

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

MATHEUS PEZZOTTA GONÇALVES

**A PERFORMANCE COMO TERRITÓRIO DA MEMÓRIA:
o esquecimento das práticas musicais da Comunidade do
Carmo em São Roque, São Paulo, no trânsito das políticas
públicas**

São Paulo
2020

MATHEUS PEZZOTTA GONÇALVES

**A PERFORMANCE COMO TERRITÓRIO DA MEMÓRIA:
o esquecimento das práticas musicais da Comunidade do
Carmo em São Roque, São Paulo, no trânsito das políticas
públicas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música, com a área de concentração em Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Composição e Performance.

Orientadora Prof^a Dr^a: Gisela Gomes Pupo Nogueira

São Paulo

2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

Gonçalves, Matheus Pezzotta, 1994-

G635p

A performance como território da memória: o esquecimento das práticas musicais da Comunidade do Carmo em São Roque, São Paulo, no trânsito das políticas públicas / Matheus Pezzotta Gonçalves. - São Paulo, 2020.

127 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Gisela Gomes Pupo Nogueira
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Performance musical. 2. Prática interpretativa (Música). 3. Música - Aspectos sociais. 4. Comunidade Remanescente do Quilombo do Carmo - São Roque, SP. I. Nogueira, Gisela Gomes Pupo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.0305

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

MATHEUS PEZZOTTA GONÇALVES

**A PERFORMANCE COMO TERRITÓRIO DA MEMÓRIA: o
esquecimento das práticas musicais da Comunidade do
Carmo em São Roque, São Paulo, no trânsito das políticas
públicas**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música do Instituto de
Artes da Unesp, como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Música.

Dissertação aprovada em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Gisela Gomes Pupo Nogueira
UNESP – Orientadora

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
USP

Prof. Dr. Paulo Celso Moura
UNESP

À avó Neli, Ana Minalli Pezzotta
que me ensinou a poesia da vida

AGRADECIMENTOS

Agradeço às mulheres e homens: narradores, testemunhas e mestres da memória cultural do estado de São Paulo, por todos os saberes compartilhados. Em especial, Dona Terezinha do Carmo Ferreira, Seu Juca Guarino, Paulinho Guarino e Seu Roberto do Carmo.

Mãe professora, pai músico, Isa e Edson, Edson D'aísa, minha gratidão mais profunda. Minha raiz maior.

Obrigado Professora Gisela, mulher potente, que me orientou como fazer do violão o instrumento de pensar o mundo a minha volta.

À Sah, agradeço o riso frouxo mais encorajador e a generosidade mais estimulante. Obrigado por dedicar seu olhar e por compartilhar das indagações, dos anseios e das felicidades deste processo.

Agradeço à Tia Durce que lançou a consciência caipira sobre mim e sempre incentivou e inspirou os trilhos dos estudos.

Este trabalho só foi possível pelo acesso ao ensino público possibilitado durante todo o meu percurso educacional. Obrigado a todos os trabalhadores e trabalhadoras dessas instituições.

Por fim, agradeço aos familiares e amigos que sempre estiveram por perto.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Em Cícero, memória remete tanto ao sentido de antiguidade (na expressão *omnis memoria*) quanto ao de tempo atual (*nostra memoria*). No limite, inexiste um tempo atual que não se relacione com (ou integre) um tempo passado, e vice-versa. Isto significa, em outras palavras, que a memória participa da natureza do imaginário como conjunto das imagens não gratuitas [...] e das relações de imagens que constituem o capital inconsciente e pensado do ser humano. A memória não é assim uma faculdade passiva mas um princípio de organização – e de organização do todo, freqüentemente a partir de um pequeno fragmento do vivido, como as madeleines de *À la recherche du temps perdu* [Em busca do tempo perdido – tradução brasileira], de Proust.”

Teixeira Coelho

RESUMO

Com o objetivo de aprimorar a manutenção da memória coletiva através da Performance Musical, o presente trabalho investiga as práticas e reminiscências musicais da Comunidade Remanescente do Quilombo do Carmo (São Roque – SP). O atual contexto sociocultural e a inobservância das políticas públicas culturais às práticas musicais são reflexos de uma arena montada desde o Séc. XVIII, na Comunidade do Carmo. A fim de não reproduzir uma nova opressão no campo intelectual, o presente trabalho considera as narrativas históricas, a natureza das práticas e Celebrações, bem como a Oralidade como principal prática social local.

A Pesquisa-ação fornece procedimentos metodológicos compatíveis com as características citadas acima, e com a produção acadêmica atenta em estabelecer relações com as demandas da sociedade, através dos saberes gerados, visando não somente o auxílio à agenda social, mas, também, contribuindo para a legitimidade da Universidade Pública.

Pertinente às demandas sociais e acadêmicas, o conceito de *Prática da Memória* possibilitou a investigação da *Memória* na área da Performance Musical. O conceito de Performance e *Performer* foram redimensionados para a realidade da pesquisa. Por fim o trabalho promove a efetiva articulação da produção acadêmica, na área da Performance Musical, com as políticas públicas culturais vigentes ao demonstrar o campo dinâmico que se estabelece entre Performance e Memória: a Performance Musical como território da memória.

Palavras-chave: Memória, reminiscência musical, Política cultural.

ABSTRACT

In order to improve the maintenance of the collective memory through musical performance, this work investigates the musical practices and reminiscences of the Comunidade Remanescente do Quilombo do Carmo (São Roque – SP). The current socio-cultural context and the disregard of public cultural policies for musical practices are the reflection of an arena set up since the 18th Century in the do Carmo Community. In order not to reproduce a new oppression in the academic field, this thesis takes into account the historical narratives and the nature of practices and celebrations, as well as Orality as the main local social practice.

The action-research provides methodological procedures compatible with the characteristics mentioned above, as well as with an academic production that is interested in establishing relationships with society's demands through generated knowledge, aiming not only at assisting the social agenda, but also at contributing to the legitimacy of the public university.

Pertinent to both social and academic demands, the concept of Memory Practice made the investigation of Memory in the area of Musical Performance possible. The concept of Performance and *Performer* were adapted to the reality of the research. Finally, this work promotes an effective articulation between the academic production in the area of Musical Performance and the current public cultural policies, as it demonstrates the dynamic field that is established between Performance and Memory: the Musical Performance as the territory of memory.

Keywords: Memory, Musical reminiscences, Public cultural policies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

<i>Figura 1 - Escritura de compra e venda</i>	34
<i>Figura 2 - Carta de Alforria por parte da Ordem Carmelita Fluminense</i>	37
<i>Figura 3 - A antiga banda do bairro do Carmo</i>	46
<i>Figura 4 – Altar do São Gonçalo</i>	101

PARTITURAS

<i>Partitura 1 - Hino de Nossa Senhora do Carmo</i>	51
<i>Partitura 2 - Procissão</i>	55
<i>Partitura 3 - Pai Nosso/Ave Maria</i>	58
<i>Partitura 4 - Figura rítmica do bumbo, caixa na aplicação do arranjo</i>	59
<i>Partitura 5 - Virgem do Céu Sagrado - Canto em Oração</i>	60
<i>Partitura 6 – Vovó não quer casca de coco no terreiro</i>	63
<i>Partitura 7 - Jongo de Três Pontos</i>	65
<i>Partitura 8 - Oração para pedir Chuva</i>	68
<i>Partitura 9 - Oração para pedir Chuva - arranjo para violão</i>	69
<i>Partitura 10 – toque do agogô e estrutura rítmica</i>	73
<i>Partitura 11 – Chamada do Berimbau</i>	73
<i>Partitura 12 – Boa Noite Vós Senhora</i>	75
<i>Partitura 13 – Boa Noite Vós Senhora - Arranjo para violão</i>	77
<i>Partitura 14 – Padrão cíclico – estrutura rítmico melódica</i>	79
<i>Partitura 15 – Ciclo e variação</i>	80
<i>Partitura 17- script dos módulos do improviso</i>	82
<i>Partitura 18 – No Mato que tem macucu, tem onça</i>	84
<i>Partitura 19 – Sotaque de Pirapora</i>	91
<i>Partitura 20 – Sotaque Cururuquara e Grito da Noite</i>	91
<i>Partitura 21 – Sotaque de Vinhedo (dos antigos)</i>	91
<i>Partitura 22 - Padrão rítmico da caixa</i>	92
<i>Partitura 23 – Ora viva, ora viva</i>	93
<i>Partitura 24 – Bula “Ora viva, ora viva”</i>	102
<i>Partitura 25 - Rasgados</i>	102

