro Diniz e Noca da Portela. Trabalhou quatro anos tocando em navio e atualmente trabalha tocando em rodas de samba e choro na cidade de São Paulo.

Outro critério de escolha menos objetivo foi minha percepção – devido ao convívio - dos seus notórios conhecimentos musicais aliados com uma suspeita de que este conhecimento não havia sido obtido através do ensino formal de música. No decorrer das entrevistas esta suspeita se concretizou: dois dos entrevistados chegaram a frequentar algumas

instituições de música apenas por um período muito curto de tempo. Isso ocorreu muito depois de já trabalharem com música. Ao evitar entrevistar pessoas que passaram por ensino formal busca-se isolar os saberes musicais construídos socialmente sem o auxílio de escolas de música. Assim, ficam mais evidentes as lacunas do ensino, as problemáticas quanto ao seu acesso e o respaldo que as instituições dão a esses saberes musicais.

Todos os entrevistados são pretos. Isso não foi um critério de escolha tampouco uma coincidência. Embora atualmente ambientes de samba sejam muito diversos, é natural e até ético que, tratando de samba, ao procurar pessoas que carreguem em si grande peso referente aos aspectos relativos à identidade, território, família, entre outros, as pessoas escolhidas sejam negras, uma vez que o samba é uma tradição original da população negra. Enfatizar histórias de pessoas negras se faz necessário dadas as problemáticas apresentadas acerca dos traços de colonialidade dentro das instituições, do respaldo das instituições acerca das culturas populares e do lugar de subalternidade ao qual são relegadas as culturas feitas pelas classes populares.

4 OS CONCEITOS NA REALIDADE OBSERVADA

Fui pós-graduado lá no império
Samba tem que ter critério
Fundamento, pro verso se eternizar
A sabedoria é um mistério
Pois tem vez que ela prefere
Um compositor popular

(Wilson das Neves)

Tendo definido o alicerce teórico sobre dinâmicas musicais e os pontos para onde esse olhar será direcionado, nesta parte final observaremos os relatos através das perspectivas apresentadas. Depois de definir o referencial teórico, buscaremos nos relatos as formas como os conceitos apresentados se manifestam.

4.1 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

Até então excluimos a possibilidade de a memória ser construída apenas pelo indivíduo, sendo sempre construída nas interações entre indivíduo e grupo. Certamente cada um dos entrevistados é um indivíduo, no entanto qual seria o grupo? Em um olhar mais estreito, respostas possíveis são: família, amigos, pessoas da escola e bairro. Em outro olhar mais abrangente, respostas possíveis são: escolas de samba; recorte de classe e raça; o movimento musical do samba.

A partir dos pontos em comum entre os relatos podemos achar uma possível resposta para essa questão. Apesar dos entrevistados terem origens territorialmente distantes e pertencerem a famílias diferentes, alguns destes pontos de encontro foram lugares, pessoas que conheciam em comum, artistas que são referências, meios de comunicação por onde acessaram objetos de arte e na descrição da natureza de algumas relações interpessoais em torno da música.

Neste ponto retornamos ao trecho citado de Araripe (2004) que trata sobre o patrimônio cultural agrupar pessoas, sendo presente nas ações de múltiplas identidades, classes, etnias e gêneros. O patrimônio cultural contém formas de expressão; modos de ser, criar e fazer; criações artísticas e objetos de valor simbólico. Sendo estes bens portadores de referência a identidade, ação e memória (BRASIL, Constituição, 1988), podemos encontrar no patrimônio um possível ponto de encontro entre pessoas de diferentes origens, lugares,

famílias. Compartilhar de tom de pele, realidade social, modos de ser, gosto musical e relações interpessoais parecidas pode ser uma via para o reconhecimento de um indivíduo no outro. Assim podemos voltar ao conceito de comunidade de sentimentos, proposto por Halbwachs, onde instâncias afetivas em comum agem na manutenção da coesão do grupo.

Para um primeiro apontamento prático, cabe aqui um destaque para os processos de entrevista de Anderson e Geovane. As entrevistas aconteceram uma imediatamente após a outra e, apesar de termos seguido o roteiro individualmente com cada um, ambos estiveram presentes na entrevista um do outro. O roteiro de entrevistas não previa a presença de qualquer pessoa que não o próprio entrevistado, mas como isso se deu por acaso optei por não interferir. Isso rendeu intervenções, interações e perguntas secundárias que enriqueceram as entrevistas por colocar mais ênfase nos pontos em comum entre ambos. Ao narrar suas histórias de vida, foram feitas intervenções sobre lugares, pessoas e referências em comum de uma época muito anterior aos dois se conhecerem, o que poderia dar a entender que ambos eram amigos há muito mais tempo. Essa é uma ilustração do conceito de comunidade de sentimentos, uma vez que o reconhecimento ocorre pelo compartilhamento de afetos semelhantes em torno dos mesmos objetos, apesar de ambos terem origens distantes territorialmente.

