

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DANIEL MARTINS PITANGA

**Candeeiro Musical: três histórias de vida em formação com a música e a construção
de memórias na cultura popular**

BRASÍLIA

2021

DANIEL MARTINS PITANGA

**Candeeiro Musical: três histórias de vida em formação com a música e a construção
de memórias na cultura popular**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Processos de Formação em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Delmary Vasconcelos de Abreu.

BRASÍLIA

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pc PITANGA, Daniel Martins
Candeiro Musical: três histórias de vida em formação com a música e a construção de memórias na cultura popular / Daniel Martins PITANGA; orientador Delmary Vasconcelos de ABREU. -- Brasília, 2021.
141 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) -- Universidade de Brasília, 2021.

1. Música Popular. 2. Memória. 3. Musicobiografização. 4. Podcast. I. ABREU, Delmary Vasconcelos de, orient. II. Título.



Universidade de Brasília
Departamento de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação intitulada *Candeeiro Musical: três histórias de vida em formação com a música e a construção de memórias na cultura popular*, de autoria de Daniel Martins Pitanga, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Delmary Vasconcelos de Abreu
Universidade de Brasília
Orientadora

Profa. Dra. Maria da Conceição Ferrer Botelho Sgadari Passeggi
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Examinadora Externa

Prof. Dr. Marcus Vinicius Medeiros Pereira
Universidade de Brasília
Examinador Interno

Prof. Dr. Paulo Roberto Affonso Marins
Universidade de Brasília
Examinador Interno (Suplente)

Data de aprovação: Brasília, 03 de março de 2021

AGRADECIMENTOS

Aos professores, coordenadores, servidores e estudantes da Universidade de Brasília, meus sinceros agradecimentos a todos que mantêm viva e lutam pela universidade pública.

À memória de Alex Uilamar da Cunha, secretário do PPG/MUS.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Professora Doutora Delmary Vasconcelos de Abreu, que, além de apontar caminhos para que eu me (re)encontrasse comigo mesmo, tornou-se também minha amiga.

Agradeço aos meus amigos do grupo Candeeiro Musical, pela companhia nos momentos difíceis do ano de 2020 e por manterem junto comigo essa nossa chama acesa.

Aos meus familiares, em especial meus pais, Cleusa e Robson, meus irmãos, Betânia e Pedro e, meus sobrinhos, João e Miguel. Obrigado por serem meu porto seguro, hoje e sempre.

Agradeço aos meus companheiros da Cia Os Buriti, fonte de ideias e inspirações para as artes e para a educação.

Agradeço aos meus queridos amigos que contribuíram diretamente com este estudo. Leonardo Teixeira, Gustavo Reinecken, Biancamaria Binazzi, Karen Worcman, Marília Carvalho, Naira Carneiro e Diogo Vanelli.

Um salve para meus companheiros do Estágio da Pesquisa, pelas trocas e apoio mútuo nessa jornada.

Agradeço aos meus mestres convidados que generosamente compartilharam suas histórias de vida, suas sabedorias, suas músicas e seus textos, além do precioso tempo que passamos juntos conversando. Muito obrigado Renata Amaral, Ivan Vilela e Nélio Spréa.

Agradeço por fim a todos os mestres e mestras da cultura popular, a todas as pessoas que compuseram e interpretaram as músicas que me formaram e aos tantos outros que se lançam em busca de construir e compartilhar a memória da cultura e da música popular brasileira.

Resumo:

Esta pesquisa tem como objetivo compreender e compartilhar processos de formação com a música a partir das histórias de vida de três reconhecidos músicos populares do Brasil. O recorte do tema propõe a problematização da construção da memória como seu elemento estruturante. Realizado à luz da pesquisa (auto)biográfica, o estudo parte do desenvolvimento do conceito de musicobiografização para a coleta e análises de seus materiais de pesquisa. Como parte integrante e essencial do trabalho, as três entrevistas narrativas realizadas com os participantes são registradas e divulgadas em formato de áudio como episódios de um programa de *podcast* intitulado Candeeiro Musical. Como mote para o enredo deste texto, temos as obras de Mário de Andrade e João Guimarães Rosa como ponto de encontros entre as três histórias de vida e também a de seu autor, construindo assim uma linha narrativa que traça semelhanças e diferenças. A partir da questão norteadora: a quem interessa criar, manter e divulgar a memória da música popular brasileira? e da construção de um panorama do contexto sócio-histórico-cultural brasileiro, a pesquisa se vale da metodologia de análise de José Miguel Marinas denominada Compreensão Cênica para elucidar de que maneira os participantes se utilizam das ferramentas criativas da tradição oral em sua formação. Como resultados, o estudo apresenta a compreensão da memória como uma entidade que é constituída de duas partes igualmente importantes e complementares, um acervo patrimonial e um repertório sensível e, assim, aponta caminhos para o campo da educação musical.

Palavras-chave: música popular, memória, musicobiografização, *podcast*

Abstract:

This research aims to understand and share formation processes with music from the life stories of three renowned popular musicians from Brazil. The theme section proposes the problematization of the construction of memory as its structuring element. Fulfilled with the (auto)biographical research, the study starts from the development of the concept of *musicobiografização* for the collection and analysis of its research materials. As an integral and essential part of the work, the three narrative interviews conducted with the participants are recorded and released in audio format as episodes of a podcast program entitled *Candeieiro Musical*. As a motto for the plot of this text, we have the works of Mário de Andrade and João Guimarães Rosa as a meeting point between the three life stories and also that of their author, thus building a narrative line that traces similarities and differences. From the guiding question: who is interested in creating, maintaining and disseminating the memory of Brazilian popular music? and the construction of a panorama of the Brazilian socio-historical-cultural context, the research draws on José Miguel Marinas' analysis methodology called Scenic Comprehension to elucidate how the participants use the creative tools of oral tradition in their formation. As a result, the study presents the understanding of memory as an entity that is constituted of two equally important and complementary parts, a heritage collection and a sensitive repertoire, and thus, points out paths to the field of music education.

Key words: popular music, memory, *musicobiografização*, podcast

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Compreensão Cênica por MARINAS (2007)

Figura 2 – Compreensão Cênica – “Palco Candeeiro Musical”

LISTA DE ABREVIATURAS

ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical

ABPod – Associação Brasileira de *Podcasters*

BIOGRAPH – Associação Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica

CIPA – Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

GEMAB – Grupo de Pesquisa Educação Musical Escolar e Autobiografia

PodCon – Conferência Brasileira de *Podcast*

RBPAB – Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

“Merecemos cantar”12

CAPÍTULO 1

Melodias de um Brasil profundo: entre música popular e folclore, tradição e exílio.....18

O que nos conta essa história e por que contá-la?.....27

Dos processos de formação com a música.....32

O que se pretende alcançar com essa história?.....36

Das inspirações e o foco dessa história.....38

A memória e a tradição oral.....43

CAPÍTULO 2

Da pesquisa (auto)biográfica: uma abordagem narrativa.....48

Da Musicobiografização: um conceito.....49

Das histórias de vida: um caminho para as Compreensões Cênicas.....60

Podcasts: agregadores de demandas pessoais no mundo da informação, um dispositivo.....63

Como essa história foi escrita?.....68

CAPÍTULO 3

Renata Amaral e a pedra da memória.....73

Ivan Vilela e o cantar da própria história.....76

Nélio Spréa: as brincadeiras, os brincantes e a escola.....79

Mário de Andrade e João Guimarães Rosa: o turista aprendiz entre sertões e veredas.....81

Cena 1 – Encontros com Mário de Andrade.....83

Cena 2 – Encontros com Guimarães Rosa.....90

Cena 3 – Dos processos mnemônicos na formação com a música.....94

CAPÍTULO 4

O Candeeiro Musical: um ensaio formativo.....111

CANTAR PARA SEGUIR CANTANDO.....119

REFERÊNCIAS.....121

ACERVO DE LINKS.....	128
DISCOGRAFIA SUGERIDA.....	133

INTRODUÇÃO

“Merecemos cantar”

*Seu moço quer saber
Eu vou contar num baião
Minha história pra o senhor
Seu moço preste atenção
“Minha História”*

João do Vale e Raimundo Evangelista
(VALE; EVANGELISTA, 1981)

Certo dia, em uma conversa com o tincão Mateus Aleluia, com um tom de reflexão e profecia, ele me disse que no início não foi ouvida a palavra [verbo], no início, cantamos. Quem conhece Seu Mateus e a obra do trio Os Tincões¹, é capaz de compreender a força e a relevância dessa ideia. Sabe que não se trata de uma contestação dos textos bíblicos, mas revela a dimensão histórica, cultural e social da palavra cantada, pelo menos foi assim que essa conversa encontrou ressonância dentro de mim. Se desde o princípio somos canto, como assim cantam Os Tincões, “vem de lá de muito longe esse meu cantar”², nele está incorporada nossa memória. Da mesma forma, as nossas histórias, mais do que coisas que nos pertencem, é algo que construímos, e se as construímos, o fazemos impelidos pela força do (com)partilhar. Desde o início, oferecemos a nossa memória e a nossa história ao tempo, ao vento, ao fogo, à água e à terra, esta que nos forma e nos consome. Para mim, tudo isso se confirma quando ao final da conversa, Mateus conclui: “merecemos cantar”.

Gostaria de deixar registrado nestas primeiras palavras um sentido poético da construção e do compartilhamento da memória. Como um azimute, a memória é

¹ Os Tincões foi um excepcional grupo musical surgido na cidade de Cachoeira, no estado da Bahia, cujas atividades se desenvolveram entre as décadas de 1960 e 1980. O trio passou a ser mais amplamente conhecido e redescoberto recentemente, pelo valor histórico e cultural de sua obra, que é baseada em um referencial afro-religioso. Mateus Aleluia é um dos mais antigos integrantes do grupo e que ainda hoje mantém intensa atividade musical e de ativismo nas questões da religiosidade, história e cultura negras. O nome Tincão é referência à um pássaro, simbolizando a força e a importância do cantar como identidade da sonoridade do grupo.

² Uma referência em vídeo no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AGe4JegFvNw> . Acesso em: 08/02/2021.

como um ângulo, um ponto de vista claro o bastante para enxergarmos e escolhermos um caminho por onde seguir. Ajustado nosso azimute, podemos iniciar propriamente a escrita ou a gravação da nossa história. Tanto no sentido das navegações como nas gravações eletromagnéticas, a memória-azimute se traduz ou se corporifica durante o trajeto, durante o velejar, durante o cantar. E se assim bem fizermos, teremos a possibilidade de entregar este bem precioso em mãos e ouvidos dos próximos, para que estes assim possam escrever e cantar suas próprias histórias.

A urgência da construção e compartilhamento da memória em nosso Brasil existe há pelo menos 482 anos. Quando os primeiros contingentes de negros africanos aqui aportaram se fundindo com os nativos ameríndios escravizados e com os colonos europeus, a partir de propósitos muito bem aclarados, constituiu-se o que Darcy Ribeiro chamou de “moinhos de gastar gente” (RIBEIRO, 2015). Hoje, no ano de 2021, da mesma forma ainda urge essa urgência, com a diferença que tais propósitos muito bem aclarados tornaram praticamente insustentável a futura permanência da matéria natural e humana em nosso vasto território.

Nestes 2020 e 2021, anos em que provamos tantos limites como povo territorialmente constituído, passamos a solicitar com urgência as palavras e os cantos de alguns representantes destes povos que há séculos seguem gastando e resistindo, cantos como os dos Mateus Aleluia e Ailton Krenak, vozes que muito ecoaram nestes anos e me ajudaram a escrever este texto. A novidade que surge agora é, que em meio a tantas crises, a memória daqueles que há muito aprenderam a resistir, hoje nos serve como alternativa para essas curvas em nosso caminho. Vozes que sempre cantaram, gritaram, denunciaram e foram silenciadas, mas que só agora começam a ser ouvidas, só agora que a doença e suas consequências se instalaram também na casa do patrão.

2020 e 2021 não foram somente os anos da doença, das crises e das incertezas, foram também, para alguns de nós, uma oportunidade de se (re)conhecer, de se (re)ligar com outras pessoas e com a fé e (re)estabelecer caminhos. Desenvolver minha pesquisa e este texto entre 2020 e 2021 foi um processo de muitos aprendizados e alegrias. Reconheço e agradeço a oportunidade que me foi concedida graças a existência e persistência do único programa de pós-graduação em música que resiste na região Centro-Oeste. A nossa querida Universidade de Brasília é o espaço

onde pude me (re)encontrar com colegas e professores e recuperar o gosto pelo debate, pela densidade das leituras e o imenso prazer de exercitar minhas percepções através da escrita. Me entregar ao mestrado foi um processo de consagrar este rito que me (trans)formou, pois hoje me sinto não somente capacitado, mas completamente interessado em seguir inquirindo, debatendo e contribuindo com o desenvolvimento das estruturas e colaborando com formação de outras pessoas.

Peço licença e explico as características da minha redação. Mesmo sendo um jovem pesquisador, escolhi desenvolver minha dissertação fazendo o uso eventual da primeira pessoa. Não pela opção da ousadia assoberbada, mas por respeito e por acreditar que se tratando de um texto que contém indiretamente uma narrativa (auto)biográfica, minha capacidade de apresentar e refletir sobre os diversos temas que abordarei, se fará de forma mais a(própria)da em determinadas passagens ao fundir meus antecessores e referenciais à minha própria voz. A busca pelo equilíbrio entre a linguagem acadêmica e a literária é uma constante. A tentativa é sempre a de construir um texto fluente, instigante, que proponha compreensões aprofundadas e que também seja permeado pela literatura e pela musicalidade.

Dito isso, destaco que referências às letras de músicas e a nomeação de diversos músicos e compositores é uma característica inerente ao texto, justamente por acreditar que o discurso poético-musical é de extrema importância para construir a narrativa que estou propondo. Nomear os artistas que me formaram é uma maneira de convidá-los a escrever esta história junto comigo, é fazê-los ocupar também o espaço da academia.

Aqui vale uma observação: as epígrafes que dão início a algumas seções fornecem palavras e temas geradores para a construção do texto que se segue e, da mesma forma, suas músicas são sugeridas como trilha sonora para a leitura, pois ampliam seu potencial expressivo. Referências às gravações serão indicadas sempre que oportuno.

Antecipo que no percurso do texto serão encontradas também algumas das minhas memórias e histórias pessoais, para melhor construir as teses, antíteses e possíveis sínteses. Inspirado em Hannah Arendt, hoje escrevo para compreender (ARENDR, 2008), e como Paul Ricoeur, me compreendo diante do texto (RICOEUR, 2008).

Como gestor da matéria humana na história do nosso país, nosso ideal republicano tende a desapropriar a memória das populações mais humildes. Apesar disso, mesmo que invisíveis aos olhos da maioria dos governantes, suas memórias nunca deixaram de existir. Mesmo depois de contornarem as “árvores do esquecimento”³ (AMARAL, 2012, p. 9), mesmo depois de soterrarem seus rios com dejetos e lama, mesmo depois de coibirem seus cultos e suas culturas, mesmo depois de ressignificarem suas músicas em função do lucro de outrem. Este trabalho não busca solucionar essas problemáticas, ele surge como uma singela chama que segue acesa dentro de um candeeiro. Permanência de uma energia que possa lançar luz sobre as histórias de vida de três pessoas que oferecem há vários anos suas presenças, suas sabedorias e seu amor à compreensão, coleção e difusão das histórias e músicas de outras pessoas, receptáculos das memórias mais preciosas do povo brasileiro: os senhores e as senhoras, os mestres e as mestras, os jovens e as crianças.

A memória, como recorte do tema desta pesquisa, é o que dá base para a busca pela compreensão que se pretende alcançar com este texto. A origem desta problemática parte de uma questão que me acompanha já há alguns anos: a quem interessa criar, manter e divulgar a memória da música popular brasileira?

Este texto dissertativo está organizado em quatro capítulos e conclui-se com um ajuste de azimute, novos rumos para novos tempos.

O primeiro capítulo se inicia com uma reflexão sobre música e a cultura popular no Brasil e a apresentação do objeto do estudo. São construídos os critérios de seleção dos participantes e como este relatório foi metaforicamente idealizado como uma história. Isto se dá em função dos atravessamentos causados pelas obras de Mário de Andrade e João Guimarães Rosa em nossas trajetórias. Após breve apresentação sobre o surgimento do grupo Candeeiro Musical, se explica a origem da implementação do *podcast* como dispositivo metodológico. Posteriormente, são abordadas algumas noções sobre processos de formação com a música e definidos os objetivos da pesquisa. O capítulo conclui-se com um panorama histórico sobre os movimentos de registro da memória da música popular brasileira e suas relações com

³ “Os escravos que saíam do porto de Ouidah (Benin) rumo ao Novo Mundo eram levados antes à Árvore do Esquecimento, plantada pelo rei Agadja, em 1727. Em torno dessa árvore, os homens deveriam dar nove voltas, e as mulheres sete, para que se esquecessem de suas origens, sua identidade cultural, suas referências geográficas” (AMARAL, 2012, p. 9).

a formação com a música e a caracterização de algumas acepções sobre a memória no contexto da tradição oral.

O segundo capítulo destaca um sobrevoo teórico-metodológico. São apresentados a pesquisa (auto)biográfica; o conceito de musicobiografização; a metodologia da Compreensão Cênica a partir das histórias de vida; o *podcast* como dispositivo metodológico, sua história e reflexões sobre as tecnologias de registro e divulgação de narrativas e, por fim, os procedimentos e estratégias adotadas para a coleta e a análise dos materiais de pesquisa.

No capítulo três entram em cena os três participantes. Procuo apresentá-los a partir de como os conheci e com suas produções musicais, bibliográficas e suas próprias pesquisas. O cenário se estabelece através da costura das três biografias ao utilizar uma linha narrativa que revela subjetividades como também seus pontos em comum, construída a partir de seus encontros com obras que lhes são referências, o trabalho de Mário de Andrade e a literatura de João Guimarães Rosa. O enredo então se configura com três participantes e duas personalidades, resultando em uma história única. Amparadas pelo método da Compreensão Cênica (MARINAS, 2007), as análises e reflexões sobre os temas da formação com a música, experiências de vida e a construção da memória na cultura popular, organizam e conduzem a tecedura do capítulo a partir das entrevistas narrativas registradas individualmente em três episódios do *podcast* Candeeiro Musical.

O último capítulo do texto traz uma síntese da pesquisa através de um olhar particular das minhas experiências e aprendizados durante sua realização. É como uma quarta narrativa de história de vida que se soma às outras três. A partir do imaginário construído sobre o Candeeiro Musical, trago foco e luz sobre os processos de formação com a música em formato de ensaio a partir da vertente da pesquisa-formação advinda dos estudos da pesquisadora Maria da Conceição Passeggi (2016).

Por fim, apresento como considerações finais, algumas possibilidades de novos caminhos por onde podemos seguir pesquisando, construindo e compartilhando nossas memórias e nossas músicas.

Este texto é dedicado aos diversos fazedores da música e da cultura popular do nosso país e é endereçado à comunidade acadêmica letrada na tentativa de dar mo-

nos as mãos. Desejo-lhe uma boa leitura e a possibilidade de (re)encontros e aprendizados.

CAPÍTULO 1

Melodias de um Brasil profundo⁴: entre música popular e folclore, tradição e exílio

[...]
Estrada de terra que só me leva
Só me leva
Nunca mais me traz
“Carro de Boi”
 Maurício Tapajós e Cacao
 (GOMES; BRITO, 1976)

A biografia, ou os caminhos⁵ de grandes músicos brasileiros pode ser, para nós interlocutores, fonte resguardada de muitas sabedorias musicais ao mesmo tempo em que nos revela caminhos para nossa própria história. O Brasil, pela heterogeneidade de sua memória, é por natureza um profícuo produtor de música, arte e cultura. Já a sua história, que geralmente é escrita por poucos, apresenta tortuosos caminhos de contradições, omissões e esquecimentos.

A cartografia e a história das hegemonias do Brasil podem nos ajudar a entender por que algumas marcas históricas como um “X” no nosso mapa apontam para fora do nosso território. O X do Marco Zero pernambucano no ciclo da cana de açúcar; O X do mapa das Minas Gerais no ciclo do ouro; O X do Marco Zero que demarca o avião do Plano Piloto brasiliense, todos, se constituíram como estradas de via única, caminhos de escoamento de nossas riquezas naturais e culturais para o exterior e que ainda permanecem como cicatrizes, ou “veias abertas”⁶ em nosso cotidiano.

⁴ “Brasil profundo” é uma alusão à referência recorrente sobre as obras de Mário de Andrade e Guimarães Rosa. “Melodias de um Brasil profundo” é também o título de um álbum de canções coletadas por Mário de Andrade que foram arranjadas e interpretadas por Nélio Spréa, um dos participantes desta pesquisa.

⁵ A ideia de caminho é compreendida aqui também como construção de uma linha evolutiva da história da música popular brasileira, que se desenvolveu a partir da primeira metade do século XX, mas especialmente nos anos 1960, baseada nas biografias de destacados músicos como nos relata José Geraldo Vinci de Moraes (MORAES, 2016). “Os caminhos de um músico brasileiro” é o título da biografia de Moacir Santos escrita pela flautista Andrea Ernest Dias, que em seu estudo revela não somente os caminhos da história de vida de Moacir, como também faz uma detalhada análise sobre seus processos composicionais referendada pela história do biografado (ERNEST DIAS, 2014).

⁶ Ver GALEANO, 2002.

Mário de Andrade e João Guimarães Rosa compartilham uma realização que poucos intelectuais brasileiros alcançaram. Ao produzirem “mapas” de um Brasil profundo a partir de suas obras, iniciaram a construção de novas estradas por onde jovens pudessem viajar em sentido oposto ao fluxo preexistente, finalmente um caminho em direção ao Brasil, sua gente e sua música.

Para a música popular, mesmo que numericamente ainda sejam poucos, são muito significativas as investidas dos paulistanos do grupo A Barca⁷ e do violeiro Paulo Freire em direção ao norte e nordeste do Brasil e para o Urucuia no norte de Minas, respectivamente. Influenciados pelos livros “O Turista Aprendiz” (ANDRADE, 2015) e “Grande Sertão: Veredas” (ROSA, 2019a), estes músicos-pesquisadores assentaram o pavimento das estradas por onde hoje podemos viajar tanto de maneira física, como simbólica.

Louvar essas iniciativas é necessário para manter tais caminhos abertos, mas também para nos inspirar investigações em nosso passado em busca de compreender o significado das emigrações praticadas por integrantes da nossa música popular, interrupções no fluxo da nossa tradição musical. Desde Domingos Caldas Barbosa, passando por Garoto, Moacir Santos, Dom Salvador, Aírto Moreira, Gil, Caetano, Egberto Gismonti e Rosa Passos, basta para citar alguns representantes mais conhecidos da música popular urbana e letrada, isso sem mencionar um sem número de músicos e artistas anônimos de origens rurais e periféricas. Sem dúvida, esses processos migratórios têm influências diretas e indiretas nos processos formativos e criativos na música brasileira, bem como em nossa autonomia cultural.

[...] Villa-Lobos, cada vez que se encontrava com o Presidente Vargas, falava-lhe da possibilidade de criar uma “Universidade da Música”. Consta que Getúlio acabou por responder-lhe: “Maestro, vá para o exterior. Lá o senhor poderá ser mais útil ao Brasil do que aqui...” E foi o que Villa-Lobos acabou fazendo nos últimos 15 anos de sua vida. (MARIZ, 1989, p. 109)

⁷ Grupo musical cuja obra dialoga, se inspira e é construída pelo contato direto e em parceria com diversos mestres da cultura popular brasileira e que tem como um de seus integrantes a contrabaixista Renata Amaral, uma dentre os três participantes desta pesquisa.

Gilberto Gil compartilha a experiência de seu exílio em Londres em forma de canção: “hoje eu me sinto, como se ter ido fosse necessário para voltar, tanto mais vivo, de vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá”⁸ (GIL, 1996, p.130). O também músico baiano Roberto Mendes diz que na vida caminhamos em direção a nós mesmos e, no caminho, nos encontramos consigo mesmos através dos outros⁹. A meu ver, essas reflexões são de inestimável valor para enaltecer a beleza e diminuir a tristeza de sermos turistas em nosso próprio país. É como percorrer o caminho de aprendiz de nós mesmos sobre os ombros e as pegadas de gigantes, aqueles que são por nós reconhecidos, mas especialmente aqueles que dedicam suas vidas a um fazer musical coletivo essencial de forma anônima.

Definir os conceitos de música e cultura popular é um grande desafio. A ação de nomear alguma coisa surge, evidentemente, da necessidade de qualificar um objeto de estudo, de reconhecer a palavra popular como adjetivo dos substantivos música ou cultura. Contudo, essa qualificação “está (ou sempre esteve) em crise” (ABREU, 2003, p. 1) pelo seu uso nos mais diversos contextos e a partir dos mais variados objetivos, que quase sempre vêm acompanhados de aspectos positivos e negativos.

Nas narrativas históricas brasileiras, o conceito de música popular por muitas vezes assumiu uma função restritiva, para não dizer segregacionista. Pensando desta forma, proponho uma investigação inversa. Se existe dificuldade em definir o que é música popular, talvez, seja mais fácil pensar no que não é música popular. No meu entender, essa inversão demonstra que a origem deste termo não parte do seio das camadas ditas populares e, que no caso do Brasil, essa construção remonta a um passado recente, quando uma parcela da sociedade almejava construir uma identidade nacional. Podemos assim dizer que a música popular e suas variadas formas de compreensão, assim como sua história, são ideias que nem sempre existiram. São objetos que surgem a partir do momento em que recebem seu nome. Quase que como “criar um mundo do nada” (MORAES, 2016) partindo, num primeiro momento, de fontes escritas e externas a estes para construir uma identidade e uma narrativa

⁸ Trecho da letra da música de Gilberto Gil “Back in Bahia” de 1972.

⁹ Um depoimento de Roberto Mendes em vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-1Rb1Dsg1cM> . Acesso em: 08/02/2021.

sobre algo que é centrado em sonoridades e na tradição oral e, que não possui contornos rigidamente definidos.

Tal qual é o conceito de folclore, que por vezes é tido como sinônimo de cultura popular ou em outras situações são percebidas como ideias que pertencem a universos distintos. No campo da música, embora existam registros e definições mais ou menos estabelecidas, as ideias de música popular e música folclórica ainda geram confusões. Em um estudo recente sobre os “acalantos do folclore brasileiro”, o pesquisador Marcus Pereira (2020) apresenta uma explicação que encontrou sobre as diferenças entre música folclórica e música popular.

Em um texto intitulado “A música folclórica e sua divulgação”, Aloysio de Alencar Pinto afirma que, no II Congresso Brasileiro de Folclore (ocorrido em Curitiba, 1953), foi apresentada uma proposição em que se pretendia fixar a diferença entre música folclórica e música popular, cujas fronteiras eram por vezes confundidas. Música folclórica seria aquela que, criada ou aceita coletivamente no meio do povo, mantém-se por transmissão oral, transformando-se, variando ou apresentando aspectos novos e destinada à vida funcional da coletividade. Música popular, por sua vez, seria aquela que é criada por autor conhecido, dentro da técnica mais ou menos aperfeiçoada e que se transmite pelos meios comuns de divulgação musical. (PEREIRA, 2020, p. 7)

Mesmo que essas definições sirvam como ponto de partida para o contexto desta pesquisa, não podemos assumi-las como proposições definitivas. Assim entendo e explico por duas razões básicas. Em primeiro lugar pela constatação de que a cultura é uma coisa viva e em constante e acelerada transformação. Desta forma, o que há pouco tempo poderia ser percebido como manifestação folclórica, de tradição estritamente oral e anônima, provavelmente hoje, ocupa também os meios de registro e divulgação assumindo nome e identidade próprias em relação aos seus pares. Em segundo lugar, por localizar o surgimento destes conceitos num momento de grandes mudanças sociais, culturais e da ocupação territorial na história do Brasil. Se pensarmos que até a metade do século XX, quando essas ideias tomavam forma, a população brasileira era constituída por uma maioria de pessoas que viviam no campo, podemos inferir que o movimento folclorista modernista era constituído por um grupo

de pessoas instruídas que viviam nos grandes centros urbanos, especialmente na cidade de São Paulo e, que tinham como objeto de pesquisa e interesse as manifestações das populações dos interiores, sobretudo do norte e nordeste do Brasil. Com a magnitude e velocidade do êxodo rural, transladam-se e reconfiguram-se juntamente com o povo suas tradições e sua cultura. Enredando assim a fragilização das possíveis diferenças entre folclore e cultura popular, dificultando suas caracterizações específicas. Levando em consideração que, segundo Darcy Ribeiro, a população rural no Brasil passou de 68,7% para 32,4% entre 1940 e 1980 (RIBEIRO, 2015, p. 150), podemos perceber como resposta urgente a este movimento migratório e suas consequências a colocação de Martha Abreu (2003), quando afirma que os folcloristas no Brasil

[...] buscaram o “outro”, mas o “outro” dentro do próprio país, antes que, na sua concepção, ele desaparecesse pelos inevitáveis impulsos da urbanização e modernização. Valorizaram os registros obtidos a partir da cultura rural oral de seus informantes, e defenderam a concepção de que inexistiam autores entre as manifestações populares (ABREU, 2003, p. 5).

Mesmo que o objetivo desta pesquisa não seja definir os conceitos de música e cultura popular, faz-se necessário especificar algumas compreensões que sustentam os argumentos e as análises do estudo, que pontuo a seguir.

Inicialmente, acredito ser importante considerar que tanto a manutenção como a criação das músicas populares no Brasil, há pelo menos um século, são bilateralmente influenciadas pela indústria fonográfica e pelos meios de comunicação, em especial o rádio; ao mesmo tempo em que são construídas e revisitadas pelas tradições interioranas e/ou por uma memória de um passado idealizado. Isso quer dizer por exemplo que, um Luiz Gonzaga ou um Jackson do Pandeiro representam simultaneamente imagens de um Brasil musical rural como também urbano e que tanto os moradores da cidade, como os que se mantiveram nos interiores são influenciados por suas expressões. Certamente, o tradicional forró pé-de-serra, que em seu nome carrega uma imagem referenciada nos interiores do Brasil, se inspira

criativamente em sonoridades e paisagens que surgem também dos grandes centros urbanos.

É igualmente necessário destacar que, considerar uma música como popular exclusivamente por alcançar um sucesso do ponto de vista comercial é entendido aqui no mínimo como um risco, mesmo que esta seja uma forma de se qualificar uma obra artística. Isso se justifica porque do ponto de vista criativo, formativo, de produção e consumo, sabemos que suas etapas raramente são idealizadas e gerenciadas por um conjunto significativo de membros do “povo”. Fazer sucesso comercial não deve ser entendido automaticamente como ser representativo, ou como compreender a sabedoria do povo como sugere a etimologia da palavra folclore.

A tendência de não reconhecer como artista uma pessoa de origem humilde e muitas vezes analfabeta não só por parte da academia, como da população em geral, é um desafio que ainda precisa ser discutido para construirmos uma compreensão mais ampla sobre a arte e a cultura no Brasil. Um exemplo instigante é a conhecida história de João do Vale, compositor maranhense que enquanto se sustentava trabalhando como pedreiro no Rio de Janeiro, foi motivo de chacota entre seus colegas quando afirmou que uma música que tocava frequentemente no rádio era de sua autoria.

A busca pela criação de redes e o agrupamento de expressões variadas sob a alcunha de música popular pode significar uma planificação e invisibilização de subjetividades. Assim, os regionalismos tendem a subtrair identidades ao classificar tudo como música regional, onde uma infinidade de gêneros, ritmos e manifestações podem ser reduzidas, por exemplo, ao título de música nordestina ou música gaúcha¹⁰.

O perigo da ideia de resgate. O registro e a divulgação imbuídos da tentativa de salvar uma música do esquecimento, muitas vezes adotado por pesquisadores e folcloristas, acaba por ter um efeito contrário e de desconstrução de seu sentido cultural e comunitário. Isso pode se dar uma vez que os registros, em algumas pesquisas, são apresentados de forma descontextualizada, suprimindo ou desconhecendo suas origens e funções, onde muitas vezes seus atores passam ao anonimato. Uma comunidade que desenvolve atividades culturais e artísticas não precisa ser salva de nenhum tipo de ameaça de esquecimento, ela precisa de liberdade

¹⁰ Ver, VILELA, 2016.

e fomento para se auto gerenciar. “Resgate é para acidentados, desaparecidos, sequestrados” (VIANNA; VILLARES, 2000).

O olhar desavisado de quem analisa todo tipo de música a partir de um conjunto fixo de parâmetros, que geralmente são de origem estrangeira ou externas aquilo que se observa. Como se por padrão toda música deva atender a determinadas organizações rítmicas, ou melodias e afinações situadas sobre tipos específicos de escalas e, acima de tudo, a questão da harmonia, esta que praticamente estabelece os critérios de separação entre o que comumente se entende por música “artística” e música folclórica.

Em um país com uma musicalidade que agrega tamanha riqueza e variedade rítmica, ousadia e liberdade melódica, torna-se necessário problematizar a supremacia da harmonia como padrão de qualidade e complexidade musical. Entender a harmonização como passaporte ou emancipação de um nível folclórico para um nível artístico foi e, ainda hoje, pode ser percebida em diversos ambientes musicais, como nos relata Pereira (2020). “O compositor via na harmonização de temas folclóricos um ponto de partida para a divulgação intensiva da chamada música folclórica” (PEREIRA, 2020, p. 7). Ou como sugere Mariz (1989), “existe algo de mais atraente para um compositor do que tomar uma célula melódica do folclore, desenvolve-la de acordo com o estilo em que se formou, poli-la, despojá-la de qualquer ganga, enfim, construir uma moldura harmônica capaz de valorizá-la?” (MARIZ, 1989, p. 12). Ou ainda, talvez uma ampliação destes entendimentos, como nos apresenta Flávia Toni (2020) a respeito das compreensões de Mário de Andrade.