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CECT	Brasital Centro Cultural, Educacional e Turístico Brasital
CMC	Conselho Municipal de Cultura
FPC	Fórum Permanente de Cultural
PMC	Plano Municipal de Cultura
PNE	Plano Nacional de Educação
SFM	Sociedade e Movimento “FOCOLARI”
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SNIIC	Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais
SP	Estado de São Paulo
SR	São Roque
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNESP	Universidade Estadual de São Paulo
USP	Universidade de São Paulo

Sumário

1	INTRODUÇÃO	14
2	PERSPECTIVAS CONCEITUAIS	18
2.1	A Performance Musical como ferramenta da memória	18
2.2	Perspectivas sobre Música e Memória	21
2.3	Pesquisa-ação – uma questão ética	23
2.3.1	<i>Pesquisa-ação aplicada à Performance Musical</i>	24
2.3.2	<i>Coleta de dados</i>	25
2.3.3	<i>Performance Musical como referência cultural – lacunas e ressemantização</i>	26
2.4	<i>Performer-pesquisador no trânsito das negociações da memória.....</i>	27
2.5	Transcrições	28
2.5.1	<i>Considerações sobre a prática social da oralidade</i>	29
2.5.2	<i>Impossibilidade de representação</i>	29
2.6	A natureza dinâmica das Celebrações	30
3	COMUNIDADE DO CARMO – História e contexto	32
3.1	Bairro do Carmo no relato histórico familiar	33
3.2	Bairro do Carmo no relato histórico da cidade de São Roque	34
3.3	Bairro do Carmo no relato histórico da comunidade	42
4	TESTEMUNHO DA MEMÓRIA – compilações e arranjos	50
4.1	Hino de Nossa Senhora do Carmo – Canto em oração	50
4.1.1	<i>O Canto em Oração</i>	53
4.2.1	<i>Celebrações – “dos antigos”</i>	58
4.3	Virgem do Céu Sagrado – canto em oração	59
4.3.1	<i>Saberes perseguidos</i>	60
4.4	Oração para Pedir Chuva – canto em oração	68
4.4.1	<i>Oração – pertencimento e reivindicações</i>	69

4.5	Boa Noite Vós Senhora – canto em oração.....	74
4.5.1	<i>Boa Noite Vós Senhora – Canto Caipira.....</i>	77
4.6	Improviso – memória: imagens e imaginários	81
4.7.	No mato que tem macuco, tem onça - Samba de Bumbo	83
4.8.	Ora viva, ora viva São Gonçalo	92
4.8.1.	Testemunho da Festa de São Gonçalo	98
4.8.2.	Criação musical	101
	CONCLUSÃO	104
	REFERÊNCIAS.....	106

1 INTRODUÇÃO

A partir da minha experiência como professor de violão do Núcleo de Música¹ do CECT (Centro Educacional, Cultural e Turístico) Brasital, no ano de 2016, pudemos perceber os problemas operacionais e estruturais das instituições de cultura, de caráter público, do município de São Roque². A fim de compreender o percurso e as problemáticas do CECT Brasital, foi constatada a escassez documental, a ausência de *instituições de memória*³ (THIESEN, 2009, p. 61) e, por conseguinte, o esquecimento histórico-musical generalizado da cidade. Durante a investigação informal, a lacuna documental referente ao Bairro do Carmo tornou-se um dos pontos instigantes para seguir numa investigação artística e política.

A partir desse momento a pergunta que se construiu foi: de que forma a Performance Musical se relaciona com as demandas sociais do meu tempo e lugar?

O contato com a militância do setor cultural de São Roque, sobretudo a participação no Fórum Permanente de Cultura (FPC), nos levaram a supor que a negligência para com as políticas públicas culturais corrobora a asfixia da *prática da memória* da Comunidade Remanescente do Quilombo do Carmo. Desta maneira, limitam-se os espaços das práticas quando não se estabelece estratégias com ações adequadas e efetivas que salvaguardem os *costumes* (HOBBSAWM, 1984) da Comunidade do Carmo, que integram os *bens culturais*⁴ das comunidades negras do Estado de S. Paulo e, consequentemente, do Brasil.

Em consonância com as problemáticas observadas, a universidade se apresentou como um espaço seguro e possível para exercer autonomia intelectual, científica e artística. Segundo Franklin Leopoldo e Silva, a universidade é a “instituição

¹ Localizado em São Roque – SP. Núcleo de música - CECT Brasital é um projeto artístico-pedagógico administrado pelo Departamento de Cultura do município.

² Município de São Roque, localizado no interior do Estado de São Paulo – Brasil.

³ Isto é, de acordo com Icléa Thiesen (2009): museus, arquivos e bibliotecas; no qual consideraremos também, devido aos avanços e à democratização do campo cibernético, instrumentos virtuais abertos para pesquisa.

⁴ Baseado no termo bens-culturais/produtos culturais: “aqueles que expressam ideias, valores, atitudes e criatividade artística e que oferecem entretenimento, informação ou análise sobre o presente, o passado (historiografia) ou o futuro (prospectiva, cálculo de probabilidade, intuição), quer tenham origem popular (artesanato), quer se tratem de produtos massivos (discos de música popular, jornais, histórias em quadrinhos), [...] Embora desta definição participem conceitos vagos, como “Ideias” e “criatividade artística”, ela exprime um consenso sobre a natureza dos produtos culturais.

Uma distinção cabe ser feita entre produto cultural e bem cultural. Este vincula-se à noção de um patrimônio pessoal ou coletivo e designa, em princípio, por seu valor simbólico, algo infungível, isto é, algo que não poderia ser trocado por moeda. Mesmo que na origem tenha sido eventualmente um produto [...]” (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 317)

em que a cultura pode ser considerada sem as regras do mercado e sem os critérios de utilidade e oportunidade socialmente introjetados a partir da racionalidade midiática.” (SILVA, 2001, p. 303). E nesse sentido completa que

a universidade como instituição pública pode assumir a função de garantir o efetivo caráter público de que em princípio se revestem os bens de cultura historicamente legados ao presente, à medida em que estes não se apresentem como produtos que as organizações comerciais de ensino possam vender no mercado. (SILVA, 2001, p. 303)

O Professor Dr. Antonio Albino Canelas Rubim (UFBA) acrescenta que o enlace entre a universidade e as políticas culturais

depende da mobilização da instituição e da comunidade universitária no enfrentamento da estranha combinação que reúne uma dispersão significativa de atividades culturais realizadas e a paradoxal ausência de articulação, conhecimento e reconhecimento, delas, por meio de políticas e planos de cultura. (RUBIM, 2019, p. 13)

Já se buscava, no início da investigação, produzir um “conhecimento especializado e multidisciplinar como, também, ampliar a capacidade da universidade em estabelecer um contato maior e mais forte com a sociedade.” (O QUE..., 2020, 1h37 min. 59 s)

Afinal, a autonomia e legitimidade da Universidade se dará principalmente pela inclusão de temas pertinentes à agenda social (O QUE..., 2020) e ao conhecimento científico (ainda que desmoralizados e subjugados nos tempos atuais). Tal relação pode exercer força sobre as políticas públicas, na relação de poder em que se estabelecem. Pesquisar um objeto, que se localiza às margens dessas políticas, sem incorporar uma reflexão sobre as demandas urgentes da comunidade, seria um deslize ético da pesquisa, na predileção pela alienação da Universidade Pública às demandas da sociedade.

Em suma, a bibliografia referente à Universidade Pública aponta que a legitimidade e autonomia da pesquisa e da universidade se dará mediante o engajamento científico, com vistas à responsabilidade social.