Durante toda a duração das entrevistas pude observar referências à família, comunidade, localidades, amigos, escolas de samba, carnaval, meios de comunicação e difusão. Baseado nessas menções e nos elementos constituintes da memória, dividi a análise nos tópicos apresentados a seguir.

4.2 FAMÍLIA E IDENTIDADE

As relações interpessoais propriamente ditas são específicas de cada indivíduo. No entanto, podemos observar na natureza dessas relações um ponto em comum. A menção à família foi uma constante entre os entrevistados. Isso se manifestou mais explicitamente em frases como “desde pequeno minha família é do samba”; “toco samba porque vem de família”; “minha família inteira é Mocidade Camisa Verde e Branco”. De forma menos explícita, ao narrar seus primeiros contatos com música, contaram sobre a música ter presença constante em seus ambientes domésticos. Algumas menções a isso são:

“na casa onde eu morava, que era da minha avó por parte de mãe, a música era uma coisa sensacional. (...) de sábado e domingo, ao mesmo tempo que a gente estava escutando Michael Jackson, daqui a pouco a minha tia vinha, colocava o Lionel Richie, depois vinha com o meu pai, colocava o Cartola”;

“De segunda a segunda, em casa, meu tio, colocava as duas caixonas dele lá fora. Mano, ali eu aprendi o que é música. Ali eu ouvia Grupo União, Casa Nossa, Grupo Raça, Só Preto, Beth, Jovelina.”.
(trechos de entrevista)

Dados os conceitos apresentados até então, podemos considerar a família como o primeiro grupo ao qual o indivíduo pertence. Consequentemente, também é o primeiro ambiente onde indivíduo experiencia o reconhecimento. Nas semelhanças físicas, ao compartilhar do mesmo lar, no desenvolvimento da fala, nos ritos do cotidiano, nos modos de ser e pensar e entre outras formas esse reconhecimento adquire enorme profundidade. Na casa se encontram as instâncias mais íntimas da vida pessoal, contendo em si um acervo de imagens de proteção e intimidade (PALLASMAA, 2017). O lar “integra memórias, imagens, desejos e medos, o passado e o presente.” (idem). A música ouvida, cantada e tocada no ambiente doméstico representa um dos ritos e costumes contidos no lar, sendo assim um patrimônio artístico adquirido durante as fases mais importantes da formação do indivíduo. Assim retornamos a ideia de a memória ser um elemento que trabalha na coesão dos grupos: a arte feita e apreciada com a presença dos laços afetivos de família durante a infância possui uma profunda capacidade de despertar memória e reconhecimento. Dessa forma a música se torna um elemento constituinte da identidade do indivíduo.

Para além da família e o ambiente doméstico, aqui o termo “familiar” adquire também um outro significado. Esse apontamento vem de um trecho de entrevista onde o entrevistado diz que sua facilidade ao aprender o samba se dá pelo fato de ser *algo familiar*. Apesar de estar se referindo claramente a sua família, o uso e os significados da palavra “familiar” trazem reflexões pertinentes. O primeiro significado é o de qualidade de algo relacionado diretamente a família: através de parentes são desenvolvidos os hábitos de ouvir, as habilidades para tocar e cantar, o gosto musical e o repertório. O segundo significado é o de qualidade de algo que é percebido como bem conhecido por ter sido visto ou praticado muitas vezes¹⁹. Neste segundo sentido, a música traz memórias sobre o ambiente doméstico. Consequentemente, mesmo fora do ambiente familiar a música se mostra um meio pelo qual se pode acessar os modos de ser de um grupo, atualizar a identificação com o passado e reestabelecer os laços de pertencimento (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993).