[...] o crítico, surpreende e admira um processo de aproveitamento das melodias populares que não se reduz à harmonização da linha melódica, mas justapõe temas derivados, determinando o contraste pelo diálogo com elementos novos, e fugindo aos padrões tradicionais de condução e solução de acordes da harmonia tradicional (TONI, 2020, p. 13).

A título de ilustração sobre o desenvolvimento dos conceitos de cultura e música popular, destaco três importantes movimentos político-culturais brasileiros que apresentaram, discutiram e transformaram as acepções sobre esses temas.

O primeiro foi o modernismo a partir dos anos 1920, movimento pioneiro em apresentar e discutir a arte e o folclore nacionais. Como se sabe, muitos foram os pesquisadores, artistas e intelectuais que participaram dos estudos e das chamadas missões nas áreas da cultura popular e do folclore. Dentre eles, Mario de Andrade, cuja obra e pensamento são também parte desta pesquisa. É inegável sua importância e legado, embora seus ideais culturais e nacionalistas, bem como o teor de alguns textos sobre a arte e o folclore, termo este que se tornou desgastado e muitas vezes preconceituoso, nos conclamem a um olhar crítico e contextualizado. O próprio Mário demonstra e justifica suas limitações e imprecisões em dedicatória de seu livro “Ensaio Sobre Música Brasileira” (ANDRADE, 2020) a Antonio Candido no ano de 1943. “[...] Porém, hoje, eu sei que este livro foi uma consequência apressada de... sim: de medo! Mesmo tecnicamente, pois se as ideias gerais eu ainda imagino boas e justas, sei que estão mal baseadas” (ANDRADE, *apud* TONI, 2020, p. 24).

Sobre a trilha modernista e dando passos importantes para a construção de uma história da música popular brasileira, o trabalho e as pesquisas de jornalistas, críticos e radialistas a partir dos anos 1940, mas em especial durante os anos 1960, contribuíram para construir um mapeamento das vidas e obras de músicos populares, como nos relata Moraes (2010, 2016). Temos como legado deste movimento a divulgação de um panorama da música popular, sobretudo a música urbana, que ainda hoje serve como estrutura para livros e cursos de história da música popular brasileira.

Por fim, e mesmo que ainda não tenhamos um distanciamento temporal e uma reflexão amplamente difundida, considero importante pontuar o impacto das políticas culturais que se desenharam nos últimos 20 anos. Com o surgimento de diversos mecanismos de fomento à pesquisa e à produção cultural como política pública, assistimos e passamos a integrar um movimento de valorização e desenvolvimento da cultura nacional em suas mais diversas linguagens e localidades. A partir deste movimento, a cultura assumiu um valor de troca no mundo globalizado e a cultura popular e seus mestres ressignificaram seu lugar no vocabulário do brasileiro. Embora este movimento tenha se iniciado na década de 60 como prática de resistência de classes defendida por artistas e políticos de esquerda (ABREU, 2003, p. 2), seu momento de maior visibilidade se deu durante as gestões dos ministros da cultura Gilberto Gil e Juca Ferreira. Mesmo com a atual mudança de visão política, a extinção

do ministério da cultura e a significativa redução dos orçamentos e projetos culturais, este é um legado político-cultural que transformou a compreensão e valorização da cultura e da música popular no Brasil de forma irreversível, no sentido de que podemos sim recuar, mas dificilmente retornaremos à situação e às compreensões anteriormente estabelecidas.

Para esta pesquisa, os significados de música e cultura popular tendem a se fundir e em muitos momentos podem ser entendidos como sinônimos, uma vez que as expressões culturais populares quase sempre se constituem do encontro da música com as danças, encenações, culinária, plasticidade e religiosidade. Portanto, mesmo que o nosso foco e o campo de estudo sejam a música, partimos do pressuposto que a expressão e formação musical é permeada por diversos elementos extramusicais. Da mesma forma, se compreende a construção da memória, pois os processos mnemônicos são acessados e construídos por dispositivos de diversas ordens, sejam eles sonoros, táteis, visuais ou olfativos, bem como suas abstrações simbólicas.

Para concluir essa seção e retomar a noção de exílio apontada em seu título, apresento não uma definição, mas uma reflexão sobre o que entendo como música popular. Tenho para mim que toda expressão artística como linguagem sonora que pode ser desenvolvida e divulgada, apreciada e aprendida sem restrições ou pré-requisitos e com livre acesso e compartilhamento, pode ser música popular. Isso não significa afirmar que essa expressão dispensa um rigor ou uma organização de sua concepção, ela apenas não está condicionada a restringir-se a determinados espaços ou exige um conhecimento prévio para sua apreciação. Mesmo no caso das comunidades centradas em suas próprias práticas ou em espaços de culto religioso, cujas atividades musicais e criativas se dão em torno de um grupo específico, quase sempre há um espaço, abertura e tempos propícios para o seu compartilhamento. Percebo e, cito como uma lúcida provocação sobre essa questão, o documentário “AmarElo” do *rapper* Emicida, uma produção recente que coloca em perspectiva, dentre outras questões, o exílio ou o não acesso da música popular e do movimento *Hip-hop* a espaços como o Theatro Municipal da cidade de São Paulo. Com isso, indiretamente levanta-se a questão: por que se nega o acesso aos templos e bens culturais às pessoas cujos suor e sangue se usou para edificá-los?

O que nos conta essa história e por que contá-la?

*É preciso conhecer
O forró lá do meu sertão
Coisa igual e mais bonita
Juro por Deus não tem não
“Forró do Sertão”
Dominginhos e Anastácia
(MORAIS; FERREIRA, 1976)*

Esta é uma história de histórias. É um relato do encontro musical da minha história com outras três histórias de vida. Com elas posso conhecer e tornar acessíveis as experiências de três pessoas que dedicaram grande parte de suas vidas a apreender e compartilhar a música popular a partir da convivência em campo, nos terreiros e nas escolas.

Partimos do pressuposto de que toda história tem valor e merece ser produzida, conhecida e preservada, mas com o devido cuidado para que seu sentido e utilidade social sejam mantidos (MUSEU DA PESSOA, 2009, p. 13-14). Por isso, a força geradora que move e dá sentido a esta história é a força do encontro. A percepção de que o tempo propício à narrativa se esgota ao passo em que construímos uma realidade em que os dias não têm horas suficientes para nossas tarefas, é aquela que provoca em mim uma necessidade de pausa. Lembrando do manifesto de Mateus Aleluia, “merecemos cantar”, me reservo a refletir para onde nos levarão nossos desencontros. Entendo com Mateus que o canto é um chamado para a convivência. Cantar a própria história¹¹ para compartilhar experiências em coletivo é trazer para perto outras existências, para que elas nos ensinem e com elas seguir ensinando e aprendendo. Contar uma história sobre e com a música, em seu sentido narrativo de experiência, é se apropriar legitimamente de seu poder de nos reunir. É a tentativa de compreender o que de mim existe nela, em oposição a usar dela para contar algo sobre mim. Quero dizer, a música é o nosso espaço de encontro e com isso se especifica que o foco desta narrativa em forma de texto retrata as experiências de vida

¹¹ Uma referência ao livro “Cantando a própria história” (VILELA, 2013) de Ivan Vilela, um dos participantes desta pesquisa.

com a música e o que podemos com elas compreender como seus processos formativos.

Para a seleção dos participantes da pesquisa foram estabelecidos os seguintes critérios: consistência das atuações práticas e das pesquisas no campo da música popular; expressividade e reconhecimento de suas produções e pesquisas em âmbito nacional; atuação e trânsito entre o espaço acadêmico e fora dele; contato e interesse pelos processos formativos da cultura popular de tradição oral. Estes critérios se justificam pelas razões descritas a seguir.

É essencial o fato de os participantes dividirem suas atividades entre prática musical e pesquisa, pois buscamos partir de um volume de experiências já assentadas e que apresentem uma sistematização para que, desta forma, seja possível construir um entrelaçamento onde as histórias se complementem a partir do foco da pesquisa.

Contar com uma variedade dos espaços de atuação, de origem dos participantes e também seus reconhecimentos em âmbito nacional, nos dá a possibilidade de traçar um panorama mais amplo a partir da imensa variedade de expressões da música popular no Brasil, bem como ter acesso a uma diversidade de materiais a respeito de seus trabalhos, como entrevistas, participações em seminários, palestras e festivais.

O trânsito dos participantes entre os espaços institucionalizados da academia e fora dela nos proporciona o contato com um lugar de fala privilegiado. Uma vez que todos os participantes realizam suas próprias pesquisas e estão habituados a refletir e comunicar suas experiências, são estabelecidas assim, pontes mais concretas a respeito do conhecimento que nos interessa aqui investigar, este que se situa fora da academia, mas que através dela se pretende publicar seus resultados.

Não bastaria que os participantes unicamente se interessassem pelos processos formativos da cultura popular de tradição oral, é necessário que eles tenham também contato direto e frequente tanto nos aspectos da prática como da pesquisa. Uma significativa parte do que nos interessa investigar só pode ser apreendida na experiência prática coletiva, no exercício da alteridade, em tempo e espaço onde seja possível agir como também observar, impingir influência e ser influenciado e, disto, criar e/ou refletir sobre teorias e conceitos.

A partir desses critérios foram convidados a participar deste estudo a contrabaixista e pesquisadora paulistana Renata Amaral; o violeiro e pesquisador mineiro Ivan Vilela e o brincante e pesquisador paranaense Nélio Spréa, que serão propriamente apresentados no capítulo 3.

Ainda sobre a questão da seleção dos participantes, outro importante critério que foi estrategicamente estabelecido, terminou por definir o mote do enredo desta história. Além de suas já explicadas relações com a música popular, as três histórias de vida se encontram permeadas pelas obras de Mário de Andrade e João Guimarães Rosa. Temos assim, como expressado, um espaço de encontro na música, mas também um espaço de encontro da música com as vidas-obras literárias dessas personalidades. Embora os participantes não desenvolvam projetos em parceria entre eles, suas produções dialogam e se encontram a partir dessas referidas obras. Tomando essa característica como ponto de partida, estabelecemos assim não apenas um enredo para a nossa história, mas uma espécie de roteiro literário. Com ele, se estabelece a possibilidade de contar uma história com tantas histórias, descritas e analisadas como cenas no capítulo 3, uma aventura narrativa em busca da “diferença na igualdade”¹².

Partindo da ideia de “fazer de sua vida uma obra” (FABRE, 2011), que nos provoca uma instigante reflexão sobre nossas ações e realizações durante nosso tempo de vida, podemos expor aqui um dilema que surge naturalmente quando pensamos os processos narrativos de construção da nossa história de vida, qual seja, “o que sou não me é diretamente acessível, eu só me descubro numa história, refletindo sobre meus atos depois que eles acontecem” (FABRE, 2011, p 355). Com isso, proclamo que este texto não se pretende como obra, no sentido de cristalizar uma estrutura fixa, pronta e acabada, uma “escultura de si” (FABRE, 2011, p 350) com as narrativas dos participantes, mas que ele se estrutura a partir da intriga entre quatro obras de vida, a dos três participantes e mais a minha, conjuntamente com as duas vidas-obra de duas personalidades brasileiras, para acessar e construir um conhecimento específico, as nossas experiências de formação com a música.

Aqui uma ressalva se faz importante. O fato de convidar para o nosso encontro, tanto Mário como João, implica um exercício reflexivo sobre como suas contribuições emergem das nossas próprias histórias. Isso quer dizer, com outras

¹² Ver a nota de número 9.

palavras, que não tratamos unicamente de elogiar suas virtudes e vitórias, mas também entendê-los em seu tempo, com suas contradições e como obras atemporais para o Brasil.

Considero como um exemplo ilustre o livro “Viver para contar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014), que pode ser entendido como a construção da obra de vida do renomado escritor colombiano Gabriel García Márquez, que aos 74 anos escreve suas memórias, revelando-nos os detalhes e origens de suas histórias. Em seus relatos, passamos a conhecer como sua vida constitui sua obra a partir de uma série de aventuras e desventuras em um inspirado exercício mimético, que funde tempo passado e presente de uma obra imortalizada. Ele mesmo nos revela a dinâmica própria de seu exercício narrativo, “você precisa estar consciente de que o drama já aconteceu e que os personagens só estão ali para evocar o ocorrido, e portanto você vai ter de lidar com dois tempos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 113). Com isso, podemos dizer que as obras de Andrade e Rosa fazem parte de nossas vidas, mas que evocamos no tempo presente a parte do drama que se relaciona diretamente com os nossos processos formativos com a música, que serão focalizados a partir da ideia da construção da memória.

As centelhas que deram origem a este trabalho foram as experiências formativas desenvolvidas no grupo de estudos Candeeiro Musical, um coletivo de pessoas interessadas em compartilhar suas histórias de vida e experiências com a música popular brasileira. Criei e nomeei este grupo em junho de 2020 e desde então nos reunimos semanalmente de forma virtual para análises e discussões sobre assuntos diversos, sempre a partir dos nossos acervos biográficos e discográficos.

O fato do nosso grupo de estudos ter a gestão de sua organização e a metodologia de trabalho socialmente compartilhadas, torna evidente seu potencial formativo como um espaço horizontalizado de trocas de experiências. A partir do momento em que não existe uma estrutura unilinear onde um ensina e os outros aprendem, assim como uma história que é narrada por uma voz que suprime outras, nos aproximamos dos processos formativos da oralidade, onde todos mutuamente se influenciam e tornam-se parte de suas identidades.

Neste contexto, buscamos retomar a comunicabilidade das experiências pelas vozes dos narradores natos, aqueles enunciados por Walter Benjamin (2012a) como

peessoas que sabem dar conselhos aos ouvintes, no sentido em que dar conselhos é “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando” (BENJAMIN, 2012a, p. 216). Já com Ecléa Bosi (2003) entendemos que “mais que o documento unilinear, a narrativa mostra a complexidade do acontecimento. É a via privilegiada para chegar até o ponto de articulação da História com a vida quotidiana” (BOSI, 2003, p. 19-20).

Inicialmente, a minha intenção era manter coeso um grupo de amigos e ex-alunos de música que eu percebia que tinham uma pré-disposição para o debate e estudos investigativos. À medida em que avançávamos nas discussões, passamos também a trazer convidados externos para tratar sobre assuntos específicos à luz de suas histórias de vida. De forma não planejada, fui aos poucos me tornando um entrevistador ao realizar a seleção dos convidados e também ao mediar os debates no grupo, buscando proporcionar uma experiência o mais formativa possível para todos. Descobri, inclusive em função do distanciamento social e de todas as questões técnicas e restritivas de uma reunião virtual, que o momento dos encontros é um tempo privilegiado para a construção de conhecimentos e o estabelecimento de redes, algo que sugere a necessidade de pausa sobre a qual eu falava no início desta seção.

Claro, por mais que isso não seja uma novidade, o hábito de observar as dinâmicas das construções narrativas de cada um dos nossos integrantes neste espaço virtual, que é afetivo, porém, é também imbuído de ausências, foi que me fez atentar para o potencial inerente ao processo de construção de narrativas de experiências de vida utilizando o suporte de registro e compartilhamento das mídias digitais. Assim, surge o programa de *podcast* Candeeiro Musical, uma nova linha de estudos e pesquisas criada a partir dessas experiências e aprendizados, que se desenvolve paralelamente às atividades regulares do grupo de estudos. Durante o ano de 2020 foram realizados vinte e nove encontros e cinco entrevistas para o *podcast*, dentre as quais, três são partes integrantes desta pesquisa.

De modo a apresentar de forma condensada e direta, esta pesquisa e este texto versam sobre processos de formação com a música a partir de três histórias de vida enlaçadas por suas características individuais, mas também pelos seus encontros nas obras de Mário de Andrade e João Guimarães Rosa. Focalizados pela construção da memória como seu elemento estruturante, este exercício investigativo objetiva a

compreensão das experiências de formação com a música de três músicos populares do Brasil, de modo a possibilitar o compartilhamento de um conhecimento gerado através da configuração e análise das narrativas.

A história narrada neste texto apresenta tramas de uma das muitas maneiras de se formar com a música e para a música: o mergulho em busca de si através do exercício da alteridade no encontro com o outro. Um chamado para a convivência imanente às práticas da cultura popular, que nos convida a todos para cantar nossas próprias histórias. Assim como as outras, essa é uma história que merece ser produzida, conhecida e preservada, mas surge pela necessidade de formar um coro, unir nossas vozes às de outras pesquisas no campo da educação musical, tornando mais equilibrados os discursos e práticas de ensino e aprendizagem da música no Brasil. Esta história é um convite a conhecermos os nossos próprios sertões e, assim, fazer o sertão cantar o mar e o mar cantar o sertão.

Dos processos de formação com a música

Muito que andar por aí
Muito que viver por aí
Muito que aprender por aí
Muito que aprontar por aí
"Por aí"
Gonzaguinha
(NASCIMENTO JÚNIOR, 1977)

Os processos de formação com e para a música podem se desenvolver de diversas maneiras distintas. Embora suas sistematizações em métodos, cursos e disciplinas apresentem percursos didaticamente lógicos e experimentados, o ensino e a aprendizagem musical não podem ser absolutamente determinados e garantidos previamente.

Atualmente, o debate acerca do formal, não-formal, informal, tradicional e conservatorial ganha calor e amplitude e, através dele, pela heterogeneidade de seus pontos de vista, poderemos talvez reorganizar nossas concepções enquanto

ensinantes e aprendentes da música, construindo assim novas formas para a educação musical, ou, pelo menos, novas maneiras de se abordar velhas fórmulas.

Compreendida como linguagem, a música nos permite a criação de abstrações simbólicas através de nossas narrativas e com as quais podemos experimentar o seu potencial formativo. Neste sentido, a música pode ser compartilhada de tantas maneiras diferentes quanto são as vozes que se aventuram a explicá-la.

O compositor estadunidense Aaron Copland em seu livro “Como ouvir e entender música” (COPLAND, 1974), chama a nossa atenção para a importância de se ouvir música para entendê-la, ou estudá-la. O que parece mais do que óbvio, pode ser, às vezes de forma desconcertante, contraditoriamente observado em silentes aulas de teoria ou história da música, para citar apenas dois exemplos. Esta, que pode parecer uma crítica específica que faço às instituições de ensino de música, é na verdade uma constatação que se percebe em diferentes espaços de convivência social, onde muitas vezes soam músicas que não são escutadas. O que realmente aparenta ser o ponto de partida de Copland é a provocação de que, ouvir, deveria ser uma capacidade similarmente compartilhada entre compositores e ouvintes. Isto se nota quando ele diz:

O trabalho de “explicar” música não é fácil, e não posso me orgulhar de ter sido mais bem sucedido do que os outros. Mas a maioria das pessoas que escrevem sobre música abordam o problema do ponto de vista do professor ou do crítico de música. Este é um livro escrito por um compositor.

Para um compositor, ouvir música é um processo perfeitamente natural e simples (e isso é o que deveria acontecer também com os outros). Se há alguma explicação a ser dada, o compositor raciocina logo que, já que ele sabe o que se deve colocar em uma peça de música, ele deve saber melhor do que ninguém o que o ouvinte deve extrair dali (COPLAND, 1974, p. 11).

Mais adiante, ainda nos preâmbulos de seu livro, ele confirma a importância de ouvir música para entendê-la.

Todos os livros sobre como entender música concordam em um ponto: você não pode obter uma melhor apreciação dessa arte simplesmente lendo um livro sobre ela. Se você quiser entender

música melhor, não há outra coisa mais importante a fazer do que ouvir música. Não há nada que possa substituir esse hábito. Tudo o que eu tenho a dizer nesse livro refere-se a uma experiência que você só pode obter fora desse livro (COPLAND, 1974, p. 19).

Correndo o risco de perder um leitor menos interessado, a apresentação de uma ideia como essa última, nas primeiras páginas de um livro sobre música, denota nada menos do que uma postura de um autor comprometido com seu ofício, a criação de músicas. Assim, retomando ideias já expostas neste texto, podemos dizer que a criação musical, assim como a criação de histórias se dá com uma razão comum, o compartilhamento de experiências. Da mesma forma como as histórias, fazemos música para estar com o outro e, só se mantêm as músicas que têm sentido e/ou utilidade social.

Contudo, há uma relevante especificidade da música revelada nas palavras de Copland. A experiência em potencial que está contida na música só pode ser acessada pela escuta e, a escuta é uma capacidade que se desenvolve com o hábito. Infere-se então, que o circuito da experiência musical se realiza no encontro de três atores, o compositor, o intérprete e o ouvinte e, que esse circuito se desenvolve e se alimenta a partir da escuta, a escuta que gera um hábito, um hábito que gera um processo formativo, natural e simples. E, uma vez que nos tornamos ouvintes de música pelo hábito, podemos nos tornar também seus praticantes e, com este papel, nos são sugeridas novas funções.

Enquanto praticantes da música, nos tornamos simultaneamente seus pesquisadores. O músico-pesquisador Roberto Corrêa narra sua história como professor que assumiu a importante tarefa de sistematizar seus conhecimentos e experiências em formato de método, mas deixa claro que o processo formativo é um contínuo, é um vir a ser na eternidade das novas questões que se apresentam.

Esta é a minha história: todo o pesquisador que sou é para poder ser o músico que quero. [...] Não pretendo fazer uma escola. Acredito no desenvolvimento e no caminho único que cada músico pode viver. Tive mestres anônimos, e a viola a me apresentar seus desafios. Durante vinte anos como violeiro, procurei respostas, soluções: deparei-me com diversas questões que resolvidas, me sugeriram outras (CORRÊA, 2017, p. 20).

Por sua vez, o pesquisador Wayne Bowman nos convida a contemplar o que há entre a educação, a vida e a música. Para ele, a educação musical não apenas desenvolve e refina habilidades musicais, ela explora e molda quem nós gostaríamos de nos tornar como indivíduos e como sociedade, o que corrobora com a ideia de que não há fronteiras entre a música e a vida. Como dois aspectos de uma mesma entidade, os processos formativos em música são definidos por ele como *musical training* e *musical education*. O primeiro, está associado à ideia de programa, onde a música é ensinada de forma metódica e eficiente, envolvendo o universo daquilo que é conhecido, o que pode ser medido ou comparado com construtos experimentados. Já o segundo, lida com a ideia de formação contínua, de responsividade, a capacidade de lidar com algo não previsto. Em outras palavras, Bowman define que *musical training* são práticas de desenvolvimento e refinamento de hábitos existentes, ao passo que *musical education* “desenvolve o hábito de mudar hábitos e cultiva a capacidade de reconhecer quando uma mudança se torna necessária” (BOWMAN, 2018, p.169, tradução minha).

Feito esse preâmbulo, trago foco para a ideia de processo, que comporta implicitamente tanto a sistematização quanto o empirismo e, desta maneira, lança sobre nós o desafio da busca pelo equilíbrio.

Os processos de formação em música apontados por estes professores não anunciam a crise ou a contradição da educação musical, eles revelam que os processos se dão no entre. Entre o método e a hermenêutica, entre o legado e a invenção, entre Chronos e Kairós, entre *Erlebnis* e *Erfahrung*, entre o fato e a narrativa.

O desafio a que esta pesquisa se submete é a busca da compreensão dos processos de formação com a música pela exploração destes segundos termos. É a valorização da experiência viva do sujeito em face à dureza do absoluto ou aquilo que pode ser equacionado e construído como hipótese. A pesquisa (auto)biográfica no campo da música é por mim apreendido como uma aposta que sugere uma aventura, um empreendimento em direção ao sentido profundo da compreensão, uma aposta

pós disciplinar¹³ que promete a emancipação do campo da educação musical e o desenvolvimento de seus processos formativos. Este trabalho se vale da força das histórias de vida, transitividades em contínuo aperfeiçoamento. Busca respostas que sugiram novas perguntas e que prorroguem a abreviação da pesquisa com seu determinante ponto final.

Certa feita, ao saudoso professor de violão cearense radicado em Brasília, Alencar 7 cordas, foi perguntado quanto tempo seria necessário para aprender a tocar violão. De forma sábia e irônica ele respondeu: “uma eternidade e mais seis dias”¹⁴. Uma única resposta pode ser ao mesmo tempo o martírio de quem só enxerga a chegada e o delírio de quem aproveita a viagem.

O que se pretende alcançar com essa história?

É
A gente quer viver pleno direito
A gente quer viver todo respeito
A gente quer viver uma nação
A gente quer é ser um cidadão
 “É”
 Gonzaguinha
 (NASCIMENTO JÚNIOR, 1988)

Uma história pode ser escrita a partir de diversos objetivos. O que é único e invariável é o momento de sua criação, pois independentemente de se tratar de um objetivo imediato, como um recado, ou constituir um legado memorial, como um livro de história da música popular, a história reflete um período determinado no tempo e como ele é percebido por quem a escreve.

No contexto das pesquisas acadêmicas, como esta, apresentada metaforicamente como uma história, temos uma narrativa que se estende até o momento em que se alcança seu principal objetivo. Sendo esta uma pesquisa qualitativa desenvolvida sob a perspectiva da pesquisa (auto)biográfica, tomando a

¹³ Ver, PASSEGGI; SOUZA, 2017.

¹⁴ Trecho do texto de Pedro Cariello que integra o encarte do CD “Alencarinos” de 2013.

musicobiografização como conceito que orienta teórica e metodologicamente suas ações, temos então como seu principal objetivo, a construção de uma compreensão. Desta forma, os textos que exprimem o binômio problema-objetivo da pesquisa podem ser apresentados assim:

Como a musicobiografização de três músicos populares do Brasil com as suas histórias de vida nos permite compreender processos de formação com a música a partir da apreensão da construção da memória como seu elemento estruturante?

Com essa pergunta, se estabelece o texto do objetivo geral da pesquisa:

Partilhar a experiência de formação com a música de três músicos populares do Brasil com a construção da memória, na perspectiva da musicobiografização.

É importante destacar que, embora a pesquisa tenha sua conclusão quando alcançada sua compreensão, seu desenvolvimento e sua abordagem apontam para futuras apropriações desta compreensão. Como uma característica da pesquisa (auto)biográfica, suas compreensões provocam novas questões, exatamente porque seu objeto de estudo são as identidades de vidas em contínua formação. Portanto, mesmo que sejam ultrapassados seus objetivos e escopo, esta pesquisa propõe a todos diretamente a ela relacionados, assim como aos que com ela tiverem contato, um contínuo exercício de apropriação e refiguração de suas compreensões.

Como etapas que integram este estudo podemos listar os seguintes objetivos específicos:

- Apreender das narrativas dos participantes suas visões sobre a experiência da formação com a música;
- Argumentar sobre construção da memória no campo da música e cultura popular brasileira de tradição oral como parte essencial dos processos de formação com a música, relacionando-as com as mídias e formatos de registro e compartilhamento de narrativas da atualidade;
- Implementar o *podcast* como dispositivo metodológico no campo da educação musical.

Das inspirações e o foco dessa história

*Minha viola gemeu
Meu coração estremeceu
Minha viola quebrou
Teu coração me deixou
"Viola quebrada"
Mário de Andrade*

A memória da música popular brasileira, como registro físico, materializada em mídias sonoras e visuais ou codificada pela escrita e, como registro orgânico, em forma de lembranças de cada um dos brasileiros, é um patrimônio nacional que precisa ser constantemente alimentado, acessado e divulgado.

Tentar entender o Brasil sem incluir a musicalidade do seu povo como um dos seus elementos fundamentais é como contar uma história sem poder citar um de seus protagonistas. É ignorar que com os primeiros portugueses aqui desembarcaram violas e “junto das violas, os portugueses tocavam também flautas, pifes, tambores e gaitas, e aliaram a isso as maracas, buzinas e flautas indígenas” (VILELA, 2010, p.326). É ler, e não notar que

existe uma musicalidade depositada no fundo do texto de Guimarães Rosa, que escapa à esfera tangível, despreza as palavras de seu sentido útil e se presta à mediação do mundo humano material e racionalmente ordenado com outra ordem do real – aquela ordem misteriosa e enigmática que conforma nosso universo espiritual e invisível (STARLING, 2017, p. 157).

Tentar entender o Brasil sem incluir a musicalidade do seu povo é como participar de uma aula de música onde não se canta, toca instrumentos ou se ouve discos.

Tentar entender o Brasil com a sua música, mas partindo de um ideal pacificador, na tentativa de fundir, achatando sua diversidade para extrair uma música dita nacional, seja ela popular ou erudita, também não parece uma ideia frutífera. Em seu livro sobre a vida e a obra de Villa-Lobos, Vasco Mariz (1989) questiona:

conseguirá o compositor brasileiro reunir um dia todas essas vozes e fazê-las cantar em uníssono? Ou continuará a fazer pesquisas neste

ou naquele campo folclórico, convencido da impossibilidade de sucesso na luta por um sentimento único, traço de união entre três raças díspares? (MARIZ, 1989, p. 15)

Não posso deixar de expressar que parece-me que, sim, existe entre os brasileiros um sentimento único, uma força que nos une em nossas diferenças: a música brasileira. Em sua variedade e em sua unidade. Com Amaral (2012), Vilela (2013), Spréa (2018) e Ribeiro (2015), sou levado a pensar que, pela música brasileira, o que talvez ainda não sejam compartilhados são “a formação e o sentido do Brasil” (RIBEIRO, 2015).

Assumir o encargo de registrar e divulgar em grande escala a memória da música popular do Brasil é uma tarefa que poucos se arriscaram em nossa história. Os motivos são muitos. Dificuldade de acesso às localidades, falta de apoio logístico e verba para expedições, escassez de tecnologias e técnicas de registro, falta de incentivo cultural e patrimonial, desinteresse institucional ou comercial. Aqueles que, por mais difíceis que fossem as condições, decidiram empenhar seu tempo, corpo, recursos, inteligência, curiosidade e ousadia, são as pessoas que hoje são consideradas como à frente de seu tempo, visionários que encamparam projetos audaciosos e que nos resguardaram uma parte muito significativa da nossa história. Nossa memória em movimento, em sons e expressões musicais. Tais projetos, serviram de base para outros subsequentes, que por sua vez formaram gerações e que servem de inspiração e base para esta pesquisa.

Na tentativa de apresentar algumas iniciativas de registro, encadeadas em forma de panorama, podem ser nomeadas:

As expedições de Marechal Cândido Rondon e Edgard Roquette-Pinto nas duas primeiras décadas do século XX com seus registros fotográficos e fonográficos dos povos indígenas. Sob a alcunha de sertanistas, estes e outras pessoas em suas equipes desbravaram terras inexploradas e travaram contato com comunidades, gerando um acervo documental que serviu como fonte para criações musicais, como por exemplo, Heitor Villa-Lobos e alguns de seus arranjos.

Nas décadas de 1920 e 1930, Mário de Andrade tanto viajou como idealizou a campanha de registro musical, visual e de coleta de objetos, que ficou conhecida como

*Missão de Pesquisas Folclóricas*¹⁵ e que posteriormente serviu de inspiração para vários outros projetos.

O trabalho pioneiro de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo nos anos 1940 e 1950, que realizou gravações em campo e análises de materiais musicais em ambiente acadêmico com a criação do Centro de Pesquisas Folclóricas. Seus esforços foram substanciais para os estudos da musicologia e da recém-criada etnomusicologia. Com convênios internacionais através da biblioteca do congresso de Washington para a realização de seus registros no Brasil e, posteriormente, ocupando o cargo de secretário da UNESCO, responsável pelo setor de música, o trabalho de Azevedo contribuiu com passos significativos para o desenvolvimento de estudos em música popular a nível nacional e internacional¹⁶.

A aposta e a ousadia da gravadora Discos Marcus Pereira que entre 1973 e 1981

editou cerca de 140 discos, dos mais variados estilos. Lançou os primeiros LPs de Cartola, Donga, Paulo Vanzolini, Quinteto Armorial, Canhoto da Paraíba. E documentou, de forma pioneira no mercado fonográfico do país, manifestações folclóricas e populares de todas as regiões do Brasil. Do ponto de vista financeiro, a empreitada pode ser vista como um fracasso. Seu valor artístico e histórico, ao contrário, é um monumento àquele que Aluizio Falcão chamou o “nosso mais criativo compositor de todos os tempos”: o povo brasileiro (PICOLOTTO, 2016).

Assim como a Discos Marcus Pereira e seu projeto de documentação sonora da música popular de todas as regiões brasileiras, que ficou conhecido como Mapa Musical do Brasil, nos anos 1970 e 1980, a FUNARTE editou e lançou uma série de discos chamada Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro. Uma coleção que reuniu e divulgou os registros sonoros de vários pesquisadores.

Após dois anos de viagens de pesquisas e gravações, foi lançada a coleção Música do Brasil, com um livro, programas de televisão e uma caixa contendo 4 CD's

¹⁵ Ver, ANDRADE, 2006.

¹⁶ Ver, BINAZZI, 2019 e CAVALCANTI, 2011.

(VIANNA; VILLARES, 2000) com registros sonoros de todas as regiões do país, lançado pela Abril Entretenimento no ano 2000.