Questões como transporte, negociação de poderes religiosos e esquecimento ligado ao passado colonial que concede direitos territoriais são questões do campo econômico, político e simbólico que fogem do nosso arcabouço. Todavia, fica demonstrado o papel da universidade no panorama das políticas públicas culturais.

Mas quais seriam as intersecções pertinentes entre a Performance Musical e tais políticas?

Dedicado ao exercício de encontrar esses pontos de articulação entre Performance Musical e agenda social, o conceito de *Identidade* (SARDO, 1998; 2004), inicialmente adequado aos problemas de pesquisa, não se demonstrou compatível. A bibliografia nos conduziu para o conceito de *Prática da Memória* (BOSI, 1993; REILY, 2014) e seus desdobramentos, mais adequados aos problemas traçados.

Para refletir a memória sobre o território da Performance Musical foi necessário ampliar o conceito de *performance* (COOK, 2006; PINTO, 2001) e, por conseguinte, de *Performer*. Assim, foi possível não só reposicionar o protagonismo da Performance Musical sobre a escrita musical, aqui *script musical* (COOK, 2006), mas também incorporar e disseminar referentes culturais e narrativas historicamente, epistemologicamente e politicamente marginalizadas.

A acepção de *Prática da Memória* foi consequência da reflexão sobre a ética da pesquisa (SAHLINS, 2004) e dos estudos sobre dinâmica da memória na *Prática Social Oral* (MARCHUSCHI, 2009) e nas *Celebrações Populares* (IKEDA; PELLEGRINI FILHO, 2004).

A incorporação da Pesquisa-ação como metodologia decorre desse percurso, pois compreende os saberes práticos e teóricos do contexto investigado, referindo-se “à mudança da cultura institucional e/ou de suas limitações.” (TRIPP, 2005, p. 457)

A Pesquisa-ação aplicada à Performance Musical, neste trabalho, engloba o conjunto de procedimentos conhecidos como *Ação Cultural*⁵, pois se apresenta como um território onde os saberes da Comunidade do Carmo, confeccionados ao longo do tempo, e os saberes artísticos e científicos, elaborados no percurso acadêmico, coexistem simultaneamente, fazendo da Performance Musical um instrumento de compartilhamento de saberes que auxilia o processo de participação da vida cultural, para as duas instâncias. A pesquisa presente, através da Performance Musical, reconhece e se articula com saberes renegados pelas narrativas históricas, pelas políticas públicas culturais do município e pela produção acadêmica-artística.

⁵ Segundo Teixeira Coelho, *Ação Cultural* é o “Conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural. Para efetivar-se, a ação cultural recorre a agentes culturais previamente preparados e leva em conta públicos determinados, procurando fazer uma ponte entre esse público e uma obra de cultura ou arte. (COELHO, 1997, p. 31)

A Comunidade do Carmo é contemplada em artigos e incisos do Plano Municipal de Cultura (PMC), porém, ao considerarmos o histórico das políticas públicas culturais de São Roque, diferentemente do relato histórico da cidade⁶, o esquecimento não é o maior inconveniente, e sim a conduta por parte do Poder Executivo e Legislativo empregada diante das realidades culturais do município, sem a apropriada garantia das orientações legais que buscam planejá-las.

Dessa maneira, acreditamos que o trabalho tenha o caráter democrático no esclarecimento das políticas vigentes em relação à negligência com as práticas e reminiscências musicais do Quilombo do Carmo, pois tanto a Oralidade quanto a Performance Musical são potentes instrumentos comunicativos que, baseados na prática social da comunidade, geram maiores aproximações no processo de difusão de conhecimento da pesquisa para e com a comunidade. Ou seja, a Performance Musical, de caráter engajado, torna-se instrumento difusor das memórias negligenciadas, e, quando vinculada ao PMC, Performance Musical torna-se instrumento político que age e reflete sobre a agenda social, podendo valorizar o patrimônio cultural material e imaterial do município.

⁶ Ver capítulo 3.

2 PERSPECTIVAS CONCEITUAIS

memórias subterrâneas⁷ que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. (POLLAK, 1989, p.4)

Dedicaremos o presente capítulo para esclarecer os conceitos empregados nesta pesquisa, bem como elucidar a Pesquisa-ação como orientação metodológica aplicada aos estudos de Performance Musical.

2.1 A Performance Musical como ferramenta da memória

As transcrições e gravações sobre práticas musicais na medida que são uma materialização do Patrimônio Imaterial se apresentam, igualmente, como um novo meio de transmissão cultural (PINTO; GRAEFF, 2012, p. 91). No entanto, esta materialização possui uma natureza imóvel, dependendo de uma interpretação musical de caráter crítico e reflexivo. Como nos lembra Pinto (2001) sobre a real finalidade dos estudos sociais, em carta onde Preuss⁸ afirma

que não era o suficiente apenas adquirir as máscaras de dança dos índios caiapó – remetidas de antemão por Kissenberth a Berlim para o acervo do museu – visto que o papel do antropólogo é retornar com as informações sobre a sua experiência e sobre o material colhido, “pois para a ciência os objetos permanecerão mortos se desprovidos de explicações”. (PINTO, 2001, p. 262.)

Baseado na citação acima, podemos notar que o produto destituído do processo esvazia a função da prática. Ressaltamos que, diante dos aspectos de mobilidade e atualização ao presente na natureza das Celebrações (IKEDA; PELLEGRINI FILHO, 2004), da *prática social oral* (MARCHUSCHI, 2009) e da *Memória* (BOSI, 1993; REILY, 2014) que as preserva, não faria sentido considerarmos todos os agentes sociais sem citar o *Performer-pesquisador*.

⁷ Com o objetivo de esclarecer o termo memórias subterrâneas: “Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “Memória oficial”, no caso a memória nacional.” (POLLAK, 1989, p.4)

⁸ Diretor do departamento das Américas do Museu Etnográfico de Berlim, Konrad Theodor Preuss.

Vamos nos concentrar, em um primeiro momento, em esclarecer o conceito de performance e *Performer*. A fim de ampliar o conceito de performance, compartilhamos do mesmo entendimento de Tiago de Oliveira Pinto, em que

a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da performance trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural. (PINTO, 2001, p.228).

Compreendemos que a Performance, ao abarcar simultaneamente questões “étnicas e interculturais, históricas e sem história, estéticas e de caráter ritual, sociológicas e políticas” (TURNER; SCHECHNER 1982, apud PINTO, 2001, p. 228), se aproxima às “múltiplas funções e significados sempre atualizados” (IKEDA; PELLEGRINI FILHO, 2004, p. 207) das Celebrações.

É natural também que a ampliação conceitual sobre a performance redimensione o conceito do *Performer* e contraponha-se à ultrapassada concepção da musicologia:

o performer, na melhor das hipóteses, se torna um intermediário, fazendo jus à citação de Leonard Bernstein e, na pior, como um “atravessador” (GODLOVITCH, 1998, p.81): como alguém que coloca uma margem de lucro em um produto sem contribuir em nada para ele e que, por conseguinte, deveria ser eliminado sempre que possível (como na citação de Schoenberg). Assim, a única aspiração legítima do performer seria uma “transparência, invisibilidade ou negação de sua personalidade” (GOEHR, 1996, p.11). (COOK, 2006, p.7)

Os estudos no campo da Psicologia corroboram com o nosso entendimento de *Performer*-pesquisador como agente reflexivo e político, pois define a Performance Musical como uma “construção e articulação de significado musical, na qual convergem todos atributos cerebrais, corporais, sociais e históricos do executante” (CLARKE, 2002, p.69), atestando, à vista disso, sua influência sobre a *memória-hábito*⁹ (BOSI, 1993). Isto é, compreender a Performance Musical como um mecanismo eficaz, dentro do processo de sociabilização, de *memória-hábito*. A constituição da Performance com base nas práticas reminiscentes, sobre o esforço da disseminação da memória social estimula a formação ou consolidação da *comunidade*

⁹ Ver seção 2.2. Perspectivas sobre Música e Memória.

da memória (BOSI, 1993), pois opera como testemunha e intérprete daquelas experiências.