Indagados sobre como aprenderam música, a menção a pais, mães e primos também foi uma constante entre os relatos. Esse aprendizado se deu ora apenas através da escuta, ora

¹⁹ FAMILIAR. In: MICHAELIS DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA, Editora Melhoramentos Ltda., 2015.

através de um ensino mais objetivo. Em ambos os casos, o aprendizado ocorreu através da oralidade. Os detalhes dados ao narrar esse aprendizado são importantes para notarmos como a reconstrução do passado através da memória é recheada de afetos. Assim, a imagem do passado não é apenas uma reconstrução dos fatos ocorridos. Alguns exemplos:

- a) Um dos entrevistados teve o pai como a figura principal que o introduziu à música. Seu pai foi quem primeiro percebeu sua forma de cantar. Depois passou a levar ele para conhecer rodas de samba, se apresentar e cantar no rádio. Junto a esses fatos narrados, foi com carinho que o entrevistado contou sobre o cuidado de seu pai ao comprar e passar suas roupas, arrumar seu cabelo e limpar seu sapato para o levar aos lugares para se apresentar.
- b) “Tudo que eu canto hoje é o que minha mãe cantava”. Ao narrar sobre como adquiriu repertório, foram postas cenas de sua mãe lavando roupa no rio, trabalhando, levando os filhos para trabalhar nas casas de outras famílias ariando as pratas. Durante essas tarefas, sua mãe sempre cantava Clara Nunes, Elizeth Cardoso, Clementina de Jesus, Adoniran Barbosa e sambas de roda. Assim aprendeu como e o que cantar.
- c) Um dos entrevistados disse que seu primo foi seu salvador e que tudo que conseguiu na música e na vida foi graças a ele. Esse primo o levou para o caminho da música, para a escola de samba e isso o livrou de seguir um outro caminho menos desejável. Por isso tem muita gratidão por esse primo.

A presença de sentimento ao narrar como aprenderam e conheceram música foi algo comum a todos os relatos. Nessa constância podemos observar como o samba, enquanto cultura popular e patrimônio cultural, faz referência a aspectos sociais e afetivos na vida desses indivíduos que vão além do som. Essas outras profundidades são interessantes de serem observadas durante o estudo de música porque reforçam como o samba até hoje ainda se preserva muitas vezes como cultura popular, sendo transmitido por tradição oral.

Devido ao afeto ao redor dos fatos ocorridos, é natural que os entrevistados falem do passado de forma romantizada. Por mais que isso possa representar distorções dos fatos, imprecisões históricas e lacunas entre lembrança e esquecimento, esses elementos também são importantes para a formação da memória e identidade. Isso é ilustrado em um relato quando as habilidades para cantar são atribuídas à ancestralidade no sentido espiritual, especificando quais Orixás do Candomblé são seus pais. A presença da religiosidade africana também é muito simbólica uma vez que é a principal origem do samba. Em outro relato, em resposta sobre o porquê de o entrevistado tocar samba e não outros gêneros, a herança

africana também é trazida à tona de forma muito marcante: “Ah, meu amigo. Eu acho que é a origem de qualquer preto. O preto que não gosta de samba é doente do pé mesmo”. O mesmo entrevistado, ao contar sobre como se apaixonou pelo samba, conta: “Naquela época, o movimento era tomado por negros mesmo, cara. Dominado por negros. Então é onde eu senti que amo isso mesmo”.

De outras formas menos explícitas os entrevistados se referem a questão racial. Em outra entrevista, ao contar sobre como começou a se apresentar, o entrevistado conta que começou na cena local. A partir disso começou a ser notado por outras pessoas que também tocavam pela região. Conta:

“Já tocava nos pagodinho na quebrada já. Os caras já chamavam: ‘ow, tem um menino ali que veio de Diadema e ele sabe tocar. Vamos chamar ele. Tem um pretinho ali. Vamos ver.’ aí os caras me chamaram.”

Ao falar sobre sua cor, o indivíduo afirma a própria identidade. Ao trazer essa identidade à tona quando conta como foi percebido e chamado por outros sambistas, o entrevistado coloca um ponto por onde foi possível outras pessoas se identificarem com ele. Essa identificação se mostra fundamental para que pessoas agreguem outras às suas manifestações musicais.

Essas menções ao movimento do samba, bairro e quebrada nos abrem as portas para o próximo tópico.

4.3 TERRITÓRIO E COMUNIDADE

“Comunidade é observar os artistas ao seu redor”

(Raquel Tobias)

Se a percepção do tempo explicita as mudanças, o espaço físico fornece uma imagem de permanência e estabilidade (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993). No espaço físico se encontram depositados os modos de vida e valores de grupos (RIOS, 2013). Assim, os lugares recebem a marca de um grupo e a presença de um grupo deixa marcas no lugar, portanto a percepção do espaço permite lembrar relações sociais nele contidas (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993). Essa imagem de permanência permite que indivíduos que não se conhecem possam se identificar, agregar outros para seu fazer artístico e compartilhar dos mesmos laços sociais através do contato com o espaço. A vizinhança, bairro, bares, praças e quadras de escola de samba são alguns dos espaços citados nas entrevistas. Podemos

considerar estes lugares como ambientes onde a memória habita uma vez que abrigam manifestações artísticas e complexidades dos grupos. Por fim, a música marca e é marcada pelo espaço ao habitá-lo, o que justifica a necessidade de olhar para o samba considerando seu lugar de origem.