A partir dos anos 1990 despontam a criação de acervos e institutos, cujos idealizadores, direta ou indiretamente influenciados por estes e outros projetos, passam a registrar e também interagir artisticamente com as pessoas e as músicas que eram registradas. Surgem iniciativas que se desenvolvem através de projetos culturais públicos e privados, iniciando um movimento e interesse pela cultura popular, que parte de artistas interessados em se formar e também de um público que se forma a partir desses trabalhos. Podemos trazer como exemplos, o grupo e o acervo A Barca; o Acervo Maracá; a associação/acervo Cachuera!; o Acervo Origens e o projeto Mestres Navegantes.

Uma outra vertente de registro que é fonte de inspiração para este trabalho são as memórias das memórias. Programas de rádio e televisão exclusivamente dedicados às entrevistas com músicos compositores e intérpretes da música popular, que são convidados a compartilhar suas memórias, músicas, referências e histórias. Merece destaque o primoroso trabalho de Fernando Faro com idealização e direção de programas musicais na televisão, entre eles o MPB Especial e o Programa Ensaio. Nas rádios da EBC, o programa Memória Musical apresenta as histórias e as músicas que formaram artistas e músicos de Brasília e do Brasil.

Juntas, essas iniciativas, projetos e programas constituem um vasto acervo memorial da música e da cultura popular nacional e que compartilham um mesmo desafio: sua manutenção e divulgação.

Adotar a posição de pesquisador, me faz direcionar meu olhar em busca de compreender os processos de surgimento e interrupção da construção da memória da nossa música popular e suas consequências diretas e indiretas nos processos de formação, não somente musical, mas da identidade nacional do povo brasileiro em relação à sua música.

Cito como exemplos a idealização e a queda do movimento de educação musical de Villa-Lobos e as ações educacionais e de etnografia da música e da cultura popular pelos projetos propostos por Mário de Andrade, ambos dissolvidos por manobras políticas na era Vargas; A criação e dissolução da gravadora e selo musical Discos Marcus Pereira, cuja morte de seu diretor teve como consequência uma

abrupta interrupção dos projetos de registro musical Brasil adentro e esquecimento de seu acervo; A pequena ou ausente divulgação dos produtos das pesquisas da FUNARTE e do projeto Música do Brasil, assim como os grandes desafios de decupagem, catalogação e divulgação de grandes acervos como o Acervo Maracá, o Acervo Levy e o acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo.

Os discos, as músicas, as memórias e as ricas histórias registradas nos programas MPB Especial e Ensaio, assim como alguns mais recentes, O Som do Vinil, Cultura Livre, Memória Musical das rádios EBC e da rádio USP; Os acervos físicos e portais de internet como o Museu da Imagem e do Som, Instituto Moreira Salles, Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Instituto Memória Musical Brasileira, Acervo Digital do Violão Brasileiro, Goma-Laca e o Discos do Brasil; As bravas iniciativas de colecionadores de discos que apresentam e comentam seus acervos nas redes sociais, como o Acervo Origens, Som de Peso, Na Ponta do Disco, Som da Agulha e Alta Fidelidade. Todos, sem dúvida, são fontes de pesquisa, informação e formação, mas, por razões diversas, são desconhecidos por grande parte da população brasileira.

A partir destas reflexões retomo a questão apresentada na introdução: a quem interessa criar, manter e divulgar a memória da música popular brasileira?

Como foco e recorte sobre o tema desta pesquisa, a construção da memória se estabelece a partir daqui como uma entidade que compreende em si duas qualidades, igualmente importantes e complementares para os processos de formação com a música. Um lugar de partida, por meio de variados tipos de acervo e, um lugar de práticas, com as quais se desenvolvem exercícios de apreensão e reconfiguração destes acervos, uma ideia que pode ter como significante a palavra tradição.

Com objetivo de estabelecer algumas de nossas compreensões, o tema da memória é o assunto da próxima seção.

A memória e a tradição oral

[...]

Vou aprender a ler

Pra ensinar meus camaradas

“Massemba”

Roberto Mendes e José Carlos Capinan

(MENDES; CAPINAN, 2003)

Quando pensamos em tradição oral, é provável que imaginemos um senhor ou uma senhora compartilhando seus saberes com os mais jovens através da fala. Essa imagem arquetípica do velho é fundamental para compreendermos a condição da experiência na oralidade como construção da memória, sobretudo quando nosso pensamento se situa em um contexto sociocultural. Os imaginários sobre os *griots* africanos, os *akpalôs* brasileiros, os pajés, trovadores, repentistas, caipiras, boiadeiros e *Mc's*, independentemente da época ou localidade, agregam em suas essências o traço narrativo da experiência e de um tempo coletivamente compartilhado. As ideias de testemunho e testamento enredam o signo da tradição como transferência de uma herança cultural, que possui suas qualidades próprias e distintas da memória de expressão escrita.

Por se tratar de uma herança-conhecimento que não é imediata, no sentido de sua transmissão, a tradição não pode ser apreendida em uma única leitura, ela demanda seu decantamento temporal e o entrecruzamento de lugares, vozes e experiências. “O historiador deve, portanto, aprender a trabalhar mais lentamente, refletir, para embrenhar-se numa representação coletiva, já que o *corpus* da tradição é a memória coletiva de uma sociedade que se explica a si mesma” (VANSINA, 2010, p. 140).

A palavra tradição, agora no sentido de prática coletiva compartilhada pelo hábito, nos ajuda a compreender a força e o sentido vivo da oralidade. Quando apropriada por diversos indivíduos de um grupo social, esta promove a constituição de um coletivo cultural e, desta forma, temos acesso aos costumes e narrativas históricas que são mantidas e transformadas com o passar dos anos.

A persistência da tradição, de um passado ou identidade imediata, pode confundir os de fora, que avaliando presencial reencenações de longa duração, perdem de vista fluxos simbólicos do presente, em mediações que reforçam ligações cotidianas dos que vivem cotidianos sem respaldos consagrados. A revitalização de grupos e redes de sociabilidades no transitivo de *performances* realiza-se na contramão da repetição, do mimético, da fixidez do denominado “tradicional”, no sentido de imutável (ANTONACCI, 2014a, p. 184).

É importante logo esclarecer que a oralidade não é um modelo deficiente de construção e compartilhamento das memórias, “a oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade” (VANSINA, 2010, p. 140). No caso do Brasil, a oralidade é uma característica da nossa cultura que se estabeleceu, dentre outros fatores, em função da proibição da circulação de livros enquanto colônia, somada às culturas de tradição oral dos negros africanos e dos índios. A tardia difusão da palavra escrita com a chegada da prensa oficial e a criação das universidades, fez com que a formação do nosso povo se desse essencialmente pelas trocas e fusões culturais das oralidades das línguas, músicas, costumes e tecnologias. O que para muitos pode ser visto como uma das nossas maiores riquezas, para outros pode ser compreendida como atraso e subdesenvolvimento. Independente de sermos culturalmente ricos ou economicamente atrasados, o fato é que a música brasileira, de uma forma geral, mas em especial a(s) música(s) popular(es), recebe destaque em vários países do exterior. “Essa grande diversidade cultural que temos no Brasil suporta, em parte expressiva, a diversidade da música popular brasileira, que foi e ainda é uma tradição calcada na oralidade” (VILELA, 2016, p. 128), e por essa razão se faz necessário um olhar acolhedor sobre seus diversos processos formativos e de registro.

A palavra e a sua transmissão têm diferentes funções e valores entre uma cultura de tradição oral e outra de tradição escrita. À medida em que nos reorganizamos a partir da oralidade em direção à escrita, transformamos também nossa cultura. A verbalização da palavra perde seu valor de fé, as narrativas passam a assumir a perspectiva do indivíduo que escreve e os processos formativos passam a ser organizados e dominados pelos letrados. No campo da música também podem ser

percebidas mudanças na produção e consumo, no teor e temática das letras nas canções e especialmente em como se aprende e se ensina música.

O ponto central dessa reflexão para a pesquisa é a problematização do paradoxo cultural que vivemos em nosso país no campo da música. Como podemos alcançar nossa autonomia, usando o sentido paulofreiriano do termo, se uma significativa parte da nossa música se constrói sobre as bases da oralidade ao mesmo tempo em que nos constituímos politicamente como uma sociedade letrada?

Com Maria Antonieta Antonacci (2014a), entendemos que,

enquanto nação constituída nos marcos da expansão europeia, no ordenamento e realização de sua razão, civilização e salvação, ganham *status* na cultura brasileira seus letrados modos de ser, pensar e viver, produzir e consumir bens culturais, ficando em suas “dobras” outras lógicas, culturas, modos de ser e comunicar permeados por densas linguagens performáticas” (ANTONACCI, 2014a, p. 180).

A partir desta questão é possível inferir que, para o caso da música popular brasileira, temos como consequências desses processos político-culturais, construções narrativas de sua história que raramente são elaboradas e protagonizadas por seus atores. Isso não significa dizer que a tradição oral é incapaz de produzir suas próprias narrativas e seus próprios acervos histórico-musicais. Isso é o bastante apenas para compreender que apesar de termos o português como língua oficial, existem uma infinidade de sotaques musicais que não se encontram sistematizados através da escrita. Isso pode ocorrer em alguns casos pela falta de acesso e domínio da linguagem escrita e, em outros, pela ausência da necessidade e do sentido em reduzir uma complexidade de elementos e alegorias às representações gráficas. Em ambos casos existem desdobramentos que precisam ser levados em consideração.

Os séculos de proibição da difusão e da prática da escrita tiveram fortes impactos no desenvolvimento da cultura brasileira. Temos constituída uma segregação de uma diversidade de falantes pela norma e preconceito de uma unidade de escreventes. Os muitos anos de alienação da população pobre à alfabetização, tem como consequência uma maioria de pessoas que são mantidas à margem das decisões

políticas e impedidas de participarem da construção da história social. Em outras palavras, podemos dizer que conceder o acesso à escrita é igual a permitir a descentralização do poder e, o caso das 40 horas de Angicos talvez seja nesse sentido um dos mais singulares símbolos desse problema. Para a música popular, o resultado disso é a ausência de sua diversidade nos livros de história, nos manuais, cartilhas e repositórios das nossas bibliotecas, escolas e conservatórios, o que além de privilegiar certas músicas em detrimento de outras, nos impede de conhecer e experimentar nossa própria cultura como povo diverso.

A lógica da memória de expressão oral prescinde de um registro escrito. O representante da cultura de tradição escrita, percebendo isso como uma omissão, se adianta em anotar tudo o que vê. “A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível” (KRENAK, 2019, p. 8). Em um contexto de dominação escravocrata, esse registro histórico da palavra escrita, encontra maior resistência ao tempo em oposição à memória oral da população negra e indígena, vítimas do holocausto da colonização. Traduzindo para este contexto o provérbio que diz: “cada velho que morre é uma biblioteca que desaparece”, poderíamos pensar em: cada escravo assassinado é mais uma narrativa do senhor que prevalece.

Isso poderia explicar, em parte, a quase inexistência de registros documentais dos primeiros séculos de música no Brasil em sua diversidade e, quando existem, quase sempre são produzidos e gerenciados por missões estrangeiras. Durante muitos anos a nossa cultura, nossa aparência, nossos mitos, nossas línguas, nossos costumes e nossas músicas foram interpretadas por linguistas, naturalistas, etnógrafos e folcloristas estrangeiros que, na maioria dos casos, levava como *souvenirs* de suas viagens, registros e espécimes brasileiras sem o duplo compromisso da comunhão internacional ou um contraponto cultural. Podemos citar como alguns exemplos mais conhecidos os registros de Martius e Spix; H.H. Manizer; Theodor Koch-Grünberg; Leopold Stokowski e o seu *Native Brazilian Music*. Embora estes pesquisadores e suas obras não se configurem como ações predatórias do ponto de vista cultural, seus desdobramentos no curso do tempo cristalizaram uma imagem distorcida da nossa identidade. Os estrangeiros tendem a reforçar uma imagem exótica estereotipada

sobre o nosso povo, nossa cultura e nossa natureza e, a nossa elite que tinha seus olhos afixados nas grandes cidades da Europa do século XIX, acaba por indiretamente se (re)conhecer pelo olhar do estrangeiro (VILELA, 2013, p. 27).

Evidentemente, todo esse apanhado histórico e os conceitos sobre memória e tradição oral extrapolam, e muito, o escopo deste trabalho. A necessidade da exposição dessa reflexão se justifica pela constatação de que a construção da memória da nossa cultura tem suas próprias metodologias e, que os registros que dela foram feitos “contêm rastros de memórias e histórias a serem recodificadas, sem fragmentações e atentando para suas condições histórico-culturais de produção e transmissão” (ANTONACCI, 2014a, p. 182).

No caso do nosso país, esse é um exercício que se localiza por entre os polos do que o músico santoamarense Roberto Mendes costuma chamar de “Brasil real e Brasil oficial” (MENDES; JÚNIOR, 2008).

CAPÍTULO 2

Da pesquisa (auto)biográfica: uma abordagem narrativa

Originado a partir dos estudos em ciências sociais na chamada Escola de Chicago na primeira metade do século XX, a pesquisa (auto)biográfica se constituiu como uma alternativa aos paradigmas epistemológicos da pesquisa científica positivista, no sentido de trazer para o cerne da pesquisa a experiência do sujeito.

Seus estudos iniciais propunham a superação de questões de ordem social, como a lida com o grande número de emigrantes que chegavam nos Estados Unidos durante o intervalo entre as duas grandes guerras, de forma a construir através das individualidades das histórias de vida, um panorama coletivo daquele grupo de pessoas. Em outras palavras, podemos dizer que “a pesquisa (auto)biográfica analisa as modalidades segundo as quais os indivíduos e, por extensão, os grupos sociais trabalham e incorporam biograficamente os acontecimentos e as experiências de aprendizagem ao longo da vida” (DELORY-MOMBERGER, 2014, p. 17).

Metodologicamente, o grande trunfo da pesquisa (auto)biográfica, o qual se estabelece como seu objeto de estudo, é a narrativa, seu uso simbólico e intencional em busca de compreender e ressignificar experiências vividas. Isso se dá por uma transformação paradigmática a respeito do uso e da apropriação da linguagem, de modo que, “a linguagem deixa de ser concebida, unicamente, como instrumento de expressão do pensamento para ser entendida como fator estruturante das visões de mundo, um modo de perspectivar a realidade [...]” (PASSEGGI; SOUZA, 2017, p. 9).

Dados seus construtos epistemo-empíricos e o perfil de seus estudos, a pesquisa (auto)biográfica passou a ser explorado nas pesquisas em educação de forma emancipatória e propositiva, buscando contribuir com novas formas de pesquisa e compreensão da pessoa humana em função da especificidade epistemológica do conhecimento que produz (PASSEGGI; SOUZA, 2017, p. 9).

No Brasil, a pesquisa (auto)biográfica na área de educação tem como um dos seus pontos de sustentação o legado do trabalho de Paulo Freire. Pioneiro em suas problematizações e propostas para a educação da pessoa adulta, Freire, dentre muitos feitos, nos deixa como ensinamento o grande potencial de se trabalhar com a

contextualização dos conhecimentos e experiências adquiridas durante toda uma vida de trabalho e convívio sociocultural. O que promove e dá destaque à ideia da vida em formação.

Em termos históricos, podem ser apontados como processos marcantes para o desenvolvimento da pesquisa (auto)biográfica no Brasil, seu surgimento nos anos 1990, sua diversificação a partir dos anos 2000 e a criação do Congresso Internacional de Pesquisa (auto)biográfica, CIPA, organizado bianualmente pela Associação Brasileira de Pesquisa (auto)biográfica, BIOGRAPH (PASSEGGI; SOUZA, 2017).

No campo da educação musical, pode-se dizer que a pesquisa (auto)biográfica encontrou variada e promissora utilização e, que no Brasil, vem se desenvolvendo especialmente nas regiões Sul, nas Universidades de Santa Maria e na Federal do Rio Grande do Sul e, Centro-Oeste, na Universidade de Brasília (GONTIJO, 2019).

A proposta da pesquisa (auto)biográfica para a área da música, é o exercício hermenêutico de compreensão da experiência com a música sob o ponto de vista da linguagem. Como nos apropriamos e nos formamos com as músicas que nos atravessam? Como podemos partilhar e nos refigurar com algo que nos passa através dos sons?

Tendo como ponto de partida a experiência ou a vida-formação com a música de uma variada gama de sujeitos, entre eles, professores, estudantes e músicos, a (auto)biografia no campo da educação musical vem contribuindo tanto para o desenvolvimento da própria área, como também para as práticas nos espaços escolares, comunitários e de formação e licenciatura em música, construídos pela alteridade e o sentido dialógico na pesquisa.

Da Musicobiografização: um conceito

A musicobiografização surge e organiza-se como conceito a partir da realização de uma série de estudos acadêmicos no campo da educação musical orientados pela pesquisa (auto)biográfica. Agrupados por afinidades temáticas e metodológicas e desenvolvidos com as atividades do grupo de pesquisa Educação Musical Escolar e Autobiografia - GEMAB - na Universidade de Brasília, os trabalhos,

embora variados em seus lócus e objetos de estudo, apontam para um foco comum, os processos de formação com a música a partir das experiências do sujeito.

À medida em que os trabalhos se desenvolvem em níveis de graduação e pós-graduação, o conceito, que se encontra em fase de elaboração, tende a constituir-se de forma mais coesa e passa a figurar nos estudos tanto como arcabouço teórico como também metodológico. Neste sentido, a musicobiografização como conceito organiza e aproxima pesquisadores do campo da educação musical em torno de um tipo específico de pesquisa, os estudos (auto)biográficos, e agrupa um conjunto teórico-metodológico para coleta e análise dos materiais de pesquisa.

A palavra musicobiografização foi apresentada pela primeira vez em artigo científico publicado em revista específica da educação musical, a revista da ABEM, em 2017. Naquele momento, segundo sua autora, Delmary Abreu, o termo propunha a nomeação de “instrumentos terminológicos e nocionais apropriados para a biografização do sujeito com música” (ABREU, 2017, p. 101). Baseando-me em leituras dos referidos estudos, que podem ser acessados através da lista disponibilizada no sítio <http://www.musicobiografia.unb.br/> e também a partir de debates realizados no GEMAB, bem como na disciplina Estágio de Pesquisa, esta que reúne parte de seus membros que cursam o mestrado, percebo que ainda que não definida como conceito, a musicobiografização, quando nomeada já continha seus preceitos de forma rizomática. Como parte de um esforço coletivo na tentativa de definir e desenvolver o conceito, apresento a partir de agora algumas de suas compreensões já alcançadas e como delas me aproprio para a realização da presente pesquisa.

De antemão, estabelecemos que a musicobiografização não é um método ou metodologia específica. Como conceito, o termo está ligado a uma ascendência mais ampla e anterior ao seu surgimento e exatamente por isso nos proporciona o acesso às diversas compreensões sobre as narrativas, a alteridade e a experiência do sujeito, desenvolvidas e situadas no campo das ciências humanas, especialmente nas áreas da educação, letras e ciências sociais.

A importância de se configurar como conceito e não como metodologia se justifica pelo fato de que, a musicobiografização, como instrumento terminológico e nocional específico do campo da educação musical, possibilita o contato e escolhas dentre uma diversidade de metodologias criadas e experimentadas nos estudos

(auto)biográficos. Isso sugere que, com o desenvolvimento do conceito, a educação musical adquira uma identidade própria nesta seara, bem como desenvolva e nomeie as metodologias à sua maneira, estando inserida no grande grupo da (auto)biografia e no chamado “movimento (auto)biográfico” (PASSEGGI; SOUZA, 2017). É válido ressaltar que a musicobiografização e seus estudos diretamente relacionados não é, nem pretende ser, a única maneira de pensar e realizar a pesquisa (auto)biográfica em música no Brasil.

Caminhando para explicação de musicobiografização, a palavra e parte de seu significado têm sua origem em biografização, termo recorrente no universo (auto)biográfico cunhado por Christine Delory-Momberger, que em seus textos aparece com maior constância e definição.

[...] a biografia poderia ser definida como uma dimensão do agir humano que permite aos indivíduos, dentro das condições de suas inserções sócio-históricas, integrar, estruturar, interpretar as situações e os acontecimentos vividos. Tal atividade de *biografização* apresenta-se como uma *hermenêutica prática*, um marco de estruturação e de significação da experiência que permite ao indivíduo criar uma *história* e uma forma própria – uma *identidade* ou *individualidade* – para *si mesmo* (DELORY-MOMBERGER, 2011, p. 342, destaques da autora).

Partindo desta explicação e ampliando para o contexto da música e da educação musical, podemos assumir, dentre outras coisas, que a musicobiografização é uma atividade hermenêutica prática e deliberada de construção de estruturas em seu sentido narrativo, que deseja a criação de compreensões e significados para as experiências de vida com a música. Portanto, fica claro que este conceito que toma forma se traduz em uma ação, uma dimensão do agir humano sobre uma parte de sua existência, um olhar intencional sobre sua face musical em busca da construção de um conhecimento. Finalmente, entendida como uma atividade ou dimensão do agir humano, infere-se que, a musicobiografização não se restringe apenas aos músicos ou à parcela de uma população que domina os códigos da linguagem musical. Para musicobiografar-se basta ter tido uma experiência com a música e querer com esse processo construir uma compreensão.

Apresentadas estas primeiras ideias, seguimos no caminho de definir que tipo de sujeito e que tipo de experiências com a música fazem parte do processo de musicobiografização.

Como foi dito, a origem do conceito, a palavra que o simboliza e seus preceitos nocionais e processuais surgem dos estudos (auto)biográficos. Entendendo que a prática organizada pelo conceito não é automática ou inata às atividades humanas do cotidiano e, neste sentido é o oposto de autômato, exatamente por provocar a autonomia através da atividade propositiva, depreende-se que quem realiza a atividade da musicobiografização não é um sujeito ordinário, mas é aquele que é capaz de dar sentido à experiência vivida. Disto identificamos que a musicobiografização é regida e estatutária de um processo específico, que depende de um tempo-espço determinado, a narrativa musicobiográfica, e que neste momento conclama o surgimento de um sujeito específico, o sujeito biográfico.

Em acordo com as ideias de Maria da Conceição Passeggi (2016), o sujeito biográfico é o sujeito do autoconhecimento, é aquele que é “capaz de conhecer-se, de refletir sobre sua própria natureza, o que o faz humano, em que e porque se diferencia de outros seres ou a eles se assemelha, para daí depreender teorias” (PASSEGGI, 2016, p. 71). Dada essa sua capacidade, o sujeito biográfico é por nós entendido como aquele que surge em um dado momento e com uma função específica, (re)ligar o sujeito epistêmico ao sujeito da experiência e, assim, ele se transforma com aquilo e naquilo que surge durante o processo narrativo (PASSEGGI, 2016). E como melhor nos explica a própria Maria da Conceição,

O que importa é que ao narrar sua experiência, a criança, o jovem, o adulto dotam-se da possibilidade de se desdobrar como espectador e como personagem do espetáculo narrado; como objeto de reflexão e como ser reflexivo. Essa relação dialógica e dialética entre ser e a representação de si confere ao humano um modo próprio de existência: como sujeito biográfico que religa o sujeito epistêmico e o sujeito empírico, no mundo da vida e do texto. O sujeito biográfico se constitui pois pela narrativa e na narrativa, na ação de pesquisar, de refletir e de narrar: como *ator, autor e agente social* (PASSEGGI, 2016, p. 82).

A experiência com a música apreendida na musicobiografização é também um tipo de experiência específica. Uma vez estabelecido um acordo ou entendimento sobre o que se intenta conhecer com a musicobiografização, sujeito-narrador e pesquisador-interlocutor partem em direção da construção narrativa das experiências do primeiro. Deste encontro emerge uma compreensão sobre a história que tomou forma através de seu registro oral ou escrito, onde estão figurados apenas os acontecimentos que puderam ser acessados e organizados simbolicamente ou aqueles que se fizeram necessários para alcançar determinado objetivo investigativo.

A música faz parte da história de vida da maioria das pessoas e toma seu papel de variadas maneiras. A experiência com a música objetivada no exercício da musicobiografização é normalmente aquela que de fato pode ser acessada em maior ou menor grau de acuidade narrativa do ponto de vista dos processos mnemônicos e que carrega em si um potencial formativo. Em outras palavras, a experiência com a música sobre a qual estamos falando não necessariamente se traduz em um fato pontual ou um grande acontecimento na vida do sujeito, pode ser também uma série de registros memoriais que são organizados narrativamente e, que só assim, assumem um corpo de experiência, o que muitas vezes se apresenta como uma surpresa para o sujeito durante a sua narrativa.

É importante destacar que, para a musicobiografização se faz necessária a problematização da música como linguagem. Embora seus construtos não determinem como os processos comunicativos devem ser desenvolvidos, partimos do pressuposto de que o ato narrativo em si está compreendido na comunicação e no discurso simbólico e, desta forma, falar sobre música nos exige um exercício de tornar compreensível ou comunicável uma experiência que se origina a partir de sonoridades, emoções e sensações.

Lucia Santaella traz em seu livro, *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal* (SANTAELLA, 2005), um panorama sobre a questão da música ser ou não considerada linguagem. Fica explícito que diversos autores já trataram sobre o tema, sob diversas perspectivas e, que ainda não podemos, e talvez nunca poderemos assumir uma única acepção sobre esse assunto. De qualquer forma, é interessante notar que do ponto de vista da linguística, talvez a música se distancie de seus construtos gramaticais e sintáticos comparando-a com uma língua e, que embora não

haja um dicionário que determine significados para os signos sonoros, é perfeitamente plausível assumir que a experiência humana com a música pode ser compartilhada. Prova disso é a constante tentativa de criar adjetivos para certas combinações sonoras, ou então o uso corrente dos termos linguísticos para se analisar, criar e se ensinar música, como por exemplo a frase, o período e o motivo.

Com isso, fica estabelecido também o desafio e a beleza do exercício da musicobiografização, pois como o processo narrativo e, portanto, comunicativo, é o cerne de sua operação, explorar e desenvolver metodologias diversas de coleta e análise de materiais significa avançar e aprofundar a discussão sobre a música como linguagem.

Outro ponto importante a se destacar é que dentro do universo da pesquisa científica qualitativa no campo da educação musical, a musicobiografização propõe e estimula a transposição de barreiras conceituais, sociais e culturais ao promover encontros entre pesquisadores de diversas áreas da música com sujeitos igualmente diversos. Sejam estes representantes docentes ou discentes de escolas e universidades, representantes das mais diversas categorias profissionais da música, ou ainda representantes das chamadas música popular ou da música erudita.

Apresentarei a seguir como o conceito se organiza e quais são algumas possibilidades de sua aplicação.

O quadro estrutural da musicobiografização se constitui por um tripé conceitual onde temos dispostos e interconectados – a música – a pesquisa (auto)biográfica – um acervo de metodologias. Cada um destes elementos agrupa um conjunto de saberes específicos e que através de sua coordenação, seleção e planejamento, nos permitem desenvolver uma variada gama de projetos de pesquisa no campo da educação musical.

A música, obviamente é o elemento que está presente em todos os trabalhos e pode assim ser examinada por diversos ângulos. O que importa destacar é que a pesquisa (auto)biográfica realizada com a musicobiografização ao ser proposta e desenvolvida por representantes da música no campo da educação musical, promove encontros interdisciplinares. Uma vez que se utiliza de conhecimentos e a linguagem inerente ao universo musical, mas está inserida em um ambiente mais amplo de estudos das ciências humanas, a pesquisa (auto)biográfica em música naturalmente se

relaciona e se apropria de conhecimentos da educação, filosofia, sociologia antropologia, das letras e de outros campos. Igualmente importante é o compromisso assumido pelos pesquisadores ao desenvolver seus textos e produtos de seus trabalhos de forma a estabelecer diálogos e intercâmbios entre essas e outras áreas diretamente relacionadas.

A pesquisa (auto)biográfica é o elemento que responde em grande medida pelo acervo teórico-metodológico e certamente é o ponto de partida para muitas de suas pesquisas. Por sugerir um paradigma científico diferenciado, que comporta subjetividades e promove a construção de conhecimentos ainda pouco explorados no mundo acadêmico, a (auto)biografia naturalmente reúne pesquisadores de várias áreas do conhecimento, desenvolve redes nacionais e internacionais, bem como a inovação e expansão dos limites e impactos das atividades acadêmicas. O ponto de destaque aqui é seu acervo de textos e obras de autores que fundamentam o método, que, por circularem e serem amplamente discutidos em congressos, colóquios e encontros, especialmente nos Congressos Internacionais de Pesquisa (Auto)Biográfica – CIPA e na Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica a RBPAB, estão sempre gerando novas compreensões e novos textos. Atualmente podemos perceber que se contam algumas gerações de pesquisadores que tiveram sua iniciação científica com a (auto)biografia e que figuram como autores e membros de suas associações e grupos de pesquisa.

Por fim, o conjunto de metodologias presentes nos estudos (auto)biográficos proporcionam ao campo da educação musical uma diversidade de possibilidades de propostas de pesquisa. Gostaria de citar aqui algumas das que vêm sendo utilizadas. A Entrevista Narrativa ou Entrevista de Pesquisa Biográfica (SOUZA 2016); a Documentação Narrativa de Experiências Pedagógicas (SUÁREZ, 2007); o Ateliê Biográfico de Projeto (DELORY-MOMBERGER, 2006); Seminários de Pesquisa-Formação a partir dos Memoriais de Formação (JOSSO 2002) e a Compreensão Cênica com base no conceito de Circuito Narrativo (MARINAS 2007). Com maior ou menor grau de especificidades em suas etapas, essas metodologias definem técnicas de coleta e análise de dados, que habitualmente são chamados de materiais biográficos ou fontes de pesquisa e, são desenvolvidas com diversos tipos de sujeitos, adultos, jovens, crianças, professores, músicos e não-músicos.

A título de exercício acadêmico, lanço uma proposição textual que pode dar início à definição do conceito sobre o qual temos nos debruçado:

A musicobiografização é um processo investigativo baseado em configurações narrativas de experiências de vida em formação com a música que proporciona a construção de uma compreensão sobre a identidade narrativa.

Para realizar as análises dos materiais biográficos desta pesquisa foi adotada a proposta da Compreensão Cênica, desenvolvida por Marinas (2007) a partir de pesquisas com histórias de vida.

Tomando por base o conceito de Circuito Narrativo como dimensão operacional de seu método de análise, a Compreensão Cênica se vale da relação dialógica e pendular entre o que Marinas (2007) postula como *escuta* e *palavra dada*. A partir disso, se estabelece a relação de imbricação entre sujeito e pesquisador, de forma que a ação de um depende e gera influência na ação do outro. Um circuito onde a palavra dada tem valor epistemo-empírico, é plena de sentido e surge em função de uma escuta atenta, sensível e, somente com essa qualidade de escuta, se pode entregar a palavra, que deixa de ser propriedade do narrador e passa a integrar um conjunto simbólico de experiências, as cenas da vida focalizada.

Para Marinas (2007) a “palavra dada tiene *valor moral*, inseparable del *rigor metodológico*. Por eso investigar historias de vida es *escuchar*” (MARINAS, 2007, p. 20). Do ponto de vista do pesquisador, passamos a refletir sobre o que de fato implica escutar. O que está para além do processo fisiológico de ouvir e como essa escuta é determinante para a realização de uma entrevista e, conseqüentemente, para os resultados de uma pesquisa.

Se para o sujeito-narrador, contar sua história é uma experiência formativa, escutar e dar sentido ao que se ouve é também para o pesquisador-interlocutor um processo de transformações e atravessamentos. Pelo próprio sentido da palavra experiência, podemos pensar que escutar é mover-se da posição de mero ouvinte para um lugar de relações cognitivas e afetivas com os sons e as palavras que se escuta. Dar passagem e acesso às palavras do outro ao seu íntimo, significa estabelecer, no espaço-tempo da entrevista, uma relação de mútuo pertencimento, de confiança e entrega ao conhecimento que se quer construir com quem se realiza essa tarefa.

Podemos inferir com isso que o Circuito Narrativo opera, com a *escuta* e a *palavra dada*, um processo analítico que se inicia a partir da relação do sujeito e do pesquisador em seu(s) encontro(s) e, que dali, é gerado um material que aos dois pertence e que poderá ser posteriormente avaliado.

Destacamos que o registro oral que compõe o processo de Compreensão Cênica é constituído tanto daquilo que é comunicado como também do que é esquecido ou reprimido durante a narrativa. Em se tratando de um processo de partilha dialógica, no sentido de se bem construir um processo comunicativo, podemos assumir que as presenças e ausências tanto dos fatos como das memórias são advindas igualmente do narrador como do interlocutor. Assim, esquecer um evento importante ou suprimir uma pergunta são parte das ações que, deliberadas ou não, constituirão o material de pesquisa sobre o qual o pesquisador realizará seu trabalho de análise.

Como compositor de trilhas sonoras e músico de teatro, valho-me das minhas experiências de ensaio e montagem de espetáculos teatrais para tecer um paralelo entre a proposta de Marinas (2007) e sua Compreensão Cênica e o que pude viver com diretores e colegas de cena.