Cook se aproxima de certa maneira a essas definições quando discorre sobre a mudança de paradigma da música enquanto Performance:

Compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido (pode-se fazer aqui uma comparação com o ritual religioso, que envolve a reprodução de formas de expressão socialmente aceitas, mesmo quando conduzidas na privacidade). (COOK, 2006, p. 11)

Ao discorrermos sobre a mudança de tal paradigma, asseguramos a preponderância do ato performático sobre o registro musical. Desta maneira, asseguramos a Performance Musical como instrumento frente às políticas públicas culturais vigentes.

Pinto, ao distinguir a Performance como conjunto de manifestações do evento performático, acaba por demonstrar a articulação que se dá entre evento (musical) e com conjunto de práticas

A música como parte de outras formas de expressão reflete a relação entre evento e *performance*. Esta relação é similar àquela entre rito e ritual, o primeiro fazendo parte do último, sem deixar de ter, simultaneamente, lugar próprio no universo social e de significados. (PINTO, 2001, p. 231)

Alicerçados pela citação acima, esclarecemos que a nossa proposta de performance se localiza no contexto acadêmico e age em outros meios que diferem do universo social das práticas estudadas. No entanto, a performance participa, dialoga e interage com o universo das manifestações, conformando-se como *Ação Cultural*.

Nossa concepção de Performance e *Performer* está de acordo com as propriedades das práticas e reminiscências musicais em estudo, bem como é, “à maneira da crítica cultural, [...] um ato de resistência contra a autoridade e a completude do texto reificado, a performance se torna um veículo para a reabilitação dos interesses dos que são marginalizados pelo discurso musicológico tradicional”. (COOK, 2006, p. 8)

A acepção do *Performer* como agente ativo vem demonstrar que a partir do momento de contato com estes materiais sonoros históricos o *Performer* é influenciado e influencia essas sonoridades. A Performance Musical construída sobre

testemunhos não representa nenhuma das memórias que lhe estruturam. No entanto, essa performance é um espaço registrado por memórias, assim contribuindo à circulação das várias formas de conhecimento gerados continuamente pelo contato com as práticas e reminiscências pesquisadas.

Para uma maior adequação ao objeto de estudo, consideramos, também, o entendimento de performance na Cultura Caipira¹⁰. As significações da performance e *Performer*, na perspectiva da interação entre o cantador caipira e o público, são exploradas por Romildo Sant'Anna:

Essa interação entre as gentes e seu lugar é que organiza a continuidade do ser no meio circundante, geográfica e historicamente. [...]. E é deste modo que os agentes do discurso cultural e seus intérpretes expressam e percebem os signos. Atiçadas as atenções e os ânimos, a cantoria realiza-se no aceso que abole a dicotomia temporal, a gerar uma espécie de reminiscência reflexiva, um banzo que não é só dos pretos, e que se faz princípio dinâmico do lirismo. Pois o presente torna-se passado e o passado converte-se em presente, na vivência do instante. (SANT'ANNA, 2000, p.114)

O pesquisador apresenta o *Performer* como agente do discurso cultural e explica que os signos presentes na performance são interpretados na associação do ato presente com imagens do passado, na inversão de um passado que se converte em presente durante a experiência do instante. A performance como uma maneira de viver experiências (PINTO, 2001) ratifica tanto a atuação da performance sobre memórias, quanto as memórias como construção da performance: a **performance como território da memória**.

2.2 Perspectivas sobre Música e Memória

O objetivo deste trabalho não é investigar o conceito de memória ou seu funcionamento, mas sim compreendê-la em diversas perspectivas a fim de estabelecer um tratamento adequado às dinâmicas vivenciadas na pesquisa de campo, bem como o engajamento no tema para sugerir procedimentos apropriados à natureza das reminiscências musicais, visto que o conceito transpassa todo o estudo.

Diversos estudos buscam esclarecer a relação entre Memória e Música, assim como múltiplas são as abordagens nestas áreas de estudos. Reily (2014) mostra-nos

¹⁰ O Bairro do Carmo, assim como o município de São Roque - SP, integra a região que conhecemos como pertencente à cultura Caipira.

um panorama dos principais referentes ao que concerne o estudo da memória, numa perspectiva voltada à análise etnomusicológica. A autora contrapõe-se ao conceito de Memória como um conjunto de conhecimento estático e fragmentos inalteráveis e, em contrapartida, propõe a exploração do conceito de Memória como uma prática nas mais diversas linhas de pesquisa. Esse entendimento muito se aproxima à ideia de Ecléa Bosi (1993, p. 280) de “Memória como atividade do espírito, não repositório de lembranças”. Esta atividade da memória em recorrência é nomeada por Bosi, dentro do processo de sociabilização, como *memória-hábito* e que, via de encontro, contrasta com a *lembrança pura*, que traz “da consciência um momento único, singular, irreversível da vida” (1993, p. 280).

Ao buscarmos uma orientação de memória como uma prática dentro de fundações biológicas, os estudos de Edelman nos oferecem informações¹¹, estabelecendo:

Cada vez que repetimos um ato estimulamos os mapas associados a este ato, que por sua vez podem vir a estimular outras redes e assim por diante. Com a repetição de determinados atos, a mobilização de um determinado conjunto de mapas e de redes de mapas se torna habitual; nossas práticas cotidianas, portanto, assentam-se como práticas da memória. (EDELMAN, 1992 apud REILY, 2014, p. 4)

Dentro dos estudos da Psicologia Social, tais práticas da memória estão calcadas “sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo” (BOSI, 1993, 281). Para tanto, é essencial lembrarmos da relação intrínseca que a Memória estabelece com o Tempo. O Tempo não é um rio que escorre com a mesma vazão para todos. Isto é, “o homem tornou o tempo humano em cada sociedade. Cada classe o vive diferentemente, assim como cada pessoa.” (1993, p. 281)

O caráter englobante do *tempo social* e o *tempo individual* (BOSI, 1993) liga um conceito ao outro, de modo a exercer forças. Um exemplo disso, baseado em John Tosh (1984), é o de que “A memória social articula este passado comum, constituindo-se em base para a identificação coletiva de um grupo que se diz compartilhar deste passado.” (apud REILY, 2014, p.9).

¹¹ Na teoria “seleção de grupos neurais” as memórias são armazenadas através de unidades operacionais formadas por agrupamento ou de redes neurais, chamadas “mapas”. Tais mapas possuem a capacidade de conectar-se a outros mapas, construindo complexas redes de mapas. (Reily, 2014)

O exercício dessa constituição, sobre o esforço da disseminação da memória social, seria a *comunidade de memória* (BELLAH ET ALLI, 1996, p.153 apud REILY, p. 9). Bosi (1993) explica que esse espaço, por ela denominado de *comunidade familiar* ou *grupai*, “exerce uma função de apoio como testemunha e intérprete daquelas experiências. O conjunto das lembranças é também uma construção social do grupo em que a pessoa vive e onde coexistem elementos de escolha e rejeição em relação ao que será lembrado” (BOSI, 1993, p. 281). O que nos leva a refletir, por conseguinte, “em termos de “formações ideológicas” que agrupam e interpretam num sentido ou em outro as lembranças individuais” (BOSI, 1993, p. 281).

2.3 Pesquisa-ação – uma questão ética

A metodologia precedente do trabalho estava pautada na análise cronológica (levantamento histórico de documentos, contextos políticos e religiosos, ambos centrados na constituição do Bairro) e pesquisa de campo (entrevistas, registros de áudios e vídeos de tais práticas). Num segundo momento realizaríamos o estudo analítico, comparativo e reflexivo dos materiais recolhidos, estudos e fatos semelhantes ao objeto em foco. Desta maneira, seria possível identificar as ‘identidades’ do Bairro e localizar tais características ‘identitárias’ nas práticas musicais.

Não estaríamos nós, porém, caindo na mesma imprudência de transformar a Comunidade do Carmo (‘semi-abolida’ e ‘periférica’) “em objetos passivos de sua própria história e não em seus autores (...)” (SAHLINS, 2004, p. 444)? Ao investigarmos os relatos históricos sobre a comunidade devemos considerar as invasões e desteros transcorridos naquele território a fim da pesquisa não se transfigurar como uma invasão atualizada no campo intelectual, como adverte Marshall Sahlins sobre os povos colonizados: “depois de haver invadido materialmente a vida de outras sociedades, agora se dispusesse a lhes negar intelectualmente qualquer integridade cultural” (SAHLINS, 2004, p. 444).

