



## Outras Músicas Populares Brasileiras

*Frederico Gonçalves Pedrosa<sup>1</sup>*  
*Alice Duarte Torres<sup>2</sup>*  
*Ana Clara Ramos Ferreira*  
*Andréa Murta Cóprio*  
*Beatriz Moura de Rezende*  
*Caio José Moura Santos*  
*Caio Ornelas de Souza*  
*Davi Santos Lima*  
*Douglas Rafael dos Santos*  
*Ítalo Mazoni dos Santos Gonçalves*  
*Jane de Carvalho Miranda Leite*  
*Jeniffer Soares dos Reis*  
*João Pedro Alvarenga*  
*João Pedro Vasconcelos Tabosa*  
*Juliana Márcia Brito*  
*Lanna Santos Lima Tourinho Lisboa*  
*Larissa Kelen Josué*  
*Larissa Rezende*  
*Laura Mansueta Marques Nascimento*  
*Laura Reis Dutra Cardoso de Souza*  
*Lucas Bakir Freitas*  
*Lucas Exequiel Fambrini*  
*Lucas Ladeira da Costa Assis*  
*Marcelo Henrique Rodrigues Pereira*  
*Mariana Malloy*  
*Matheus da Silva Rossi*  
*Matheus de Lima Barbosa*  
*Pedro Couto Gontijo*  
*Ricardo Carvalhaes Henrique*  
*Talita Barreto de Oliveira*  
*Vitória Alves Cardoso Cordeiro*

<sup>1</sup> Musicoterapeuta, Doutorando em Música e docente da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Escola de Música, [fredericopedrosa@ufmg.br](mailto:fredericopedrosa@ufmg.br).

<sup>2</sup> Todos alunos da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, exceção de Pedro Couto, da Licenciatura em Geografia, Instituto de Ciências Biológicas da Universidade Federal de Minas Gerais e Larissa Rezende, aluna da Licenciatura em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais. E-mails: [alicedtorres@ufmg.br](mailto:alicedtorres@ufmg.br), [naclara-ramos@ufmg.br](mailto:naclara-ramos@ufmg.br), [andreacopio@ufmg.br](mailto:andreacopio@ufmg.br), [beatrizmoura@ufmg.br](mailto:beatrizmoura@ufmg.br), [caiojms@ufmg.br](mailto:caiojms@ufmg.br), [caiomusico@ufmg.br](mailto:caiomusico@ufmg.br), [davilima@ufmg.br](mailto:davilima@ufmg.br), [douglas06@ufmg.br](mailto:douglas06@ufmg.br), [italomazoni@ufmg.br](mailto:italomazoni@ufmg.br), [janecml@ufmg.br](mailto:janecml@ufmg.br), [jenreis@ufmg.br](mailto:jenreis@ufmg.br), [alvarenga960@ufmg.br](mailto:alvarenga960@ufmg.br), [joaocelos@ufmg.br](mailto:joaocelos@ufmg.br), [jujubritto@ufmg.br](mailto:jujubritto@ufmg.br), [lannalisboa@ufmg.br](mailto:lannalisboa@ufmg.br), [larissakelen@ufmg.br](mailto:larissakelen@ufmg.br), [larissa.0193381@discente.uemg.br](mailto:larissa.0193381@discente.uemg.br), [lauramansueta@ufmg.br](mailto:lauramansueta@ufmg.br), [laurardcs@ufmg.br](mailto:laurardcs@ufmg.br), [lucsbakir@ufmg.br](mailto:lucsbakir@ufmg.br), [lucasfambrini@ufmg.br](mailto:lucasfambrini@ufmg.br), [lucasladeira@ufmg.br](mailto:lucasladeira@ufmg.br), [marcelohrp@ufmg.br](mailto:marcelohrp@ufmg.br), [marianamalloy@gmail.com](mailto:marianamalloy@gmail.com); [mtsrossi@ufmg.br](mailto:mtsrossi@ufmg.br), [matheusbarbosa@ufmg.br](mailto:matheusbarbosa@ufmg.br), [pedrocg@ufmg.br](mailto:pedrocg@ufmg.br), [ricardohenrique@ufmg.br](mailto:ricardohenrique@ufmg.br), [talita17@ufmg.br](mailto:talita17@ufmg.br) e [vitoria-alves@ufmg.br](mailto:vitoria-alves@ufmg.br).



