

VOL III

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)

VOL III

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)



O conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons Atribuição- Não-Comercial NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Direitos para esta edição cedidos à Editora Artemis pelos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comercial. A responsabilidade pelo conteúdo dos artigos e seus dados, em sua forma, correção e confiabilidade é exclusiva dos autores. A Editora Artemis, em seu compromisso de manter e aperfeiçoar a qualidade e confiabilidade dos trabalhos que publica, conduz a avaliação cega pelos pares de todos manuscritos publicados, com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

Editora Chefe	Prof. ^a Dr. ^a Antonella Carvalho de Oliveira
Editora Executiva	Viviane Carvalho Mocellin
Direção de Arte	Bruna Bejarano
Diagramação	Elisangela Abreu
Organizador	Javier Albornoz
Imagem da Capa	pitju
Bibliotecário	Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho Editorial

Prof.^a Dr.^a Ada Esther Portero Ricol, *Universidad Tecnológica de La Habana “José Antonio Echeverría”, Cuba*
Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, *Universidade Federal de Uberlândia*
Prof.^a Dr.^a Amanda Ramalho de Freitas Brito, *Universidade Federal da Paraíba*
Prof.^a Dr.^a Ana Clara Monteverde, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*
Prof. Dr. Ángel Mujica Sánchez, *Universidad Nacional del Altiplano, Peru*
Prof.^a Dr.^a Angela Ester Mallmann Centenaro, *Universidade do Estado de Mato Grosso*
Prof.^a Dr.^a Begoña Blandón González, *Universidad de Sevilla, Espanha*
Prof.^a Dr.^a Carmen Pimentel, *Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*
Prof.^a Dr.^a Catarina Castro, *Universidade Nova de Lisboa, Portugal*
Prof.^a Dr.^a Cláudia Neves, *Universidade Aberta de Portugal*
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, *Universidade Federal da Grande Dourados*
Prof. Dr. David García-Martul, *Universidad Carlos III de Madrid, Espanha*
Prof.^a Dr.^a Deuzimar Costa Serra, *Universidade Estadual do Maranhão*
Prof.^a Dr.^a Eduarda Maria Rocha Teles de Castro Coelho, *Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal*
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, *Universidade de São Paulo*
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, *Universidade Federal de Roraima*
Prof.^a Dr.^a Elvira Laura Hernández Carballido, *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México*
Prof.^a Dr.^a Emilas Darlene Carmen Lebus, *Universidad Nacional del Nordeste/ Universidad Tecnológica Nacional, Argentina*
Prof.^a Dr.^a Erla Mariela Morales Morgado, *Universidad de Salamanca, Espanha*
Prof. Dr. Ernesto Cristina, *Universidad de la República, Uruguay*
Prof. Dr. Ernesto Ramírez-Briones, *Universidad de Guadalajara, México*
Prof. Dr. Gabriel Díaz Cobos, *Universitat de Barcelona, Espanha*
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, *Universidade Federal do Triângulo Mineiro*
Prof.^a Dr.^a Gladys Esther Leoz, *Universidad Nacional de San Luis, Argentina*
Prof.^a Dr.^a Glória Beatriz Álvarez, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*
Prof. Dr. Gonçalo Poeta Fernandes, *Instituto Politécnico da Guarda, Portugal*
Prof. Dr. Gustavo Adolfo Juarez, *Universidad Nacional de Catamarca, Argentina*
Prof.^a Dr.^a Iara Lúcia Tesarollo Dias, *Universidade São Francisco*
Prof.^a Dr.^a Isabel del Rosario Chiyon Carrasco, *Universidad de Piura, Peru*
Prof.^a Dr.^a Isabel Yohena, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*
Prof. Dr. Ivan Amaro, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*
Prof. Dr. Iván Ramon Sánchez Soto, *Universidad del Bío-Bío, Chile*