Dentro dessa perspectiva, a Pesquisa-ação se mostra como orientação adequada em relação às inclinações da pesquisa, o aprimoramento da manutenção da memória musical, que transita pelas dimensões históricas, culturais e sociais, atuando sobre as lembranças dos membros daquela comunidade.

2.3.1 Pesquisa-ação aplicada à Performance Musical

Ao considerarmos a relação entre Memória e Performance Musical, a “Pesquisa e participação musical”, proposta por Tiago Pinto, está de acordo com as intenções da Pesquisa-ação. Trata-se da “participação musical como estratégia de pesquisa de campo, tocando um instrumento, cantando ou dançando” (PINTO, 2001, p. 256). A justificativa deste método, ancorado em Mantle Hood, é a de “que as propriedades musicais, as suas regras, a percepção de padrões específicos ou os critérios que definem toques podem melhor ser estudados através da prática musical” (Hood, 1963, apud PINTO, 2001, p. 256). Ele adverte, porém, para os obstáculos já apontados por Chernoff (1979), que

acredita na necessidade de uma ação interpretativa muito elaborada por parte do pesquisador observador-participante, caso contrário terá dificuldade em chegar a um nível de abstração capaz de retratar com precisão tanto a realidade do mundo por ele presenciado quanto a relatividade de seu próprio ponto de vista. (PINTO, 2001, p. 256)

Pinto e Graeff comentam que a atuação do pesquisador “pode oferecer novos meios de transmissão cultural” (PINTO; GRAEFF, 2012, p. 91), como é o caso das transcrições, arranjos e das criações musicais já mencionadas, que têm como referência as práticas e reminiscências musicais da Comunidade do Carmo.

O processo de Pesquisa-ação visa assegurar que tanto as práticas quanto os agentes envolvidos na presente investigação não caminhem perifericamente em relação a historiografia e narrativas de memórias dominantes, sob o compromisso ético de que:

os resultados da pesquisa [...] devem manter-se à disposição dos interessados sem, no entanto, levar a uma visão definitiva sobre determinadas particularidades do repertório, evitando fomentar uma visão singular [...] e dar-lhes um aspecto imutável (PINTO; GRAEFF, 2012, p. 91)

Em todo caso, as transcrições musicais de maneira alguma substituem ou preservam a reprodução de tais práticas.

2.3.2 Coleta de dados

Elliott (1991, p. 69, apud TRIPP, 2005, p. 463) define a Pesquisa-ação como “o estudo de uma situação social com vistas a melhorar a qualidade da ação dentro dela”. Tal definição nos levou a uma reconfiguração metodológica que contemplasse tanto os interesses científicos como os interesses e demandas da comunidade. A título de exemplo, a demanda identitária local é coerente aos recentes processos históricos, em relação ao direito da terra, pois é a origem quilombola que fornece respaldo jurídico¹², segundo Ferreira (2012, p. 19): “a apropriação de um passado escravo passa a ser uma das fontes irradiadoras de direitos”. A Pesquisa-ação ao considerar a agenda social da Comunidade do Carmo gera demandas no campo científico.

Tratando-se da questão identitária, a etnomusicóloga Susana Sardo questiona:

Retorno a questão colocada por James Clifford (1988), em *The predicament of culture*: quem tem, ou quem sente com suficiente autoridade para definir a identidade dos outros? E esta questão sugere-me, ainda, uma outra: saberemos nós definir a nossa própria identidade? (SARDO, 1998, p. 205).

A reflexão sugerida nos reposiciona contextualmente na investigação e acaba por revelar um pesquisador permeável diante das questões que ele mesmo constrói. E mais do que isso: investigador e investigado, em certa medida, compartilham da mesma realidade e, ao compartilhá-las, entrecruzam posições, por mais que seus interesses e funções neste espaço sejam distintos.

O reconhecimento dos agentes envolvidos encaminha-nos ao procedimento metodológico fornecido pela Pesquisa-ação: no qual os práticos “coletam evidências a respeito de suas práticas e pressupostos críticos, crenças e valores subjacentes a elas” (Elliot, 2000, p. 209, apud Tripp 2005, p. 449).

Durante a pesquisa de campo, coletamos testemunhos que vieram a constituir o que Ecléa Bosi chama de “campo de significações já pré-formada nos depoimentos” (BOSI, 1993, p. 283). Isto é, para o pesquisador, imergir-se a partir do contexto dos entrevistados, “cotejando e cruzando informações e lembranças de várias pessoas” (BOSI, 1993, p. 283), a ponto de formar este *campo*.

¹² Artigo 68 do ADCT/CF-88.

Iniciava-se, assim, a etapa de investigação compartilhada onde a comunidade me auxiliava: propus aos membros da Comunidade não apenas a contribuição do relato, que é o testemunho individual, mas também que recolhessem e compartilhassem memórias, de forma geral, sobre as reminiscências das práticas da Comunidade.

Desta forma, a Pesquisa-ação articulada com os conceitos de *prática da memória* possibilitaram a identificação entre as práticas relatadas como o *Canto em Oração*¹³ e o *São Gonçalo*¹⁴ e reminiscências das práticas como a do *Samba de Bumbo*¹⁵ e da *Capoeira*.

2.3.3 Performance Musical como referência cultural – lacunas e ressemantização

Para a Pesquisa-ação, a análise situacional amplia o entendimento da metodologia e do contexto onde se pesquisa (TRIPP, 2005). A situação de ausência de um acervo histórico e musical, ao que concerne às práticas remanescentes da Comunidade do Quilombo do Carmo, é reflexo da falta de ações de políticas públicas para a conservação do patrimônio cultural material e imaterial¹⁶. Esta lacuna documental, neste caso, significa a perda de uma referência cultural que

pressupõe a produção de informações e a pesquisa de suportes materiais para documentá-las, mas significa algo mais: um trabalho de elaboração desses dados, de compreensão da ressemantização de bens e práticas realizadas por determinados grupos sociais, que visa à construção de um sistema referencial da cultura daquele contexto específico. Nesse processo, a situação de diálogo que necessariamente se estabelece entre pesquisadores e membros da comunidade propicia uma troca com a qual todos sairão enriquecidos (FONSECA, M.C.L, 2001, p.119)

¹³ O termo, denominado pelos próprios agentes locais, refere-se aos Cantos praticados na comunidade dentro do catolicismo popular, nos quais textos de diversas naturezas compartilham os ritos católicos, figurando entre as memórias mais antigas da comunidade. Associa-se tais cantos aos antepassados escravizados pela Ordem Fluminense Carmelita.

¹⁴ Celebração dançada a São Gonçalo na função de cumprir promessa. Cantada na Comunidade do Carmo com os instrumentos identificados como violas e pandeiros (adufes).

¹⁵ Cunhado como Samba Rural Paulista, por Mário de Andrade, é conhecido também como Samba Lenço, Samba Caipira e Samba de Roda. Trata-se do conjunto de manifestações afro-brasileiras da Região sudeste do Brasil na qual o Bumbo (ou zambumba) é o elemento central da brincadeira.

¹⁶ No que tange à implementação das políticas públicas, ao que concerne o PMC (Plano Municipal de Cultura) e especialmente no que diz respeito ao Art.6º itens “VI. Ampliar e democratizar o acesso à cultura em todo o município”, “VII. Otimizar a preservação do patrimônio cultural do município” e Art.5º item “VI. Valorizar e preservar o patrimônio cultural material e imaterial existente no município”.

Desta forma, a produção científica e artística deste trabalho pertence ao conjunto de componentes que formam o sistema referencial da cultura do município de São Roque, em especial à Comunidade do Carmo, o que nos leva, inevitavelmente, a ressemantizar as práticas musicais. Sendo essa uma interferência substancial por parte da pesquisa, o estreitamento dos laços de confiança com a comunidade deve ser reforçado em articulação com a responsabilidade da Universidade para com o grupo em questão.