*Categoria: Comunicação*

**Resumo:** Este texto é um relato de experiência feito em construção coletiva sobre uma disciplina e projeto de extensão que pretende escutar, refletir estudar, performar e compor conforme diferentes musicalidades presentes no território nacional. Ao tratar destas musicalidades, nos damos ao trabalho de reconhecer outras epistemologias de saberes e musicalidades, que, ao serem tratadas como populares, sofrem a violência de serem consideradas sem importância, rigor ou métodos. Entendemos que estes saberes são muito bem sistematizados e constituem verdadeiras escolas, de modo que podemos identificar matrizes, bem como sujeitos detentores desses saberes e suas metodologias de transmissão. Apresentamos aqui as discussões que embasam nossa produção audiovisual bem como apontamos, ao final, que é preciso maior estudo e produção sobre estas músicas.

**Palavras-chave:** Música Afro-Brasileira, Música Caipira, Educação Musical, Musicoterapia, Descolonização.

**Abstract:** This text is an experience report done by a collective construction about a subject and extension project that intends to listen, reflect on, study, perform and compose in different musicalities of our national territory. When dealing with these musicalities, we ought recognize other knowledge and musical epistemologies, which, when treated like popular stuff, suffer a violence of being considered unimportant or without methods and rigor. We understand that these knowledges are very well systematized and that they compose real schools, so we can identify matrices and individuals who own these knowledges and their education methods. We present here the discussions that support our audiovisual production and the requirement of more study and production on these musicalities.

**Keywords:** Afro-Brazilian Music, Caipira Music, Music Education, Music Therapy, Decolonization.

## **Introdução**

Diante da pandemia de COVID 19, que marca o ano de 2020, diversas medidas de isolamento social foram tomadas a fim de conter um avanço súbito da doença que viesse a sobrecarregar e colapsar o sistema de saúde do país. Dessa forma, instituições públicas de ensino superior tiveram suas atividades presenciais suspensas. Nesse contexto, a Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, através da resolução 02/2020 do CEPE implementou um plano de Ensino Remoto Emergencial (ERE), substituindo, temporária e excepcionalmente, as atividades presenciais por aulas em meio digital. Neste cenário foi ofertada na Escola de Música da UFMG a disciplina optativa “Tópicos em Estrutura da Linguagem Musical: Outras Músicas Populares Brasileiras”, ministrada pelo professor



Frederico Pedrosa e composta por 32 alunos de várias habilitações do Curso de Música, um aluno da Graduação em Geografia da própria instituição e uma aluna da Licenciatura em Artes da Universidade Estadual de Minas Gerais - UEMG. Além desses alunos matriculados, conta-se também com a presença de alunos “ouvintes”. A mesma disciplina começou a operar também dentro de um Projeto de Extensão homônimo (SIEX 403949), contendo vínculo com a Comunidade do Açude, através de Danilo Candombe.

O principal objetivo da disciplina é o estudo da constituição de musicalidades brasileiras por meio de intersecções históricas, geográficas e musicológicas, a fim de produzir elaborações mais transversais acerca das relações entre musicalidade e cultura no contexto das manifestações estudadas. A partir de apreciações, arranjos, composições e escritas musicais, bem como o contato com bibliografias e filmes/documentários, são instigadas as reflexões no encontro virtual semanal, incluindo temas como a prática da Musicoterapia, Educação, Performance e Composição Musicais.

Com a possibilidade de conexão virtual entre pessoas fisicamente distantes, já tivemos e teremos a participação de pessoas envolvidas no fazer musical brasileiro pouco (ou não) midiaticizado, como músicos, brincantes, educadores e bailarinos, envolvidos com estudos e práticas de manifestações como o Candombe Mineiro, Bois Maranhenses e RAP.

André Egg, docente da Universidade Estadual do Paraná, um dos nossos convidados para as reuniões virtuais, aponta o termo *Música Popular Brasileira*, como um designativo excludente, vinculado apenas ao samba urbano carioca e algumas musicalidades que com ele se relacionam, acarretando num apagamento de inúmeros trabalhos sonoros. Outro objetivo, assim, é direcionar nossa atenção para esse universo de musicalidades populares que coexistem, apesar de serem deixados de fora do que vem sendo entendido como MPB.

Dada a extensão e a diversidade do território brasileiro, bem como a multiplicidade dos povos autóctones e os que o vieram a ocupar, foram constituídas aqui uma grande variedade de culturas. Ao estudar essas *outras* musicalidades, nos deparamos com o profundo vínculo que têm com suas complexas teias de formas de entender e estar no mundo, transcendendo qualquer possibilidade de caracterização



musical segmentada. Compõem densas estruturas normativas de grupos sociais específicos paralelas à hegemônica, que podem ser compreendida como territorialidade, uma vez que, de forma localizada, congregam sentidos identitários e educacionais, bem como mecanismos de luta e, enfim, formas coletivas de organização da vida (LARA, 2013).