Prof.ª Dr.ª Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Javier Antonio Alborno, *University of Miami and Miami Dade College*, USA
Prof. Dr. Jesús Montero Martínez, *Universidad de Castilla - La Mancha*, Espanha
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros
Prof. Dr. Juan Carlos Mosquera Feijoo, *Universidad Politécnica de Madrid*, Espanha
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, *Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín*, Colômbia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Leinig Antonio Perazolli, Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Dr.ª Livia do Carmo, Universidade Federal de Goiás
Prof.ª Dr.ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo
Prof. Dr. Luis Vicente Amador Muñoz, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha
Prof.ª Dr.ª Macarena Esteban Ibáñez, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha
Prof. Dr. Manuel Ramiro Rodriguez, *Universidad Santiago de Compostela*, Espanha
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Marcos Vinicius Meiado, Universidade Federal de Sergipe
Prof.ª Dr.ª Mar Garrido Román, *Universidad de Granada*, Espanha
Prof.ª Dr.ª Margarida Márcia Fernandes Lima, Universidade Federal de Ouro Preto
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia
Prof.ª Dr.ª Maria do Céu Caetano, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.ª Dr.ª Maria do Socorro Saraiva Pinheiro, Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Pato, Instituto Politécnico de Viseu, Portugal
Prof.ª Dr.ª Maritza González Moreno, *Universidad Tecnológica de La Habana "José Antonio Echeverría"*, Cuba
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras
Prof.ª Dr.ª Paula Arcoverde Cavalcanti, Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares, Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.ª Dr.ª Silvia Inés del Valle Navarro, *Universidad Nacional de Catamarca*, Argentina
Prof.ª Dr.ª Teresa Cardoso, Universidade Aberta de Portugal
Prof.ª Dr.ª Teresa Monteiro Seixas, Universidade do Porto, Portugal
Prof. Dr. Turpo Gebera Osbaldo Washington, *Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa*, Peru
Prof. Dr. Valter Machado da Fonseca, Universidade Federal de Viçosa
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande
Prof.ª Dr.ª Vera Lúcia Vasilévski dos Santos Araújo, Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, *Corporación Universitaria Autónoma del Cauca*, Colômbia

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

E79 Estudos Latino-Americanos sobre Música: vol III [livro eletrônico] /
Organizador Javier Alborno. – Curitiba, PR: Artemis, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Edição bilíngue

ISBN 978-65-87396-42-2

DOI 10.37572/EdArt_140821422

1. Música – América Latina – História e crítica. 2.
Musicoterapia. 3. Musicologia. I. Alborno, Javier.

CDD 780.72

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

PREFACE

“**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” compiles top-notch research in a rich collection of works that contribute to the study of music from a multicultural approach. The book focuses on a plurality of themes anchored in academic findings by Latin-American scholars, presented in a didactic and concise language that is accessible to both professors and students.

The articles in this Volume III provide the reader with knowledgeable insight that connects music and the modern world through varied methods and perspectives: from the **understanding of socio-cultural aspects of music to studies about performance and musical education**, integrating theory and practice.

As a composer and educator, it is always my goal to promote the arts and the study and development of music. It is with great pleasure that I accepted the invitation to organize this book, a composite of works written by my esteemed colleagues.

I hope the reader enjoys its content as much as I did!

Javier Albornoz

APRESENTAÇÃO

“**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” reúne pesquisas de ponta em um rico acervo de obras que contribuem para o estudo da música a partir de uma abordagem multicultural. O livro enfoca uma pluralidade de temas ancorados em descobertas acadêmicas de estudiosos latino-americanos, apresentados em uma linguagem didática e concisa que é acessível a professores e alunos.

Os artigos neste Volume III trazem ao leitor uma visão bem informada que conecta a música e o mundo moderno por meio de métodos e perspectivas variadas, com estudos que abordam **aspectos socio-culturais da música, performance e educação musical**, integrando teoria e prática.

Como compositor e educador, é sempre minha prioridade promover as artes e o estudo e desenvolvimento da música. É com grande satisfação que aceitei o convite para organizar este livro, um conjunto de obras escritas por estimados colegas.

Espero que o leitor goste de seu conteúdo tanto quanto eu!