Tomando o ponto de vista do pesquisador, vejo que a Compreensão Cênica é algo que se assemelha ao trabalho de um diretor de teatro, ou como também pode ser chamado, o encenador. Um espetáculo é constituído de um conjunto de cenas, cabe, neste sentido, ao encenador coordenar atos, atores e elementos cênicos para construir sua proposta de narrativa cênica. Disso tiro que, para o diretor, assim como para o pesquisador, a especificidade de sua tarefa se desenvolve a partir de sua capacidade de ler e organizar globalmente a espetacularização de uma história ou de uma vida. Ao diretor cabe apreender do que o ator lhe entrega, tecnicamente e expressivamente a partir de um roteiro ou texto teatral, se aproveita para a construção de seu espetáculo. Ao pesquisador, cabe apreender do que lhe é oferecido pelo sujeito, a *palavra dada* a partir de sua história de vida, se pode extrair uma compreensão, um conhecimento científico. Em ambos os casos é salutar lembrar que, as cenas, tanto para o teatro como para a pesquisa qualitativa com histórias de vida, são constituídas por múltiplos elementos, que extrapolam a corporeidade de atores e narradores, mas que conjuntamente configuram suas identidades narrativas.

A organização ou o encadeamento das cenas desta pesquisa parte do modelo visual da Compreensão Cênica proposta por Marinas (2007, p. 118) apresentado a seguir.

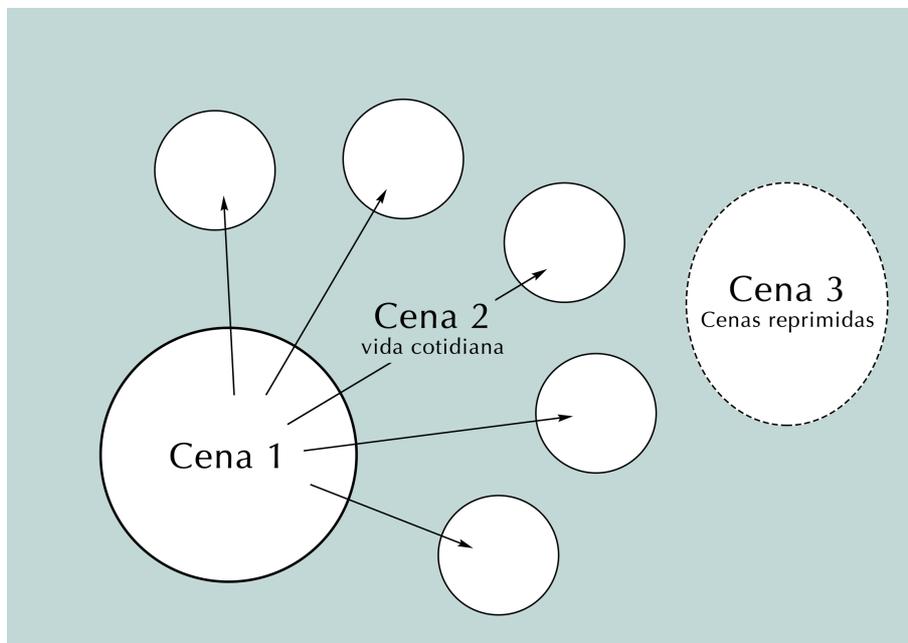


Figura 1 - Compreensão Cênica por MARINAS (2007)

Esta imagem apresenta, segundo Marinas (2007), uma organização de três cenas que constituem as relações entre sujeito e pesquisador. A Cena 1 é propriamente o encontro dialógico que reúne, na escuta, pesquisador e sujeito. Nela se dão fenômenos que remetem tanto à lógica do íntimo como às condições sociais e discursivas (MARINAS, 2007, p. 118). A Cena 2, que representa a vida cotidiana de quem narra, sustenta, em sua posição de espelho, uma função de alimento e atualização da Cena 1. Do jogo pendular entre Cena 1 e Cena 2, surge a Cena 3, aquilo que é esquecido ou reprimido da narrativa do sujeito e, também pelo que se ausenta do encontro dialógico entre sujeito e pesquisador.

Definidos o tema e seu recorte, assim como o enredo e as personagens da história que se pretende contar com este estudo, proponho o seguinte modelo visual que orienta e define as análises, ou a encenação, dos materiais biográficos desta pesquisa e sua subsequente explicação.

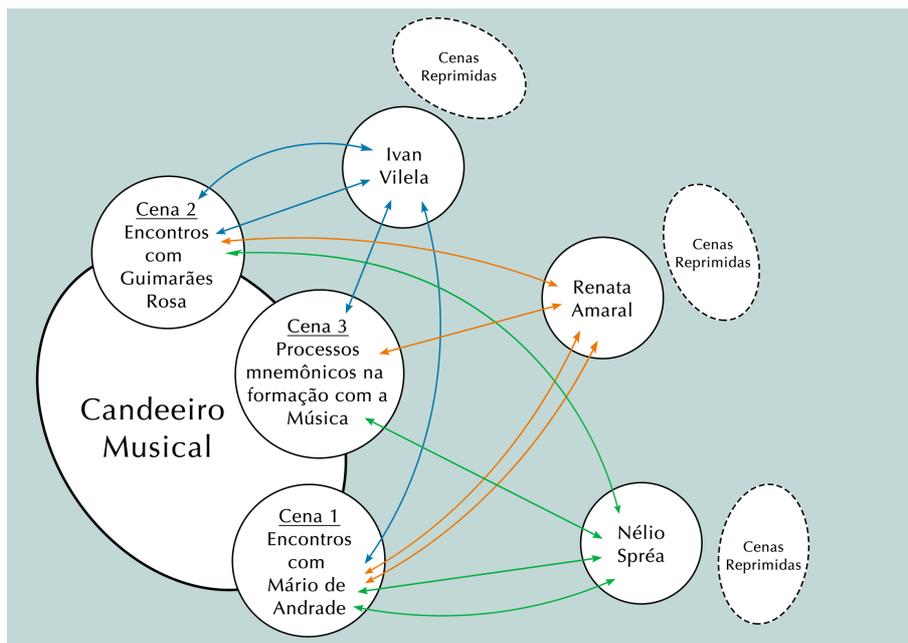


Figura 2 - Compreensão Cênica - “Palco Candeeiro Musical”

Com esta imagem, que metaforicamente representa o palco do Candeeiro Musical, podemos inferir que existe um jogo cênico que promove encontros entre três atores-narradores em três cenas distintas e, que se interconectam através das ações dos participantes e do pesquisador de forma não linear.

Nota-se que não há um encontro direto entre os três participantes. Suas contribuições para o estudo se deram de maneira individualizada com suas narrativas e produções e, a partir delas, foi sistematizado tal processo cênico-analítico que advém destes materiais biográficos.

A nomeação das cenas 1 e 2 como – encontros – se justifica pela proposta de promover os cruzamentos das histórias, experiências e construtos dos três participantes sob o olhar do pesquisador. Desta forma, encontrar-se em Mário de Andrade ou Guimarães Rosa significa estabelecer conexões entre os participantes a partir das vidas-obra destes autores, buscando as intersecções, adjacências e oposições, circunscrevendo as análises ao escopo da pesquisa e sua área de conhecimento.

A cena 3 propõe a iluminação do recorte do tema, a construção da memória como elemento estruturante dos processos de formação com a música e, assim, organiza conceitos e compreensões dos participantes a partir das suas experiências ou obras de vida.

É importante destacar que não há uma hierarquização entre as três cenas propostas. Todas são igualmente necessárias para a construção da compreensão buscada, no sentido de que cada cena evidencia uma perspectiva única sobre o objetivo da pesquisa. É possível perceber pelo modelo visual, assim como pelas entrevistas registradas em áudio no *podcast*, que cada participante protagoniza à sua maneira, com suas colocações e reflexões, sobre cada aspecto cênico. Portanto, é de se esperar que, para cada uma das três cenas, será percebida maior ou menor presença e contribuição de cada participante e que, somente a partir desse arranjo triádico, essa estrutura se sustenta.

As cenas reprimidas são as presenças daquilo que se torna ausente dos encontros entre pesquisador e participantes. Aquilo que é sabido e já publicado, mas não toma parte na narrativa. Aquilo que pelo contexto temporal ou pela ausência de condições lógicas do discurso não pôde se materializar ou ser aprofundado no diálogo. São cenas reprimidas ou esquecidas, que embora estejam associadas a cada participante, pertencem tanto a estes como ao pesquisador.

Como uma última alusão ao universo teatral, a Compreensão Cênica pode ser visualizada a partir dos espaços cênicos de um palco. O proscênio, onde se evidenciam cenas em primeiro plano, o fundo, onde se trocam os cenários e figuram as contracenar secundárias e, as coxias, espaço limite entre o que é visto e não visto, aquilo que faz parte do espetáculo e suas personagens e o que é parte técnica, onde os atores se desvestem de seus personagens. Se para William Shakespeare e outros grandes pensadores do teatro, o mundo é um palco, a Compreensão Cênica pode ser uma potente ferramenta para analisar e potencializar os nossos melhores papéis, atuar e aprimorar nossas próprias vidas.

Das histórias de vida: um caminho para as Compreensões Cênicas

Histórias de vida e narrativa estão intimamente interligadas. Embarcados em nossas memórias, podemos navegar pelas veredas da narrativa fazendo uso do nosso direito discursivo em busca das nossas identidades narrativas.

A história não é algo que passa a existir automaticamente pelo efeito da passagem do tempo. O vir ao mundo de uma história de vida depende de uma ação, a apropriação do sentido discursivo por um indivíduo que pensa seu presente em função do seu passado e, que através do exercício narrativo, extrai daí um conhecimento para si e para outros. Como na letra de José Carlos Capinan, o viramundo¹⁷ virado que corta à faca e facão os desatinos da vida, é aquele que escolhe seus caminhos e decide como contar a sua história, legando-nos suas experiências, pois, como todos nós, tem em sua morte, sua sorte decidida (GIL, 1996, p.60).

Nomeada a partir de diversas terminologias, a história de vida é utilizada nos estudos biográficos das ciências humanas, sociais e na educação (SOUZA, 2006, p. 23) e pode ser definida como uma “narrativa construída a partir do que cada um guarda seletivamente em sua memória e corresponde ao como organizamos e traduzimos para o outro parte daquilo que vivemos e conhecemos” (PEREIRA; WORCMAN, 2005, p. 203).

Antes de ser uma metodologia de pesquisa, a história de vida deve ser entendida como prática social. Uma característica própria das atividades humanas para a produção de conhecimentos (BRAGANÇA, 2012, p. 37). Já no universo da pesquisa científica, a história de vida “constitui um enfoque teórico-metodológico que, rompendo com o paradigma lógico-formal, focaliza a vida, em suas tramas individuais e coletivas, como um lócus privilegiado de compreensão dos processos sociais e históricos” (BRAGANÇA, 2012, p. 49).

Como caminho metodológico, as histórias de vida podem refletir diversas questões e objetivos em uma pesquisa científica, com mais ou menos compromisso com a neutralidade do pesquisador, pois, “ainda que o pesquisador dirija a conversa, de forma sutil, é o informante que determina o “dizível” da sua história, subjetividade e os percursos da sua vida” (SOUZA, 2006, p. 29, destaque do autor). Com isso, a narrativa construída durante uma entrevista de história de vida se estabelece no encontro de dois agentes e empreende um duplo trabalho de pesquisa, “o do pesquisado, posto na posição de pesquisador de si próprio, e o pesquisador cujo objeto é compreender o trabalho do pesquisado sobre si mesmo” (MOMBERGER, 2014, p. 22).

¹⁷ “Viramundo”, música de Gilberto Gil com letra de Capinan de 1965.

Nesta pesquisa, a narrativa é adotada em seu mais amplo sentido. Significa que as histórias de vida dos participantes são construídas individualmente por eles em suas exposições orais, mas também pela inclusão de suas obras musicais e produtos de suas pesquisas como narrativas textuais, sonoras e audiovisuais. Como “transbordamento” (BRAGANÇA, 2018, p. 68) que supera fronteiras dentro do universo da pesquisa,

a narrativa, em seus diversos modos de expressão – oral, escrita, imagética, videográfica – mobiliza processos reflexivos, conhecimentos, e, assim, pesquisadores/as e sujeitos se formam em partilha, tendo como fios dessa formação as questões de estudo tematizadas (BRAGANÇA, 2018, p. 68).

Entretanto, a narrativa da história de uma vida ou a biografização, não compreende toda a completude da existência de um ser humano. Para as pesquisas em educação, seu valor se dá pelo seu potencial formativo, pois neste processo, “a pessoa que narra, embora não possa mudar os acontecimentos, pode reinterpretá-los dentro de um novo enredo, reinventando-se com ele” (PASSEGGI; SOUZA, 2017, p. 8). Em outras palavras, o objeto de uma pesquisa que se utiliza das histórias de vida não é propriamente a vida em si, mas o conjunto da organização simbólica e intencional das experiências de vida. “A narrativa não entrega os fatos, mas as palavras: a vida recontada não é a vida” (MOMBERGER, 2006, p. 3).

O que de fato pode ser alcançado com as histórias de vida são as compreensões e experiências do sujeito advindas das relações entre o seu universo individual e o social. O exercício de configurar uma narrativa simbolicamente inteligível dos acontecimentos de sua vida, faz com que o narrador estabeleça relações com seus contextos sócio-culturais e afetivos, de maneira que invariavelmente são apresentados hábitos, valores e ideologias que se encontram retidas em seu íntimo, mas que refletem uma realidade coletiva.

Para este estudo, recebe destaque a perspectiva das histórias de vida em formação, pois esta “parte do princípio de que o sujeito toma consciência de si e de suas aprendizagens experienciais quando vive, simultaneamente, os papéis de ator e investigador da sua própria história” (SOUZA, 2006, p. 26). Algo que lembra o processo

do músico-pesquisador, apresentado no capítulo anterior, que ao estabelecer vínculos com as experiências musicais de sua jornada, se forma a partir de suas compreensões. Formar-se com a música é também fazer escolhas para a vida, pois, uma vez que compreendemos seu valor e sua natureza, “estudar e praticar música transforma quem nós somos e o que esperamos da vida” (BOWMAN, 2002, p. 3, tradução minha).

Podcasts: agregadores de demandas pessoais no mundo da informação, um dispositivo

A palavra *podcast* surge da fusão da sigla *pod*, do inglês *Personal On Demand* que está associada ao dispositivo de reprodução de áudio *ipod*, com o sufixo do termo *broadcast*. Essa palavra surgiu no ano de 2004 definindo um conceito de transmissão automatizada de conteúdos em mídias digitais para seus assinantes. Com a evolução dos aparelhos digitais portáteis, especialmente os *smartphones*, a criação e difusão dos conteúdos se multiplicou rapidamente pelo mundo devido a utilização dos chamados agregadores, programas que organizam e mantêm um fluxo contínuo e automatizado das mídias, à medida em que os produtores dos conteúdos as publicam. No Brasil, o *podcasting* não tardou a reunir produtores e consumidores de conteúdo. Ainda em 2004 foram criados os primeiros programas, como são conhecidos, e em 2005 foi organizada a primeira Conferência Brasileira de *Podcast*, PodCon Brasil. Como desdobramento deste primeiro encontro, em 2006 foi fundada a Associação Brasileira de *Podcasters*, a ABPod.

Tanto no Brasil como no exterior, os conteúdos dos *podcasts* abordam assuntos variados e são produzidos de diferentes maneiras, desde a utilização de celulares para gravar áudio e vídeo, como também dispendo de recursos profissionais dentro das produtoras e empresas de comunicação em massa. Apesar de existirem programas que disponibilizam conteúdos em vídeo e texto, o maior volume de produção e consumo é, sem dúvida, dos programas em áudio. Isso se deve em grande medida porque os ouvintes geralmente consomem tais conteúdos realizando outras tarefas. É uma maneira de se atualizar com as notícias, ouvir entrevistas, pesquisar e estudar assuntos específicos, ao mesmo tempo em que nos locomovemos para escola, trabalho, passeamos ou realizamos tarefas domésticas.

Feitas essas breves explicações, apresento as problemáticas e justificativas da utilização deste canal de comunicação específico como parte das ações deste estudo.

Se tratando de uma pesquisa qualitativa cujas fontes primárias são entrevistas narrativas de histórias de vida em formação com a música, me pergunto qual poderia ser a mídia mais adequada e atual para o registro e publicação das narrativas orais, que capture as sutilezas, hesitações, interjeições, risos, silêncios e sobretudo as composições e o sentido narrativo-musical das experiências de vida dos participantes. A depender do caráter da entrevista, muitas vezes “só precisa de uma caneta e um pedaço de papel para tomar notas discretamente [...]” (CASTRO, 2005, p. 184) e isso é suficiente para registrar os dados do trabalho que se quer desenvolver. Muitas vezes um registro escrito formalizado por parte do entrevistador acaba por empobrecer e distanciar a voz do narrador e suas escolhas narrativas, justamente o que é o foco principal da pesquisa (auto)biográfica. Do outro lado, a gravação sonora ou o registro audiovisual na íntegra costuma levar bastante tempo no caso da narrativa da história de vida de uma pessoa adulta e, mesmo assim, corre-se o risco de não se configurarem simbolicamente as compreensões e os fatos objetivados.

Pensando nestas opções, percebo o formato do *podcast* como uma opção adequada para o propósito desta pesquisa. Contando com uma estrutura final roteirizada, no sentido de construir um programa com pausas, vinhetas e com intervenções musicais, os episódios editados se configuram como um material que é parte integrante e fundamental da pesquisa, mas que também pode ser apreciado por um público amplo que não necessariamente terá contato com este texto dissertativo. A proposta é a produção de dois produtos interconectados que existem em separado, mas que se completam. Assim, acredito estar contribuindo com o desenvolvimento do impacto da pesquisa acadêmica no campo da música, ao mesmo tempo em que crio um suporte sonoro específico para as identidades narrativas dos participantes, tanto em seu aspecto oral, como também musical, ao veicular suas composições como parte de suas narrativas, selecionando e as articulando com o que está sendo dito.

Pelas experiências vividas durante as entrevistas realizadas, se percebe claramente que, uma vez mutuamente estabelecidos e acordados os objetivos do estudo e da entrevista, tanto os participantes como pesquisador se empenham em entregar uma narrativa o mais compreensível possível. O compromisso com a

construção e o compartilhamento de conhecimentos se apresenta de forma premente quando se ouve: “tá gravando” e, se espera que outras pessoas, as mais diversas possíveis, escutem as conversas futuramente.

Outra reflexão que surge com as experiências de gravação das entrevistas é como os *podcasts* são construídos e consumidos. Mesmo que ainda no Brasil, a chamada “podosfera”, a comunidade de consumidores de *podcast*, seja pequena, nota-se que o advento e a difusão desse tipo de conteúdo, vêm transformando e contribuindo significativamente para a construção de novas estruturas de criação e compartilhamento de conhecimentos. De certa maneira, podemos dizer que essa contribuição transforma inclusive as próprias estruturas de linguagem. Explico comparando com o desenvolvimento da nossa capacidade de leitura. A partir do momento que nossa leitura se torna mais fluente, ainda na infância, nossos livros vão aos poucos perdendo suas figuras e diminui-se o tamanho da fonte do texto. Não seria, então, o advento e o desenvolvimento do hábito de ouvir *podcasts* também uma forma de desapego das imagens visuais e aquisição de maior capacidade física e mental para acompanhar programas de áudio que muitas vezes se estendem por horas?

A escolha do formato *podcast* também se justifica pela possibilidade de se coletar dados à distância via internet. Em resposta às limitações impostas pela restrição ao convívio social em função da pandemia da COVID-19, a gravação de *podcasts* para pesquisas acadêmicas pode ser utilizada como uma inovação e uma frutífera possibilidade para o campo da música, que surge no momento de isolamento social, mas que certamente se ampliará depois dele.

Vale ressaltar ainda que, para realizar as reflexões e análises da pesquisa são indispensáveis os materiais biográficos secundários¹⁸, especialmente as discografias, videografias e produtos das pesquisas dos participantes.

Agora proponho uma reflexão sobre o termo *podcast* relacionando-o aos temas centrais da pesquisa, a memória, a história e a formação.

O processo de formação do indivíduo através de sua escolarização em nossos dias apresenta diversos desafios, especialmente a partir do momento em que passamos a realizar aulas à distância de maneira síncrona e assíncrona. Durante o ano

¹⁸ Ver, BUENO, 2002, p. 18.

de 2020 passamos a observar uma efervescente discussão no campo da educação musical, tendo como temas a produção e o compartilhamento de conteúdos e consequentemente a pauta do binômio conteúdo-competência. Observou-se por parte de alguns educadores a tendência em priorizar as referências e o gosto musical de seus alunos, o que avalio como um reflexo natural diante dos novos desafios de comunicação.

Sem dúvida, a tecnologia e o domínio das ferramentas digitais agregam hoje funções sem precedentes a nível mundial e seus desdobramentos ainda serão percebidos por muitos anos que virão. Em contrapartida, o debate acerca da globalização da informação e seus impactos na educação já nos acompanham há algumas décadas. Um dos pontos principais deste debate é o processo de individualização e fragmentação da educação, que responde a um ideal econômico neoliberalista e coloca em choque as noções de educação e aprendizagem¹⁹. Como parte da mesma problemática, mas para além do campo da educação, as discussões sobre os conceitos de experiência e informação²⁰ são sintomas de uma sociedade que se desenvolveu tecnologicamente e economicamente de forma acelerada, mas que não preservou o sentido coletivo de suas memórias e de suas narrativas. Longe de demonizar a modernização da sociedade capitalista, a importância desse debate reside em sinalizar as transformações ocorridas, propondo uma avaliação das nossas relações correntes e um possível plano para o futuro da educação, cultura e economia. Como nos alerta Walter Benjamin sobre o processo de extinção da arte de narrar, “ele é muito mais um sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo, conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está desaparecendo.” (BENJAMIN, 2012a, p. 217).

Se vivemos a era da informação e a informação é diferente da experiência, “é quase o contrário da experiência” (BONDÍA, 2007, p. 154), além de avaliar qual é a implicância da informação na formação, faz-se necessário avaliar de quem parte a demanda pela informação e quem controla seus processos de transmissão. Em que medida estamos realmente no controle dos nossos *ipods*? Em que medida a minha demanda pessoal pela informação está sob meu gerenciamento? Em que medida a

¹⁹ Ver, BIESTA, 2013.

²⁰ Ver, BONDÍA, 2007.

história unilinear que é construída e reproduzida comporta as crônicas e memórias dos nossos círculos socioculturais primários? Embora o termo algoritmo possa sugerir um grande número de possibilidades para o gerenciamento dos conteúdos digitais, certamente ele está cada vez mais preciso e atende a uma demanda que é muito específica, a do lucro. “A tecnologia põe a música, como outras formas de expressão, ao alcance de todos; mas os donos dela já começam a impor a ditadura da música única” (LOPES; SIMAS. 2020, p.13).

Esta reflexão e seus temas correlatos partem de uma provocação que questiona e avalia o estado do conhecimento no universo da pesquisa científica²¹. Em que medida nossos temas, metodologias e objetivos reivindicam e propõem demandas que contemplem a memória e a imaterialidade do nosso patrimônio histórico-cultural? Afinal de contas, quem é o dono do texto, o escritor ou o leitor? Estamos agindo ou reagindo como atores do campo das ciências humanas?

Debruçada sobre a narrativa da história de vida de Jusamara Souza e sustentada pela obra de Paul Ricoeur, Delmary Abreu nos apresenta sua contribuição para compreendermos os desafios da construção e desenvolvimento do campo epistemológico da educação musical no Brasil, tendo como um dos pontos centrais a produção textual acadêmica da área. Seu relato mostra a importância do fortalecimento das redes editoriais e crítica das produções bibliográficas em pares como etapa fundamental para a constituição de um campo científico autônomo. Neste sentido, a necessidade de se definir a enunciada propriedade do texto se anula, pois de fato, o texto só existe no encontro entre escritor e leitor, “e é nesse encontro, entre obra e leitor, que existe um espaço privilegiado – horizontes – para fazer encontrar neles a sua relação com o campo da educação musical” (ABREU, 2020, p. 257).

Se na primeira metade do século XX, Walter Benjamin anunciava a extinção da arte de narrar, como percebemos e avaliamos os desdobramentos desse processo hoje, quase cem anos depois? Certamente as narrativas e o hábito de contar histórias não deixaram de existir, pelo contrário, elas se multiplicaram em volume e abrangência e nossos *stories* e áudios de *WhatsApp* são provas disso. O que pode ser claramente percebido é a transformação em como e o porquê criamos nossas narrativas. Benjamin não viveu para conhecer os produtos das guerras, o computador

²¹ Ver, PEREIRA, 2013.

e a internet. Sem dúvida essas tecnologias aceleraram o que ele anunciou como empobrecimento da experiência (BENJAMIN, 2012b), esta que é a razão da narrativa, quando compartilhada. “A arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna” (GAGNEBIN, 2012, p. 10).

Vivemos hoje soterrados por uma interminável avalanche de mensagens em nossas redes sociais, que visualizamos em um *feed* que não necessariamente nos alimenta. Do ponto de vista da memória e da pós-modernidade da comunicação, estamos imersos num oceano de constantes transformações. Águas que são constantemente recicladas em grande volume por torrentes da informação. O que de fato se encontra em jogo não é avaliar se essa realidade é boa, se é melhor ou pior do que foi outrora, se sentimos saudades ou não de um passado que não vivemos. O que se faz necessário é avaliar e decidir como apreender a realidade que está posta e agir diante desse cenário. O que fazer com as nossas “permanências efêmeras” (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020, p.165), memórias e sentimentos, notícias verdadeiras e falsas entre fortuitas conversas durante os curtos intervalos quando desafixamos nossa atenção da tela dos celulares? O que fazer com as telas que são sensíveis ao toque, mas que (ainda) não são capazes de afetivamente os retribuir? Mesmo assim, seguimos demandando mais e mais conteúdo, mesmo que o tempo seja insuficiente para consumi-lo, mesmo que não tenhamos real interesse em acessar e refletir sobre ele. O que foi prefigurado no passado, hoje figura como uma profunda desconexão socioindividual em tempos da experiência, ou a ausência dela, compartilhada em banda larga. Vivemos em um tempo onde até mesmo o – ao vivo – perdeu seu sentido (vi)ver em tempo real. Mesmo assim seguimos perguntando: a *live* vai ficar gravada?

Como essa história foi escrita?

Com as experiências vividas no grupo Candeeiro Musical e tendo como tema os processos de formação com a música, se definiram como enfoque teórico-

metodológico as histórias de vida e, como dispositivo de registro e divulgação das entrevistas, o *podcast*.

Partindo dessa estrutura, foram definidos os critérios de seleção dos participantes e, tendo em mente alguns nomes possíveis, se revelou o mote do enredo da história que decidi contar, através dos encontros com Mário de Andrade e Guimarães Rosa.

Uma vez definidos os participantes e passando a observar mais detidamente suas produções, suas músicas e suas entrevistas, surge por fim o recorte do tema, a construção da memória como elemento estruturante dos processos de formação com a música.

Como amálgama de todos esses elementos e também com o compromisso de contribuir com sua estruturação, o conceito de musicobiografização envolve e serve como baliza para as reflexões e argumentos com o campo da educação musical, juntamente com a metodologia da Compreensão Cênica como ferramenta analítica.

A coleta dos materiais de pesquisa com as histórias de vida dos participantes foi realizada em três etapas. Primeiramente, um contato inicial em formato de convite, onde foram descritos em linhas gerais o escopo e o tema do trabalho, a linha de pesquisa à qual se vincula e seus objetivos. Os convites foram aceitos prontamente. Dos três participantes, dois eram pessoas com as quais já se tinha um contato anterior e uma afinidade mútua. Com a Renata Amaral se estabeleceu um primeiro contato pessoal a partir do convite e, por isso, se tornou necessária minha apresentação, de meu trabalho e de minhas intenções como pesquisador. Renata se mostrou receptiva em relação à proposta e generosamente compartilhou algumas de suas produções para que servissem como base para a preparação da entrevista.

A segunda etapa realizada foi uma pré-entrevista com o objetivo de apresentar mais detalhadamente o tema e o foco do estudo e também a abordagem conceitual da entrevista aos participantes, de modo que estes se sentissem convidados a assumirem a posição de coparticipantes, ao mesmo tempo em que se estabelece a confiança em compartilharem suas histórias de vida. Neste momento, foi lida e comentada uma primeira redação dos textos em que narro como os conheci. São como biografias poéticas dos meus encontros e percepções sobre os participantes, e que estão incluídas no capítulo 3 como parte inicial de suas apresentações. A intenção

é construir uma proximidade entre pesquisador e participantes e estabelecer a possibilidade de uma co-criação narrativa. Pois como esclarece Ecléa Bosi (2003), “da qualidade do vínculo vai depender a qualidade da entrevista. Se não fosse assim, a entrevista teria algo semelhante ao fenômeno da mais valia, uma apropriação indébita do tempo e do fôlego do outro” (BOSI, 2003, p.60-61).

Foi sugerido ainda neste segundo momento que os participantes listassem gravações de suas próprias músicas como possibilidades para serem veiculadas no episódio editado do *podcast*.

A terceira etapa é a gravação das entrevistas narrativas em formato de áudio, via aplicativo de webconferência, que editadas e finalizadas, compõem três episódios do *podcast* Candeeiro Musical. Com uma média de duas horas de duração, as entrevistas foram disponibilizadas integralmente, realizando-se somente as edições necessárias para a montagem dos episódios sem executar cortes ou inversões nas falas.

O processo de preparação para as entrevistas foi um momento de imersão nas produções artísticas e bibliográficas dos participantes. Esse exercício buscou criar uma linha investigativa que partisse da posição atual que eles ocupam em suas histórias pessoais e suas carreiras profissionais, em direção ao início de suas vidas. Isso para que no momento da entrevista se reconstruísse conjuntamente essa história de vida em seu sentido cronológico, não em sentido absoluto como uma regra, mas buscando partir de suas memórias mais antigas perpassando alguns episódios importantes para compreender suas experiências formativas com a música.

Para cada participante foi elaborado um conjunto específico de questões norteadoras que constitui uma dupla função. Ativar a memória, provocando a narrativa de maneira a imprimir um certo ritmo no discurso e, atrair a atenção dos entrevistados para o tema central e seu recorte na pesquisa.

Estruturalmente, as entrevistas podem ser divididas em dois grandes blocos entremeados por intervenções musicais. O primeiro, que se inicia com perguntas abertas, trata sobre as memórias da infância e os primeiros contatos com a música, e se estende até o momento em que os participantes se estabelecem como profissionais e produtores de música e pesquisas. O segundo momento é quando se instaura um diálogo entre entrevistador e entrevistado tratando sobre temas-chave para cada um

dos participantes, estes que foram elegidos e construídos pelo pesquisador. Tais temas têm suas origens nos trabalhos e nas experiências dos participantes e foram extraídos de suas próprias obras ou de suas narrativas em eventos anteriores. A ideia de “narrativa de vida” apresentada por Bertaux (1997) define esse encontro entre sujeito e pesquisador de uma forma mais clara.

[A narrativa de vida] assume a forma oral e é fundada no diálogo entre o investigador e o sujeito, focalizando as experiências por meio de um “filtro” (Bertaux, 1997, p. 34). O conceito de “filtro” é interessante no sentido de indicar que efetivamente a narrativa de vida prioriza o trabalho com os fragmentos da vida, que são orientados em função do objeto de estudo em foco e dos movimentos da memória daquele que reconta sua vida (BRAGANÇA, 2012, p. 52).

Vale mencionar que, durante o intervalo entre as entrevistas se buscou realizar ajustes na elaboração de algumas questões e na forma de abordagem, especialmente porque depois de feita uma entrevista, surgem imediatamente novas percepções e novas possibilidades de investigação. E aqui se apresenta uma notável característica deste tipo de pesquisa, a força e a importância do momento do encontro entre pesquisador e pesquisado. Mesmo que se busque antever alguns resultados e desdobramentos, o tempo-espaço do encontro narrativo é determinante para construção do conhecimento almejado e, grande parte do que se pode dizer como resultados do estudo, acontecem espontaneamente durante e somente no encontro.

Realizadas as entrevistas, se inicia o exercício reflexivo e analítico do pesquisador para incluir os conhecimentos construídos com as narrativas dentro de um espaço mais amplo e de cruzamentos de histórias, pensamentos e provocações. Neste sentido, busca-se uma abordagem discursiva dialógica, partindo dos processos de Compreensão Cênica, onde as sínteses se estabelecem a partir do enlace de diferentes vozes. O processo de construção destes novos conhecimentos então, ao elucidar as compreensões dos participantes a partir de suas narrativas, opera em extraí-las de seu universo natural, ou seja, de pertencimento ao sujeito e, busca atribuir a elas nova qualidade, dentro de um contexto formalizado pela pesquisa.

Todo projeto de história oral é, acima de formas ou modos de execução, uma tarefa de (re)qualificação de entendimentos. Esse processo pode ser concebido como uma espécie de “desnaturalização dos fenômenos vivenciados” e pode ser marcado por um rasgo analítico ou por um vértice no entendimento da memória basilar” (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020, p. 156).

Após o desenvolvimento das análises a partir de exercícios reflexivos sobre as narrativas de vida dos participantes, relatadas no capítulo 3, o texto desta história se encaminha para um fechamento com a construção do capítulo 4. Nele, se apresenta com maior liberdade estrutural em formato de ensaio, algumas compreensões das experiências do pesquisador, que se constituiu no processo de pesquisa-formação durante a realização desta pesquisa. Como considerações finais, são sugeridos pensamentos e ações na tentativa de dar continuidade e desenvolvimento aos conhecimentos aqui construídos.