Considerando o histórico colonial brasileiro e suas implicações, sejam elas o racismo, a segregação espacial, ou, basicamente, a exclusão e marginalidade de grande parte da população no que diz respeito às condições mínimas para uma vida digna, podemos entender como se constituem essas comunidades resistentes, que instauram coletivamente formas de (sobre)viver. Suas musicalidades compõem os elementos necessários para essa criação de outra territorialidade. Transcendem a individualidade num complexo de expressões, corporalidades, simbologias e representações coletivas, éticas e estéticas, historicamente e geograficamente situadas e socialmente compartilhadas.

Ao trabalhar com essas musicalidades em nossa disciplina, nos damos ao trabalho de reconhecer estas *outras epistemologias* de saberes e musicalidades, que, ao serem tratadas como populares sofrem violência por serem consideradas sem importância, rigor ou métodos. Entendemos que esses saberes são muito bem sistematizados e constituem verdadeiras escolas, de modo que podemos identificar matrizes bem como sujeitos detentores de tais saberes e metodologias de transmissão (IVAN VILELA, 2012; PEDROSA, 2017; LEITE, 2019). Partimos das premissas da descolonização do saber e da musicalidade e do reconhecimento por parte da academia, e da produção de estéticas sonoras em vínculo direto com as estruturas musicais populares, bem como com suas práticas educativas e criativas.

Santos e Meneses (2010) defendem que existe um modo hegemônico de produção de conhecimento, construído a partir das necessidades de dominação colonial. que dá sustentação ao pensamento em que se divide as experiências, saberes e práticas sociais entre os que são úteis (que ficam do lado dos costumes dominantes) e aqueles que são contrários às práticas citadas – as Epistemologias do Sul. Podemos hipotetizar que, mesmo dentre a música brasileira, existem práticas sonoras hegemônicas e, em contraposição, *Outras Músicas Populares Brasileiras*.



Reconhecer pessoas fundadoras e lugares matrizes, suas condições contemporâneas, bem como a capacidade dessas culturas de realizar seus participantes no presente, ressalta seus vínculos direto com o histórico das lutas sociais de seus antepassados, mas em constante atualização com as pautas do agora, ora tensionando, ora cedendo, mas, principalmente interagindo e possuindo a capacidade de manter viva a tradição e também de transformá-la.

Acreditamos em metodologias não extrativas, através de experiências dialógicas com os materiais sonoros e pessoas que participam tanto do projeto de extensão quanto das aulas. A experiência é aqui entendida como social e se dá com participação de todo o corpo, pois “é tanto a vida subjetiva da objetividade, quanto a vida objetiva da subjetividade” (SANTOS, 2018, p. 145). Consoante, Fávio Shifres (2007) postula que música não é um ato solitário, mas uma atividade cujos significados são construídos entre os sons organizados e nas relações entre as pessoas que irão tocar ou reproduzir. O autor propõe que o corpo e o movimento são a própria música, que os significados musicais emergem do complexo sonoro-cinético-corporal, e que os significados emocionais emergem das nossas experiências intersubjetivas.

Desta forma, esta produção, para além de um relato, se trata também de um exercício de experiência coletiva, comunitária e dialógica, feita a 62 mãos, dos participantes da disciplina e do projeto de extensão supracitados e intenta elencar alguns aspectos compartilhados no processo de ensino/aprendizagem em diálogo com interlocutores externos, através de plataformas virtuais.

## **1. Cultura afro-brasileira e Metodologia UPB**

Para o estudo das musicalidades afro-brasileiras faz-se necessário pensar “diáspora”. O dicionário Dicio (2020) nos informa que esta palavra pode significar a separação de um povo, por diversos lugares, através de perseguição política, religiosa, étnica ou por preconceito. Paulo Dias (2016), a partir do estudo da diáspora musical negra no Brasil, apresenta alguns dados pertinentes sobre as influências musicais indicando que a musicalidade de origem banto, encontrada em atividades como os “batuques”, jongos, congadas e maracatus, possuem ciclos de 8 a 16 pulsos com polifonia vocal e caráter responsorial enquanto a musicalidade sudanesa, mais particular aos



candomblés, possuem ciclos de 6 a 12 pulsos, com monofonia vocal. Ambas ideologias musicais fazem reverência à ancestralidade espiritualizada, a sacralidade dos tambores e o poder atribuído à fala de mobilizar forças vitais (DIAS, 2016).