Javier Albornoz

SUMÁRIO

PERSPECTIVAS ETNOGRÁFICAS

CAPÍTULO 1..... 1

HUMOR Y POLÍTICA EN EL PERFORMANCE *LA HISTORIA DE CUBA* (1979) DE ALEJANDRO GARCÍA VILLALÓN VIRULO: PERSPECTIVAS ETNOMUSICOLÓGICAS E HISTORIOGRÁFICAS

[Pablo Alejandro Suárez Marrero](#)

[Ibisamy Rodríguez Pairol](#)

DOI 10.37572/EdArt_1408214221

CAPÍTULO 2.....22

PADADADÁ!: UMA ETNOGRAFIA DO CHORO

[Cleida Lourenço da Silva](#)

DOI 10.37572/EdArt_1408214222

CAPÍTULO 3..... 29

LA GUITARRA ELÉCTRICA, LA CUMBIA Y LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA: MARIANO SEPÚLVEDA EL PIONERO DEL ROCK TROPICAL EN COLOMBIA

[Carlos Andrés Caballero Parra](#)

DOI 10.37572/EdArt_1408214223

CAPÍTULO 4..... 38

LOS FESTIVALES DE MÚSICA ELECTRÓNICA COMO RITUAL NUMINOSO CONTEMPORÁNEO

[Citlaly Aguilar Campos](#)

DOI 10.37572/EdArt_1408214224

PERFORMANCE

CAPÍTULO 5..... 54

O CONTEXTO IDEOLÓGICO E NORMATIVO DA PERFORMANCE DA MÚSICA CLÁSSICA OCIDENTAL E CAMINHOS CRIATIVOS ALTERNATIVOS E DISRUPTIVOS

[Mariana Costa Gomes](#)

DOI 10.37572/EdArt_1408214225

CAPÍTULO 6.....	61
SOBRE SONS E SILÊNCIO: A VISÃO DE INTÉRPRETES VIOLONCELISTAS ACERCA DO SILÊNCIO ENQUANTO <i>TIMING</i> EM MÚSICA	
Pedro Bielschowsky	
Felipe Avellar de Aquino	
DOI 10.37572/EdArt_1408214226	
CAPÍTULO 7.....	71
SONS BRILHANTES E SONS AVELUDADOS: UM EXPERIMENTO VOCAL COM O SUPORTE PRAAT	
Régis Luís de Carvalho Silva	
DOI 10.37572/EdArt_1408214227	
EDUCAÇÃO E ENSINO DE MÚSICA	
CAPÍTULO 8.....	84
A INTRODUÇÃO DO GLOCKENSPIEL NAS OFICINAS DE PERCUSSÃO DO PROJETO GURI NOS CENTROS DE INTERNAÇÃO DA FUNDAÇÃO CASA, SÃO PAULO	
Rafael Y Castro	
Carlos Stasi	
DOI 10.37572/EdArt_1408214228	
CAPÍTULO 9.....	93
PROPOSTAS PEDAGÓGICAS PARA INICIANTES: IDENTIFICANDO TENDÊNCIAS EM MÉTODOS DE CONTRABAIXO ACÚSTICO	
Jair Rabelo Maciel Barbosa Filho	
DOI 10.37572/EdArt_1408214229	
CAPÍTULO 10.....	101
ABORDAGEM ECOLÓGICA DA EDUCAÇÃO MUSICAL: EM DIREÇÃO À EMANCIPAÇÃO E À PRÁTICAS DE LIBERDADE	
André Luiz Gonçalves de Oliveira	
Patrícia Lakchmi Leite Mertzig	
DOI 10.37572/EdArt_14082142210	
SOBRE O ORGANIZADOR.....	113
ÍNDICE REMISSIVO	114