CAPÍTULO 3

Renata Amaral e a pedra da memória

Minha porta de entrada para conhecer o trabalho da Renata Amaral foi o álbum *Baião de Princesas* de 2002, produzido por ela e seu grupo A Barca em parceria com a Casa Fanti Ashanti. Este álbum teve forte repercussão e circulou bastante entre meus amigos próximos e em pouco tempo chegou aos meus ouvidos. Nessa época, ainda não tinha me atentado para o detalhe das características particulares da performance e da história da Renata. Quando fui convidado para produzir o álbum *Talo de Jerimum* do grupo Mestre Zé do Pife e as Juvelinas, iniciei uma pesquisa sobre as bandas de pífano²² e logo me deparei com os trabalhos do Sebastião Bianco e seu Terno Esquenta Muié e o Ponto Br. Nestes grupos, o som do contrabaixo da Renata marca sua presença e, de uma maneira muito especial, ajuda a conduzir as canções e temas instrumentais. Ainda antes de conhecer seu trabalho como pesquisadora e coordenadora do Acervo Maracá, criei uma explicação para mim mesmo sobre como a Renata consegue desenvolver uma presença tão marcante como instrumentista em seus trabalhos, que agora tenho a chance de compartilhar. O primeiro ponto é o tipo de baixo que ela toca, um instrumento elétrico que não possui trastes²³, e a identidade sonora do timbre, da técnica e suas construções rítmico-harmônicas. Até aqui não se justifica uma grande diferenciação entre ela e outras pessoas que também tocam contrabaixo, mas o detalhe que percebo nos seus álbuns e performances ao vivo, é a sua capacidade de escuta e compreensão dos diversos tipos de música que toca. Faço aqui uma rápida narrativa sobre minhas experiências com o pífano para melhor explicar meu ponto de vista sobre o trabalho musical da Renata.

Ainda na adolescência passei por uma fase de experimentações musicais com instrumentos de percussão e a construção de pifes. Montei por conta própria uma oficina improvisada em casa e fiz alguns tambores e pífanos com canos de PVC. A minha busca com as flautas de cano era a tentativa de construir um instrumento com

²² Pífano ou Pife, flauta artesanal feita normalmente com bambu ou tubos metálicos ou de PVC.

²³ Pequena haste metálica fixada no braço de instrumentos de corda que separa e define os espaços entre as notas musicais.

uma escala mais temperada²⁴ possível. Nessa época, tinha pouco contato com as músicas e as pessoas que tocam o pife nas tradicionais bandas do nordeste brasileiro. Cheguei a furar um pife com uma escala bem razoável em Dó maior, mas não avancei muito na minha performance como pifeiro. Hoje, com alguma bagagem de experiências com mestres e mestras da cultura popular, consigo compreender os motivos pelos quais meus ouvidos de garoto da cidade, com uma percepção auditiva forjada nos moldes da escala temperada, não me permitiram aceitar os sons que eu e aquele meu instrumento conseguíamos produzir. Descobri que mais que uma questão de ser afinado ou desafinado, e o fato de ser garoto e da cidade, aprendi que a música popular se aprende e se pratica em coletivo, que o pife se toca em pareia, “dois pífanos, um pife só não dá, tem que ser dois pra fazer o dueto” (BIANO, 2015) e, que normalmente se aprende ainda criança tocando com um irmão, como é a história do Sebastião Biano e do Seu Zé do Pife.

Voltando para a minha compreensão sobre o trabalho musical da Renata Amaral, percebo que chave que abre a porta para seu caminho é a escuta. E quando consideramos as músicas da cultura popular, como por exemplo, a música dos pífanos e suas bandas cabaçais, o Bumba Boi, os Maracatus, os Cocos e músicas das tradições afro-religiosas, concluímos que a escuta se realiza com o corpo todo. Se ouve com os olhos, se ouve com os pés e a dança, se ouve com o gosto e o cheiro das comidas e bebidas sempre presentes.

Amparado por esta noção de escuta, me arrisco a dizer que a Renata consegue se integrar em um grupo musical porque antes de saber tocar bem seu instrumento, ela sabe escutar²⁵. Mesmo tocando conjuntamente com outros instrumentos de frequências graves, como alfaias, pandeirões, tambor onça, tudo se equilibra e se ouve bem. Mesmo tocando conjuntamente com instrumentos que não tem afinações rigidamente delimitadas, como o pífano e a rabeca, tudo se ajusta, se equilibra e se ouve bem. E quando durante o show não ouvimos o som presente do seu contrabaixo, é porque ela está em algum lugar do palco tocando algum instrumento de percussão ou dançando. Foi ouvindo e observando a Renata que aprendi que se nosso instrumento e a nossa voz são naturalmente potentes e ocupam

²⁴ Escala que combina e organiza-se a partir da divisão da oitava em 12 partes matematicamente iguais.

²⁵ Sobre o escutar, ver, CIAVATTA, 2009, p. 27.

muito espaço, primeiro é preciso aprender a escutar e experimentar todas as delícias que compõem uma brincadeira popular, pois somente depois disso passamos a de fato constituir um grupo, somente depois disso podemos fazer uso da nossa voz em coro. Dizendo de outra maneira, foi observando a pesquisa e o trabalho musical da Renata que percebi a força de sua paixão e generosidade. Pois através da sua voz, seu conhecimento e o som do seu instrumento, ela preserva e conduz as músicas, as memórias e histórias de mestres e mestras para muitos lugares e, estas por sua vez, passam a fazer parte das histórias de muitas outras pessoas, inclusive a minha.

Uma breve biografia.

Renata Pompêo do Amaral nasceu na cidade de São Paulo-SP em 1969 e foi uma criança dada à leitura e aos estudos.

Iniciou seu caminho na música pela flauta doce, instrumento o qual tocou até a idade adulta. Entrou no conservatório de música aos 14 anos e aos 15 ganhou seu primeiro contrabaixo.

Através do estudo do baixo no conservatório conhece o repertório tradicional e os *standards* do Jazz. Entre 1985 e 1990 passa a frequentar a cena musical paulistana.

É graduada em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Realizou pesquisa de mestrado sobre as possibilidades de performance da música do Bumba Boi do Maranhão no contrabaixo nesta mesma universidade, onde desenvolve atualmente sua pesquisa de doutorado.

Em 1991 teve seu primeiro contato com o povo Guarani de Rio Silveiras em São Paulo, quando passou a conhecer, frequentar e se interessar pelo universo da cultura popular, quando também iniciou seu interesse pela pesquisa e pelo registro da memória das tradições populares.

Em 1997 conheceu o carnaval pernambucano em Recife onde se abriram novas portas e possibilidades de pesquisar e realizar música em sua vida.

Em 1998, sob as influências das pesquisas e obras de Mário de Andrade, funda juntamente com alguns amigos o grupo A Barca. Com este grupo produziu diversos álbuns, espetáculos e projetos de pesquisa, como a exemplo do projeto Turista Aprendiz.

Além do grupo A Barca, atua como contrabaixista nos grupos Ponto Br, Terno Esquenta Muié e Orquestra Popular do Recife. Desenvolve projetos em parceria com diversos mestres da cultura popular, como por exemplo, o mestre Tião Carvalho.

Criou e dirige o Acervo Maracá, coleção de registros audiovisuais de Tradições Populares Brasileiras. Desde 1998 produziu mais de 30 registros de Cultura Popular em CDs, Documentários, livros e outras publicações, que receberam diversos prêmios.

Ivan Vilela e o cantar da própria história

Meu primeiro contato com o Ivan Vilela foi quando me aproximei da viola caipira ao inseri-la em um processo criativo de um espetáculo musical. Curiosamente, descobri mais tarde que algo parecido aconteceu na vida do Ivan em relação à viola. Como violonista de formação, eu precisava de uma viola para iniciar minhas experiências e por isso procurei um amigo que não só me emprestou um instrumento, como também um imaginário sobre a pessoa do Ivan. Segundo esse meu amigo, o Ivan era um violeiro diferente, pois sabia muitas coisas sobre a música caipira, mas também sobre a música brasileira de uma forma geral e também sobre músicas de outros países, além de compor com a viola de uma maneira muito particular. Peguei o instrumento e em um primeiro momento aprendi a tradicional afinação chamada Cebolão²⁶ e passei a fazer livremente pequenas explorações sonoras. Encantado com todas as novidades que aquele instrumento facilmente me proporcionava, senti a necessidade de ouvir alguém com maior experiência para aprender um pouco mais sobre os caminhos e possibilidades musicais da viola. Foi então que passei a ouvir quase que exclusivamente por uma boa temporada o álbum *Paisagens* de 1998. Analisando essa história, sinto muita gratidão pelo Felipe Pessoa por me emprestar a viola, e à viola por me apresentar o Ivan Vilela. Em resumo, tive felizes experiências com as músicas criadas para o referido espetáculo, que posteriormente foram registradas em um CD²⁷.

²⁶ Utilizo a afinação Cebolão em ré, que do primeiro ao quinto par de cordas da viola afina-se com as notas Ré – Lá – Fá sustenido – Ré – Lá.

²⁷ CD “Cantos de Encontro” da Cia Os Buriti lançado em 2016.

Meu segundo contato com o Ivan foi quando pela primeira vez pude assistir sua performance ao vivo, e de lá saí com o livro *Cantando a Própria História* (VILELA, 2013) com uma dedicatória que diz: “um pedaço da nossa história nas vozes dos mais humildes. Abraço afetuoso do Ivan Vilela. Brasília, 07 de fevereiro de 2015”. A partir desse dia passei a conhecer também o Vilela pesquisador e professor universitário. Sem dúvida, suas ideias e seus textos foram divisores de águas na minha caminhada musical e passei a enxergá-lo não somente como um professor de viola, mas também como meu professor de música e cultura popular. Foi com o Ivan que aprendi a fundamental importância de se buscar as fontes primárias (VILELA, 2014) para analisar e aprender música, especialmente através das práticas e gravações. Foi com o mesmo Vilela que redescobri as belezas e desafios da nossa formação cultural baseada na oralidade e a necessidade de vigiar as canonizações (VILELA, 2016) para que elas não nos provoquem esquecimentos. Hoje me identifico como um jovem violeiro, um garoto que empunha um instrumento que carrega o passado e o futuro do Brasil dentro do seu bojo.

Uma breve biografia.

Ivan Vilela Pinto nasceu na cidade de Itajubá-MG em 1962. Filho caçula de uma família de 13 filhos, conviveu com uma diversidade musical em sua casa pelo gosto de seus irmãos mais velhos, que, entre outros gêneros, ouviam rock, música clássica, os Beatles e MPB.

A cidade de Itajubá possui muitas faculdades e uma movimentada cena artística com vários grupos de música e de teatro, com encontros de grupos corais e festivais de música. Ivan Vilela teve oportunidade de ver ao vivo apresentações de grandes nomes da MPB que anualmente se apresentavam em sua cidade. Além da cena artística, segundo Ivan, sua cidade tem uma exuberante paisagem natural e um ar bucólico que também fizeram parte da sua formação na infância e juventude.

Vindo de uma família que dava muito valor aos estudos e, pelo alto nível de expectativas, decidiu adiar o vestibular e passou dois anos trabalhando com ervas medicinais e também com apicultura e a venda de enciclopédias Barsa.

Iniciou a carreira artística aos 18 anos, integrando os Grupos Pedra, Mantiqueira e depois o Grupo Água Doce, que faziam pesquisas das raízes da música mineira. Em 1983 cria um duo com a cantora Priscila Stephan e em 1985 gravam o LP

“Hortelã”. Em 1987 muda-se para a cidade de São Paulo em busca de se desenvolver profissionalmente na música.

Aos 26 anos ingressa na universidade para estudar composição musical, onde teve maior contato e aprofundamento na música erudita. Ivan participou de diversos grupos, entre eles o grupo Anima, sempre tentando conciliar universos musicais mantendo também contato com suas raízes, como por exemplo, a música da folia de reis.

Escreve música para a ópera caipira “Cheiro de Mato e de Chão” simultaneamente com a chegada da viola na sua vida, algo que transformou radicalmente seus caminhos como músico, professor e pesquisador.

Gravou mais de 20 álbuns como solista e em diversas formações recebendo premiações por alguns desses trabalhos. Recebeu a Medalha Carlos Gomes da Prefeitura Municipal de Campinas pelo trabalho desenvolvido com a Orquestra Filarmônica de Violas.

Fundou o primeiro curso superior de viola caipira na USP onde formou centenas de violeiros e violeiras. Em seu trabalho como professor universitário, ministra, dentre outras disciplinas, os cursos de percepção musical e história da música brasileira. É também professor do Programa de Pós-Graduação nesta mesma universidade.

É doutor em Psicologia Social pela USP, orientado por Ecléa Bosi. É pesquisador contratado pelo INET-md da Universidade de Aveiro, Portugal, para o projeto AtlaS - Atlântico Sensível. Como diretor musical do Instituto Çarê, realiza o registro e catalogação da obra musical de importantes músicos e pesquisadores da música popular brasileira, como Heraldo do Monte, Antônio Madureira e Marlui Miranda.

Suas pesquisas estão voltadas ao universo da Cultura Popular e da Música Popular Brasileira. Mantém atividade artístico-musical e didática no Brasil e no Exterior.

Nélio Spréa: as brincadeiras, os brincantes e a escola

Conheci o Nélio Spréa no 2º Encontro Brasileiro da Canção Infantil, realizado em Curitiba no ano de 2014. Eu que à época iniciava minha trajetória como compositor de música para crianças, fui até o encontro representando o meu grupo, Os Buriti, e de lá voltei com muitas ideias para seguir trabalhando e com um panorama nacional da canção infantil e suas redes latino-americanas. Nesta ocasião, o Nélio ministrou oficina e palestra que me chamaram a atenção por sua leveza e propriedade ao falar sobre os temas da música, brincadeiras e educação com e para crianças. Tempos se passaram, até que surgiu uma oportunidade de pôr à prova minhas boas impressões sobre ele. Em maio de 2018, nós da Cia Os Buriti, realizamos em Brasília o 1º Encontro de Artistas Educadores nos reunindo com mais cinco grupos de diversas linguagens artísticas para realizar práticas e compartilhar experiências em Arte-Educação. Como representante da música e anfitrião do evento, não hesitei em convidar o Nélio para falar sobre música e educação musical e suas experiências na educação básica. O que eu não esperava é que ele traria consigo muito mais do que a música em sua bagagem. A partir deste encontro, passei a conhecer o Nélio brincante, uma pessoa profundamente comprometida e conhecedora do universo da música, da escola e das brincadeiras na infância.

Para mim o brincante, mais do que um multiartista, é a pessoa que tem os folguedos e o senso de pertencimento da cultura popular como partes indissociáveis de sua vida. Pessoas que são capazes de devolver ao nosso vocabulário a palavra brincar no sentido de tocar, representar e cumprir ritos dentro e fora da arte²⁸. “O adulto alivia o seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança a recria, começa sempre tudo de novo, desde o início. Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *spielen* [brincar e representar]” (BENJAMIN, 2012c, p. 271). O caso particular do Nélio brincante é ainda mais interessante. Sua curiosidade e interesse pela cultura popular são tamanhas, que a brincadeira de fato se tornou sua vida. Ele fundou uma “usina de soluções culturais e projetos educativos”²⁹ para brincar com seus parceiros e seu público e formar um

²⁸ Sobre brincante, ver, NÓBREGA, 2002, p. 258.

²⁹ Parabolé – Educação e Cultura. <https://www.parabole.com.br>

bocado de gente na arte da brincadeira. Nessa mesma linha, há vários anos ele estuda e coleciona brincadeiras de crianças no recreio da escola, o que se tornou um acervo memorial intergeracional e inter-regional sobre a brincadeira.

Observar o Nélio brincando com crianças e professores é ter a certeza que o fio da memória permanece intacto e nos conecta por entre gerações. É comprovar que algo dos nossos povos originários ainda existe em nossos hábitos, é constatar que o culto à brincadeira é parte da nossa formação, momento este tão privilegiado onde não nos separamos por idades, títulos, gênero ou estatura, pois assim como nossos índios, o Nélio sempre se abaixa para brincar e alcançar o nível dos olhos das crianças. Felizmente temos em nosso país brincantes como o Nélio Spréa e o Antônio Nóbrega, pessoas que conhecem, cultuam e divulgam as brincadeiras em escolas e em seus institutos, pois “é da brincadeira que nasce o hábito, e mesmo em sua forma mais rígida o hábito conserva até o fim alguns resíduos da brincadeira” (BENJAMIN, 2012c, p. 271), o hábito que conserva a nossa tradição.

Uma breve biografia.

Nélio Eduardo Spréa nasceu em Campo Largo-PR, próximo à Curitiba, onde em sua infância pôde viver, dentro e fora da escola, experiências de brincar em ambientes abertos e ter seus primeiros encontros com a música.

Teve contato direto com o universo gaúcho através de seus avós com a lida na fazenda, com os animais e os rodeios. Também fez parte de sua formação o universo caipira, com o qual teve contato na infância e na juventude.

Estudou Direito, mas não chegou a concluir seu curso. Sua entrada na faculdade de música foi uma abertura para outros universos musicais, onde se formou em Educação Artística com Habilitação em Música pela Faculdade de Artes do Paraná em 1999.

É professor, produtor cultural e músico. É mestre e doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná (2010 e 2018), onde teve a oportunidade de estudar as brincadeiras e as culturas infantis no ambiente escolar.

Participou de diversos grupos de música onde realizou pesquisas e produziu trabalhos na área da cultura popular brasileira, como por exemplo o grupo Mundaréu. É autor de livros, CDs e filmes para crianças. Realiza pesquisas nos campos da arte-educação, sociologia da infância, música popular, culturas populares e culturas da

infância, as quais servem de referência na elaboração de cursos, palestras, projetos culturais, espetáculos, roteiros audiovisuais e textos literários. É palestrante atuante nos programas de formação pedagógica das redes municipais de ensino em várias regiões do Brasil.

É fundador da Parabolé – Educação e Cultura, onde desenvolve diversos projetos artísticos e educacionais, como espetáculos, filmes, livros, discos e oficinas. Recebeu diversos prêmios e indicações por seus filmes e álbuns de música para crianças. Dentre suas atividades mais recentes, desenvolve a série audiovisual documental *Auê*, que mostra a diversidade de brincadeiras do Brasil.

Para saber mais, acesse: www.parabole.com.br

Mario de Andrade e João Guimarães Rosa: o turista aprendiz entre sertões e veredas

*No jardim das rosas
De sonho e medo
No clarão das águas
No deserto negro
Lá, quero ver você
Lerê, lará
Você me pegar
“Matita Perê”
Tom Jobim e Paulo César Pinheiro
(JOBIM; PINHEIRO, 1973)*

O que de fato existe no sertão? Seria o sertão um grande espaço repleto de vazios e securas onde se refugiam os loucos e os fora-da-lei? E se o sertão fosse o centro? Se fosse origem e fonte para a parte interna da margem, onde incumbidos de louca missão fossem buscar caminhos, rotas que nos levassem “em dianteira um dia de vantagem”³⁰ à construção, ou ao registro de uma imagem do Brasil? Seriam doidos aqueles que se auto exilam em seus propósitos? Dedicar inteiramente sua existência à missão de pesquisar, estudar, privar-se de atalhos e prazeres fáceis na tentativa lúcida, ou não, de construir seu destino e legado, assim como fez “nosso pai” na permanência

³⁰ Trecho da letra da música “Matita Perê” de Tom Jobim e Paulo César Pinheiro.

dos espaços do rio. Seria loucura? “Aquilo que não havia, acontecia” (ROSA, 2019b, p. 38).

Se foi “preciso conhecer o forró [e as coisas] lá do meu sertão”³¹, isso se deu por um motivo e de uma maneira específica: (re)conhecer e redesenhar mapas, lançando-se em várias direções em busca do outro para saber mais sobre si.

Foi isso que fizeram Mário de Andrade e Guimarães Rosa.

Foi isso que fizeram e, ainda fazem, Renata Amaral, Ivan Vilela e Nélio Spréa.

Para se realizar o que poderíamos chamar de mergulho no Brasil profundo, é requerido um ajuste em nossos sentidos e sensibilidades. É preciso aguçar olhos, mente, corpo e ouvidos para conseguir perceber as paisagens e as pessoas que as ocupam. É preciso atentar para que talvez o sertão não esteja tão longe assim.

Há muitas maneiras de contemplar as imagens [e os sons] que a percepção nos oferece.

[...]

Os mesmos estímulos que representam a figura, representam o fundo e, no entanto, o percebido distingue a forma que o contorno delinea.

O limite entre as duas regiões depende de uma organização fenomenal. “A percepção da identidade ilustra de maneira especialmente marcante, quão decisivos são os fatores relacionais na percepção das coisas ao redor”. Não se trata, entre os dois objetos, de uma identidade de elementos.

A percepção colhe uma figura, não por suas condições de parte separada, mas pelo lugar que ocupa no todo (BOSI, 2003, p. 169).

Os ajustes na percepção e o desenvolvimento de uma escuta sensível fizeram com que, por exemplo, Renata Amaral ampliasse a dimensão do enquadramento das imagens de música e cultura popular que registrou em foto, áudio e vídeo, (re)inserindo as figuras em seus fundos; Ivan Vilela, inspirado em suas experiências com plantas medicinais, passasse a distinguir grande variedade de ervas de cura e, posteriormente, grande variedade de músicas e instrumentos musicais populares; Nélio Spréa imergisse no espaço escolar e, de lá, anunciasse que existem tanto brincadeiras como condutas que são permitidas e outras que são proibidas. O que se

³¹ Trecho da letra da música “Forró no Sertão” de Dominginhos e Anastácia.

vê e o que não se vê faz parte dessas histórias. Figuras e fundos que ocupam e constituem os espaços e que nos explicam quem somos e como nos relacionamos.

Feita essa abertura a partir de um olhar para os sertões com a ideia gestáltica de figura e fundo, passamos às reflexões e análises dos nossos materiais biográficos com a construção e detalhamento das cenas do nosso estudo. São elas: cena 1 – encontros com Mário de Andrade; cena 2 – encontros com Guimarães Rosa e, cena 3 – dos processos mnemônicos na formação com a música. Acompanhados pela curiosidade de Mário de Andrade e sua vontade inocente de aprender com o outro, passearemos pelos sertões e paisagens literárias de Guimarães Rosa, na tentativa de extrair dessa viagem uma memória musical que nos forme.

Uma importante advertência se faz necessária. É recomendado ao leitor dos textos subsequentes que antes, se possível, ouça integralmente os três episódios do *podcast* Candeeiro Musical que integram este estudo. Boa parte do que é abordado a seguir foi desenvolvido a partir das narrativas dos participantes. No entanto, essas abordagens são cruzamentos organizados pelo pesquisador e, desta forma, as ideias e reflexões aqui construídas não devem ser atribuídas diretamente aos participantes e, sim, ao pesquisador, iluminado por suas contribuições.

Cena 1 – encontros com Mário de Andrade

Na verdade, eu estou viajando muito em torno de mim mesmo [...]. Às vezes me vem mesmo a ideia de que talvez eu seja um “errado”, porém é impossível eu aceitar esse qualificativo. Simplesmente porque eu me sinto feliz; feliz mesmo nesta infelicidade atual de estar viajando. E o que é mais decisivo ainda: é trazer uma consciência de mim mesmo que se não é de paz e muito menos pacificada por suplantação, é muito nítida e muito firme. Deste jeito, é impossível a gente se acreditar errado e mudar (Mário de Andrade *apud* LOPEZ; FIGUEIREDO, 2015, p. 34).

Mário de Andrade, embora tenha negado a alcunha de folclorista, foi um homem de muitos interesses. Acredito que ele tenha sido feliz porque, em sua obra, não se traiu. Encantado pelas belezas e diversidades da nossa cultura, alimentou o

sonho de que se constituísse uma arte brasileira. Ele não se traiu porque idealizou e desenvolveu seu projeto de Brasil a partir de sua biblioteca, que era sua casa, na cidade que amava. Mesmo que hoje seja necessário colocar em perspectiva o seu olhar para a cultura popular com um viés erudito, não se pode negar a importância do legado de sua obra para a cultura, a educação e a memória do Brasil. São muitos os desdobramentos de seu trabalho, mesmo para aqueles que não se consideram como seus sucessores.

Embora também tenha negado a alcunha de artista, foi um grande cronista, diarista, poeta e ensaísta. Sua vaidade, talvez, tenha sido usufruir da escrita com máxima liberdade para registrar o que viu, ouviu, imaginou e sonhou. Hoje temos acesso aos seus devaneios em diversas publicações e novas edições de seus livros. Uma vida abreviada, que mesmo em seu fim, segue celebrando e divulgando nossa cultura. Pelos esforços de seus dedicados aprendizes e de seus fortuitos turistas, seus escritos seguem emergindo há mais de setenta anos após a sua morte.

Sua vida foi inteiramente dedicada ao seu projeto intelectual e como ele mesmo afirma, “é uma obra interessada, uma obra de ação” (ANDRADE, 2020, p. 114). Como pesquisadores interessados nessa ação, ler seus ensaios é provar simultaneamente de um remédio e um veneno³² para nossa memória cultural, pois, trata-se de narrativas livres, apaixonadas e interessadas e, seu interesse é claro, dar um caráter ao Brasil, o nosso herói. Um remédio, no sentido de que seus escritos e sua divulgação mantêm acesa a presença da cultura popular em nossos dias e, um veneno, no sentido de que sua linguagem literária não se resume a explicar minuciosamente, propor tratados, mas sugerir em cada leitor sua própria busca.

Pensar, ler, ouvir, se encantar e também questionar Mário de Andrade, é ainda hoje desejável, pois, seus vários mapas do Brasil continuam sendo descobertos, explorados, redescobertos e redesenhados, como afirma Nélio Spréa:

A influência do pensamento de Mário de Andrade alcança na atualidade diferentes domínios, e contribui significativamente com o

³² Sobre remédio e veneno, propõe-se aqui uma alusão à invenção da escrita a partir das narrativas de Platão. O paradoxo da cura para o esquecimento é, para a cultura popular de tradição oral, algo que precisa ser constantemente vigiado e problematizado, evitando-se assim, descontextualizar o fazer cultural, traduzido pela ideia de resgate já discutida, enaltecendo a importância de manter viva a prática e os exercícios mnemônicos da memória viva, a “memória da alma”.

surgimento de movimentos artísticos que se reportam à cultura popular como fonte de referências estéticas. Seus ensinamentos favorecem a compreensão de que há unidade na diversidade e de que há novidade na tradição (FERNANDES, 2003, p. 178). Antes mesmo de revelar o Brasil aos brasileiros, sua obra indica caminhos inéditos para acessá-lo. Tais caminhos incidem no reconhecimento da diversidade cultural e implicam na percepção de que sempre haverá mais “Brasis” no Brasil do que nós, brasileiros, estamos habituados a reconhecer (SPRÉA, 2015, p. 4).

Se podemos entender Mário de Andrade como um avatar, sua importância ou sua força como tal é inculcar paixões em outras pessoas. Sua personalidade e seu amor pelo trabalho fizeram com que outros se apaixonassem e inventassem para si seus próprios projetos. Ideário de vida que colaborou com a formação pessoal e musical de Nélío Spréa e Renata Amaral.

Essa multiplicidade de frentes em que ele atuou é o que me encanta, que me inspira na minha trajetória. Não foi uma ou duas vezes, foram muitas vezes em que eu me vi, assim, em uma espécie de identificação meio ingênua, obviamente, ao ler o Mário de Andrade e pensar: como eu queria ser algo mais ou menos assim (CANDEIRO MUSICAL, 2021c).

Eu acho que o Mário me pega não só pelo conteúdo, pela competência, pelo tão visionário que ele era. Mas pela paixão, pela escrita apaixonada que ele tem. É sempre um prazer ler, é uma coisa que sempre transborda pra mim. Porque eu acho que eu me identifico com essa paixão. Quando ele fala que o Chico Antônio foi das comoções mais formidáveis da vida dele, eu penso: eu entendo! eu entendo! Eu tenho comoções assim formidáveis, que me movem mesmo que eu tenha visto cinquenta vezes, duzentas e cinquenta vezes aquilo. [...]

Então o Mário é referência sempre, eu sempre retorno, sempre releio, eu sempre releio com gosto [...] (CANDEIRO MUSICAL, 2021a).

Revisitar as obras que se tornaram clássicos é também uma maneira de se (re)encontrar consigo mesmo. Reconectar-se com seu passado a cada nova leitura, avaliando processos decorridos e planejando ações futuras. Não é de se estranhar que

livros como *Macunaíma* e *Ensaio Sobre Música Brasileira*, ambos publicados pela primeira vez em 1928, sejam constantemente reeditados.

É difícil ler um cara de cem anos atrás que você consiga estabelecer tanta conexão assim. [...] Tem uma dimensão de encontro com o outro que esses caras têm, que fazem deles pontos de síntese da condição humana, das situações emocionais, sociais, que se tornam clássicos, produzindo identificação para muito além do seu tempo (CANDEEIRO MUSICAL, 2021c).

Para o campo da música, especialmente para a musicologia, Mário de Andrade escreveu diversos textos, artigos e crônicas. Além de sua crítica, seu grande legado para a área é a coleta e publicação de centenas de melodias populares. O conjunto de uma vida de estudos, viagens e a criação de redes de colaboradores, deixou para musicólogos, folcloristas e músicos cantores e instrumentistas, vasto repositório musical de inestimável valor. O próprio Mário reconhece a relevância deste material à frente de sua própria produção textual, quando finaliza seu ensaio e dá início ao caderno de partituras em seu livro *Ensaio Sobre Música Brasileira*: “e se o escrito não tiver valor nenhum sempre o livro se valoriza pelos documentos musicais que seguirão agora” (ANDRADE, 2020, p. 114).

O contato com esses e outros materiais musicais em partituras e em registros fonográficos, que em grande parte vieram a público postumamente, deu início a diversos projetos desenvolvidos pelos nossos participantes.

A coleção de títulos organizados e publicados por Oneyda Alvarenga, amiga e discípula de Mário, os volumes, *Danças dramáticas do Brasil*, *Música de feitiçaria no Brasil*, *Melodias do boi e outras peças* e *Os cocos*, catalisaram um processo de encantamento, pesquisa e prática musical em Renata Amaral, que posteriormente desaguou em pesquisas e projetos e a criação de seu grupo A Barca.

Os registros fonográficos, com destaque para a coleção da *Missão de Pesquisas Folclóricas*, lançada pelo selo Sesc em parceria com a prefeitura da cidade de São Paulo, foram base de estudos para as interpretações registradas no CD *Melodias de um Brasil Profundo*, lançado por Nélio Spréa e o Clã dos Matutos em 2015.

A única canção de autoria de Mário de Andrade, “Viola Quebrada” ou “Maroca”, como também é conhecida, inspirou belíssimo arranjo em Ivan Vilela, lançado no álbum *Dez Cordas* de 2007.

Do ponto de vista das experiências de formação e criação, esses encontros com a vida-obra de Mário de Andrade certamente coincidiram com sua vontade expressa de “proporcionar, a poetas e músicos, documentação popular mais farta onde se inspirarem” (ANDRADE, 1991, p.112). Com liberdade criativa, Renata, Nélio e Ivan tomaram suas palavras e seus materiais e exploraram, desenvolveram e formaram, cada um à sua maneira, suas próprias obras.

Em Renata Amaral, Mário de Andrade se faz presença também em sua responsabilidade social como artista e pesquisadora.

A gente faz arte por gosto, porque tem necessidade, assim como as comunidades têm. Mas a gente tem responsabilidade se tem gente que ouve a gente. A gente não pode esquecer que essa voz chega nas pessoas e que a gente é responsável por essa comunicação (CANDEEIRO MUSICAL, 2021a).

O *Acervo Maracá*, vasto e múltiplo repositório da cultura popular brasileira, criado e mantido por Renata, é também prova dessa sua responsabilidade social. Em primeiro lugar, um registro apaixonado do que “me move”, segundo ela, mas também um ponto de encontro e manutenção da memória de outros. De suas práticas enquanto pesquisadora, devolver uma cópia para as pessoas com as quais desenvolve seus trabalhos é uma condição indispensável para a realização de seus registros. Outra prática mantida é receber e zelar por registros produzidos por outros pesquisadores e artistas, membros de diversas comunidades. Tanto o *Acervo Maracá*, como o *Acervo A Barca*, tem, em parte, seu início e inspiração em Mário de Andrade.

Inspirados em Mário, os integrantes do grupo A Barca nomearam e desenvolveram projetos e produtos. A viagem de pesquisas e interações artísticas, *Turista Aprendiz*, desdobrou-se também em uma coleção de materiais em áudio e vídeo. Algo que, neste sentido, também inspirou o brincante Antônio Nóbrega a nomear dois de seus álbuns e projeto de pesquisa musical como *Na Pancada do*

Ganzá, baseado no projeto de coleta de materiais musicais da cultura popular idealizado por Mário no norte e nordeste do Brasil.

Em Nélio Spréa, Mário de Andrade se faz presença também em seu interesse pela cultura popular e educação para a infância. Os projetos educacionais idealizados por Mário na década de 1930, são “soluções”, como diz Nélio, inovações para a época e, que ainda hoje, podem ser encontrados traços em nossas escolas de educação básica e creches. Projetos como os parques infantis, concursos de desenhos ou a rádio-escola, este último que não chegou a ser realizado, são propostas que pautaram a infância como fase importante no desenvolvimento humano, que à época se desconhecia ou pouco se pensava.