Com o intuito de desenvolver uma prática musical a partir das metodologias da oralidade, comuns aos contextos expostos acima, que permeiam o exposto acima, Letieres Leite (2017) elaborou uma Método Universo Percussivo Baiano (UPB), que objetiva:

1. **Despertar a consciência para o sistema de clave rítmica:** incorporado em aula através da vivência da Roda Banto;
2. **Valorizar o método de oralidade:** incorporado em aula através da Transmissão das Linhas Melódicas e Rítmicas;
3. **Abordar a dimensão, histórica, social e política da música de matriz africana:** incorporado em aula através da Transmissão Gráfica e da Análise Sobre as Práticas Musicais e aulas da História da Diáspora Negra (incorporadas ao longo do processo);
4. **Despertar o sentido de coletividade no aprendizado e prática musical:** incorporado através das práticas de conjunto aos finais da aula e espontaneamente incorporado quando nova composição surgia de maneira orgânica dentro destas práticas.

Letieres (2017, p.18) comenta que as claves (ou *time-line-patterns*) podem ser entendidas como “a menor porção rítmica que define não só o ritmo, mas aponta para a sua localização geográfica, sua origem, percurso étnico e histórico”. O procedimento chamado *Roda Banto* consiste em uma vivência em roda que visa permitir uma horizontalidade e equilíbrio de interações, além de promover um entendimento cognitivo e corporal. Marca-se com os pés o pulso da música e, em cima dele, se inserem palmas (clave) e onomatopeias com o objetivo de compor estruturas rítmicas, desenvolvendo performances, criações e arranjos. Com o enraizamento da clave, é possível aos jovens ler as células musicais, nas partituras, em sintonia com os acentos das claves correspondentes, que não estão escritas na partitura.

No vídeo que compõe a díade deste texto, ouvimos as canções Babá Alapalá, de Gilberto Gil, Forró Brasil, de Hermeto Pascoal, e Promessa de Violeiro, de Raul Torres e Florêncio, executada pelos autores do arranjo que realizarem os intentos

metodológicos do UPB, a distância, através de vivências das claves que compõe o Ijexá, o Adaró, o Opanijé, Tambor de Mina Corrido, Maracatu, Baião e Louva-deus para alcançar a estética desejada.

A seguir, trataremos sobre as palavras faladas e cantadas, elementos de suma relevância dentro das culturas negras brasileiras, inclusive, porque muitas das características musicais são transmitidas por frases.

## **2.1. “A língua falada no Brasil é culturalmente negra”**

Segundo a pesquisadora Yeda Pessoa de Castro (2011), há uma herança banto linguística fundamental no português falado no Brasil, verificada a partir de estruturas fonéticas, como na pronúncia rica em vogais (ri.ti.mo, pi.neu, a.di.vo.ga.do) ou na sintaxe oral (como mantendo o plural no artigo antecessor “os menino”, e na preferência pela próclise “me dê”).

Em Carvalho (1997) notamos que o conteúdo das letras de cantos e provérbios compõe, também, um universo cosmológico e mítico aberto, não hermético, nem integralmente revelado ou imobilizado em texto. A palavra cantada no universo afro-brasileiro guarda, em si, a potência da interação “mitopoética” com o presente, num movimento que, interpretando a realidade ao mesmo tempo em que atua sobre ela, ora tensionando ou concedendo, garante sua continuidade e constante atualização. Em sala ouvimos Danilo Candombe, um dos convidados, comentando da modificação e expansão de um canto de Candombe da Comunidade do Açude. A partir do canto que ouvimos em sala que diz “Meu cachorro acuou lá no alto do campo, é tamanduá bandeira. Lá no alto do campo meu cachorro acuou, é tamanduá bandeira que meu cachorro pegou”, Danilo nos contou a história da gravação do disco, contexto motivador da entoação do canto, dando a entender o desconforto da comunidade dentro do estúdio, que os violentava simbolicamente.

As convidadas Talita Rocha, artista visual, e Janine Mathias, cantora, também identificam a existência de um “proceder” em contextos onde se inserem o RAP e o Funk, ou seja, uma forma de estar e atuar que inclui corporalidade e a palavra cantada, dotada de significados ocultos. De forma semelhante ocorre nos jongos como nos cocos, candombes, bois (DIAS, 2001; DIAS, 2016; BRAGA, SILVA, PEDROSA, 2019).