CAPÍTULO 2

PADADADÁ!: UMA ETNOGRAFIA DO CHORO

Data de submissão: 27/06/2021

Data de aceite: 09/07/2021

Cleida Lourenço da Silva

Faculdade de Música do Espírito Santo
Vitória – ES

<http://lattes.cnpq.br/5333663591345570>

RESUMO: Este estudo analisa o processo musical em conjuntos de choros, considerando desde a estrutura sonora a aspectos concernentes à vida social que se organiza por meio dos sons. Alguns pontos produzidos e interpretados envolvem investigações acerca das terminologias desse ambiente, da comunicação corporal, do comportamento dos músicos e do público no momento do acontecimento musical e do processo de ensino e transmissão do choro. A pesquisa em campo foi uma importante ferramenta para este trabalho. Exercida no período de abril a junho de 2003, constituiu-se de visitas a apresentações de grupos de choro; presença em ensaios e aulas do gênero, e ainda conversas e entrevistas a músicos do meio. O uso de gravador e as notas de campo também serviram para análise e interpretação. Os assuntos explorados neste ensaio fundamentam-se na questão da experiência etnográfica como resultado da fusão de

teoria, pesquisa empírica, análise cultural, descrição etnográfica e interpretação, aliados a uma suficiente neutralidade (Clifford, 1998).

PALAVRAS-CHAVE: Choro. Música. Som.Cultura. Etnografia.

PADADADÁ!: AN ETHNOGRAPHY OF 'CHORO'

ABSTRACT: This study analyzes the musical process in choro musical ensembles, considering everything from the sound structure to aspects concerning social life that is organized through sounds. Some points produced and interpreted involve investigations about the terminology of this environment, body communication, the behavior of musicians and the audience at the time of the musical event and the process of teaching and transmitting choro. Field research was an important tool for this work. Carried out from April to June 2003, it consisted of visits to performances by choro groups; presence in rehearsals and classes of the genre, as well as conversations and interviews with musicians in the field. The use of a recorder and field notes also served for analysis and interpretation. The issues explored in this essay are based on the issue of ethnographic experience as a result of the fusion of theory, empirical research, cultural analysis, ethnographic description and interpretation, allied to a sufficient neutrality (Clifford, 1998).

KEYWORDS: Choro. Music. Sound. Culture. Ethnography.

Comecei a pesquisa de campo assistindo aos saraus de um pequeno conjunto formado por Sérgio Álvares (flauta), Alexandre Araújo (bandolim) e Nelson Gonçalves (violão), conhecido o trio por *Carne de Gato*, que se apresentava no *Acrópolis*, um bar-restaurant de uma comunidade helênica em Vitória (ES). Tratava-se de um espaço ao ar livre, onde se realizavam os eventos musicais, possuindo também uma parte coberta. O público se localizava sentado às mesas espalhadas pelo local e os músicos em um pequeno palco no canto, situados sempre na mesma disposição, lado a lado – flauta / bandolim / violão.

Eram utilizados amplificadores para os instrumentos, tais como microfones e caixas de som. Enquanto tocavam, garçons circulavam cobrindo os pedidos. O público, descontraído, ora comia, ora conversava, ora prestava atenção à música.

Desde os primeiros instantes de observação em campo até a despedida para a conclusão deste estudo (o que durou cerca de três meses, entre apresentações, ensaios, aulas, entrevistas e bate-papos), senti um estranhamento em relação não só aos colegas músicos – de suas falas, das atitudes e comportamentos, das concepções de mundo que manifestavam – mas intensamente em relação ao público de que tanto fiz parte – das reações, dos motivos de estar ali, dos gostos e visões concernentes ao gênero e aos eventos – e ainda mais em relação à própria música, o que para mim foi um susto aterrador. Como me espantar diante daquilo que ouvi, vi, li e fiz por tanto tempo, que conheço bem? Senti-me como estranha no ninho, em busca de preceitos elementares que me pareciam nunca ter vivido.

Exilada do familiar e ao mesmo tempo incitada a mergulhar nele, fui favorecida pelo fato de que possuía uma anterior amizade com o Nelson, o que tornou mais fácil minha aproximação aos outros integrantes, que logo no primeiro dia me convidaram a *dar uma canja* em um futuro encontro, já que isso dependia da disponibilidade do meu instrumento, que é o piano ou o teclado. Aliás, esta é uma prática bastante comum entre os *chorões*, que em algum momento da apresentação (ou entre os intervalos) convidam algum outro músico para tocar com eles. Isto se sucedeu em quase todas as ocasiões em que estive presente. Alguns até já levam seus próprios instrumentos, ávidos pelo instante adequado de sua execução. O repertório, neste caso, geralmente é conhecido do músico convidado que, na maioria das vezes, determina então a obra que se vai tocar; a menos que se trate de uma seqüência harmônica mais fácil e previsível ou que o instrumentista seja um percussionista, que mesmo que não conheça todas as peças, pressente - através da quadratura estrófica - o momento certo de todos os *cortes* e *viradas*. Essa é uma maneira instintiva que encontram os participantes para fazer amizades, conhecer e identificar-se