Baseado nos depoimentos, a principal porta de entrada para começar a se apresentar era através dos pagodes pelo bairro, que acontecem em bares, casas ou em situações informais. “O caminho é sempre esse”, um deles comenta. Outro entrevistado descreve o lugar onde cresceu como um dos melhores lugares para a música devido a presença frequente de rodas de samba em bares na região. Como no trecho de entrevista citado na seção anterior, participar dessa cena local é um grande passo para ser notado por outros músicos e, então, passar a compartilhar fazeres artísticos, modos de ser e criar. Assim, o patrimônio cultural também é compartilhado e estabelecido através do espaço físico.

Alguns exemplos de espaços citados nas entrevistas:

- a) A escola de samba Mocidade Camisa Verde e Branco foi o lugar em comum mais evidente entre os entrevistados. Era de meu conhecimento que apenas um deles tinha alguma ligação com a escola. No entanto, por coincidência, três deles comentaram sobre a escola ter grande importância nas suas vidas.
- b) Os “pagodes na beira de campo”. Esse local foi citado apenas por um entrevistado, mas é um exemplo de memória individual que pode conter um retrato de seu contexto maior. O entrevistado disse ter crescido vendo jogos de futebol de várzea e, durante esses jogos, disse que sempre havia uma batucada na beira do campo. Durante o intervalo, ainda criança, pegava os instrumentos para tentar tocar e assim aprendeu. Assim, esse é um espaço marcado pelo samba.
- c) As praças onde ocorriam shows de grupos de samba e pagode. Essa é outra memória individual que pode indicar maior profundidade: Ao contar sobre seus primeiros contatos com a música, o entrevistado falou dos shows que ocorriam sempre que era aniversário da cidade ou outras festividades.

Compartilhando o patrimônio cultural, frequentando diferentes lugares e conhecendo novas pessoas, o senso de comunidade pode transcender o território de origem. Um exemplo disso é o fato de três dos entrevistados terem frequentado o Camisa Verde e Branco mesmo com origens distantes. Um dos entrevistados comenta sobre como um enorme leque musical foi aberto ao começar a frequentar a escola de samba, assim conheceu outros músicos, conheceu grandes artistas e teve oportunidades de trabalho. Assim o espaço físico agrupa pessoas ao redor de um mesmo patrimônio cultural, permitindo o reconhecimento.

Com essa rede de pessoas agrupadas através do patrimônio, o conhecimento é produzido coletivamente, passado e presente ganham continuidade. Também foi comum que nos relatos os entrevistados narrassem episódios onde eram os mais novos a tocar em algum grupo musical. Dessa forma, o aprendizado que as gerações mais novas obtêm com as gerações mais velhas se mostra um aprendizado integrado ao seu contexto, cotidiano e identidade. Mais do que conhecimento transmitido, isso significa tradição. Isso foi ilustrado em dois dos depoimentos onde os entrevistados narraram histórias sobre pessoas que outrora foram suas referências e ídolos e hoje são amigos e fazem parte do seu convívio musical.

Através da memória, assim como a música ouvida pode despertar o reconhecimento no indivíduo, a música tocada pelo indivíduo pode despertar o reconhecimento em outros. Ao narrar as memórias com a música que mais marcaram suas vidas, foi uma constante entre todos entrevistados narrar momentos atrelados a apresentações próprias, onde sua música foi compartilhada, percebida e reconhecida por outras pessoas:

- a) A primeira vez que o entrevistado desfilou na bateria da Camisa Verde e Branco. “Você vê a escola na avenida, você está lá no meio tocando, fazendo o que você gosta.” Outra memória narrada por ele foi a primeira vez que se apresentou como parte da banda de um artista que sempre admirou.
- b) Todas as vezes quando, após se apresentar, a entrevistada foi abordada por outras mulheres que diziam se espelhar nela.