A gênese do hip-hop está ligada à diversão e às festas no Bronx, Nova Iorque. As características mais marcantes desse movimento é a denúncia, a contestação, o caráter político e racial, dada a situação precária da população. É uma manifestação abrangente, dividida sistematicamente em quatro elementos: DJ (Disc Jockey), MC (Mestre de Cerimônia), break e grafite (TAPPERMAN, 2015). Foi a junção do MC e do DJ que deu origem à face mais conhecida do hip-hop atualmente: o RAP, termo americano que significa “ritmo e poesia”. Dadas as condições socioespaciais no Brasil, as periferias de grandes cidades são locais em que o rap mais se desenvolveu, cujo traço grito-denúncia é observado em importantes grupos como Racionais MC’s, RZO e Facção Central. Todavia, a popularização e pluralização do estilo no fim dos anos 2000 se caracteriza por uma mudança de posicionamento. Ainda que contribuintes ao fortalecimento do gênero musical e à expressão de novas bandeiras político-ideológicas, teriam sido acompanhadas pela suavização do teor crítico, devido a aproximação de boa parte desses artistas aos círculos dominantes da produção cultural (TAPPERMAN, 2015).

A noção final é que, a despeito da “radicalização” de sua face hegemônica, o RAP ainda preserva força e potencial questionador, sendo, ao mesmo tempo, música e mais que música. À medida que consideramos sua existência social, a música sempre “está no mundo”, modificando a realidade e sendo modificada por ela (TAPPERMAN, 2015). Para Good God (2016), numa perspectiva psicanalítica, o rap opera através de uma elaboração sobre si, uma resposta à violência e ao mal estar cotidianos. Uma vez que a exclusão sistêmica aglutina os iguais, isso faz com que cada rima traga algo de representativo e, numa reinvenção do cotidiano através da oralidade, assim como fazem os Griots (Djelis) sudaneses, produzem um campo estético rico em elementos linguísticos capaz de traduzir estas opressões num plano simbólico. Sublimam, assim, tensões pulsionais que poderiam resultar em crime e violência, atribuem definição e legitimidade a um corpo social político, subjetivando laços comunitários e a alteridade como fonte de resistência em um “play” capaz de afetar as feridas narcísicas da sociedade opressora hegemônica.



### 3. Música caipira

A música caipira reporta às primeiras décadas do século XX, período em que se começou a gravar as músicas campestres do interior do estado de São Paulo. Nestas gravações, escuta-se a viola caipira como representante principal, bem como o canto em terças (ou sextas) paralelas. A figura do caipira ficou registrada em memória coletiva como sendo dos integrantes do centro-sudeste brasileiro, principalmente Minas Gerais, interior de São Paulo e Goiás. Historicamente, as comunidades rurais possuem a música bastante presente em seu cotidiano, principalmente em festas religiosas ou tradicionais.

Ao fim dos anos 1910 surge no Brasil um duplo estatuto: aberto ao novo, mas imaturo e despreparado (NEPUMOCENO, 1999). O contexto rural sofria mudanças com as grandes plantações de cana e café criando o primeiro abalo no *modus* caipira que migra, em parte, às cidades. Nelas a industrialização contribuiu para o arrefecimento de sua cultura. Assim, a população urbana e rural fundiram-se, criando os "bairros paulistas" (OLIVEIRA, 2003). Com o pós abolição agravou-se o êxodo rural, e a população negra foi abandonada à própria sorte em contraste à recepção e facilidade de acesso a terras e trabalho dos imigrantes europeus, por isso acaba migrando para as cidades, em situação de marginalidade, ao buscarem melhores condições (DIAS, 2016).

Nesse cenário, o estado São Paulo assistiu a criação de um mercado de música caipira, em 1929, com a produção independente realizada por Cornélio Pires e Ariovaldo Pires, que renderam 30 mil cópias, vendidas rapidamente pelo interior e capital paulista, onde formavam-se filas em frente a fábrica que distribuía tais mídias (NOGUEIRA, 2008; IVAN VILELA, 2011). A partir da criação deste mercado fonográfico, e com a consciência de que fases históricas não são estanques, podemos dividir o percurso da música caipira em cinco fases:

**1ª fase:** músicas das festas rurais, ainda não gravadas sistematicamente, com apenas alguns registros;

**2ª fase:** começo das gravações, em 1929. Muito identificados aos modos de vida caipira, o principal destaque é a dupla Tônico e Tinoco que vendeu, ao total, 120 milhões, de discos (enquanto Roberto Carlos vendeu 119 milhões, Metallica 115 milhões, Guns n' Roses 110 milhões e Beyoncé, 75 milhões);



**3ª fase:** Palmeira, radialista e integrante da dupla Palmeira e Biá, usa o termo sertanejo pela primeira vez no início dos anos 50 para diferenciar a música caipira que começa a flertar com ritmos estrangeiros, por exemplo as guarânicas Paraguaiais, instrumentos diferentes como guitarras havaianas, sanfonas e harpas, em detrimento às violas, e roupas mais identificadas com outras estéticas das anteriores. Temos nesse período a dupla Tião Carreiro e Pardinho como os principais representantes;