Disto, podemos perceber como Nélio se apropria destas propostas para a realização de seus próprios projetos. Sua “usina de soluções culturais e projetos educativos” a *Parabolé – Educação e Cultura*, pode ser também parte dessa história. Seus projetos de criação de espetáculos e músicas para e com crianças é também um traço dessa “ousadia” que Nélio vê em Mário. Um adulto que se permite brincar como e com crianças, não pode ser menos que uma pessoa ousada. Com Nélio, suas músicas, acalantos e coleção de brincadeiras, podemos provar, ao menos um pouco, do que é ser novamente criança. Se desvencilhar da detenção do controle e destino de nossas ações, ou como Nélio, parafraseando o filósofo Peter Pál Pelbart diz: “estar à altura da própria fraqueza”, seria talvez, como embarcar nessa curiosidade inocente e saudável que emana da personalidade de Mário de Andrade, que brinca e fala quando não gosta e, que está sempre interessado em aprender.

Inspirado em Mário com sua possibilidade de ser múltiplo, conceder-se a chance de poder provar os sabores de diversas áreas do conhecimento e linguagens artísticas, Nélio se aventura a ser de tudo um pouco. Músico, ator, brincante, professor, diretor de espetáculos e de filmes e ainda mergulhar no espaço escolar com o objetivo de apreender como se dão as relações entre os sujeitos que compõem esse espaço e seus arredores. Suas pesquisas de mestrado e doutorado tratam sobre brincadeiras na escola, processos de aprendizagem e transmissão de saberes e o que é aceito e o que é proibido como conduta no espaço escolar.

Uma característica que agrega todos os envolvidos nesta cena, é o hábito de desenvolver projetos a longo prazo, criando laços duradouros com comunidades,

parceiros artísticos e intelectuais na tentativa de edificar relações e produtos que prosperem, se desdobrem e se aprimorem.

Um curioso costume de Mário de Andrade foi manter exemplares de trabalho, como ele chamava as cópias de seus livros já publicados onde mantinha notas e correções para futuras edições. Para alguns de seus livros, esse exercício autocrítico perdurou por vários anos, inclusive deixando por publicar alguns títulos com o seu falecimento. Revisitar sua própria produção é buscar um encontro de refiguração de si, algo que podemos transpor para a realidade que se observa em diversas tradições da cultura popular.

A manutenção e prática dos ciclos festivos e religiosos é elemento estruturante da cultura popular no Brasil, não só do ponto de vista formativo, mas também como estruturação social e comunitária. Os chamados ciclos juninos e natalinos, incluindo os ciclos de reis e do carnaval, são pontos fixos no calendário de várias regiões brasileiras onde se desenvolvem as mais diversas práticas culturais e religiosas. A cada novo ano se renovam laços afetivos e sociais e mantêm-se viva a memória cultural. É sempre um fluxo de movimento de novos aprendizados e renovação de hábitos. Renata Amaral há mais de 20 anos frequenta tanto o ciclo junino no Maranhão como o ciclo carnavalesco em Pernambuco. Ivan Vilela, sempre que se encontra no Brasil, procura acompanhar o ciclo de Reis, da mesma forma como praticou por diversos anos Nélio Spréa no norte de Minas.

Embora essa não seja uma prática frequente do calendário anual de Mário de Andrade, nota-se em seu trabalho essa característica, a exemplo das viagens empreendidas no que se conhece hoje como os diários do *Turista Aprendiz* e quando envia a *Missão de Pesquisas Folclóricas* para alguns sítios por ele anteriormente visitados.

Fica claro, a partir dos materiais biográficos deste estudo, lendo os textos e ouvindo as narrativas que, criar e manter redes de laços artísticos e afetivos se configura como encontros consigo mesmo, algo como visitar seus vários “eus”, observar ano a ano o próprio desenvolvimento e formação. De alguns destes laços surgem projetos pessoais mais profundos, como o encontro entre Renata Amaral e o Pai Euclides Talabyan, da Casa Fanti Ashanti em São Luís; Como Mário de Andrade e o violeiro Chico Antônio ou suas trocas com Câmara Cascudo.

A rapsódia *Macunaíma*, como manifesto, provoca ainda hoje nossa reflexão sobre um Brasil com uma ausência de caráter. Não no sentido de ser um país com pessoas de má índole, mas um lugar com suas características sociais e culturais ainda em processo de formação. Uma caracterização que certamente se constrói pela problematização e construção de sua memória, esta que surge das cenas dos mais variados encontros, com os outros e consigo mesmos.

Cena 2 – encontros com Guimarães Rosa

“O senhor tolere, isto é o sertão. [...] é onde os pastos carecem de fechos. [...] O sertão está em toda a parte” (ROSA, 2019a, p. 13).

Nesta segunda cena, estabelecemos alguns encontros dos nossos três participantes com o homem que por três dias ocupou a cadeira de número dois da Academia Brasileira de Letras, merecido posto de onde foi destituído pelo seu falecimento. Um intelectual, médico, diplomata e poliglota que escreveu livros que, “em essência, são anti-intelectuais”³³.

Mas de onde surge essa força encantadora que fez e ainda faz tantas pessoas quererem conhecer o grande sertão e seus próprios sertões?

A busca pela “grandeza cantável” do sertão, pela “música subjacente” das palavras e por aquilo que a canção representa para construção da memória, da sensibilidade e da imaginação do Brasil – as três formas de musicalidade que, combinadas, sustentam seu projeto literário –, explica muita coisa (STARLING, 2017, p. 162).

Se Guimarães Rosa buscou a grandeza cantável do sertão pela música subjacente das palavras, pelas palavras de Guimarães Rosa os violeiros Ivan Vilela, Paulo Freire e Nélio Spréa encontraram as essências de suas músicas.

Quando Guimarães Rosa escreve *Grande Sertão: Veredas*, teria ele dimensão dos efeitos na vida das pessoas, o tamanho das consequências que essa obra de arte produziria? [...] O Paulo Freire,

³³ Guimarães Rosa em uma carta a Edoardo Bizzarri.

violeiro de campinas, que ao ler a obra vai para o Urucuia e, que depois de passar anos vivendo um pouco lá, mas também indo e voltando lá, começa a traduzir toda a sua experiência em música. [...] E aí a obra de arte do Guimarães Rosa que arrastou Paulo Freire pro sertão, faz com que Paulo Freire leve o sertão para a sua obra. E aí através da obra do Paulo Freire, outras pessoas retornam ao sertão (CANDEEIRO MUSICAL, 2021c).

O próprio Paulo Freire confirma seu ciclo formativo infinito: “é a viola me jogando para o livro e o livro me devolvendo para a viola” (Paulo Freire *apud* TAUBKIN, 2008, p. 78-79). Nélio Spréa foi uma das pessoas que “retornaram ao sertão” em busca de suas próprias experiências, inspirado nas experiências de Freire e sua viola. De lá, Nélio pôde confirmar que o desenvolvimento da musicalidade se dá muito além do estudo da música em si, mas também pelo encontro com as pessoas.

Embora não soubesse o que fazer quando chegou no sertão, assim como outros, conhecidos como o “povo de Paulo”, lá no sertão no Urucuia, Nélio conseguiu se religar com a nova-antiga forma de se fazer música. A forma primordial e primeira de se fazer música, estabelecida no tempo em que duram os encontros, quer dizer, o “não tempo” é a forma. Fazer música pela música, pela fé e pela festa, em um lugar onde os relógios, cronômetros e máquinas gravadoras não ditam a duração do tempo musical. Algo que também nos sinaliza Renata Amaral no relato de seu encontro com o povo Guarani. Uma relação que “para além dos códigos musicais” lhe “permitiriam vislumbrar essa humanidade mais sensível e volátil” (AMARAL, 2018, p. 10).

A grandeza do sertão de Rosa em sua obra contribuiu para que o professor e o musicólogo que existem em Ivan Vilela enxergassem que onde se criam “fechamentos” regionais se instituem também separações em categorias qualitativas. Para o território da cultura popular brasileira, segmentar-se por regiões, significa conseqüentemente estabelecer padrões de qualidade onde algumas obras, normalmente circunscritas aos eixos de domínio político-econômico, se estabeleçam como arte nacional, enquanto as demais precisam superar determinado nível ou chamar muita atenção para se elevar a partir da categoria menor de música ou arte regional³⁴.

³⁴ Ver, VILELA, 2014, p. 122.

Com Vilela e sua música, que embora seja majoritariamente instrumental, podemos perceber como a força das paisagens³⁵ e das crônicas das vidas sertanejas materializadas artisticamente em forma de literatura em Rosa, terminam em povoar criativamente sua arte musical.

É sabido que há um traço peculiar no exercício criativo com as palavras na literatura de Guimarães Rosa³⁶. Característica admirada por uns e refutada por outros, originada também a partir de suas memórias e experiências da infância e juventude mineira, de estudar outras línguas ainda muito criança. Diz Rosa:

Acho [...] que as palavras devem fornecer mais do que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e por sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de ‘música subjacente’. Daí o recuso às rimas, à assonância e, principalmente, às aliteraões. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente (ROSA *apud* STARLING, 2017, p. 157).

Se para Rosa, seu material de trabalho é a palavra na busca de sonoridades, Ivan parte das sonoridades em busca de texturas musicais em seu processo criativo. Algo diretamente similar do ponto de vista artístico na tentativa mimética de representação criativa da realidade que se avista. Como diz Ivan, “ler o mundo pela micro-história” (CANDEEIRO MUSICAL, 2021b). Como confirma Rosa, “todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida” (ROSA, 2019a, p. 539). Ou como ratifica a obra de Elomar Figueira Mello, “assim como os jagunços de Guimarães Rosa falam a língua de Dante e Dostoiévski, os cantos populares de Elomar ecoam árias de óperas; do mesmo modo que suas antífonas brotam do sal da terra” (CUNHA, 2008, p. 13).

Um ponto de interseção entre as apropriações das vidas-obra de Mário de Andrade e Guimarães Rosa é o hábito de ler e reler seus textos. Tanto Nélio e Renata que leem “com gosto” diversas vezes os textos de Mário, como Ivan Vilela e Paulo

³⁵ Referência à música “Paisagens” de Ivan Vilela, lançada no álbum homônimo em 1998.

³⁶ Ver, TATIT, 2010.

Freire, que assumiram o compromisso pessoal de ler anualmente a obra prima *Grande Sertão: Veredas*.

Surge desta constatação que seus processos formativos se dão, pela leitura sensível das obras, em forma circular espiral, onde a cada ano surgem coisas novas das mesmas obras, refigurações de si. Como diz Ivan Vilela: “a cada ano era um livro novo que eu lia. Porque eu estava diferente e aquele livro você pode ler de várias maneiras” (CANDEEIRO MUSICAL, 2021b). Contudo, para a formação da obra musical, especialmente em Ivan Vilela, essa revisita, torna-se processo criativo. Suas músicas, segundo ele, vão por elas mesmas aos poucos se cristalizando, num sentido de que seu exercício criativo extrapola sensações físicas e, de uma forma um tanto mediúnica, incluindo-se também erros e acertos, a música vai se estabelecendo. Processos estes que por vezes se estendem durante muitos anos até que se dê por concluída uma composição.

Viver a obra de Guimarães Rosa é também, em certa medida, ser uma pessoa em constante movimento, com extensa produção e com olhos atentos ao que pode vir a ser. A exemplo de Rosa, que se formou e experimentou a medicina, mas foi um diplomata que alcançou o topo da carreira e, que ainda assim, publicou no mesmo ano de 1956 os largos e profundos livros, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*.

Encontramos Ivan Vilela, que estudou História, composição, tocou violão, mas se apaixonou pela viola, tornou-se professor universitário e torrente pesquisador e, que ainda assim, mantém cheia agenda de shows e concertos.

Encontramos Nélio Spréa, que se interessou pelo direito, filosofia e antropologia, mas formou-se em educação musical e, que ainda assim, tornou-se um brincante, transitando pelos teatros, terreiros e escolas, produziu diversos espetáculos e se encantou pela educação e sobre ela fala às crianças e professores.

Encontramos Renata Amaral, que sempre foi ávida leitora, uma criança e uma mulher que se dedicou a estudar, conhecer de tudo um pouco, que se formou em composição e regência musical, mas que se encantou pela música das comunidades indígenas e também dos povos pretos e, que ainda assim, encontra em sua curiosidade, espaço para criar um acervo de memórias da cultura popular e mantém farta agenda de apresentações musicais e visitas aos seus parceiros de cultura e arte por todo o Brasil.

Não se trata aqui de simples e rasa comparação, ou pura louvação de feitos. Ouvir as narrativas e ter a oportunidade de dialogar com cada um dos três participantes, me mostra muito claramente que nenhum deles, nem mesmo Guimarães Rosa, se sente bem-sucedido, no sentido de pôr termo às suas carreiras profissionais em vistas ao volume e densidade de suas produções. Podemos sentir e compartilhar de suas emoções ao narrarem suas experiências com seus novos projetos, essa contínua e eterna busca de si. Fazer as malas para uma viagem de encontros musicais e pensar como Renata Amaral, “ôba”.

“Ah, esta vida, às não vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande. [...] O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (ROSA, 2019a, p. 304). “No Todo-Fim-É-Bom” (ROSA, 2017, p. 212).

Cena 3 – Dos processos mnemônicos na formação com a música

O músico e professor Walter Garcia ao prefaciar o livro *Pedra da Memória* de Renata Amaral, pensando sobre a “memória da pedra” diz:

É quando a pedra destila leite. E sangue. Amorosamente enlaçadas, as duas cores formam um terceiro tom, a que chamamos memória. Espessa, substância que se coagula e que escorre. Aquecida na experiência cotidiana, a memória atua de modo prático. Serve para orientar. É conhecimento. (GARCIA, 2012, p. 3)

Sob a dupla perspectiva da dureza e da permeabilidade da pedra, Renata Amaral nos fala em seu livro sobre a história de vida e os processos formativos de Pai Euclides Talabyan, falecido chefe fundador da Casa Fanti Ashanti em São Luís no Maranhão. Ivan Vilela, em sua narrativa, fala sobre uma “tradição visual”, ampliando a compreensão das possibilidades de formação na ausência da palavra escrita. Já Nélio Spréa, nos convida a pensar sobre as memórias cantadas aos nossos jovens ouvidos pelas vozes de nossas mães e nossos pais, através dos acalantos³⁷. A professora Maria

³⁷ Ver, SPRÉA, Nélio Eduardo; GUARIENTE, Liane Cristina. **Acalantos**. Curitiba: Parabolé, 2019.

Antonieta Antonacci fala também em “memórias ancoradas em corpos negros” (ANTONACCI, 2014b).

Partindo dessas possibilidades da constituição da memória como processo formativo, pedra – visão – audição – pele, me sinto encorajado a pensar mais amplamente em como a presença da música em nossas vidas e, a forma como lidamos com ela, contribui para a construção das nossas identidades. Lembrando das minhas palavras iniciais neste texto, de que a memória é um caminho para nós mesmos, um azimute e, que ela se constitui durante o nosso trajeto, no sentido da escrita da nossa história para a partilha com outros, percebo, nas palavras de Pai Euclides, dado os caminhos de sua história, grande profundidade quando diz: “minha universidade é o tempo” (AMARAL, 2012).

A perspectiva que pretendo construir neste texto visa a compreensão de que a nossa formação com a música, sob o ponto de vista da memória, transcende o processo de memorização de eventos ou de estruturas musicais. Trata-se de um sentido de incorporação da memória, algo que nos forma no sentido físico e espiritual, onde respiramos através da pele, enxergamos pela nossa audição e como nos localizamos em nossa cultura. O corpo-memória-embarcação.

Para iniciar meu exercício de síntese analítica, tomei como base um conselho dado por Ivan Vilela em sua narrativa que, ao refletir sobre valores culturais nacionais e estrangeiros, disse: “tem que jogar o conhecimento todo no chão! [...] Põe no chão e olha pra você ver qual que tem valor”. A partir disso, tento organizar um relatório das experiências e ideias compartilhadas pelos participantes nas três entrevistas realizadas, de modo a construir uma compreensão entrecruzada das experiências de formação com a música, enlaçando um sentido epistemo-empírico pela fusão de suas contribuições.

Explico que, no decorrer desta seção, todas as citações diretas das palavras dadas pelos participantes são parte das entrevistas realizadas para esta pesquisa e podem ser acessadas individualmente nos episódios do *podcast* Candeeiro Musical. Qualquer outra citação fora deste contexto será propriamente sinalizada com sua referência.

Na prática, não se trata de ideias novas. O ponto central desta reflexão é a tentativa de trazer à tona como os participantes constroem soluções para seus

desafios e pensam as realidades com as quais estão em contato e como este processo os forma. Embora não sejam ideias novas, acredito que estejam um pouco esquecidas e que precisam ser alimentadas. Mais do que ideias, esta reflexão sugere a tomada de ações, pois, como disse Nélio Spréa, “É no fazer e no caminhar que a grande riqueza da vida se revela e não nas ideias, no campo das imagens, do imaginário, da idealização. Acho que é no processo”.

Diante de uma seleção das palavras dadas pelos participantes, que literalmente joguei no chão do meu apartamento, me lembrei da canção “De onde vem o Baião” de Gilberto Gil que diz:

Debaixo
Do barro do chão
Da pista onde se dança
Suspira uma sustança
Sustentada por um sopro divino
Que sobe pelos pés da gente
E de repente se lança
Pela sanfona afora
Até o coração do menino
(GIL, 1991)

Se neste ponto existe algo que possa ser sintetizado, algo que sirva como abertura e fechamento do ciclo formativo infinito e que seja compartilhado pelos três participantes, isso poderia ser traduzido pela ideia de desejo. O motivo, o impulso primeiro que faz com que sejam iniciadas nossas buscas e pesquisas na tentativa de saciar uma vontade, uma necessidade de vir ao mundo³⁸. Assim como em Gil, percebo que nossos participantes encontram seus desejos na relação com o chão, uma busca que se inicia pelos pés e não pela cabeça, uma busca pelo *enraizamento*³⁹. “Do corpo à raiz”⁴⁰ como Vilela, por aquilo que nos “toma” como Amaral, ou como Spréa, quando nos diz: “A autonomia só se dá se ela estiver alicerçada no desejo. No desejo que é único. Que não pode ser introduzido pelo outro.”

³⁸ Ver, BIESTA, 2013.

³⁹ Conceito proposto pela filósofa francesa Simone Weil. Ver mais a diante a nota de número 43.

⁴⁰ Título do álbum de Ivan Vilela lançado em 2009.

Se o desejo é uma força individual, logo ele é um componente, um combustível para uma relação maior que se desenvolve na experiência, esta que se dá no encontro. Portanto, podemos assumir que o desejo, independente de qual seja ele, é um impulso para o encontro com o outro. No encontro e, somente nele, pode se dar qualquer processo formativo.

Mesmo que essas ideias não sejam totalmente novas, é muito inspiradora e poderosa a experiência de partilha de uma narrativa de história de vida em formação com a música e, neste aspecto, reside o potencial formativo da construção da musicobiografização. Criar um espaço propício para que o conhecimento gerado possa ser (com)partilhado. Tornar acessível uma experiência de vida, um conhecimento que, este sim, é novo e único a partir da expressão narrativa.

A exemplo disso, podemos nos valer da experiência de Renata Amaral quando nos revela seus primeiros encontros com o povo Guarani em Rio Silveiras. Imbuída de seus desejos e curiosidades que, segundo ela, “eu vou para as coisas de ouvido, as coisas me interessam primeiro pelo ouvido”, lá encontrou a oportunidade de “ouvir sua própria voz vindo de fora de você”. Uma experiência de canto coletivo que tende a fundir o timbre, despersonalizando o som ao unificar a massa de muitas vozes cantando em uníssono. Algo que Renata trás em sua narrativa como uma “impressão muito libertadora [...] um outro entendimento da função da música na vida” e, que segundo ela, “me pegou de um jeito que eu ainda não consegui mais sair [...] foi me aculturando”. Essa experiência relatada, que se deu em um período de transição em sua vida, quando finalizava seu curso de graduação em composição e regência, pode ser entendida como um marco de mudanças em seu olhar para a cultura e a arte, especialmente a partir dos processos de registro e divulgação da memória cultural.

Neste sentido, podemos perceber entre as três narrativas um traço comum. Como os participantes direcionam seu olhar e suas buscas pela compreensão dos processos criativos que se passam na cultura popular de tradição oral e como esse exercício os forma. Isso poderia ser resumido pelas palavras de Renata quando diz: “Essas ferramentas criativas da tradição oral são o que mais me interessam investigar criativamente no momento. O como você acessa esses arquivos mnemônicos. Em que tempo e em que condição você acessa.”

Aqui fica bastante evidente a relação que Renata estabelece entre a memória e os processos criativos na arte e na cultura. Desta fala é importante destacar dois pontos. O que ela chama de ferramentas criativas, pode ser percebido em sua narrativa como algo que está calcado nas práticas e na forma como a arte e, especialmente a música, é compreendida pelos agentes da cultura popular, sua função e seus usos. A busca por explorar e entender “a função da arte e da tradição na vida das pessoas” pode ser lida como um exercício mediado pelos processos com “as ferramentas criativas que a memória te oferece”. Em segundo lugar, ainda com Renata, compreendemos que tais exercícios que são empíricos, mas que também visam uma epistemologia, têm uma característica singular na cultura popular, pois há uma forma específica na lida da arte pela tradição, uma vez que “existe esse compromisso com a memória, existe esse compromisso com esse patrimônio desse conhecimento, que é seu e que não está só na cabeça, está no corpo também.”

Portanto, a metodologia, “o como você acessa esses arquivos mnemônicos”, é um dos pontos principais de suas ações enquanto pesquisadora e artista, pois, mais do que um conjunto definido de normas e ferramentas, podemos perceber que existe um “tempo” e uma “condição” específicos para que sejam acessados os repertórios e os arquivos da memória, como aponta Renata.

Mas qual seria essa “condição” da qual nos fala Renata Amaral? Pelas narrativas dos participantes, sou levado a pensar que essa condição se dá no encontro de um tempo propício, com ou sem uma frequência regular, com uma pré-disposição das pessoas a partilharem uma experiência, algo muito similar ao tempo de brincar. Com Nélio Spréa, podemos aclarar essa ideia através de suas compreensões sobre a brincadeira e o que ele chama de *experiência lúdica*.

Algumas experiências lúdicas, ao serem seguidas vezes repetidas, ganham formato, cristalizam-se e tornam-se brincadeiras. Para as brincadeiras há nomenclatura, há nome; para as experiências lúdicas, não. Uma brincadeira pode ser facilmente descrita e registrada, podendo ser encontrada em diversos contextos. A prescrição é um dos seus elementos fundamentais, pois não há brincadeiras sem regras (BROUGÈRE, 2006). Ao contrário, a experiência lúdica é um tanto quanto indomável, pois se assenta na necessidade de improvisação. Seu nome, muitas vezes, é provisório. Apesar de se desenvolver a partir de contextos que são regulados, pois são

contextos sociais, a experiência lúdica é risco, é experimento, é ir além (SPRÉA, 2018, p. 283).

Expressadas essas ideias, me remeto diretamente às afirmações de Walter Garcia sobre as qualidades da “memória da pedra”. No sentido de que o brincar, agora em seu sentido mais amplo, se relaciona diretamente com as qualidades da memória. Se a memória se forma de uma “substância que se coagula e que escorre” (GARCIA, 2012, p.3), o brincar pode ser entendido amplamente como qualidades entre a brincadeira e a *experiência lúdica*. E, desta forma, podemos entender com mais propriedade o sentido pelo qual os folguedos populares são frequentemente nomeados como brincadeiras. Nada mais direto e autoexplicativo do que a noção de que a brincadeira, no contexto da cultura popular, seria esse tempo-espaço propício onde as pessoas se pré-dispõem a trocar experiências e expressividades. Portanto, a brincadeira popular, é também necessariamente um espaço de formação, é uma porta de entrada para se acessar a cultura. Com outras palavras, Nélio nos diz: “A vida pode ser representada por meio desse enlace entre a experiência lúdica e a brincadeira tradicional”.

A partir disso, podemos avançar para um contexto mais específico da formação pela experiência musical com as palavras de Nélio, que ao tratar sobre construtos da educação musical diz:

Para que faça sentido para uma criança, sobretudo uma criança pequena, é preciso que tenha algo de experiência lúdica na experiência musical. Porque a experiência lúdica é justamente essa imersão da criança na cultura. Essa experiência de descoberta da criança dos códigos que regem a vida em sociedade.

Pode ser que, ao abordar essa temática usando termos como brincadeira e *experiência lúdica*, o leitor seja levado a pensar que estejamos nos referindo unicamente ao universo da formação infantil. Claro, observar os processos de desenvolvimento físico e cognitivo de uma criança talvez seja algo muito mais evidente do que a formação de um adulto, visto a acentuação de suas curvas de aprendizagem.

Disto, podemos extrair uma das maiores belezas dos processos formativos que se desenvolvem na cultura de tradição oral. As brincadeiras populares são espaços de aprendizagem lúdica onde pessoas de diferentes idades e de diferentes níveis de desenvolvimento da expressão artística se encontram. Um lugar onde brincar é sinônimo de trocas entre gerações, onde crianças podem tocar instrumentos e adultos podem botar a figura do Palhaço Mateus. Um tempo-espaço onde o aprender se dá praticamente de forma simultânea ao criar.

De sua imersão na cultura de tradição popular, especialmente no congado mineiro, Ivan Vilela, constrói o conceito de *imitação criativa*. Uma compreensão de como se dão os processos formativos na oralidade, muito semelhante às percepções relatadas por Nélio em suas experiências com as crianças.

Essa grande diversidade cultural que temos no Brasil suporta, em parte expressiva, a diversidade da música popular brasileira, que foi e ainda é uma tradição calcada na oralidade. Ainda “tiramos música de ouvido”, ensinamos muitas vezes sem o papel, a partir de uma imitação que se torna criativa desde o momento da transmissão até a assimilação dessa nova informação (VILELA, 2016, p. 128).

O conceito de *imitação criativa* vem sendo utilizado por Vilela em vários contextos, especialmente nos processos de formação em viola caipira que ele desenvolve dentro e fora do espaço acadêmico. A ideia, que mais uma vez, não é totalmente nova, parte de suas observações em campo sobre como as pessoas aprendem a tocar instrumentos dentro do contexto da música popular executada em coletivo. Uma criança, que aos 4 anos acompanha seus irmãos e amigos mais velhos na congada, já com a indumentária, realizando toques simples em uma caixa, com o passar dos anos, vai, muito rapidamente aprendendo pela imitação e pelo desafio entre seus pares de modo que, quando atinge a adolescência, já toca com muita destreza e criatividade, propondo variações e novas possibilidades musicais.

Em outros termos e, incluindo a perspectiva de Nélio Spréa, podemos pensar que a *imitação criativa* parte de uma estrutura fixa prévia, uma memória musical coletiva, que poderia ser traduzida pela noção de brincadeira, que é socialmente compartilhada pelos pares e, que através de um exercício experimental com a ousadia

e o risco, a *experiência lúdica*, são atingidos novos níveis na prática e na compreensão do fazer musical e artístico, que geralmente acabam se constituindo em novas estruturas, possíveis novas brincadeiras. Nos termos de Nélio Spréa, “a experiência lúdica é a condição de entrada na cultura. Ao mesmo tempo é um choque com a cultura.”

Ouvir as narrativas e refletir sobre as ideias de Nélio e Ivan, respectivamente a *experiência lúdica* e a *imitação criativa*, me conduz ao entendimento de Renata em relação ao comprometimento com a memória existente no universo da tradição oral. Acredito que este entendimento é um elemento chave para compreender como os processos de formação com a música se dão na cultura de tradição popular, uma vez que as noções de *experiência lúdica* e *imitação criativa* podem ser desenvolvidas também em outros contextos de formação.

Com isso quero destacar que, para as pessoas que vivem ou transitam no universo da tradição oral pela cultura popular, a memória tem um sentido singular, uma relação imediata de acesso e registro mediada pelo fazer artístico e pela vida em comunidade. Como nos lembra Renata, “as pessoas têm necessidade de arte” e, neste sentido, a vida acaba se confundindo com a arte, embora saibamos que existem diferenças entre a arte e a cultura. De modo similar, Nélio amplia sua própria compreensão dizendo que “a vida é a experiência lúdica acontecendo diante das brincadeiras que a vida nos oferece”. Com Ivan, podemos concluir que a memória é mais que uma solução para as questões do dia-a-dia, mas também uma forma de resguardar as experiências artísticas para futuras gerações, pois, segundo ele, “A música popular no Brasil é a história do povo simples, é a maneira que o povo simples encontrou de registrar a sua história”.

Retomando o entendimento de Renata em sua narrativa, percebemos que as ferramentas criativas estão diretamente ligadas ao exercício de acessar os arquivos da memória durante o fazer artístico, no sentido de que “a memória é um patrimônio”, como ela diz, mas um patrimônio que se encontra ao alcance imediato dos agentes culturais. Usando outras de suas palavras, entendemos que

a tradição oral traz também um outro comprometimento com a memória (BOSI, 1994), desenvolvendo mecanismos que guardam arquivos inteiros e os correlacionam, ao invés dos links que

aprendemos a reter com a alfabetização, acessando desta forma outras ferramentas para a composição e o improviso ligadas à corporalidade e ao exercício mneumônico (AMARAL, 2018, p. 13).

Desta forma, alcançamos uma compreensão sobre o uso da memória como um repertório, um conjunto de experiências que são acessadas, incluídas e refiguradas no fazer artístico e musical, um repertório de “arquivos inteiros” que independem de um suporte escrito, algo que se encontra de imediato acesso pelo próprio corpo. Renata compartilha essa ideia de uma forma muito emocionada quando se refere à performance de Pai Euclides na dança e no canto, cuja expressividade apresentava grande variedade de possibilidades. Ela diz: “eu acho que isso tudo estava marcado no corpo dele. Por isso ele era um artista tão formidável. Mesmo quando ele era Pai Euclides só.” Com isso podemos concluir que, de fato, a qualidade da memória como repertório para a prática artística na cultura popular é algo que está em constante movimento entre estruturas mais rígidas, a “substância que se coagula” e, experiências criativas, matéria “que escorre”. A exemplo, podemos citar o fazer musical de um ogã, músico especializado e consagrado nos toques ritualísticos das religiões de matriz africana, que tem, segundo Renata Amaral, sua partitura “impressa no corpo”. Uma qualidade de memória que está baseada em estruturas seculares, mas que é constantemente permeada por improvisações a partir do acervo memorial, um repertório, uma memória orgânica.

Neste ponto das reflexões, percebo que essa compreensão qualitativa da função da memória para a cultura popular de tradição oral é um marco divisor nas três histórias de vida que aqui se apresentam. Ao mesmo tempo em que se formam, os participantes tomam para si este valor singular da memória como um patrimônio que deve ser registrado e acessado por eles e por outros e, a partir disso, incluem essa perspectiva como uma de suas ações primordiais tanto como artistas como pesquisadores.

Isso fica claro na narrativa de Renata ao relatar os processos de criação do seu *Acervo Maracá* quando ela diz: “precisei convencer as pessoas de que essa memória era importante”. Algo que depois foi percebido por ela também como “um ponto de apoio para a continuidade dessas tradições”.

Muito provavelmente esse processo pode ser compreendido como um fator determinante para os constituir como pesquisadores, uma vez que seus interesses se localizavam na busca pelo “entendimento do fazer artístico na tradição oral”, segundo Renata Amaral. “A pesquisa sempre esteve junto com a atividade criativa”, como ela confirma.

O mesmo exercício pode ser observado em Ivan Vilela quando afirma: “a coisa mais importante da pesquisa, com rigor ou não, é você conhecer o outro”. Esse “outro”, em boa parte de seu trabalho são aqueles que “cantam a própria história para preservar sua memória”. Com este exercício ele conclui de forma incisiva que “a gente só entra nas pessoas quando a gente as recebe”, “a gente não vai conseguir entender a cultura brasileira enquanto a gente não trazer esse saber oral para dentro da academia”. E aqui se apresentam com grande potência suas palavras quando diz que “a música não pode ser um fim em si, ela é um meio” e, também, “o músico é resultado de tudo o que ele é na vida”.

Por tudo isso, podemos inferir que o motivo primeiro, o desejo sobre o qual falávamos no início dessa seção, aquele que abre e fecha o ciclo formativo infinito é a busca pelo outro. Formar-se com a música, na perspectiva da música popular brasileira de tradição oral é, por fim e por começo, formar-se no encontro com o outro. Nas palavras de Nélío Spréa,

esse interesse de ir ao encontro do outro é nesse sentido. Porque o outro revela uma profundidade, uma dimensão de soluções para sua vida que são sofisticadas, elaboradas. E nos contextos mais simples, muitas vezes carentes, materialmente falando, é onde você encontra maior sofisticação de vida. No sentido em que o cara desenvolve uma condição de solução para o seu dia-a-dia, que te põe diante de uma coisa incrível.

A partir disso amplia-se também o entendimento da própria música, que ultrapassa barreiras disciplinares e como área de conhecimento isolado e, assume também, uma função de ferramenta de empoderamento.

É possível perceber, com bastante clareza pelas experiências de vida em formação com a música relatadas pelos participantes, como se dão certos processos

de apropriação desse fenômeno que se corporifica pela memória e reúne as pessoas pela expressão artística através dos sons.