Com as complexidades trazidas até então, assim como a arquitetura popular, a culinária, os itens de moda, a música faz parte da cultura. Como cultura popular, possuir esses saberes musicais não necessariamente faz com que o indivíduo transforme a música em profissão, fonte de renda ou mercadoria. No contexto do samba, figuras importantes para a manutenção da tradição musical muitas vezes não são músicos profissionais tampouco professores: são pessoas comuns que vivem sua cultura.

Sendo assim, aqui cabe a menção a um relato. Assim como sua mãe, a entrevistada cantou durante a vida toda, mas não tinha a música como profissão. Isso se deu apenas nos últimos anos. Hoje em dia, ao ter ganhado notoriedade, reforça que é uma preocupação sua incentivar e dar visibilidade a pessoas que, assim como ela, eram artistas apenas em seu cotidiano: “Aquela doméstica ali. Aquela secretária do lar. Deve ter uma compositora atrás dela”. E daí surgiu a frase da epígrafe dessa seção: “Comunidade é observar os artistas ao seu redor”.

4.4 INSTITUIÇÕES

Um dos questionamentos principais dessa pesquisa é: na ausência das instituições de ensino formal de música, quais instituições perpetuam a música? Se até agora conservatórios, faculdades e escolas de música foram pouco mencionadas, buscaremos essa resposta nas instituições sociais.

4.4.1 Instituições sociais

Uma definição para instituição social é:

“uma estrutura relativamente permanente de padrões, papeis e relações que os indivíduos realizam segundo determinadas formas sancionadas e unificadas, com o objetivo de satisfazer necessidades sociais básicas.” (FITCHER apud. LAKATOS, 1999).

Dessa forma, os principais exemplos de instituições sociais são família, escola, trabalho, igreja e estado. Lakatos (1999) divide as qualidades e funções de cada instituição em quatro principais tipos: modelos de atitude e comportamento; traços culturais simbólicos (símbolos); traços culturais utilitários (bens imóveis); e códigos orais escritos²⁰. Exemplificando essas qualidades:

- a) No caso da família: A educação, respeito e afeto providos representam um modelo de atitudes e comportamentos; os símbolos de uma família como bens de valor afetivo, a aliança e fotografias são traços culturais simbólicos; a casa e outros bens materiais representam traços culturais utilitários; certidões e testamentos representam códigos orais ou escritos
- b) No caso do estado: A subordinação, cooperação e obediência representam um modelo de atitudes e comportamentos exigidos pelo estado; a bandeira, hino e monumentos compõem seus símbolos; edifícios e serviços públicos são traços utilitários; a constituição, as leis e o idioma representam códigos orais ou escritos.

Essas instâncias todas são essenciais para a formação do indivíduo uma vez que, como colocado por Fitcher, cumprem necessidades básicas.

²⁰ LAKATOS, E. M. & MARCONI, M. A. (1999). Sociologia Geral. 7a. Ed. Atlas, São Paulo.

Os relatos narram lugares, pessoas, cenários e, direta ou indiretamente, instituições às quais os indivíduos pertencem. A mais evidente é a família, tendo sido observada a sua extrema importância para o primeiro contato com a música. Indiretamente, os indivíduos narram lugares, círculos de pessoas, cenários e instâncias sociais que podem se encaixar na definição de instituição social e serem providas das qualidades de tal. A seguir, baseado nos relatos, serão apresentados algumas dessas instâncias sociais que podem cumprir o papel de instituições sociais pela definição apresentada.

4.4.2 Família

Sendo a instituição mais evidente e um tema já muito desenvolvido nesse trabalho, aqui relacionaremos brevemente família com a música a partir da definição e qualidades de uma instituição social apresentada:

- a) Modelos de atitudes e comportamento: os afetos cultivados na presença da música e estabelecidos por laços sociais presentes na família representam modos de ser e pensar.
- b) Traços culturais simbólicos (símbolos): a casa que é constantemente preenchida por música, o canto durante o trabalho, instrumentos herdados de pai para filho.
- c) Traços culturais utilitários: os bem propriamente materiais como instrumentos, caixas de som, discos.
- d) Códigos orais ou escritos: a tradição musical transmitida através da oralidade dentro do ambiente doméstico.

4.4.3 Escola de Samba

As escolas de samba representam uma tradição longa que remonta o início do século passado. Adquiriram proporções de produção cada vez maiores através das décadas, hoje inclusive movimentando quantidades exorbitantes de dinheiro. Três dos entrevistados tiveram ligação profunda com escolas de samba e narraram o quanto importante esse contato. Sendo um centro de conhecimento compartilhado e construído coletivamente, a escola de samba representa a manutenção de uma tradição viva e atual. Ritmistas viram diretores, diretores viram mestres e tornam a ensinar novos ritmistas.