**4ª fase:** o sertanejo começa a ser veiculado em rádios FM e em programas abertos de TV a partir de 1982, a partir da a canção Fio de Cabelo de Chitãozinho e Xororó como marco. O sertanejo moderno começou a direcionar as canções ao público mais jovem com inserção de guitarra, baixo e bateria, e letras com temas amorosos;

**5ª fase:** nos anos 2000 surge o movimento do sertanejo universitário, a partir de João Bosco e Vinícius com a canção Chora me Liga, em Mato Grosso do Sul. Com este movimento se inaugura um movimento mercadológico tão grande que, atualmente, dentre as 10 lives com maior acesso síncrono dentro do atual período de isolamento social no mundo, 7 são de artistas identificados com este segmento.

Uma das principais críticas voltadas ao subgênero sertanejo universitário está direcionada à perda das referências dos modos de vida caipira incluindo a presença das violas em suas estéticas. Assim, faremos uma pequena parte pontuando história, características das produções sonoras destes instrumentos.

#### **4. Violas brasileiras**

Descendentes das ibéricas guitarra latinas, do século XIII, as violas brasileiras hodiernas chegam ao território Brasileiro ainda no início da colonização. Esses cordófonos foram tangidos tanto por mãos palacianas quanto das camadas mais populares do outro lado do atlântico e, aqui de grandes músicos, como é o caso do Padre José Maurício quanto de populações identificadas como caipiras, caiçaras e caboclas (PEDROSA, 2017).

Usadas sobremaneira nas catequeses jesuíticas, as diferentes violas permearam os grandes centros, como Salvador e Rio de Janeiro até meados do século XIX, quando chegam ao Brasil piano, violão e a proibição dos folguedos católicos populares pela Igreja e as folias e festejos deixam de ser feitas nas cidades, mas permaneceram no meio



rural (PEDROSA, 2017). No início do século passado, as violas voltam a permear o meio urbano e, paulatinamente, ganham novos lugares. Sobre tal avivamento, e para além da criação de um mercado fonográfico, Roberto Corrêa (2014) destaca alguns pontos relevantes sintetizados:

1) O lançamento de um novo ritmo musical, em 1960, o pagode de viola, criado pelo violeiro Tião Carreiro, com a música “Pagode em Brasília”;

2) A viola é alçada a instrumento de concerto com as composições de Ascendino Theodoro Nogueira e recebe assim a primeira notação musical própria no Brasil;

3) Discos de viola instrumental são lançados no mercado;

4) Surge a Orquestra de Violeiros de Osasco em 1967, a primeira das inúmeras orquestras de viola espalhadas atualmente pela região Centro-Sul do país;

5) A viola conquista o público da música popular brasileira com sua utilização por Heraldo do Monte, na canção “Disparada” no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1966.

Podem se somar a estes fatos os processos de escolarização e escritas em tablatura e partitura, os diversos toques, linguagens, regionalismos e “sotaques”, desde os vanerões gaudérios até os repentes nordestinos, passando pelos cururus paulistas, congados mineiros e tantos outros<sup>3</sup>. Porém, ao mesmo tempo que a escrita materializa em um papel algo tão intangível quanto o sonoro ela também o limita as suas cinco linhas. Apesar de não adentrarmos a fundo falaremos um pouco sobre este processo a seguir.

## 5. Escrita musical

A escrita que usamos até o presente momento é a de tradição europeia, firmada a partir do século XVIII e consolidada com a criação do Conservatório de Paris. O letramento musical permite registrar, propagar, bem como separar o conteúdo de um enunciado de seu contexto, fazendo com que seja tratado como uma “coisa em si”, além de selecionar alguns aspectos do som para preservá-los (PEDROSA, 2017). No entanto, essa notação a no tocante às musicalidades que são transmitidas e reproduzidas

---

<sup>3</sup> Nos arranjos de Promessa de Violeiro e Babá Alapalá vemos o uso da Viola Caipira e da Viola Machete, do Recôncavo Baiano em uso com suas linguagens próprias.



geracionalmente pela via oral apresenta uma série de desafios. O desenvolvimento dessas formas de tocar se dá pela música enquanto ação territorializada e não pode ser resumida em um saber cristalizado, já que a tradição se recria permanente (GUILLOT, 2013). Assim, não faz sentido, nesse contexto, separar os conteúdos musicais de suas realidades culturais.