com outros músicos de choro e trocar informações a respeito do gênero, tudo em torno de um ideal comum, que é a música.

Familiarizando-me e ouvindo também as falas de outros *chorões*, pude notar o seguinte: o conhecimento deles sobre o campo musical não é totalmente englobado pelo discurso verbal, parecendo que este é sempre insuficiente para a questão exata. A maneira de se referir a determinado objetivo é muitas vezes metafórica: *roda de choro, dar uma canja, chorão, quebrar* o ritmo, a percussão na *marcação, levada* mais leve, *pegada* incisiva, o violão na *baixaria*, tocar com *alma*, a música cheia de *swing, dar na trave*, a *base atrás do solista*, o cavaquinho no *centro, ralentar* o ritmo, *jogar o tempo pra frente*, a melodia tem que ser *mole*, o choro é *sensual, balançar* a música, *hoje vai ter uma função*, a *virada* do pandeiro, a *batida* do bandolim, *escorregada* no ritmo, após a *deixa* do solista, *traquejo corporal*, *tocada na hora, tirar* a música, *pegar a malandragem*, chegar *cru* e ainda várias outras que me escaparam, não sendo possível reunir todas perante o universo de que se compõem as expressividades verbais destes músicos.

Trata-se de um conhecimento construído e organizado quase que sob códigos, que são por eles reconhecíveis, podendo ainda ter significados diferentes, dependendo de quem os utiliza. No termo *levada*, por exemplo, encontrei referências tanto ao ritmo imposto pela mão direita do instrumentista de cordas dedilhadas quanto ao tipo de sonoridade resultante da interpretação do conjunto. O tratamento conceitual é como se fosse uma língua, bem como a consciência (ou a inconsciência?) de que a audiência reconhece ou não esta língua. Ao conversar com alguns desses músicos nos intervalos das apresentações e ainda em outras ocasiões, solicitei-lhes, certa vez, exemplos desse linguajar próprio e surpreendi-me por lembrarem, com muito esforço, somente de três ou quatro palavras. Bastou que perguntasse a respeito dos eventos, do repertório, da forma de execução e de outros assuntos que me serviram de apoio a esta pesquisa para observar dezenas de expressões metafóricas, que, muito provavelmente, nem as perceberam.

Isto mostra quão intensamente as terminologias desse ambiente musical fazem parte de suas teorias nativas, constituindo concepções próprias, podendo formar uma compilação de representações verbais (PINTO, 2001).

Estas expressividades transcendem o âmbito oral, consignando-se também em nível corporal. Neste sentido, existe uma comunicabilidade entre os músicos, no momento da apresentação, que consiste em gestos de mãos, olhares, respirações e outros movimentos corporais carregados de significados, que são por eles compreendidos, como demonstram estes excertos de minhas anotações de campo:

17 de abril de 2003 – Acrópolis (apresentação do *Carne de Gato*).

Interessante o que aconteceu. Num dado momento, o flautista começou a tocar sem anunciar a peça aos outros instrumentistas. Sua execução consistia em um improviso, que possuía alguns elementos melódicos e rítmicos da obra que seria executada logo em seguida. Era o suficiente para que os outros músicos a identificasse. Percebi, pelas expressões deles, que se tratava de uma brincadeira do solista para medir a habilidade dos acompanhadores, o que pude confirmar posteriormente num bate-papo na hora do intervalo. Ao sinal de uma olhada e uma respiração rápida do flautista, iniciaram com precisão os outros músicos, no primeiro tempo do compasso, seguindo sorrisos, divertindo-se com a brincadeira (SILVA, 2003).