Uma vez que se intitula “escola”, é contra intuitivo colocar este tipo de instituição em contraposição a instituições de ensino formal de música. Não seria a escola de samba uma instituição musical? Evidentemente que sim. No entanto, essa contraposição se dá pelas

instituições ensino formal de música - como conservatórios e universidades - dedicarem uma parte tão pequena do seu tempo para falar sobre a música feita nas escolas de samba e o estudo deste fenômeno.

Em relação às quatro qualidades de uma instituição social, podemos dizer sobre as escolas de samba:

- a) Modelos de atitudes e comportamento: ao compartilhar de um mesmo patrimônio cultural, pessoas partilham de seus modos de ser e criar e se educam quanto a formas de fazer música, dançar e cantar.
- b) Traços culturais simbólicos (símbolos): as cores, as figuras dos mestres, os brasões, bandeiras e fantasias.
- c) Traços culturais utilitários: as quadras, os instrumentos, os recursos financeiros captados para carros alegóricos e fantasias
- d) Códigos orais ou escritos: a tradição oral presente no ensino, as formas de se coordenar a bateria, o apito.

4.4.4 Movimento musical / comunidade

Ser percebido por outros músicos, ser chamado para tocar, frequentar os pagodes do bairro e a rede de pessoas formada ao redor da música, vemos um grupo de pessoas formadas ao redor do patrimônio cultural. Os modos de ser desse grupo, os compartilhamentos de composições, a formação de um repertório popular, o contato entre gerações, renovação de músicos no cenário e a longevidade desses fenômenos podem indicar que esse movimento também se configura como uma instituição social.

Quando perguntada sobre o lugar que a música ocupa na sua vida, uma das entrevistadas respondeu ser um lugar de família por toda a relação que teve com o ambiente doméstico. Essa indagação a levou a citar também a “família musical”, ou seja, a família que ela conquistou. Acrescentou: “É família. É **educação**. Você acaba se educando, no seu cotidiano também. Horário, é isso, é aquilo, sabe? Educação de cantar junto, educação de ficar uníssono, em tudo que você faz”. Isso ilustra o sentido comunitário criado ao redor do patrimônio cultural.

Em relação às quatro qualidades de uma instituição social, podemos dizer sobre o movimento do samba:

- a) Modelos de atitudes e comportamento: o compartilhamento de costumes, a citada “educação de se tocar junto”, a linguagem idiomática construída ao redor do gênero tocado, a dança.

- b) Traços culturais simbólicos (símbolos): o repertório popular, os lugares onde o samba acontece, os bairros tidos como bairros de samba.
- c) Traços culturais utilitários: Os instrumentos a disposição que permitem com que gerações novas possam aprender a tocar²¹, equipamentos de som compartilhados, recursos financeiros obtidos em troca de apresentações.
- d) Códigos orais ou escritos: aqui também cabe a “educação de se tocar junto”, as teorias musicais transmitidas através da oralidade, as linguagens de sinais e olhares desenvolvidas durante rodas de samba.

4.4.5 Mídias musicais e meios de comunicação de massa.

Muitos artistas em comum foram citados entre os entrevistados: Clara Nunes, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Beth Carvalho, Exaltassamba, Negritude Junior, entre outros. O contato com esses artistas se dá muito pela difusão através de rádio, TV e discos. Cabe aqui alguns exemplos de alguns entrevistados que, ao serem perguntados sobre como aprenderam música, fazem uma relação clara entre o aprendizado musical e esses meios de difusão:

“Mano, tudo de música que eu aprendi foi na Transcontinental. Eu não tinha outro meio. Era a rádio 104,7. Eu não tinha outro meio para escutar música.”

“Eu via os desfiles na TV. Sempre fui apaixonado por tamborim. Via os caras na TV (...) aí o que eu fazia? Eu montava um desfile de escola de samba na minha casa, mano. Pra mim. Pegava as tampinhas de garrafa. Colocava. As tampinhas de garrafa eram a ala. Pegava meus carrinhos. Os carrinhos eram os carros alegóricos. (...) E eu ia desfilando na sala. Aí eu pegava três varetinhas de pipa e a tampinha da latinha do Nescau e ia tocar. O meu primeiro instrumento foi três varetinhas de pipa e a latinha do Nescau. Pra simular um tamborim. Ficava batucando o dia inteiro”

“Na nossa época era ouvindo mesmo, você tinha que sentar ali, prestar atenção e entender: ‘caramba, olha o que ele está fazendo no pandeiro, olha as viradas de tamborim’, né? (...) Porque quando você escutava o Luna, Eliseu e o Marçal, você ouvia ali aquele trio de tamborim. Até você identificar o que cada um estava fazendo, a afinação de cada tamborim para poder dar a diferença na sonoridade.”