Tendo em vista nossa produção cultural, Turino sugere analisarmos o contexto a partir de dois níveis distintos:

como membros relativamente privilegiados de uma sociedade capitalista e como um grupo profissional específico. Minha esperança é que tais esforços irão potencialmente nos levar a alargar as brechas de nosso próprio e de outros discursos dominantes que são parte de sistemas de dominação, tanto em casa como fora. (TURINO, 1999)

Dito isso, procuramos estabelecer a gravação da Performance Musical e o texto da dissertação como uma produção material, através do processo da Pesquisa-ação (TRIPP, 2005).

No entanto, a Performance Musical é um instrumento difusor que gera maiores aproximações no processo de difusão do conhecimento da pesquisa para e com a Comunidade do Carmo, ao considerarmos a comunicação local. Não considerar a *prática social da oralidade* (MARCHUSCHI, 2009) é equivalente ao processo de diluição da própria prática em questão. Nosso olhar sobre as reminiscências estudadas, seja na produção textual acadêmica, seja na elaboração da performance e repertório, são instâncias que, inevitavelmente, fazem parte de outra ordem diferente daquela de origem, por isso.

2.4 Performer-pesquisador no trânsito das negociações da memória

O Performer-pesquisador é agente político e difusor envolvido nos processos de demolição e reestruturação do imaginário social, reunindo testemunhos que corroboram e/ou desafiam os relatos marginalizados. Assim, deve-se “admitir que nossa própria prática acadêmica está implicada nessas lutas” (TURINO, 1999, p. 24-25).

A despeito das negociações de memória no confronto de interesses, Reily discute as ideias de Foucault e comenta:

Com efeito, as forças hegemônicas se empenhem[sic] em controlar a memória no seu campo de influência. Como mostrou Foucault (1980), contudo, o poder disciplinador da historiografia dominante tem sua contrapartida na “contra-memória”, que envolve relatos alternativos que desafiam os discursos hegemônicos. A memória, portanto, é também um espaço de contestação, marcado por interesses ideológicos, econômicos e culturais. O corpo, em particular, constitui um foco de contestação da memória social. (REILY, 2014, p. 11)

Na introdução de *A invenção das tradições*, Hobsbawm justifica este mecanismo na assertiva sobre a figura do historiador, inferindo que

sejam quais forem seus objetivos, estão envolvidos neste processo, uma vez que eles contribuem, conscientemente ou não, para a criação, demolição e reestruturação de imagens do passado que pertencem não só ao mundo da investigação especializada, mas também à esfera pública onde o homem atua como ser político. (HOBSBAWM, 1984, p.23)

Turino acrescenta que “nossos produtos acadêmicos e seu estilo de produção, tornam-se parte da eficácia das imagens exportadas na competição por definir visões de mundo” (TURINO 1999, p. 25) sob a autoridade do pensamento ocidental. Eleger a Performance Musical, sob a concepção ampliada, como produto acadêmico é desafiar os estilos hegemônicos de produção acadêmica.

Podemos notar a presença dessas forças hegemônicas na produção acadêmica, na prevalência da *prática social escrita* (MARCHUSCHI, 2009), que possui, em sua própria grafia (aquela que registra tal visão de mundo), marcas e funcionamentos que são, igualmente, recursos para a conservação desse olhar hegemônico.

2.5 Transcrições

Ao transferirmos a lógica acima para os estudos em Música, usaremos da definição de Lorenzo Mammì (1999, p. 21), em que a notação musical “não é mero instrumento de registro e transmissão de um conteúdo já plenamente articulado no campo da audição: ela traduz o evento sonoro em símbolos visuais, mas também o interpreta segundo certo modelo, uma certa hierarquia de valor”. Pousseur (apud

MENEZES, 2009) reafirma, também, tais aspectos hierárquicos ao esclarecer que apesar dos instrumentos fornecerem vibrações não-periódicas (ou menos periódicas), a notação exclui tais elementos deixando-os à margem de um pensamento musical consciente (GONÇALVES, 2016). Da mesma forma, a notação musical tradicional, por vezes, desconsidera elementos estruturais da produção sonora da esfera das Celebrações, tal como o gesto físico que combina o gesto ritual ao gesto musical, haja vista as manifestações de *São Gonçalo* e de *Samba de Bumbo*.

2.5.1 Considerações sobre a prática social da oralidade

Quais seriam então as consequências desta estrutura calcada na *prática social escrita* sob a *prática social da oralidade* (MARCHUSCHI, 2009)? Que

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 mnemônico (AMARAL, R. 2018, p.13)

Ao correlacionarmos o pensamento foucaultiano à esta situação, podemos afirmar, baseados no percurso histórico da notação musical (ZAMPRONHA, 2000), que a escrita musical é uma ferramenta de controle que influencia a memória em proveito das forças hegemônicas presentes. Na visão de Mammì este fenômeno de exclusão, que o autor nomeia como “seleção”, é uma característica inerente, pois “toda transcrição comporta a seleção de elementos sonoros considerados significativos, e a exclusão de outros considerados irrelevantes, seleção que, em grande parte, não é anterior à escrita” (MAMMÌ, 1999, p. 21).

2.5.2 Impossibilidade de representação

Diferente da perspectiva acadêmica que, por privilegiar a prática de música erudita ocidental, depende de algum tipo de registro para a realização da Performance Musical, as práticas musicais das Celebrações independem desses registros para sua efetiva realização.

Para Tiago Pinto, o registro musical pode ser utilizado em prol da preservação: “Uma das preocupações sempre presentes nas primeiras fases de constituição da

etnomusicologia foi o medo do desaparecimento de músicas e mesmo de tradições musicais inteiras.” (PINTO, 2001, p. 260). Neste sentido, o autor ressalva também que a “música tradicional é vista como veículo importante na construção de uma imagem nacional. [...] Justificam assim, estes governos, a criação e manutenção de um arquivo sonoro nacional, que preserve o patrimônio imaterial do país.” (PINTO, 2001, p.261).

É necessário dizer que a “preservação” do Patrimônio Imaterial, se esvaziado de seus significados, saberes e contextos de origem, não nos interessa. Impor suportes de registros pré-estabelecidos ou de outra ordem podem, consciente ou inconscientemente, engessar a própria prática. Como nos lembra Castro, “A notação nesse contexto musical, quando falamos da interpretação e musicalidade dentro da cultura popular, é sempre uma tentativa de transmitir o que minimamente acontece nesse meio.” (CASTRO, 2016, p. 61). Mário de Andrade também apontava para o aspecto da impossibilidade da representação no contexto da cultura popular:

O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás se movem interminavelmente no compasso unário, na ‘pancada do ganzá’, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. (ANDRADE, 1993)

Neste trabalho, as transcrições têm como objetivo servir de suporte, *script musical* (COOK, 2006), para a construção crítica e reflexiva de uma performance. As criações e arranjos musicais têm como propósito valorizar a existência de tais práticas. Afinal, a academia é uma instituição que exerce poder dentro dos conflitos de memórias.

Nesta conjuntura, apontar as práticas remanescentes como fontes geradoras de um conhecimento artístico e intelectual é, conseqüentemente, conferir-lhes estes atributos.

2.6 A natureza dinâmica das Celebrações

A investigação sobre a natureza e funcionamento das celebrações procura reunir subsídios para não reproduzir as mesmas violências a um grupo já desamparado. Nota-se a relevância social das Celebrações, que são

instantes especiais, cíclicos, da vida coletiva, em que as atividades comuns do dia-a-dia dão lugar a práticas diferenciadas que as transcendem, com múltiplas funções e significados sempre atualizados. As diversas espécies de práticas culturais populares podem ser ocasião da afirmação ou da crítica dos valores e normas sociais; o espaço da diversão coletiva; do repasto integrador; do exercício da religiosidade; da criação e expressão de realizações artísticas; assim como o momento da confirmação ou da conformação dos laços de identidade e solidariedade grupal. Podem, inclusive, conciliar sentidos diversos em uma mesma manifestação.” (IKEDA; PELLEGRINI FILHO, 2004, p.207).