24 de abril de 2003 – Acrópolis (apresentação do *Carne de Gato*).

Sérgio indicou com as mãos aos demais instrumentistas, antes de começar a execução, uma rápida seqüência de números. Pelas reações destes, imaginei significar o grau das tonalidades das seções, tratando-se, então, de uma peça improvisada e interpretada à maneira 'chorada' (SILVA, 2003).

As associações que aparecem nestes discursos constituem um quadro de unidades gestuais que compõem o mundo da sonoro-social do choro. A multiplicidade desses gestos pode efetivamente ser incorporada no corpo da análise etnográfica, fornecendo um roteiro que restitui uma narrativa verbal dos músicos.

As apresentações do *Carne de Gato*, que ocorriam todas as quintas-feiras, possuíam uma característica peculiar que consistia em interseções de falas do flautista Sérgio entre as peças musicais, dirigidas ao público, com a finalidade de aproximar e ao mesmo tempo abranger as relações entre música e as esferas históricas, culturais e sociais. Constavam dessas falas narrações de acontecimentos, ações, fatos ou particularidades relativos ao compositor, aos títulos, ao gênero e a várias outras curiosidades.

A partir dessa interação que se formava entre músicos e ouvintes, outras iam surgindo, ampliando aquelas relações no contexto da manifestação musical, como se pode verificar nesta história por mim relatada:

8 de maio de 2003 – Acrópolis (apresentação do *Carne de Gato*).

Bem em frente a minha mesa, havia um senhor idoso que era alegria pura. Contagiava os presentes, inclusive meus amigos e a mim. Penetrada pela vivacidade das pessoas e interessada na interpretação de obras dos compositores antigos, resolvi quebrar o roteiro 'moderno' dos músicos:

– 'A Flor Amorosa' – (de Antônio Callado) pedi. Atenderam com prontidão. A audiência gostou, manifestando-se com palmas assim que iniciaram a execução. Terminada a peça, o flautista falou um pouco sobre o compositor, referindo-se a ele como 'uma personalidade que marcou a fase inicial do choro' e prosseguiu contando sobre Chiquinha Gonzaga, porque era a autora da próxima peça que seria executada.

– Eh, Chiquinha! – Expressou-se em voz alta aquele senhor animado.

Enquanto tocavam 'Atraente', este tirou uma moça para dançar. Seguiu-se com o 'Corta-Jaca', da mesma autora, para a felicidade daquele senhor, que, sorrindo, puxou os aplausos.

O grupo acolheu outros pedidos de compositores conhecidos – Nazareth, Zequinha de Abreu, Pixinguinha, Waldyr Azevedo. Valendo-se da habilidade dos músicos, segundo o flautista algumas foram executadas 'na hora', ou seja, sem ensaio (SILVA, 2003).

Este relato reporta-se ao conceito de *musicar* estabelecido por Christopher Small (1997). Este compreende que os significados da música e suas funções na vida humana estão no conjunto de relações que ocorrem entre as estruturas sonoras e as pessoas no espaço da atuação musical. Essas relações – que ele denominou *musicar* – compreendem palavras, gestos, sentimentos e participações dos instrumentistas e do público. Aos músicos, que exploram as relações entre os sons, respondem os ouvintes, conforme sua participação emocional, aliciados à natureza do acontecimento, que é uma atuação musical.

Naquele contexto sócio-musical, os instrumentistas mostraram quão elástico e adaptável é o seu comportamento no momento da apresentação. Em alguns instantes, a escolha do repertório a ser executado pôde ser influenciada e adaptada à resposta da audiência. Perante as manifestações de contentamento e aceitação por parte desta, resolveram permanecer, por algum tempo, no repertório antigo ou reconhecível pelo público – contrariando, talvez, o percurso usual que fossem utilizar – aqui, exemplificado nas obras de Chiquinha Gonzaga e nas dos outros compositores citados, entendendo aqueles que o ouvinte, muitas vezes, prefere *reconhecer* a *conhecer* um autor ou uma obra musical. Isso se tornava ainda mais patente quando anunciavam, diante de um público disperso e cometido em conversas e comidas, a entrada da peça *Carinhoso*, de Pixinguinha. Certos da aprovação do público, até pediam para que este entoasse a letra da canção, o que resultava em um envolvimento súbito da maioria das pessoas.