Na parte rítmica, a escrita europeia não dá conta das nuances microrrítmicas. A escrita aparece enquanto ferramenta de registro visual, com diversos potenciais educativos, documentais, mas que não dispensa oralidade, audições atenciosas e o contato com comunidades e indivíduos detentores das tradições. Essas nuances podem ser mais ou menos representadas por compassos simples ou compostos num acordo mais profundo com a intencionalidade do som emitido, que com a simples execução. Caráteres microrrítmicos funcionam como verdadeiras carteiras de identidades entre diferentes sotaques de uma mesma manifestação, variando de acordo com territórios e grupos (GUILLOT, 2013).

Esses microrritmos se verificam no samba, no jongo, no tambor de crioula, enfim, em diversas musicalidades espalhadas em nosso território. Ele pode ser entendido como uma reconfiguração das semicolcheias, onde cada uma deixa de representar a fração exata de 25% do tempo, se aproximando mais ou menos da ideia de uma quiáltera de três, onde a segunda nota estaria dividida em duas semicolcheias. É assim que toma forma as sensações polirrítmicas, cuja compreensão pode abrir vários caminhos, por exemplo, para a improvisação dentro desses contextos (GUILLOT, 2011).

A rítmica afrobrasileira e seus sistemas rítmicos certamente seguem regras métricas africanas e não são posicionados livremente (N'KETIA, 1961). O sistema fundamental das claves opera como elemento de coesão entre tudo que toca junto e faz, praticamente, a função de tempos fortes em posições específicas, diferentes dos padrões de tempo forte e fraco ocidentais. Por isso, ela deve ser primeiramente apresentada, para que a partir dela se entendam acentuações e contrapontos.

Diante das condições expostas, Letieres Leite (2017) nos informa que preferiu seguir o modelo dos jazzistas que utilizam a escrita formal dominante “mas interpretam dentro do sistema de síncopes de sua cultura musical”. Desta forma, a partir das aulas propomos também escritas de canções e cantigas das culturas musicais brasileiras. Dada a exposição de Floresta Azul, música de Letieres Leite um dos autores comentou que se

assemelhava, com uma cantiga à Oxossi. Foi proposta a escrita desta cantiga e, por mais alterações que se fizesse na partitura, percebemos que o que faltavam eram justamente os microrrítmos supracitados.

## Odé

O - kê a - co - kê o - dé o - kê a - co - kê o dé. O -

Figura 1: Partitura de cantiga do culto ao Orixá Oxossi, feita pelos autores, com a clave de aguerê.

Algo similar aconteceu com a escrita musical de outros dois autores da rítmica do Tambor de Crioula maranhense. Uma primeira grafia está simbolizada assim:

### Melodia, bases e solo de “Beirou beira-mar”

Melodia

Tambor Grande

Matraca  
Crivador e meiaõ

ostinato até o fim

Figura 2: Transcrição do Tambor de Crioula Beirou beira-mar e suas ritmicas nos tambores e matraca.

Enquanto outro dos autores notou meio e crivador (em suas duas versões assim):

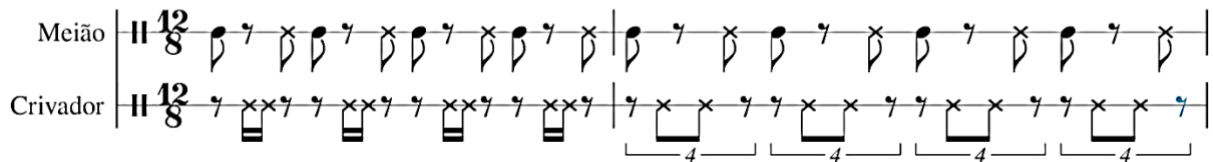


Figura 3: Outra forma de notar o Meião e o Crivador.

Estes exemplos nos mostram o quanto a partitura é ineficiente em dar conta dos microrrítmos e sobre as divisões rítmicas que Guillot (2013) nos explicita, bem como as diversas possibilidades de representação das “intenções” através do uso de figuras de compasso simples ou composto. Para a segunda notação, a escrita do solo do tambor grande utilizaria figuras simples ou compostas variando com a proposta da frase, que, em seu contexto é construída em interação com a cantiga e a dança.

## 6. Considerações Finais

Aqui relatamos as discussões levadas a cabo na disciplina e que tem direcionado o Projeto de Extensão, ambos nominados Outras Músicas Populares Brasileiras. Temos orientado nossas práticas a partir das experiências vividas dos integrantes em relação com o que trata a literatura voltada para as descolonizações do saber.