²¹ Aqui relembro uma cena narrada por um dos entrevistados: quando criança, por frequentar lugares onde havia música, nos intervalos explorava os instrumentos e tentava tocar, o que o ajudou a aprender. A livre disposição de instrumentos é um importante contato que proporciona a assimilação musical.

Estes meios se mostram mais importantes ainda porque, uma vez que são narrados como importantes na formação da memória de um indivíduo, conseqüentemente, também dizem respeito à memória coletiva em uma dimensão muito maior por serem meios de difusão e comunicação de massa. Sendo assim, cabe atribuir as qualidades de uma instituição social:

- a) Modelos de atitudes e comportamento: Artistas renomados tem grande potencial de influenciar as ações de seu público, os eventos promovidos pelas rádios, a assimilação de letras e formação de um repertório.
- b) Traços culturais simbólicos (símbolos): capas de discos, vinhetas de rádio, marcas, itens de moda utilizados pelos artistas²².
- c) Traços culturais utilitários: os equipamentos necessários para o consumo dessas mídias, toca discos, aparelhos de rádio, discos.
- d) Códigos orais ou escritos: dados contidos em encartes de discos, frequências de rádio.

4.4.6 Relações com as problemáticas da institucionalização do patrimônio cultural

A origem do samba é preta e periférica. Além desse fato ser observado na literatura sobre o gênero²³, isso também é demonstrado durante as entrevistas devido as frequentes as menções dos entrevistados a respeito de sua raça e origem, o que por vezes foi feito com o tom de reafirmação de sua identidade. Como demonstrado, até hoje o samba ainda se mantém como cultura popular e se perpetua principalmente pela tradição oral. Posto isso, a própria ausência das instituições de ensino formal de música nos relatos e, conseqüentemente, na análise feita nas seções anteriores pode nos passar uma mensagem.

Retomando os debates sobre as problemáticas apresentadas no primeiro capítulo, iniciemos com os traços de colonialidade dentro das instituições apresentados por Queiroz (2017). Dizer que o ensino de música é construído sob o pensamento europeu implica em dizer também que essa perspectiva de música é uma perspectiva da branquitude. A colonialidade pode ser definida como a cicatriz deixada pelo processo de colonização nas

²² Falando sobre suas memórias mais marcantes com a música, o entrevistado diz: “Show do Negritude Junior. Aniversário de Suzano. Mano, os caras entrando de brilhantina branca, eu não esqueço essa imagem.”

²³ LOPES, Nei. Partido-alto: Samba de bamba; Pallas Editora e Distribuidora Ltda., Rio de Janeiro, 2008.

bases culturais, formas de ser, ver, perceber, valorar e pensar da sociedade. Assim se forma a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir que relegam outras visões de mundo a um lugar subalterno. Uma vez que o racismo é um dos principais alicerces do processo de colonização, consequentemente, é um traço presente na colonialidade. Sendo construído sobre estes pilares, o ensino de música ainda hoje carrega estes traços, como explica Queiroz (2017). É natural que esses traços façam com que as instituições de ensino formal de música encontrem grande dificuldade em contemplar a arte aqui observada, dada a sua origem preta e periférica. Isso é um possível motivo para a ausência das instituições de ensino música na realidade observada.

O trabalho feito por Queiroz é um exemplo de esforço feito dentro do meio acadêmico que visa questionar esses paradigmas e estruturas presentes dentro da educação musical. Ao levantar estas questões, portas são abertas para que o meio acadêmico contemple melhor as manifestações artísticas feitas pelas classes populares.

No entanto, voltemos à problemática apresentada por Canclini sobre apropriação desigual do patrimônio institucionalizado (1995): essa produção científica - que contempla de forma satisfatória as manifestações artísticas produzidas pelas classes populares – também está sob o risco de ser apropriada de forma desigual, porque o acesso a universidades, bibliotecas e acervos é disponibilizado de forma desigual.

Retornemos também a outra problemática apresentada por Canclini que trata sobre os produtos gerados pelas classes populares terem menor possibilidades de realizar operações indispensáveis para se converterem em patrimônio generalizado (P. 97, 98, 1995). Tanto quanto o acesso à produção científica já existente é disponibilizado de forma desigual, também é desigual o acesso aos meios de produção científica.