Um ponto da dinâmica do processo de transmissão do *choro* despertou em mim o interesse em virtude da maneira imprevista e despropositada com que me foi apresentado. Durante uma entrevista com o cavaquinista Raimundo Machado, professor da Escola de Música do Espírito Santo, percebia que ele utilizava a palavra *batida* quando queria se referir ao ritmo imposto pela mão direita no instrumento de cordas dedilhadas. A despeito dessa expressão aflorar-se freqüentemente, pedi, num dado instante, que me ensinasse uma *batida* básica, mesmo com a ausência do instrumento. Esperava, então, que mostrasse algo na mesa, no ar, na barriga, no braço ou com palmas. Qual não foi minha surpresa quando, em vez disso, pronunciou a frase cíclica *Padadadá!* Com uma rápida análise da entonação da voz, do ritmo e das sílabas, acabei apontando o movimento correto.

Isso me levou a assistir a algumas aulas de cavaquinho na então Escola de Música do Espírito Santo (hoje Faculdade de Música do Espírito Santo - FAMES), em que se praticava

o repertório da música de *choro*, sendo possível notar que, não raramente, o professor pronunciava motivos rítmicos referenciais através de sílabas ou frases mnemônicas.

Um ponto da dinâmica do processo de ensino de instrumentos musicais envolve a oralidade, tal como no caso do cavaquinho. Enquanto assistia à palestra do músico e pesquisador Fábio Carvalho em maio de 2021, em um seminário dirigido pela FAMES acerca do Congo Capixaba, em dado instante ele utilizou as expressões *rala-coco*, *zigue-zague*, *amola-faca* e *para-papai* para indicar alguns movimentos para tocar a casaca, instrumento típico do gênero. E a partir da percepção do som, da observação do movimento e da entonação da voz, os alunos ritmistas executaram as batidas de forma correta. O ensino e a aprendizagem ocorrem praticamente sem a intervenção de palavras ou frases sobre o que fazer e como. A transmissão ocorre basicamente por meio de sons realizados com instrumentos ou com a voz, na forma de onomatopeias, ou ainda na expressividade do olhar e dos gestos corporais.

Em algumas culturas musicais, especialmente as africanas ou afro-descendentes, os motivos musicais são habitualmente concebidos como frases verbais e vice-versa. Gerhard Kubik (1979), etnomusicólogo especialista em assuntos africanos, cita que um importante motivo rítmico para o acompanhamento da música executada no instrumento *likembe*, no leste de Angola, é coligado ao vocabulário *Mu chana cha Kapekula*. Outro exemplo disso ocorre no *Bumbum Paticumbum Prugurundum*, samba-enredo de sucesso da escola de samba *Império Serrano* no carnaval carioca de 1982. A fonética das sílabas se reporta às batucadas da bateria, que por sua vez, formam a estrutura do fraseado lingüístico que inicia a peça.

Naquelas aulas de cavaquinho, pude mais uma vez ratificar que padrões rítmicos podem ser relacionados a vocábulos como *Padadadá*, *Badabada* ou ainda *Papanbati*, dependendo do que se quer executar. A composição fonética destas frases mnemônicas contém, além do ritmo, a indicação do movimento das mãos no instrumento e acentuações que estruturam o motivo que deve ser tocado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão da manifestação musical em um gênero brasileiro chamado *choro*, desenvolvida neste ensaio etnográfico, tem a pretensão de compreender uma parte da totalidade sócio-cultural desta música, em que se imbricam as dicotomias som / cultura.

Os estudos da Etnomusicologia têm revelado que os sistemas musicais são muitas vezes integrativos, invadindo várias dimensões culturais. Compreender, portanto, a significação da música, cujo papel nas sociedades humanas é de grande importância,

envolve necessariamente um minucioso diálogo com outras esferas da cultura. Neste sentido, este trabalho procura construir parte desta plenitude – uma “Musicologia Com Homem” ou uma “Antropologia Com Música” (BASTOS, 1993).