Podemos perceber na história de Renata Amaral que, apesar de ter tido uma formação musical em conservatório de música e na universidade, sua caminhada pela música foi galgando, aos poucos, o lugar que ela ocupa hoje no cenário nacional como artista e pesquisadora da música e da cultura popular. Seu interesse em “dialogar com os mestres e o entendimento deles sobre a arte”, foi, como ela mesma diz, um processo demorado para conseguir associar os dois universos com os quais ela teve contato, o da música pelo conservatório e, a música pela tradição oral.

Esse longo processo de enfrentamento de questões pessoais e também pelo embate com as estruturas enrijecidas pelo tradicionalismo dos conservatórios, a conduziu a encontrar caminhos para seguir buscando as coisas que a “movem”, de uma maneira muito peculiar. Em parte, a superação de sua timidez, graças ao seu envolvimento com o fazer musical e, também desempenhar seu papel nas ações de registro da cultura popular de maneira “invisível”. Como ela mesma coloca: “eu tenho o dom de ser invisível”. Em todo caso, mesmo sendo invisível em muitas ocasiões, sua presença se faz notar pelo vigor como conduz seu trabalho e seu projeto de vida, que é inteiramente voltado para a música e para as variadas expressões artísticas da cultura popular. Assumindo esse compromisso por seu próprio desejo, ou pelas “missões” que lhe são delegadas, observar a história de vida de Renata Amaral e ouvir sua narrativa me faz pensar em como é desafiadora e também engrandecedora essa caminhada com a música. Penso, com Renata que, viver a vida na companhia da música é manter-se sempre na posição de aprendiz.

Já a história de Ivan Vilela com a música popular e a viola caipira, que curiosamente se deu, em parte, assim como a história de Villa Lobos, sustentada pelos livros de seu pai⁴¹, foi um encontro tardio consigo mesmo pela música e com “um pedaço da nossa história nas vozes dos mais humildes”⁴². Ivan começou a tocar viola aos trinta anos de idade e logo compreendeu, com a ajuda de seu instrumento, que

⁴¹ É conhecida a história de Villa Lobos que por algumas vezes vendeu os livros da biblioteca de seu pai para custear viagens e seus encontros com a música popular e os “chorões”. Algo similar se deu na família de Ivan Vilela, quando os livros de seu pai foram vendidos para custear os estudos de seus muitos irmãos.

⁴² Trecho da dedicatória escrita por Ivan Vilela em seu livro Cantando a Própria História.

suas conquistas se dariam “a médio e a longo prazo”. A meu ver, não ter pressa, mas realizar muito intensamente todas as suas atividades, é uma de suas maiores qualidades enquanto músico, compositor e pesquisador. Não é de se estranhar que suas composições demorem quatro, sete ou até dez anos para ficarem prontas.

A chegada da viola em sua vida pode ser considerada um grande marco em sua história, não somente em sua vida musical, mas também em suas buscas profissionais e pessoais. Como ele diz, a presença da viola caipira e todo o arcabouço cultural que ela naturalmente agrega, proporciona às pessoas que têm “uma proximidade com esse universo mais rural”, uma abertura de “um canal que vai potencializar muito essa busca”. Seu encontro com a viola, um “instrumento de muita personalidade” como ele diz, o fez sentir-se capaz de empreender e organizar sua busca pessoal pela música e pela cultura que tanto lhe interessa, como ele relata: “eu acabei desenvolvendo uma intimidade com o instrumento que dependia só de mim”.

Em grande medida, pode ser creditada à viola uma recente definição de projeto de sua vida como pesquisador e artista. Segundo Ivan, todo seu esforço intelectual e artístico será destinado à cultura popular. Uma busca e um olhar para a música popular, que embora sejam muito apaixonados, devem ser realizados “desclassificadamente”, no sentido de contemplar sua amplitude e inteireza, evitando assim a fragmentação por um estudo academicamente sistematizado. Veja que não se trata aqui de descreditar o estudo pelo rigor acadêmico, mas refletir sobre seus caminhos, como traduz Ivan: “a especialização tem que ser uma decorrência natural de uma procura mais abrangente.”

Em seus mais recentes projetos de pesquisa, Ivan tem viajado pelo Atlântico lusófono para estudar e resgatar a memória e relações sociais e de criação proporcionadas pelas práticas musicais, seus agentes e instrumentos através do oceano Atlântico. O projeto AtlaS – Atlântico Sensível, pode ser também entendido como uma viagem pessoal de Ivan para melhor compreender seu próprio sertão, mantendo viva sua ligação com o Brasil e a nossa memória cultural. Como diretor musical do Instituto Çarê, desenvolve projetos de registro e divulgação de obras musicais de grande relevância para a música popular brasileira, como a exemplo de Heraldo do Monte, Quinteto Armorial, Quarteto Romançal e o acervo da pesquisadora e cantora Marlui Miranda.

Com Ivan, penso que o tornar-se bem-sucedido é conseguir manter-se em constante movimento. Percebendo que, se a vida lhe delega missões com frentes muito amplas, mais do que reclamar, é necessário manter-se em estado receptivo, receber o outro para que seja possível “entrar” nele.

Da história de Nélio Spréa, gostaria de destacar a chegada da educação com a música como um grande marco em sua trajetória. Pelas suas palavras, somos levados a pensar que, com a música, podemos estabelecer “uma relação e não somente a transmissão de um conhecimento”, “uma relação que constrói e também destrói”. Este marco a que me refiro, pode ser pontuado em sua narrativa quando Nélio, pensando sobre a educação no contexto sociocultural brasileiro, diz: “é preciso fazer algo pelo Brasil”.

Fazer algo pelo Brasil, no sentido em que Nélio propõe, se dá justamente a partir de uma relação com a memória, uma memória localizada, que promove ampla visão sobre o contexto das relações humanas na história do nosso país. Como ele diz: “tudo vem do passado. A base pelo menos. O que não vem do passado é o processo, é a relação. Essa é presente.” Essa atitude, a ação sugerida na parte inicial deste texto, que ultrapassa o limite das ideias, surge na história de Nélio pelo empoderamento concedido pela música em sua vida. A decisão de concluir seu curso de Licenciatura em Música abandonando o curso de Direito, pode ser observada em sua narrativa, muito em função da força que a educação musical adquiriu em sua história. Esse seu “fazer algo pelo Brasil” é certamente atravessado pela força e pelas ferramentas que a música lhe permitiu enxergar.

Me parece interessante o paralelo que existe entre a história do violeiro Paulo Freire com a viola e o livro *Grande Sertão: Veredas* e a história de Nélio Spréa com a música e a escola. Freire diz que ler o Grande Sertão o leva para a viola e a viola lhe devolve para o livro. Vejo na história de Nélio que, seu amor e militância pela educação escolar o leva para a música e a música lhe devolve para a escola.

Mesmo tendo formação na área, por vezes Nélio não se afirma como músico, e, para mim, é justamente esse hibridismo em sua personalidade que me fez escolhê-lo como um dos participantes do meu estudo. Entender que sua performance como brincante, é algo que, salvo as diferenças de contexto, é similar à performance de Pai Euclides, no sentido de constituir múltiplas possibilidades expressivas na arte e na

educação. É compreender que a sua perspectiva de educação com a música é o que lhe permite transitar com tamanha fluidez entre os universos da educação escolar e não escolar, bem como por entre diversas linguagens artísticas. Sua ação como profissional da música não desconstrói os pressupostos pelos quais ele foi formado em sua graduação, pelo contrário, são eles o caminho que lhe permitem acessar a terceira via, a terceira margem do fazer educacional com a música, o entre lugar, lembrando das possibilidades da educação musical elencadas pelo pesquisador Wayne Bowman (2018).

Com a música e a arte, Nélio formou-se também como um pensador da escola e da infância e, dessa fusão, surge sua capacidade singular de expressar suas ideias sobre a educação e também de seguir em constante movimento de aprendizagem. Nélio cresceu com a música, mas não deixou de ser uma criança, uma criança que é enormemente capaz de ensinar. Em suas pesquisas Nélio aprendeu

o quanto as crianças têm uma capacidade de ensinagem. De ensinar umas às outras por meio de processos que, a princípio, são espontâneos. São trocas lúdicas, mas que você vai vendo que não são apenas fruto de uma espontaneidade, mas também frutos de uma tradição. Frutos da cultura infantil, ou melhor, das culturas infantis.

Suas reflexões sobre as relações do brincar, ensinar e aprender que se estabelecem entre as crianças é, a meu ver, algo de grande riqueza para a organização de metodologias de ensino e aprendizagem, tanto da música como também para outras áreas de conhecimento. Sua compreensão sobre a ideia do “café com leite”, comumente encontrada nas relações entre crianças, é um passo importante para como pais e professores podem se apropriar de algo que é perfeitamente natural e potente nas relações lúdicas na infância. A posição de uma criança que se estabelece como “café com leite” gera automaticamente uma relação de cuidado, em primeiro lugar, mas também uma relação onde as crianças mais velhas assumam a função de ensinantes e as crianças mais novas, os “café com leite”, se sintam desafiados a jogar e aprender para, no menor tempo possível, se desvencilhar dessa posição. A partir dessa compreensão, Nélio traduz essa solução para o contexto da educação tentando

na medida do possível, fazer da sua prática pedagógica um espelho dessa espontaneidade cultural que está ali. Que a sua própria aula seja esse processo. Em que o conhecimento é visto como algo que precisa ser orquestrado dentro das relações, e que os que venham aqui, olhem para o conhecimento que está ali e queiram porque queiram não ser mais café com leite. [...] E que ele aprenda a fazer aquilo de um modo que os outros mais novos que estão chegando queiram beber com ele e ele queira ensinar.

Ainda antes de concluir essa análise, gostaria de destacar das narrativas dos participantes algumas reflexões que podem ser recebidas como proposições para a construção de ações para a educação e para a prática musical.

A partir do desejo de Renata Amaral, quando diz: “o que me toma, principalmente, é essa vontade de investigar as ferramentas criativas. Como eu posso achar uma outra via para o fazer musical”, reflito com Ivan Vilela que “o ensino tem que trazer a cultura para dentro dele e o problema nosso é que a gente traz a cultura europeia para dentro do ensino.”

De outra maneira, o mesmo Ivan Vilela propõe: “a vida musical ajuda muito o ensino acadêmico na sensibilidade. No jeito de olhar as pessoas, de tentar imprimir na vida um olhar mais sensível para as coisas.”

Com Nélio Spréa me remeto sempre à construção e à apropriação da memória como repertório e mediação das nossas relações, pois, “essa forma que está dada, na cultura, milenarmente, secularmente, pode sim inspirar os processos de sistematização do conhecimento e o estabelecimento de metodologias.”

Chegado neste ponto do corpo da dissertação, desejo que tenha conseguido expressar minimamente minhas ideias a respeito da importância da construção e da manutenção da memória como elemento estruturante dos processos de formação com a música. Espero que tenha ficado claro que os caminhos que foram abertos no passado por intelectuais, pesquisadores, sertanistas, escritores, artistas da cultura popular e os mais diversos representantes da nossa música popular brasileira, são sendas. Trilhas estreitas que necessitam ser percorridas para que o esquecimento e o abandono não as apaguem, assim como a natureza reconfigura rapidamente suas paisagens cobrindo com vegetação as trilhas muito superficiais. Espero ter conseguido sinalizar que mais do que construir e manter viva a memória, é preciso divulgá-la, fazer

com que essas tantas experiências percorram largas distâncias e ocupem os mais variados espaços. Não para unificar e pacificar diferenças, mas para temperar o “fundo do caldeirão” como diz Ivan Vilela. Manter acessível a experiência formativa através da alteridade, como pontua Nélio Spréa: “ao interpretar a canção, a gente despeja sobre ela uma série de outras influências.” Manter acessível aos toques das mãos, dos nossos instrumentos e de nossas sensibilidades um repertório e um “autoreferenciamento” pela cultura de tradição oral, como destaca Ivan. Pois, como diz Nélio,

a gente precisa se valer da construção histórica dos conhecimentos que estão disponíveis e respeitá-los e valorizá-los, mas não podemos perder de vista o campo da subjetividade. Porque quando chegar ali só vai se tornar potente se tiver condições de manuseio, de adaptações.

Na tentativa de condensar textualmente algumas descobertas alcançadas pelo exercício de escrita deste texto, penso que esta terceira cena, como ponto de encontro dessas três histórias de vida, me permite enxergar que a qualidade que a memória adquire no universo da cultura popular de tradição oral, traduzida aqui algumas vezes pela ideia de repertório, é o fator que nos permite acessar as ferramentas criativas que este universo cultural dispõe para criar soluções para o seu dia-a-dia e para formar e incluir seus integrantes em seu circuito social. Em outras palavras e, retomando as ideias esboçadas no capítulo 1, a memória, como base de um repertório sensível de experiências de vida, é o que nos permite acessar e nos formar pela tradição. Estruturado como um caminho epistêmico, esse processo formativo que, embora esteja associado a certas condições espaço-temporais, é certamente algo que pode ser ressignificado em diversos outros espaços de formação com e para a música.

Reiterando o conceito de *enraizamento*⁴³ proposto pela filósofa francesa Simone Weil, traduzido para o Brasil por Ecléa Bosi e que chegou até meus olhos e

⁴³ “O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, isto é, que vem automaticamente do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de

ouvidos por Ivan Vilela, entendo que a memória é essa embarcação que nos permite navegar por tantas e tão variadas águas, atravessando zonas desconhecidas e perigosas, para ao fim nos reencontrarmos consigo mesmos.

Com essas reflexões sobre construção da memória, retomo a pergunta feita no início deste texto e incluo uma outra compartilhada por Ivan Vilela, as deixando em aberto para que o leitor construa suas respostas a partir desta e de outras travessias.

A quem interessa criar, manter e divulgar a memória da música popular brasileira? e; para que(m) serve seu conhecimento?

sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente. As trocas de influências entre meios muito diferentes não são menos indispensáveis que o enraizamento no ambiente natural. Mas um determinado meio deve receber uma influência exterior, não como uma importação, mas como um estimulante que torne sua própria vida mais intensa. As importações exteriores só devem alimentar depois de serem digeridas. E os indivíduos que formam o meio, só através dele as devem receber” WEIL, Simone. *In*. BOSI, Ecléa. (org.). **Simone Weil: A Condição Operária e Outros Estudos sobre a Opressão**, 1996, p. 411.

CAPÍTULO 4

O Candeeiro Musical: um ensaio formativo

[...]
*Quem olha só por olhar
Pode ver, mas não conhece
O que é, e o que parece
No meio do temporal
Ninguém é rei, meu senhor*
“Luz de Candeeiro”
Roque Ferreira
(FERREIRA, 2004)

Este texto em formato e liberdade de ensaio busca registrar parte da minha história de vida e um compilado dos aprendizados construídos com esta pesquisa, conceitualizando “a prática de narrativas em que o narrador toma suas experiências como objeto de reflexão, sob a denominação de *pesquisa-formação*” (PASSEGGI, 2016, p.73).

Processos de formação são constituídos e dependentes de processos de fertilização.

Dar forma a um objeto, um espaço, uma ideia, uma identidade, uma relação interpessoal, um conhecimento, uma música ou uma área de cultivo, depende diretamente de um espaço-tempo e de uma ação repletos de fertilidade.

Parto do panorama histórico e das práticas de ocupação do nosso território como um grande índice matricial da construção da nossa cultura e de nossas relações enquanto brasileiros. As explorações que se iniciaram no litoral nordestino em marcha para o oeste, atravessaram e irromperam o centro, o sul e o norte do Brasil, deixaram marcas indiciais que revelam nossas características enquanto povo que se constituiu a partir dessas movimentações. Parto desta História para contar a minha história. Como a musicobiografização me encaminha para este momento, a tentativa de dar forma e

acabamento à esta história que escrevo e que me forma, a tentativa de construir a *formação e o sentido do [meu] Brasil*⁴⁴.

Eu, Daniel, nascido e criado em Brasília, que tive a oportunidade de conhecer quase todas as capitais e várias regiões do Brasil, observo a partir dos nossos biomas e das estratégias que adotamos para ocupá-los, uma clara-evidência do que significa ser brasileiro. Eu, que sou, homem, branco, jovem, fruto de um núcleo familiar amoroso e equilibrado, com relativa estabilidade financeira, com grande liberdade de expressão e, sobretudo, com apoio e incentivo à minha escolha de me tornar músico e professor de música, tento compartilhar, daqui, de onde vejo, ouço e falo, o que hoje compreendo como a minha formação com a música e o que significa ser um músico popular no Brasil.

A grande semelhança que observo entre as regiões de maior e menor densidade demográfica do Brasil me fazem pensar que a construção e a manutenção da ideia de progresso seja um processo onde seu fim jamais seja alcançado. Conheci as cosmopolitas cidades de São Paulo e Manaus. Saí desses lugares com a impressão de que para a maioria das pessoas que lá vivem, nada está estabelecido no sentido da estabilidade. O cultivo do café e a extração da borracha imprimem marcas visíveis tanto em brasileiros como em estrangeiros que vivem a “correria” do dia-a-dia como um contínuo sem fim. A imensa área edificada em uma e, a imensa área “vazia” em outra, não representam estabilidades. São necessárias constantes reformas em uma grande cidade construída sobre rios e, são demandados constantes desmatamentos em uma grande área que “aparentemente” não apresenta produtividade imediata. Em ambos os casos, tudo está em movimento, tudo está em processo de formação.

Como filho de um baiano de Salvador, tive a oportunidade de visitar várias vezes o estado da Bahia e várias de suas regiões. De lá, sempre saio com a impressão de dualidades, de que sua magia e suas belezas têm sempre dois lados. Os seus Axé e Axé *Music*, de um lado e, seus grandiosos templos católicos e evangélicos, de outro, são entidades de convivência pacífica, ora sim, ora não. Um estado de maioria negra que sustenta forte preconceito. Um lugar de onde surgem grandes inovações artísticas

⁴⁴ As palavras destacadas em itálico são referências a conceitos, palavras ou ideias apresentadas anteriormente em outros capítulos. As palavras entre aspas remetem ao seu uso coloquial destacando metáforas, expressões coloquiais ou ironias.

e bases culturais e, que ao mesmo tempo, mantém forte tradicionalismo patriarcal. O berço do samba, que a partir da fértil região do recôncavo com seu cultivo da cana-de-açúcar, na baía de todos os santos, exportou para o Brasil e para o mundo diversos músicos, dentre alguns citados neste trabalho, é o mesmo estado onde se desmatou e infertilizou grande área a partir de seu litoral norte em direção ao seu sertão.

Como filho de uma mineira de Patrocínio, tive a oportunidade de visitar algumas vezes a capital do estado e algumas de suas regiões. De lá saio com a impressão de que suas minas e sua distância em relação ao escoamento marítimo conservam ainda grande doçura em seus rios e a hospitalidade e musicalidade de seu povo, embora estes tenham sido soterrados e massacrados pelo extrativismo mineral. Seus já não mais presentes trens, suas montanhas, seus vales e rios, exportaram grandes músicos e escritores que muito me inspiram e me fazem sonhar em conhecer cada vez mais o Brasil central.

Como filho do Distrito Federal, tenho a oportunidade de viver e visitar diversas áreas da minha região e, daqui percebo que, o Cerrado, nosso maior e mais antigo bioma, todo ano e cada vez mais, arde em chamas e involuntariamente cede lugar à soja e aos bois. O sal que dá sede aos bois é o mesmo que esteriliza nossa terra. Viver e observar o Cerrado me ensina que grandes áreas desmatadas demoram a ser reconstituídas. Me ensina também que nossas forças se encontram nas raízes, como as de nossas árvores, que buscam na profundidade do solo seu apoio e manutenção. Daqui, deste alto-plano territorial e deste aero-plano gestor, emanam diversas nascentes aquíferas e decisões políticas. Brasília é um lugar onde se encontram uma diversidade de brasileiros que aqui se estabeleceram e constituíram famílias e, também, uma diversidade de políticos que aqui se encontram entre as terças e as quintas-feiras. Em ambos os casos, tudo está em movimento, tudo está em processo de formação. Tanto nossa cultura, jovem como a nossa capital, como nossa jovem e frágil democracia, que (re)nasceu com o fim da ditadura militar no mesmo ano do meu nascimento.

Mas o que tudo isso tem que ver com música?

Tudo. Como dito diversas vezes no decorrer deste texto, a formação com a música se dá no encontro e a minha história não é diferente disso. O meu primeiro encontro com a vontade de estudar música se deu em um encontro, em uma

descontraída roda de violão entre os amigos de meu pai que, acima de tudo, me mostrou que aquele agrupamento de pessoas se arranjava e se orquestrava pela música.

Os vários anos de estudos e prática musical me mostram e, cada vez mais me certifico disso, que o que eu chamo de música, assim como a memória, se organiza como uma entidade que compreende em si duas qualidades. A Música como entidade em si, que pode ser transmutada como a materialização sonora do tempo ou, como queiram os mais místicos, uma deusa, assim como os deuses gregos e egípcios que convivem com os homens e, a música como linguagem humana.

Como linguagem, a música é a força que reúne as pessoas através da nossa necessidade e do nosso direito discursivo. O interesse pela música automaticamente e inevitavelmente me transformou em um interessado pelas pessoas.

Com a música e pela música pude viajar e viver o Brasil e, em cada lugar que estive me foram reveladas, pela música, questões, condições e desejos de várias pessoas. Para uma pessoa verdadeiramente interessada em música e pela linguagem musical, a chamada escuta sensível é uma condição indispensável para sua experiência. E disto, posso apreender em mim mesmo que, ser músico, do ponto de vista da arte e da identidade, se trata mais de saber ouvir do que emitir sons. Ouvir as pessoas e os sons que delas emergem.

Com a música e pela música pude viajar e viver experiências em outros países, na América do Sul, na Europa e na Ásia. Lá fora, tive instigantes experiências culturais, da língua e da gastronomia, mas, sem dúvida, minhas mais nítidas e fortes memórias são das experiências mediadas pela linguagem musical. Com a música pude me sentir bem-vindo e *enraizado* em diversos encontros com pessoas muito diferentes de mim e que não entendiam nenhuma palavra do meu português. De lá, pude olhar melhor para o Brasil e perceber meu país em suas belezas e contradições. De lá, amei mais o meu povo e tive saudades de casa. De lá, pude constatar veementemente que aqui não está e, talvez, nunca chegue o dia em que esteja “tudo bem”.

A beleza, a riqueza e a variedade da música popular brasileira são advindas tanto da alegria, da diversidade e da energia do nosso povo, como também, da nossa tristeza, das pessoas que sentem fome, das pessoas que foram privadas e das pessoas que foram e são assassinadas, simbolicamente e letalmente. Disso, procuro nunca me

esquecer diante do entusiasmo que sinto quando ponho um disco de música brasileira na minha vitrola. Viver cada dia como uma experiência de risco, de vida e de morte, é fonte e tema de várias músicas que constam em nosso cancionário popular, por mais que sejam igualmente importantes e belas as canções de amor, de saudade, sobre a natureza ou a amizade.

Minha formação através da linguagem musical me permitiu desenvolver a capacidade e o *hábito de mudar hábitos* ao me compreender e me aceitar como uma pessoa que tem múltiplos interesses. A música como entidade tende a agregar. Da mesma forma, a linguagem musical é aquela que é formada por múltiplos “idiomas”. Portanto, ser músico é, de alguma forma, saber se expressar em várias “línguas”.

O ambicioso exercício musical de me tornar um polímata e um poliglota, no meu caso, é, talvez, como a tentativa de ser invisível assim como a Renata Amaral. O que prefiro traduzir a partir do que já foi mencionado em outro ponto deste texto: buscar entender o que de mim existe na música, em oposição a usar dela para contar algo sobre mim. Com isso, surge minha compreensão sobre a escuta sensível. Propondo de outra maneira, escutar de maneira sensível é construir, na relação com o outro, uma presença invisível.

Propor e realizar esta pesquisa, nomear este texto e seu *podcast* como Candeeiro Musical, me fez concluir que este exercício, que é intelectual, epistemo-empírico e de alteridade, foi apreender e exercitar essa presença invisível. Quero dizer, todo esse processo é como debutar, lançar-me no mundo acadêmico e na *podosfera* simbolicamente a partir da imagem de um candeeiro. Uma chama que se acende e se pretende contínua. Uma força perene e silenciosa que alimenta encontros e narrativas e, que busca o outro e renova a cada instante um voto de confiança. Uma chama que consome o ar e o querosene, mas que entrega luz, calor e alimento.

O exercício formativo-musical através da escrita se apresentou tanto como um novo desafio, como nova forma de organizar conhecimentos. Como uma pessoa dada a viagens, conversas e práticas musicais, pude me (re)encontrar na escrita e, de algum modo, compreender os exercícios intelectuais de Mário de Andrade e João Guimarães Rosa, que fizeram suas viagens e revoluções circunscritos às suas bibliotecas.

Dentre todas as características que busquei aqui construir ao pensar e exercitar a *musicobiografização* como conceito, o que para mim se sobressai ao fim, é a sua capacidade de reintegrar conhecimentos e experiências diversas a partir do campo da educação musical. A *musicobiografização* como processo, clama por uma mirada mais holística, hermenêutica de si e sobre o que se busca compreender, reunindo múltiplas capacidades. A *musicobiografização* canta aos meus ouvidos a necessidade de apreender a academia e a universidade na amplitude máxima e simbólica de suas palavras: investigação, decupagem, método, metodologia e publicação, sim, mas não pela segregação de experiências e especialização exacerbada pelo cânone cego, ao menos não no campo da educação musical. Com isso, ousou afirmar que a educação musical, embora mais jovem que suas áreas-irmãs na música, é sim, um campo de investigação independente, com corpo, epistemologias e métodos próprios. Mas, estaremos irredutivelmente fadados a abstrações se não olharmos e não nos apropriarmos qualitativamente dos construtos e conhecimentos produzidos por nossas irmãs mais velhas.

Observar e ouvir com atenção as memórias do Brasil pode nos levar a lembrar, hoje, o que de fato significa o que preconizou Darcy Ribeiro, quando disse que aqui se criou um *povo novo*. Porque nossa imbricação faz com que alguns se estabeleçam mais acima de outros, tenham mais acesso à luz do sol, culturas que se sobrepõem a outras sufocando e apagando tradições. Ou como em Mário de Andrade e seu *Macunaíma*, por que aos primeiros a água para banhar-se é limpa e aos últimos mal dá pra lavar os pés e as mãos.

Se somos forçados a adotar o sentido destrutivo do desmatamento, sonho com o dia em que a *árvore do esquecimento*⁴⁵ seja problematizada, não pelo seu corte, pois, esquecer é tão necessário quanto lembrar, mas plantando ao seu lado a “árvore da vida”. Quem sabe assim, na semeadura da memória, poderemos enfim aprender o valor e a necessidade do *enraizamento*.

Ouvir o Brasil é o caminho para entender por que o difícil progresso que há muito tempo se anuncia e que tarda a chegar, causa transtorno e incômodo em muitas pessoas. Porque o medo e ódio que alguns de nós cultivam por nós mesmos é o mais claro sinal da ausência de uma *escuta sensível*.

⁴⁵ Ver a nota de número 3.

O que incomoda no *Rap* é a mesma coisa que incomoda no *Funk*? A aula de música provavelmente não vai impedir seu filho ou sua filha de ouvir essas músicas e ter contato com as pessoas que as fazem, mas pode propor reflexão e contextualização.

Como jovem, sei que não vivi e jamais poderei entender completamente o que significaram as grandes guerras mundiais, mas sei que, se após essa grande crise mundial da saúde que vivi em 2020 e 2021, seguirmos em busca de retomar o que antes era “normal”, milhares de vidas terão sido perdidas em vão. Observar com mais atenção nossa história pode nos fazer escolher melhores sementes e insumos. Se nesta terra realmente, se plantando tudo dá, eu escolho semear e cultivar o canto e a música. Desejo usufruir plenamente do meu *direito de cantar* como minha principal ferramenta para ajudar a (re)escrever a nossa memória. Fertilizar encontros através da música pode ser uma das mais belas formas de nos formarmos, *cantar nossa própria história*.

O Brasil vive a condição do enquanto. Seu *caráter*⁴⁶ depende da qualidade de como nos apropriamos de nossas raízes. Como nos alerta Ivan Vilela, “a gente não vai conseguir entender a cultura brasileira enquanto a gente não trazer esse saber oral para dentro da academia”. Seguimos nessa busca como uma possibilidade. Enquanto isso, a cultura segue viva, em movimento, em transformação. Como diz Patativa do Assaré, “para todo canto que eu olho vejo um verso se bolindo”, assim, acredito que é importante tomá-los em nosso favor, beber dessa fonte de vida inesgotável, pois, do contrário, os versos, nossas danças e músicas, seguirão ali, se remexendo, se revirando, se confundindo.

As palavras “Educação” e “musical”, juntas, nunca fizeram tanto sentido para mim como agora. O que preciso fazer a partir disso é decidir, sem cristalizar, qual delas é o substantivo e qual é o adjetivo, para assim, encontrar que há no – entre – elas.

A condição de auto compreensão que puder alcançar pelo exercício da musicobiografização como conceito e como processo formativo, me permite entender que, de um lado temos a música como linguagem, um canal por onde podem se estabelecer conexões e, de outro, temos a memória, *ancorada* em corpos e nas vozes

⁴⁶ Referência ao duplo sentido da palavra caráter expressada no título do livro Macunaíma, o herói sem nenhum caráter.

daqueles que Câmara Cascudo chamou de “guardiões da memória”. A partir desta compreensão é que podem ser, de fato, construídos os processos formativos, estabelecendo encontros da *linguagem* com a *memória* através da *narrativa*. No meu caso específico, este exercício se constitui pelas tantas oportunidades que tive acesso pelo amparo da academia, embasando, promovendo e mediando meus encontros com os participantes e, também, pelos encontros que se desenvolveram no meu grupo de estudos o Candeeiro Musical, força que me permitiu enxergar mais longe ao mesmo tempo em que pude me olhar mais de perto. Hoje posso, com certo orgulho, dizer que me tornei um cantador, um guardião das minhas próprias memórias e daqueles que cruzaram meu caminho. Tornar-se um cantador é algo que se merece, como nos lembra Mateus Aleluia, mas é também algo que se conquista. O mérito disso tudo é, e sempre nos será proporcionado, pelo outro.

CANTAR PARA SEGUIR CANTANDO

Este estudo que fala sobre a memória está repleto de esquecimentos. O exercício de realizar uma pesquisa de mestrado promove muitos encontros, tantos, que muitas são as lembranças, ideias, descobertas, imagens e sons que ficam pelo caminho. Me sinto profundamente agraciado por ter tido essa oportunidade, me sinto muito agradecido pela imensa generosidade daqueles que atravessaram meu caminho durante esses vários dias de reclusão e dedicação em busca de mim mesmo através de outros. Sou feliz por descobrir que aqui considero finalizado meu texto, mas que daqui me abro para novos encontros e a construção de novas memórias carregando essas que aqui consegui reunir. Sigo chocalhando meu Maracá como a Renata e desenhando os mapas do meu Atlas como o Ivan na tentativa de causar o maior Auê como o Nélio. Sem “falsa alegria” nem “sorriso de fingimento”⁴⁷, no Brasil, “é tudo pra ontem”⁴⁸.

Nessas derradeiras palavras, lembro de um relato de Caetano Veloso ao narrar sua experiência ao compor a canção “A Terceira Margem do Rio”. Segundo ele, finalizar a canção em parceria com Milton Nascimento sobre os textos de Guimarães Rosa “foi sopa”. Afirma de forma brincalhona apontando a pouca dificuldade que ele encontrou no trabalho de concluir uma música surgida do encontro entre Milton e Guimarães.

Já no meu caso, não posso afirmar que realizar essa pesquisa foi fácil, mas certamente foi uma experiência sem precedentes na minha história. Vou concluindo com a sensação de que o fim dessa etapa é apenas o início, ou um recomeço. Todo fim é começo. É momento de revalidar os votos de compromisso com aquilo que acreditamos, com as coisas que enxergamos e acreditamos importantes e justas.

Com este estudo que fala também sobre a tradição oral, mas que para isso usa a palavra escrita, muito inspiradamente no legado intelectual de Mário e Guimarães, concluo que todo meu esforço intelectual e analítico jamais poderá resumir ou traduzir a experiência de ler os textos e ouvir sensivelmente as narrativas e as músicas dos participantes. Alcanço essa conclusão sem nenhuma frustração ou sentimento de incompletude. Me valho das palavras de Noel Rosa para entender que a

⁴⁷ Trecho da letra de “Diplomacia”, música de Batatinha (PENHA, 1998).

⁴⁸ Título de música e subtítulo de filme do *rapper* Emicida.

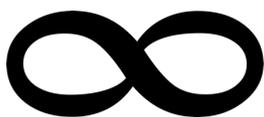
experiência pode ser comunicada, mas, exclusivamente pela palavra escrita, a experiência “não tem tradução”. Concluo esse trabalho na plenitude que me foi possível alcançar, realizado, por ter enxergado e tentado contar essa história, com essas pessoas e essas músicas, com esses conceitos e essas metodologias.

Apesar de escolher não apresentar uma resposta para a questão: a quem interessa criar, manter e divulgar a memória da música popular brasileira? por acreditar que ela deva ser respondida de várias maneiras e por muitas pessoas diferentes, entendo que a memória para além de nos formar, é algo que nos constitui.

Sobre e por – entre – as memórias, que são nossas, mas que também são de outros, podemos nos encontrar. A música reúne, mas também demanda. Com e para a música nos formamos, nos constituímos e nos narramos, para que seja possível seguir sempre cantando. Cantar é um direito que se merece e se conquista, mas assim como a memória é algo que se constrói, que se perde e que se reconfigura a todo momento, a todo novo canto que surge e se faz ouvir.