A citação expõe as “múltiplas funções e significados sempre atualizados” como propriedades de tais práticas. Normalmente, estes atributos estão relacionados à operacionalização da memória dinâmica, procedente da prática Oral, e que servem “como referência e impulso para um salto às suas novas possibilidades de expressão, mudando para permanecer o mesmo.” (AMARAL, R. 2018, p.24).

Esta ideia é reforçada na assertiva de Munduruku, onde “a tradição não é algo estanque, mas dinâmico, capaz de nos obrigar a ser criativos e a oferecer respostas adequadas às situações presentes” (MUNDURUKU, 2017, p. 116). Já Hobsbawm rejeita a alcunha de ‘tradição’, quando discorre acerca das “sociedades ditas ‘tradicionais’” (HOBSBAWM, 1984, p.10), e opta pelo termo *costume*, pois a invariabilidade é característica e objetivo das ‘tradições’, enquanto

o *costume*, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora, evidentemente, seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente.” (HOBSBAWM, 1984, p.10).

Neste ponto, os autores reconhecem a mesma operacionalidade, cuja “função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história.” (HOBSBAWM, 1984, p.10).

Apoiando-se nos autores até aqui mencionados, é notável a qualidade dinâmica de mobilidade e atualização que perpassa a natureza das Celebrações, da Oralidade e das Memórias que as amparam.

3 COMUNIDADE DO CARMO – História e contexto

No jardim deixado pela minha avó, na sua antiga casa no centro de São Roque, há uma antiga roseira, uma senhora que há anos vive a gerar botões. Em cima da roseira é possível ver a dança do brotar e morrer. Embaixo dela somente os olhos da memória saberão ver; o segredo enterrado que alimenta a sua seiva são os umbigos das crianças da família. À medida que fui cavucando o chão do meu quintal, fui aprofundando-me na questão da minha terra; adentrando minha terra. Forte a terra, forte a labuta, labor! Peço, em silêncio, à delicadeza da rosa para que eu possa olhar às raízes.¹⁷ (GONÇALVES, 2020)

Neste capítulo, a partir da definição territorial e antropológica (STUCCHI; FERREIRA, 2010; BARBOZA, 2000), situaremos cronologicamente o Bairro Remanescente Quilombola do Carmo em relação às narrativas históricas do município de São Roque, em decorrência das atuais políticas públicas culturais, estabelecidas no bairro, serem de responsabilidade municipal. Os materiais examinados nesta seção tratam de documentos históricos, como livros, periódicos, artigos, produção acadêmica, vídeos e fotografias que incluem contextos musicais e as influências das instâncias políticas e religiosas correspondentes às práticas musicais da comunidade do Carmo.

Fundamentada em Sardo (2004), a análise crítica desses documentos demanda uma observação dos processos históricos que favorecem o esquecimento coletivo, aquele que implicou o esclerosamento das práticas que hoje se encontram em forma de reminiscências, ou resistindo às forças diversas sem salvaguarda pública para se manifestarem. A análise cronológica também será ferramenta metodológica, em paralelo com o conceito de oralidade (enunciado no capítulo 2), para articular as *práticas reminiscentes* do Bairro com as *práticas em exercício* de mesmo caráter histórico e musical, auxiliando assim, de maneira bilateral, a justificar o critério de delimitação espacial.

A Pesquisa-ação, enquanto orientação metodológica, considera os problemas e demandas tanto da universidade (conhecimento acadêmico) quanto da comunidade (conhecimento prático). Esperamos, desta maneira, democratizar os direcionamentos e escolhas das narrativas identitárias. Embora a orientação metodológica não tenha sido utilizada desde a fase inicial das coletas, o compromisso da produção intelectual

¹⁷ Autoria própria, texto elaborado de forma poética para introdução deste capítulo.

à prática já era presente. Constituiu-se, neste primeiro momento, o processo da pesquisa sobre a ação do desenvolvimento da manutenção da memória e de seu fazer, notável na seção “2.1. Bairro do Carmo no relato histórico familiar”.

Os conceitos de *prática da memória*, aliados à Pesquisa-ação, levaram-me, naturalmente, às conversas com a comunidade, mas também com amigos, professores e familiares locais. Nesse ponto, a localização da minha origem e a origem das inquietações que constituem esta pesquisa devem ser esclarecidas. Seguindo a orientação de SARDO (1998), um trabalho que se presta a falar de identidades deve questionar qual é a identidade daquele que as investiga, primeiramente.

3.1 Bairro do Carmo no relato histórico familiar

Esta seção é a exposição do processo de re-enraizamento do desterrado, uma orientação conceitual para olhar a imagem deste caipira que não é negro nem branco, tem o nome italiano e fala anasalada, que passeia pelo Vale Taxaquara com a violão nas costas e caminha sem parar pela terra adentro. No momento em que se inicia uma investigação no território de origem é inevitável encontrar cacos de espelhos por entre os objetos já aterrados pelo tempo.

Nasci em São Roque em 1994. Minha mãe é quase conterrânea, mas, por questões do trabalho do meu avô, acabou nascendo em Mairinque, cidade vizinha que, até o final do séc. XIX, de fato integrava o município de São Roque. Meu pai, por outro lado, é um verdadeiro sanroquense: é reconhecido oficialmente como o compositor do hino da cidade. Meus avós por parte de pai são de família galega, portugueses e espanhóis. Ao migrarem para o Brasil constituíram uma vida nômade entre a região de São Paulo e Minas Gerais, interligados assim pelos fenômenos das tropas durante o séc. XIX e parte do séc. XX. Os avós paternos de minha mãe eram italianos, da região de Bérgamo, no norte da Itália. Na linha materna, porém, poucos são os homens que temos conhecimento dos registros, nomes e origens; a memória familiar se prestou a preservar os nomes das anciãs, embora a escassa documentação: Ana Minali Pezzotta (avó – 1940-2005), Maria do Carmo, Adelaide do Carmo, Izabel do Carmo.

Não por acaso, houve dificuldade em encontrar e identificar a linhagem da minha avó materna, pois como se pode notar, o mesmo sobrenome foi usado por muitas gerações; sobrenome este que foi conferido aos negros do Bairro do Carmo.

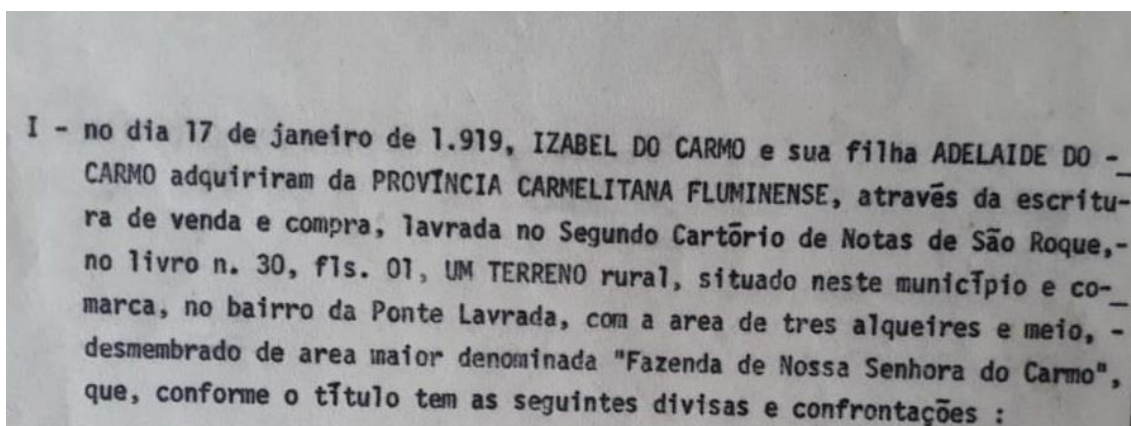
Segundo Barboza (2000, p. 30) o nome de santa, ou seja, do CARMO, “é um recurso muito comum e sempre usado pela igreja católica, quando batizava um escravo ou filho de escravo, cuja identidade real, etnia, origem, etc... não interessava ao sistema, salvo se/como qualidade de trabalho, como o caso dos negros de canela fina” (BARBOZA, 2000, p. 30).