Essas problemáticas podem apontar o motivo pelo qual as formas de aprender e ensinar música dos entrevistados e as pessoas de seu convívio se deram sempre fora das instituições e de maneira informal. O samba se perpetuar independente das instituições não é, de forma alguma, um problema. Contudo, os motivos da ausência das instituições nestes processos são passíveis de serem questionados. Por se darem de forma espontânea na sociedade, estas dinâmicas populares de aprendizado e ensino musical demonstram valor cultural inestimável. É devido a esse valor cultural que esse trabalho se dedica a observar e exaltar essas manifestações.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As principais dimensões simbólicas e afetivas do samba observadas através desta análise foram:

- a) A dimensão familiar: por onde os indivíduos experienciam e se reconhecem na música devido à sua memória da infância e do contexto onde cresceu.
- b) O pertencimento: por onde indivíduos experienciam o reconhecimento através do compartilhamento de memórias musicais complementares.
- c) A comunidade: por onde indivíduos desenvolvem conhecimentos coletivamente e assim fazer parte de um constante processo de encontro entre passado e presente, consolidando tradição.
- d) Identidade: quando a música é integrada ao indivíduo, grupo, ambiente doméstico e local, o fazer musical se torna o simples ato de exercer sua própria cultura.

As principais instituições sociais responsáveis pela perpetuação do samba observadas foram:

- a) Família
- b) Escolas de samba
- c) Movimento musical e/ou comunidade
- d) Mídias musicais e meios de comunicação de massa

O intuito principal deste trabalho era fazer uma análise da realidade musical que eu tive contato nos últimos anos. O caminho de transcrever em partitura as formas de tocar, interpretar e compor; e fazer análises das harmonias e formas das canções; não parecia fazer sentido neste contexto uma vez que estes métodos não estavam presentes no fazer musical em si. Por isso a escolha da memória como ponto principal para a análise musical. Este método se demonstrou eficiente pois através deste olhar foi possível observar os processos musicais a partir da perspectiva de quem de fato produz a música observada. Junto a isso, ao invés de descrever o resultado sonoro e estético da música feita no contexto observado, foi possível descrever os processos pelos quais essa estética é consolidada. Sendo assim, é possível afirmar que os processos observados são, em certa medida, definidores da manifestação observada.

As problemáticas apresentadas também puderam ser observadas. O papel das instituições públicas não se mostrou presente na realidade observada; e os processos de aprendizado dessa tradição se mostraram muito diferentes do processo de aprendizado por meio do ensino formal, reforçando os questionamentos sobre a validade dos métodos utilizados para se ensinar música popular dentro da academia.

Escolher este método de análise foi uma tentativa de falar sobre a música praticada da forma mais aproximada possível da visão que os músicos populares tem sobre sua própria música. Como proposta para a solução dos problemas observados no meio acadêmico, a busca de outros métodos que tentem olhar a música sob a perspectiva de quem faz e ouve pode ser um caminho. A contribuição direta dos músicos populares para a construção desse conhecimento também deve ser considerada.

6 REFERÊNCIAS

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva experiência. Instituto de Psicologia – USP, São Paulo, 1993.

RIOS, FÁBIO. Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo In: Revista Intratextos, 2013, vol. 5, no. 1. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/intratextos.2013.7102>

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. Revista da ABEM, Londrina, vol. 25, n. 39, p. 132-159, jul./dez. 2017.

VIANA, Nildo. Memória e Sociedade: uma breve discussão teórica sobre memória social. Espaço Plural, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2006.

PALLASMAA, Juhani. Habitar. Tradução de Alexandre Salvaterra. São Paulo: GG Brasil, 2017.

ALCÂNTARA, Maurício Fernandes de. "Gentrificação". In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2018.

FAMILIAR. In: MICHAELIS DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA, Editora Melhoramentos Ltda., 2015.

LAKATOS, E. M. & MARCONI, M. A. Sociologia Geral. 7a. Ed. Atlas, São Paulo, 1999.

LOPES, Nei. Partido-alto: Samba de bamba. Pallas Editora e Distribuidora Ltda., Rio de Janeiro, 2008.

HELENO, Bárbara Lopes; REINHARDT, Rafaella Max. Apropriação Cultural: Novas Configurações das Identidades na Era da Globalização. Cadernos de Estudos Sociais e Políticos, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 2017.