Sabemos que a memória é necessária para os músicos, para os educadores, para os mestres e as mestras e para as crianças. Este trabalho, mais do que contar novamente essa antiga história, serve como convite para que algo seja feito com esse patrimônio, para lembrar da importância de zelar por sua manutenção e destacar a importância e o desafio de sua divulgação.

Finalizo, como Mário de Andrade afirmando que, “se o escrito não tiver valor nenhum sempre [a dissertação] se valoriza pelo [acervo de links e a sugestão de discografia] que seguirão agora”, logo depois das referências. E como Guimarães Rosa convido você, a partir desses encontros, assim como eu, construir a sua própria “travessia”



REFERÊNCIAS

- ABREU, Delmary Vasconcelos de. **O FAEM como espaço de formação em educação musical: uma investigação-formação a partir de memoriais de mestrandos da UnB.** Revista da ABEM, Londrina, v. 25, n. 38. p. 89-104, jan-jun, 2017.
- ABREU, Delmary Vasconcelos de. **História de vida de uma intelectual brasileira: Jusamara Souza e seus desafios epistemológicos com a educação musical.** Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica, Salvador, v. 05, n. 13, p. 243-260, 2020.
- ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. *In*: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- AMARAL, Renata Pompêo do. **Pedra da memória: Euclides Talabyan, minha universidade é o tempo.** São Paulo: Maracá Cultura Brasileira, 2012.
- AMARAL, Renata Pompêo do. **A música do bumba boi do maranhão e suas possibilidades de performance no contrabaixo.** 2018. Dissertação (Mestrado em Música) UNESP, São Paulo.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira.** Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- ANDRADE, Mário de. **Missão de pesquisas folclóricas.** São Paulo: SESC/Prefeitura da cidade de São Paulo, 2006, Suporte [caixa com 6 CD's e Livreto].
- ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz.** edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: IPHAN, 2015.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre Música Brasileira.** São Paulo: Editora da USP, 2020.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. Antes da memória popular. *In*: JORDÃO, Gisele; ALLUCCI, Renata R. **Panorama setorial da cultura brasileira 2013-2014.** São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2014a.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros.** 2 ed. São Paulo: Educ, 2014b.
- ARENDR, Hannah. **Compreender: formação, exílio, totalitarismo.** Traduzido por Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura.** 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012a.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012b.

BENJAMIN, Walter. O brinquedo e a brincadeira: observações sobre uma obra monumental *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012c.

BERTAUX, Daniel. **Les récits de vie**. Paris: Éditions Nathan, 1997.

BIANO, Sebastião Clarindo. Pife de Girimum. *In*: **Sebastião Bianco e Seu Terno Esquentado Muíé**. Sebastião Bianco (intérprete). São Paulo: Selo SESC, 2015, Suporte [CD], faixa 13.

BIESTA, Gert. **Para além da aprendizagem**: educação democrática para um futuro humano. Tradução Rosaura Eichenberg. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BINAZZI, Biancamaria. **Fonografia em trânsito**: o intercâmbio de discos entre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo e a Biblioteca do Congresso em Washington (1939-1943). 2019. Dissertação (Mestrado) USP, São Paulo.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Experiência e Paixão. *In*: BONDÍA, Jorge Larrosa. **Linguagem e Educação depois de Babel**. São Paulo: Autêntica, 2007. p. 151-165.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória**: Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOWMAN, Wayne. Educating Musically. *In*: R. Colwell & C. Richardson (Eds.), **The new handbook of research on music teaching and learning**. New York: Oxford University Press, 2002.

BOWMAN, Wayne. **The social and ethical significance of music and music education**. Revista da ABEM, v. 26, n. 40, p. 167–175, 2018.

BRAGANÇA, Inês Ferreira de Souza. **Histórias de vida e formação de professores**: diálogos entre Brasil e Portugal. [online]. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

BRAGANÇA, Inês Ferreira de Souza. *Pesquisa formação* narrativa (auto)biográfica: trajetórias e tessituras teórico-metodológicas. *In* ABRAHÃO, Maria Helena M. B.; CUNHA Jorge Luiz; VILLAS BÔAS, Lúcia (Orgs.). **Pesquisa (auto)biográfica**: diálogos epistêmico-metodológicos. Curitiba: CRV, 2018.

BROUGÈRE, Gilles. **Brinquedo e Cultura**. São Paulo: Ed. Cortez, 2006.

BUENO, Belmira Oliveira. **O método autobiográfico e os estudos com histórias de vida de professores:** a questão de subjetividade. Revista Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 28, n.1, p. 11-30, 2002.

CANDEIRO MUSICAL. Entrevista com Renata Amaral. 2021a.

CANDEIRO MUSICAL. Entrevista com Ivan Vilela. 2021b.

CANDEIRO MUSICAL. Entrevista com Nélio Spréa. 2021c.

CASTRO, Ruy. Vivos e mortos. *In*: PEREIRA, Jesus V.; WORCMAN, Karen (Editores). **História Falada:** Memória, Rede e Mudança Social. São Paulo: Museu da Pessoa, SESC SP, 2005.

CAVALCANTI, Jairo José Botelho. **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na Historiografia Musical Brasileira:** História, ideologia e sociabilidade. 2011. Tese (Doutorado em Música) ECA-USP, 2011, São Paulo.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo:** música e educação. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2009.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música.** Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974.

CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola.** 3ª edição revista e ampliada. Brasília: Viola Corrêa, 2017.

CUNHA, João Paulo. Cantador do Rio Gavião. *In*: **Elomar:** cancionero. DUO Informação e Cultura. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Formação e socialização:** os ateliês biográficos de projeto. Educação e Pesquisa. v.32 n.2 São Paulo, maio/ago, 2006.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Fundamentos Epistemológicos da Pesquisa Biográfica em Educação.** Educação em Revista. v.27 n.1 Belo Horizonte, abr. 2011.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Coleção Pesquisa (Auto)Biográfica - Educação. *In*: FERRAROTTI, Franco. **História e história de vida:** o método biográfico nas Ciências Sociais. Natal: EDUFRN, 2014.

ERNEST DIAS, Andrea. **Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro.** Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

FABRE, Michel. **Fazer de sua vida uma obra.** Educação em Revista, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 347-368, 2011.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Roque Augusto. Luz de Candeeiro. *In: Tem samba no mar*. Roque Ferreira (intérprete). Rio de Janeiro: Quelé-Biscoito Fino-Acari Records, 2004, Suporte [CD], faixa 7.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. p. 7-19.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Galeno de Freitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Viver para contar**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GARCIA, Walter. A memória da pedra. *In: AMARAL, Renata Pompêo do. Pedra da memória: Euclides Talabian, minha universidade é o tempo*. São Paulo: Maracá Cultura Brasileira, 2012.

GIL, Gilberto. De onde vem o Baião. *In: Parabolicamará*. Gilberto Gil (intérprete). Rio de Janeiro: WEA, 1991, Suporte [LP], faixa 10.

GIL, Gilberto. **Gilberto Gil**: todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GOMES, Maurício Tapajós; BRITO, Antônio Carlos F. de. Carro de Boi. *In: Geraes*. Milton Nascimento (intérprete). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976, Suporte [LP], faixa 6.

GONTIJO, Millena. **O Movimento (Auto)Biográfico no Campo da Educação Musical no Brasil**: um estudo a partir de teses e dissertações. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) - PPG/MUS - UnB, Brasília.

JOBIM, Antônio Carlos Brasileiro de A.; PINHEIRO, Paulo César. Matita Perê. *In: Matita Perê*. Tom Jobim (intérprete). Rio de Janeiro: Philips-Phonogram, 1973, Suporte [LP], faixa 3.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Lisboa: EDUCA, 2002.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LOPEZ, Telê Ancona; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Por esse mundo de páginas *In: ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz*; edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: IPHAN, 2015.

MARINAS, José Miguel. **La escucha en la historia oral. Palabra dada**. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro**. 11ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

MEIHY, José Carlos Sebe B.; SEAWRIGHT, Leandro. **História oral aplicada**. São Paulo: Contexto, 2020.

MENDES, Roberto; CAPINAN, José Carlos. Masmamba. *In: Brasileirinho*. Maria Bethânia (intérprete). Rio de Janeiro: Quitanda-Biscoito Fino, 2003, Suporte [CD], faixa 2.

MENDES, Roberto; Júnior Waldomiro. **Chula - Comportamento traduzido em canção: a música raiz do recôncavo baiano na formação da nacionalidade brasileira**. Salvador: Fundação ADM, 2008.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Entre a memória e a história da música popular. *In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Criar um mundo do nada**. Revista USP, São Paulo, n. 111, p. 99-116, outubro/novembro/dezembro, 2016.

MORAIS, José Domingos de; FERREIRA, Lucinete. Forró do Sertão. *In: Domingo, menino dominguinhos*. Dominginhos (intérprete). Rio de Janeiro: Philips-Phonogram, 1976, Suporte [LP], faixa 8.

MUSEU DA PESSOA. **Tecnologia Social da Memória: para comunidades, movimentos sociais e instituições registrarem suas histórias**. São Paulo: 2009.

NASCIMENTO JÚNIOR, Luiz Gonzaga do. Por aí. *In: Moleque Gonzaguinha*. Gonzaguinha (intérprete). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1977, Suporte [LP], faixa 7.

NASCIMENTO JÚNIOR, Luiz Gonzaga do. É. *In: Corações marginais*. Gonzaguinha (intérprete). Rio de Janeiro: WEA/Moleque, 1988, Suporte [LP], faixa 4.

NÓBREGA, Antônio. Meu rio São Francisco interior. (entrevista) *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 30, 2002.

PASSEGGI, Maria da Conceição. **A experiência em formação**. Revista Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 147-156, 2011.

PASSEGGI, Maria da Conceição. **Narrativas da experiência na pesquisa-formação: do sujeito epistêmico ao sujeito biográfico**. Roteiro, v. 41, n. 1, p. 67-86, 23 mar, 2016.

PASSEGGI, Maria da Conceição; SOUZA, Elizeu C. de. **O Movimento (Auto)Biográfico no Brasil**: Esboço de suas Configurações no Campo Educacional. Revista Investigación Cualitativa, 2(1), p. 6-26, 2017.

PENHA, Oscar da. Diplomacia. *In*: **Diplomacia**. Batatinha (intérprete). Rio de Janeiro: EMI, 1998, Suporte [CD], faixa 15.

PEREIRA, Jesus V.; WORCMAN, Karen (Editores). **História Falada**: Memória, Rede e Mudança Social. São Paulo: Museu da Pessoa, SESC SP, 2005.

PEREIRA, Marcus Vinícius M. **Fundamentos teóricos-metodológicos da pesquisa em educação**: o ensino superior em música como objeto. Revista da FAEEBA, Salvador, v. 22, n. 40, p. 221-233, 2013.

PEREIRA, Marcus Vinícius M. **Acalantos do Folclore Brasileiro**: terror, escravidão e (des)encontros culturais. Revista Opus, v.26 n.2, p.1 - 40, maio/ago, 2020

PICOLOTTO, André. **Discos Marcus Pereira**: uma história musical do Brasil. 2016. TCC (Graduação em Jornalismo) UFSC, Florianópolis.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 3ª ed. São Paulo: Global, 2015.

RICOEUR, Paul. **Hermenêutica e Ideologias**. Petrópolis: Vozes, 2008.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas** - "O diabo na rua, no meio do redemoinho..." São Paulo: Companhia das Letras, 2019a

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. São Paulo: Global, 2019b

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora verbal visual 3 ed. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2005.

SOUZA, Elizeu C. de. **A arte de contar e trocar experiências**: reflexões teórico-metodológicas sobre história de vida em formação. Revista Educação em Questão, Natal, v. 25, n. 11, p. 22-39, 2006.

SOUZA, Elizeu C. de. Biografar-se e empoderar-se: entrevista autobiográfico-narrativa e percursos de formação da professora Dilza Atta. *In*: ABRAHÃO, Maria.H.M.B. **Destacados educadores brasileiros suas histórias, nossa história**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016, p. 65-95.

SPRÉA, Nélio Eduardo. Mário de Andrade em busca de um Brasil profundo. (texto do encarte) *In*: **Melodias de um Brasil profundo**. Nélio Spréa e o clã dos matutos (intérpretes). Curitiba: Parabolé, 2015, Suporte [CD].

SPRÉA, Nélio Eduardo. **A proibição das brincadeiras**: um estudo sobre a experiência lúdica infantil na escola. 2018. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Tom e Rosa. *In*: BACCHINI, Luca (org.). **Maestro Soberano**: ensaios sobre Antonio Carlos Jobim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

SUÁREZ, Daniel Hugo. Documentación narrativa de experiencias y viajes pedagógicos. *In*: **Colección de Materiales Pedagógicos** [Fascículos 1-8]. Buenos Aires: 2007.

TATIT, Luiz. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

TAUBKIN, Myrian. **Violeiros do Brasil**. São Paulo: Ed Myrian Taubkin, 2008.

TONI, Flávia Camargo. Ensaio Sobre Música Brasileira - Campanha e Campana. *In*: ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre Música Brasileira**. São Paulo: Editora da USP, 2020.

VALE, João Batista do; EVANGELISTA, Raimundo. Minha História. *In*: **João do Vale**. João do Vale (intérprete). Rio de Janeiro: CBS, 1981, Suporte [LP], faixa 13.

VANSINA, Jan. **A tradição e sua metodologia**. *In*: História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo. 2ª edição revisada. Brasília: UNESCO, 2010. p. 139-166.

VIANNA, Hermano; VILLARES, Beto. **Música do Brasil**. São Paulo: Abril Music-Abril Entretenimento, 2000, Suporte [caixa com 4 CD's e livreto].

VILELA, Ivan. **Vem viola, vem cantando**. Revista Estudos Avançados, São Paulo, n. 24 v. 69, p. 323-347, 2010.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**: Música Caipira e Enraizamento. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

VILELA, Ivan. **Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia**. Revista Música em Perspectiva, Curitiba, v. 7, n.2, p. 101-131, 2014.

VILELA, Ivan. **Canonizações e esquecimentos na música popular brasileira**. Revista da USP, São Paulo, n. 111, p. 125-134, 2016.

ACERVO DE LINKS

- **Acervo Maracá.** Criado e coordenado pela pesquisadora Renata Amaral. “O Acervo Maracá reúne milhares de registros audiovisuais recolhidos desde 1991 em mais de 100 comunidades de 56 municípios, em 15 estados brasileiros. Esses registros, que revelam um painel importante de nossa cultura popular, já deram origem a dezenas de publicações – 30 CDs, 12 documentários, 2 livros e vários artigos. Reconhecido como uma das principais coleções de gêneros tradicionais do Brasil, recebeu em 2019 o Latin Grammy Research Award, e diversos outros prêmios como Rodrigo Melo Franco Andrade – IPHAN (2011 e 2017); Interações Estéticas, Prêmio da Música Brasileira, Rumos Itaú, Funarte e outros, além de aprovações em editais públicos de empresas como Natura, Petrobras, Chesf, Caixa, Votorantim, Itaú, etc, para a realização de seus registros.”

<https://acervomaraca.com.br/>

- **Acervo A Barca.** “Resultado da viagem do grupo A Barca por 9 estados brasileiros, em diálogo com a cultura popular de cerca de 30 comunidades. O projeto Turista Aprendiz, selecionado em edital público e patrocinado pelo Programa Petrobras Cultural através de Lei de Incentivo à Cultura, levou A Barca a visitar quilombos, aldeias indígenas, cidades ribeirinhas, sertanejas e periferias de capitais.”

<http://www.acervobarca.com.br/>

- **Mestres Navegantes.** Projeto desenvolvido por Betão Aguiar. “Focado na preservação da memória da cultura oral, o projeto “Mestres Navegantes” valoriza a memória das tradições musicais, folclóricas, religiosas e de artesanato do Brasil.”

<https://www.mestresnavegantes.com.br/>

- **Associação Cachuera.** Fundada por Paulo Dias.

<https://www.facebook.com/cachuera/>

- **Acervo Origens.** Fundado e desenvolvido por Cacai Nunes.

<http://www.acervoorigens.com/>

- **Acervo Levy.** Coordenado por Gabriel Levy. “Disponibiliza um acervo familiar que conta sobre a música na cidade de São Paulo, principalmente da segunda metade do século XIX e começo do século XX, focando nos trabalhos culturais e musicais de Henri-Louis Levy e seus filhos Alexandre Levy e Luiz Levy. São partituras manuscritas e editadas, programas de concerto, correspondências, fotos, documentos comerciais, diários e vários outros documentos que servem de importante fonte de informação para pesquisadores da história da cidade de São Paulo e da música brasileira.”

<https://acervoley.com/>

- **Acervos de música do Instituto Moreira Salles.** Coordenado por Bia Paes Leme. “Inaugurada no início dos anos 2000, a Reserva Técnica Musical do Instituto Moreira Salles tem hoje sob sua guarda 20 acervos que contemplam importantes documentos de compositores, instrumentistas, pesquisadores e colecionadores, entre eles Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Baden Powell, José Ramos Tinhorão, Edinha Diniz e João Máximo, entre outros nomes. Uma característica comum a esses conjuntos é a grande diversidade de suportes, que incluem desde partituras e gravações musicais preciosas, até livros, fotografias, documentos e registros de programas de rádio e entrevistas. Um conjunto de valor inestimável para a pesquisa musical e musicológica, disponibilizada cada vez mais por meio de novos recursos tecnológicos.”

<https://ims.com.br/acervos/musica/>

- **Rádio Batuta.** A Rádio Batuta é a rádio de internet do Instituto Moreira Salles

<https://radiobatuta.com.br/>

- **Discos do Brasil.** Desenvolvido por Maria Luiza Kfourri. “Discos do Brasil entrou na rede em maio de 2005, com pouco mais de 4 mil discos catalogados. A partir de fevereiro de 2010, o site passou a contar com mais de 6 mil discos, 1.866 intérpretes principais, 44.652 músicas, 16.049 músicos, 2.537 arranjadores e 10.233 compositores registrados. Em dezembro de 2020, são 7.482 discos, 2.424 intérpretes principais, 56.017 músicas, 53.428 músicos, 3.321 arranjadores e 12.028 compositores registrados.”

<https://discosdobrasil.com.br/>

- **O Instituto Memória Musical Brasileira.** Presidido por João Carino. “O Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) é uma organização sem fins lucrativos sediada em Niterói – RJ que é voltada para a pesquisa, preservação e promoção da Música Popular Brasileira. Sua missão consiste em documentar, catalogar e divulgar o acervo musical brasileiro, passado e presente, através da manutenção e atualização de um banco de dados virtual. O resultado é um dos maiores arquivos online de informações, sons e imagens da discografia brasileira, disponível na internet para consultas gratuitas.”

<https://immub.org/>

- **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.** “Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Com cerca de doze mil verbetes e em constante atualização, a versão on-line do Dicionário Cravo Albin é uma obra de referência para os estudiosos da música popular brasileira.”

<https://dicionariompb.com.br/>

- **Musica Brasilis.** “Criado em 2009 por Rosana Lanzelotte, pesquisadora e Doutora em Informática, Musica Brasilis tem como objetivo o resgate e difusão de repertórios de todos os tempos, em grande parte inacessíveis por falta de edições.”

<https://musicabrasilis.org.br/>

- **Museu da Imagem e do Som.**

“O Museu da Imagem e do Som – MIS-RJ tem como missão celebrar e conservar a cultura brasileira em todas as suas matizes, ou seja, registra e preserva a memória audiovisual da cultura brasileira, em especial do Rio de Janeiro, desenvolvendo-se como centro cultural ativo, registrando, exibindo e promovendo expressões artísticas contemporâneas.”

<http://www.mis.rj.gov.br/>

- **Acervo do Violão Brasileiro.**

“Com acesso gratuito, o Acervo do Violão Brasileiro reúne um conjunto robusto de documentos e informações sobre o violão brasileiro. Nosso trabalho abrange catalogação, resgate, análise, lançamento de novidades editoriais e fonográficas e divulgação da obra de compositores e intérpretes, pioneiros e contemporâneos. O público do portal é formado por violonistas, compositores, estudantes, pesquisadores, historiadores, mas também acessam o site pessoas que simplesmente gostam da música e da cultura brasileira.”

<https://www.violaobrasileiro.com.br/>

- **Instituto Piano Brasileiro.**

“O Instituto Piano Brasileiro (IPB) foi fundado em agosto de 2015 pelo pianista e pesquisador Alexandre Dias, com o objetivo de atuar no resgate e divulgação das ricas tradições pianísticas brasileiras, em toda sua complexidade. O portal é onde disponibilizamos nossas bases de dados, que englobam diversas facetas do piano brasileiro, incluindo uma enciclopédia, discografias, catálogos de partituras, linha do tempo, imagens, biblioteca e um blog. O IPB também existe na forma de uma página no facebook, um canal no youtube, um acervo físico, uma editora, e uma sede física em Brasília, inaugurada em 2018.”

<http://institutopianobrasileiro.com.br/>

- **No gravador de Inezita.** Desenvolvido pelo pesquisador Alexandre Pavan.

“Um projeto de pesquisa sem fins lucrativos que objetiva difundir a obra e o acervo de Inezita Barroso.”

<https://www.inezita.com.br/>

- **Goma-Laca.**

“Idealizado e dirigido por Biancamaria Binazzi e Ronaldo Evangelista, Goma-Laca é um centro de criação e pesquisa dedicado ao universo musical brasileiro gravado em discos de 78 rotações (entre 1902 e 1964). Conectando acervos e gerações desde 2009, a dupla promove shows, *podcasts*, vídeos, entrevistas, oficinas e rodas de escuta de discos.”

<http://goma-laca.com/>

- **Gafieiras.** – Entrevistas de Música Brasileira.

<https://medium.com/gafieiras>

- **Quadrada dos Canturis.**

“O Quadrada dos Canturis é um blog sem fins lucrativos, que tem por objetivo difundir o cancionário nacional.”

<https://quadradoscanturis.blogspot.com/>

- **Programa Ensaio.**

“No Ensaio, diferentes artistas cantam, falam da carreira, da vida particular e relembram casos vividos. Apresentado por Fernando Faro, o acervo contém informações preciosas sobre os maiores músicos brasileiros.”

<https://www.youtube.com/user/EnsaioTVCultura>

- **Um café lá em casa.**

“No programa "Um café lá em casa", Nelson Faria recebe amigos artistas em um bate papo sobre vida, carreira e, claro, muita música. O café entra para acompanhar a conversa no ambiente de charme e aconchego da cozinha da casa do apresentador. De forma íntima e descontraída, é o momento ideal para tocar, cantar e compartilhar histórias...”

<https://www.youtube.com/c/umcafelaemcasa/videos>

- **Instrumental SESC Brasil.**

“O projeto é um espaço de encontro entre músicos novos e consagrados de diversas vertentes que contabiliza mais de 700 shows assistidos presencialmente por mais de 200 mil pessoas. Na internet, de 2007 a 2012 foram mais de 225 mil acessos ao site.”

<http://www.instrumentalsescbrasil.org.br/>

- **Cultura Livre.**

“Apresentado por Roberta Martinelli, o Cultura Livre recebe artistas no estúdio. Eles tocam suas músicas, falam sobre a carreira e respondem perguntas da audiência.”

<https://www.youtube.com/c/culturalivre/videos>

- **O Som do Vinil.**

“O ex titã Charles Gavin apresenta os bastidores de álbuns que se tornaram clássicos da MPB. Os depoimentos dos artistas e personalidades do cenário musical revelam o processo criativo de cada obra.”

<https://canaisglobo.globo.com/assistir/canal-brasil/o-som-do-vinil/t/6JbgGtV1Hw/>

- **Nós Transatlânticos.**

“Biblioteca audiovisual com foco voltado para o processo de construção social da cultura afrodescendente no Brasil.”

<https://www.youtube.com/channel/UCsglY2GNK9ID7HXRn17DngQ/videos>

- **Museu da Pessoa.** Idealizado e coordenado por Karen Worcman.

“O Museu da Pessoa é um museu virtual e colaborativo. Está aberto a toda e qualquer pessoa que queira registrar e compartilhar sua história de vida. Nosso acervo reúne quase vinte mil delas, sem contar as fotografias, documentos e vídeos. Conheça e participe. O Museu da Pessoa é seu também.”

<https://acervo.museudapessoa.org/pt/museu-da-pessoa>

- **Programa Memória Musical da Radio Nacional – EBC.**

“A cada programa, uma personalidade ou artista de expressão fala sobre como as músicas escolhidas marcaram sua vida.”

<https://radios.ebc.com.br/memoria-musical>

- **Parabolé – Educação e Cultura.** Fundada por Nélio Spréa.

“Olá, somos a Parabolé! Uma usina de soluções culturais e projetos educativos. Atuamos na formação de professores, desenvolvemos um conjunto de oficinas artísticas e produzimos espetáculos, músicas, livros e filmes para crianças, adolescentes, agentes sociais, professores e pais. Os projetos que realizamos são baseados em referências estéticas contemporâneas e evocam também conteúdos pertencentes às tradições mais populares do nosso país. O resultado é sempre uma mistura entre o que é moderno e o que faz parte da nossa história.”

<https://www.parabole.com.br/>

- @ Acervo Origens
- @accachuera
- @ Som de Peso
- @ Na Ponta do Disco
- @ Som da Agulha
- @ Alta Fidelidade

DISCOGRAFIA SUGERIDA

Todo disco é um mapa.

Seu tesouro se encontra duplamente nele mesmo e nas pistas que ele dá para outros discos. Outros mapas, novos tesouros, novas questões.



A Barca - Turista Aprendiz – 2000



A Barca e a Casa Fanti Ashanti - Baião de Princesas – 2002



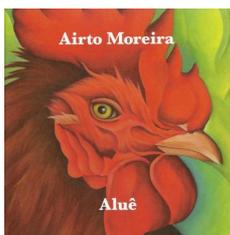
A Barca - Coleção Turista Aprendiz – 2005



A Barca - Trilha, Toada e Trupé – 2006



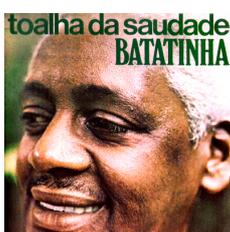
A Barca - Trilha – 2008



Aírto Moreira - Aluê – 2017



Antônio Nóbrega - Na Pancada do Ganzá – 1996



Batatinha - Toalha da Saudade – 1976

BATATINHA
DIPLOMACIA

Batatinha - Diplomacia – 1998



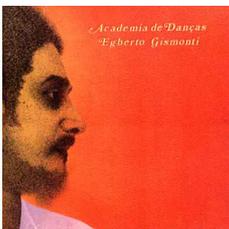
Dom Salvador - Dom Salvador – 1969



Dom Salvador e Abolição - Som, Sangue e Raça – 1971



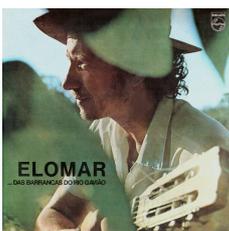
Dominginhos - Domingo Menino Dominginhos – 1976



Egberto Gismonti - Academia de Danças, 1974



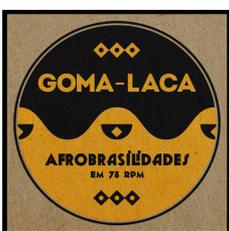
Egberto Gismonti - Sanfona – 1981



Elomar - Das Barrancas do Rio Gavião – 1973



Elomar - Na Quadrada das Águas Perdidas – 1979



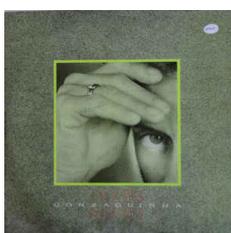
Goma-Laca - Afrobrasíldades em 78 RPM – 2014



Goma Laca - Cantos Populares do Brasil de Elsie Houston – 2017



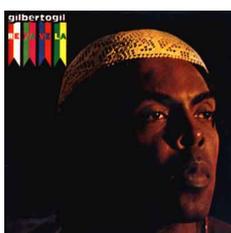
Gonzaquinha - Moleque Gonzaguinha – 1977



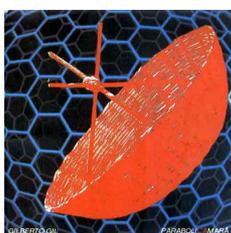
Gonzaquinha - Corações Marginais – 1988



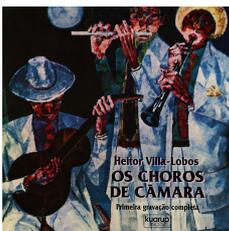
Gilberto Gil - Refazenda – 1975



Gilberto Gil - Refavela – 1977



Gilberto Gil - Parabolicamará – 1991



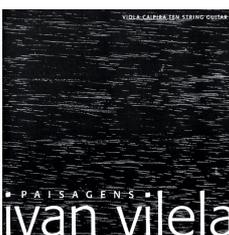
Heitor Villa Lobos - Os Choros de Câmara – 1977



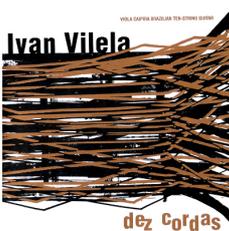
Hermano Vianna - Música do Brasil – 2000



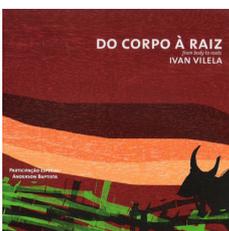
Ivan Vilela e Priscila Stephan - Hortelã – 1985



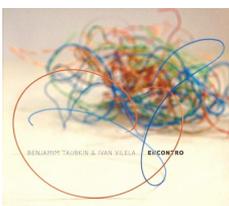
Ivan Vilela - Paisagens – 1998



Ivan Vilela - Dez Cordas – 2007



Ivan Vilela - Do corpo à Raiz – 2010



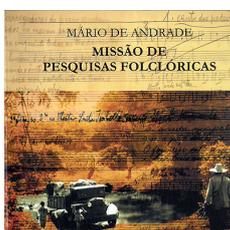
Ivan Vilela e Benjamin Taubkin - Encontro – 2019



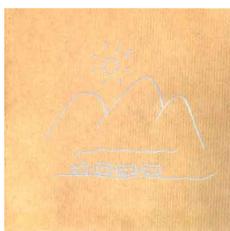
João do Vale - João do Vale – 1981



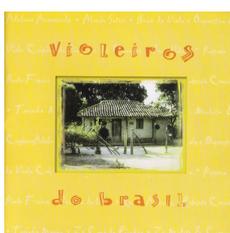
Maria Bethânia - Brasileirinho – 2003



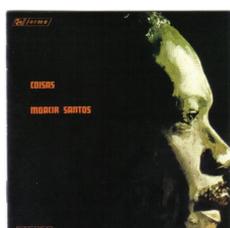
Mário de Andrade - Missão de Pesquisas Folclóricas – 2006



Milton Nascimento - Geraes – 1976



Myrian Taubkin - Violeiros do Brasil – 1997



Moacir Santos - Coisas – 1964



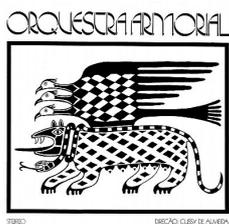
Nélío Spréa - Melodias de um Brasil Profundo – 2015



Nélío Spréa e Parabolé - Acalantos – 2019



Orquestra Afro-Brasileira – 1968



Orquestra Armorial - Orquestra Armorial – 1975



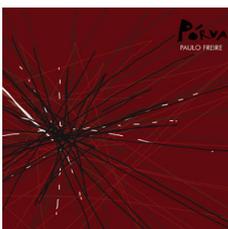
Os Tingoãs - Os Tingoãs – 1973



Os Tingoãs - Os Tingoãs – 1977



Paulo Freire - Nuá – 2009



Paulo Freire - Pórvã – 2016



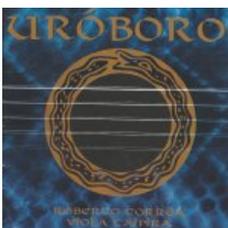
Ponto Br - Na Eira – 2010



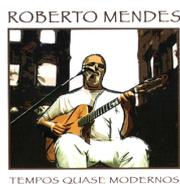
Quarteto Novo - Quarteto Novo – 1967



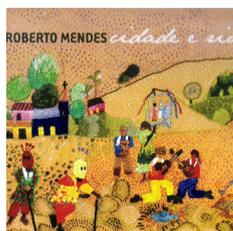
Quinteto Armorial - Do Romance ao Galope Nordestino – 1974



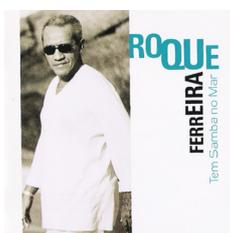
Roberto Corrêa - Uróboro – 1994



Roberto Mendes - Tempos Quase Modernos – 2005



Roberto Mendes - Cidade e Rio – 2008



Roque Ferreira - Tem Samba no Mar – 2004



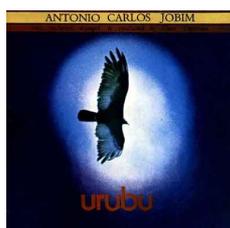
Sebastião Biano e seu Terno Esquenta Muié – 2015



Sebastião Biano e seu Terno Esquenta Muié - Chego Já – 2016



Tom Jobim - Matita Perê – 1973



Tom Jobim - Urubu – 1976