REFERÊNCIAS

BASTOS, Rafael José de Menezes. Esboço de Uma Teoria da Música: para além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem. In **Anuário Antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

KUBIK, Gerhard. Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas. In **Estudos de Antropologia Cultural**, nº 10. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar / Centro de Estudos da Antropologia Cultural, 1979.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora. In **Revista de Antropologia**, São Paulo, volume 44, nº 1, 2001.

SMALL, Christopher. **El Musicar: Un Ritual en el Espacio Social**. Conferencia Pronunciada no III Congresso da Sociedade Ibérica de Etnomusicologia. Benicàssim, 1977.

SOBRE O ORGANIZADOR

JAVIER ALBORNOZ began to study the clarinet and saxophone as well as experimenting with recording and MIDI technology at nine years of age. He found the enjoyment of creating music so fulfilling that it sparked the desire in him to pursue a career in the music field early on. Javier has a bachelor's degree from Berklee College of Music and a Master's degree from the University of Miami and has worked in audio post-production for over a decade. He is also a proud member of The Alhambra Orchestra in Coral Gables, serving as assistant principal clarinetist and writing commissioned orchestral works premiered in 2015 and 2016. In recent years, Javier has contributed dozens of works to a production music library, while also working with several Malaysian animation studios in the production of television pilots that have been featured at the Asian Animation Summit, MIPCOM, and other international conferences and markets. Also versed in audio post-production and sound design, Javier has taught in the graduate music technology department at the University of Miami's Frost School of Music and works with students in the Animation and Game Development department and composition students at New World School of the Arts and Miami Dade College.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Abordagem ecológica 101, 103, 104, 105, 107, 108

Análise acústica vocal 71

C

Choro 22, 24, 25, 26, 27

Colombia 29, 30, 32, 34, 37

Cultura 2, 4, 8, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 27, 28, 29, 31, 37, 39, 40, 44, 45, 51, 52, 53, 56, 60, 62, 100, 108, 109

Cumbia 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37

E

Educação musical 98, 100, 101, 102, 103, 106, 108, 109, 110, 111

Ensino 22, 27, 84, 85, 86, 87, 89, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 109, 112

Etnografia 20, 22

Experiencia estética 38, 39, 41, 50

F

Festivales 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51

Folclor 29, 32

Funções do Silêncio 61

Fundação Casa 84, 85, 86, 87, 90

G

Glockenspiel 84, 85, 87, 89, 90

Guitarra eléctrica 29, 33

H

Historia de Cuba 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21

Humor 1, 2, 3, 4, 6, 11, 17, 18, 20, 21

I

Ideologia 54, 55, 56, 60

Interpretação do Silêncio 61, 62

M

Métodos de contrabaixo 93, 98

Música 1, 3, 4, 8, 10, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 75, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112

Música clássica ocidental 54, 55, 57, 59

Música eletrônica 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51

N

Normatividade 54, 55, 58, 60

Numinoso 38, 39, 47, 49, 50, 51, 53

P

Paradigma percepção/ação 101

Percussão 24, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90

Performance 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 39, 46, 48, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 69, 70, 95, 98, 103

Performance musical 1, 13, 17, 20, 54, 57, 58, 60

Política 1, 3, 12, 13, 14, 15, 17, 56

Posicionamento laríngeo 71

Práticas Interpretativas 61, 64, 68

Projeto Guri 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92

R

Ritual 28, 38, 39, 47, 49, 51, 52, 53

Rock tropical 29, 31, 35, 37

S

Silêncio na música 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70

Social 2, 3, 7, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 22, 25, 28, 30, 38, 40, 42, 44, 45, 46, 51, 55, 56, 57, 84, 109, 110

Som 22, 23, 27, 28, 62, 66, 72, 74, 75, 79, 83, 97, 103, 104, 105

T

Tendências 14, 60, 93, 95, 97, 98

Timing 61, 67, 68

V

Virulo 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20

Voz Cantada 71, 83



**EDITORA
ARTEMIS**