É interessante notar, como aponta Foley (2012) que há semelhanças e correspondências entre as tecnologias de pensamento mais antigas e mais recentes da humanidade, ou seja, a tradição oral e a Internet; em resumo, as duas tecnologias não são lineares, estão sempre mudando e, também, ao contrário de um texto fixo, tem uma fronteira permeável que o integra ao contexto circundante. Letieres Leite (2019) advoga que a oralidade é principal tecnologia de transmissão de conhecimentos musicais dentro das culturas musicais brasileiras. Desta forma, buscamos vivenciar as técnicas da do método UPB bem como as indicações de se aprender a história da música pelas próprias músicas, que Ivan Vilela se propõe em seu doutoramento.

Retomamos que, para assimilarmos outras epistemologias e, por tanto, metodologias de ensino/aprendizagem, não vinculadas à tradição de música de concerto



e o método conservatorial de transmissão, faz-se mister a vivência na cultura popular a fim de conseguirmos realizar performance e leituras musicais (mesmo que escritas em partituras formais) utilizando seus microrritmos (GUILLOT, 2011), ou seja, como nos diz Leite (2017), para usarmos os procedimentos que músicos cubanos e norte americanos, vinculados ao jazz, já usam.

Nos meses futuros estudaremos como estas noções e vivências musicais impactam os trabalhos de educadores musicais, musicoterapeutas, performers e compositores a partir de contato com literatura, bem como da interlocução com agentes vinculados à tais práticas e mestres das “outras” músicas populares brasileiras, em aulas síncronas no modelo ERE.

### Referências bibliográficas

BRAGA, M. C.; SILVA, L. R.; PEDROSA, F. G. **Elementos musicais da roda de coco e as possibilidades de suas inserções na prática musicoterapêutica**. No prelo: Curitiba, 2019.

CARVALHO, J. J. de. A tradição mística afro-brasileira. In: **Religião e Sociedade**, v. 18, n. 2, p. 93-122, 1997. Disponível em: <<http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie238empdf.pdf>> Acesso em: 15/09/2020.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de africania no português do Brasil. In: **Africanias**, ano I, v. 01, 2011, p. 1 – 07.

CORRÊA, R. N. **Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

DIAS, Paulo. A outra festa Negra. In. KANTOR, Íris. JANCSÓ, István. **Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa**. Tomo I e II. São Paulo, EDUSP, Imprensa Oficial FAPESP, Huctec, 2001.

DIAS, Paulo. **Diásporas musicais africanas no Brasil**: conheça os fluxos migratórios da África que influenciaram a cultura e a música brasileira. Moozyca: 28 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<http://moozyca.com/artigo/diasporas-musicais-africanas-no-brasil>>. Acesso em 31/08/2020;

DICIO. **Diáspora**. Dicionário online de português. In: <https://www.dicio.com.br/diaspora/>. Acesso: 19/09/2020.

GOOD GOD, Daniel de Oliveira. **Pulsão, desamparo e poesia**: o rap como expressão cultural de uma resistência. Belo Horizonte, 2016. 121p. Dissertação apresentada ao





Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

GUILLOT, Gérald. Uma perspectiva musicológica analítica a serviço de uma compreensão aprofundada do Maracatu de Baque Virado. In: Guillen, Isabel C. M. (org). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2013.

Ivan Vilela, P. **Cantando a própria história**. Tese. USP, São Paulo: 2011.

LARA, Larissa Michelle. Maracatu-nação e sentido ético-estético do corpo. In: Guillen, Isabel C. M. (Org.). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2013.

LEITE, Letieres. **Rumpilezzinho**: laboratório musical de jovens. Salvador: Rammas, 2017.

N'KETIA, J. H. Kwabena. **African music in Ghana**. Accra, Longmans, 1961.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira da Roça ao Rodeio**. São Paulo, Editora 34, 1999.

NOGUEIRA, G.G.P. **A viola con anima**: uma construção simbólica. Tese. USP, São Paulo: 2008.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Do Caipira Picando Fumo à Chitãozinho e Xororó ou da roça ao rodeio. In: **Revista USP**, n.59, set./nov., pp.232-257. São Paulo, USP: 2003

PEDROSA, Frederico Gonçalves. **O processo de ensino/aprendizagem da viola caieira na Ilha de Valadares**: possibilidades e limites de sua didatização. Dissertação. UFPR: Curitiba, 2017.

SANTOS, B. S. **O fim do império cognitivo**. Coimbra: Edições Almedina, 2018.

SANTOS, Boaventura S.; MENESES, Maria P. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São. Paulo; Editora Cortez. 2010.

SHIFRES, Fávio. Poniéndole el cuerpo a la música. Cognición corporeizada, movimiento, música y significado. In: **Anais da 3ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP)**. Facultad de Bellas Artes - UNLP, La Plata, 2007.