As muitas conversas e documentos familiares (e até mesmo a significativa ausência deles) induziram a conclusão de que minhas ancestrais não somente nasceram e residiram no Carmo, como também compartilharam do mesmo tempo social em que as práticas estudadas aqui, até aquele momento, eram presentes nos *costumes*.

Mesmo longe de me reconhecer como “do Carmo” (expressão corrente entre os habitantes da cidade), reconheço a interligação entre a história do Bairro e a minha própria, para além dos vínculos da universidade. As informações acima podem não conferir o objetivo da pesquisa, mas, tratando dos aspectos criativos e metodológicos deste trabalho, os quais pressupõem a criação artística, estes dados dão substância ao imaginário individual, que como vimos em Bosi (1993), influencia o imaginário coletivo.

Figura 1 - Escritura de compra e venda

Fonte: Acervo pessoal



3.2 Bairro do Carmo no relato histórico da cidade de São Roque

A tarefa de identificar quais são as memórias da cidade de São Roque em relação ao Bairro do Carmo significou, primeiramente, reconhecer quais são os espaços e instituições de memórias do município.

Apesar de sua longa história, a cidade ainda não dispõe de *instituições de memória* tão amplas para acomodar seus 363 anos, iniciados pela invasão no vale do Carambeí liderada por Pedro Vaz de Barros, conhecido como Pedro Vaz Guassu (Na língua tupi: Guassu – Grande), que escravizou no mínimo 1.200 índios (SANTOS, 2010; LEITE, 1946, p.34; BARBOZA, 2000, p.16). Contudo, o dia 16 de agosto é, atualmente, lembrado e comemorado como a fundação da cidade de São Roque.

Diante disso, estabelecemos como instituições de memória, para nossa investigação na construção do relato histórico da cidade de São Roque, a Biblioteca Pública Municipal Profº. Arthur Riedel, o acervo da Corporação Musical Liberdade, o acervo particular de Zé do Nino e o acervo Histórico Digital de São Roque, bem como instituições de memória disponíveis para consulta pública.

Na Biblioteca Pública Municipal foram encontrados documentos de caráter científico como o “Relatório etnológico técnico-científico” encomendado pela Fundação Cultural Palmares na responsabilidade do Mestre Guilherme dos Santos Barboza¹⁸, o qual atesta que “em 1823 São Paulo tinha uma população escrava de 21.000 pessoas, e pouco depois de 1850 este número subiu para 174.622 pessoas, coincidindo mais ou menos com o período de evolução econômica de São Roque¹⁹.” (BARBOZA, 2000, p. 18).

No entanto, sabemos que a formação histórica da Comunidade do Carmo se estabelece, durante o séc. XVIII, na propriedade de uma fazenda com 2.175 alqueires de extensão, como escravos de Nossa Senhora do Carmo pertencentes à Província Carmelita Fluminense, a qual era responsável para o abastecimento dos conventos da ordem, conferindo assim certa autonomia aos negros, pois a Igreja os administrava de São Paulo (FERREIRA, 2012). Em 1850, leis imperiais geraram uma crise nas ordens religiosas, que, ao limitar seus quadros administrativos, acabaram, também, por fragilizar seu poder de vigília sobre suas propriedades e posses resultando nos

¹⁸ Guilherme dos Santos trabalhou em parceria, no município de Caxampá -sp, com o etnomusicólogo Dr. Gerhard Kubik em Caxambu – SP, nos 70.

¹⁹ Dado estatístico em: São Paulo e seu Caminhos” – Honório de Sylos, Editora McGraw-hill do Brasil, 1976, p. 20, São Paulo.

arrendamentos destes bens a fim de restabelecer estabilidade financeira. (STUCCHI; FERREIRA, 2010, p. 751-752).

Foram essas circunstâncias que levaram, em 1866, à locomoção dos negros do Carmo ao vale do Paraíba, no município de Bananal, na fazenda do Barão de Bela Vista “por meio de contrato que vigoraria por 20 anos” (STUCCHI; FERREIRA, 2010, p. 752). As memórias construídas acerca desse episódio estão presentes tanto nos documentos acadêmicos e registros historiográficos quanto na memória coletiva da comunidade, porém com conotações distintas, como veremos na próxima seção.

Tendo em mente tais informações, podemos supor que os negros do Carmo retornaram à Terra da Santa (não publicado)²⁰ somente em 1886, data em que foi constatada, segundo Silveira Santos “a existência de 340 escravos, sendo 172 homens e 168 mulheres, empregadas em serviços domésticos e no arroteamento do solo, consistindo a sua lavoura” (SANTOS, 2010, p. 171) na então cidade de São Roque (vila elevada à cidade em 1858), pela estatística da época. Outras fontes²¹ corroboram para entendimento dos agrupamentos de negros no interior de São Paulo, entre eles Bananal e São Roque

que nas vésperas da Abolição, 1884, havia ainda em São Paulo 169.491 escravos, sendo que Bananal liderava as demais cidades do Vale do Paraíba, com 6.928, [...] e São Roque 340 escravos, utilizados nos serviços dos mestiços, na lavoura, trabalhando o milho, o feijão, o arroz, a batata, o algodão e a cana-de-açúcar. (BARBOZA, 2000, p. 18)

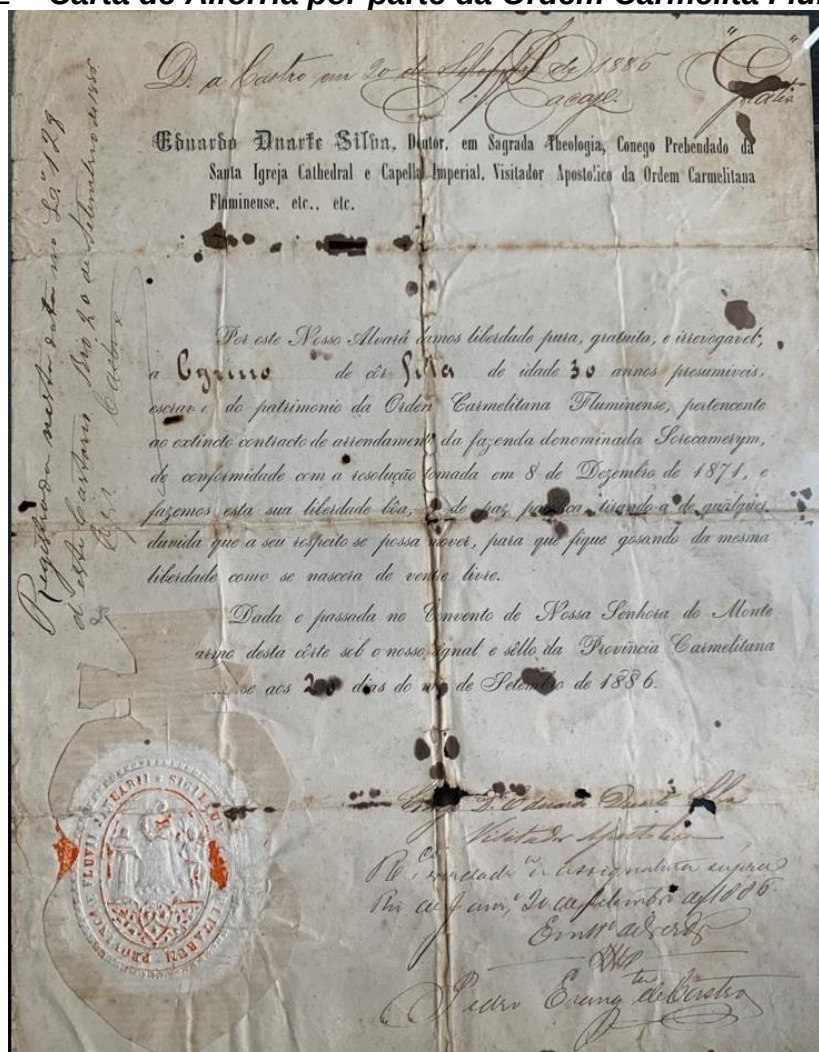
Segundo Ferreira e Stucchi (2010), o retorno da comunidade concedeu-lhes o acesso à liberdade e a possibilidade de viver nas terras que anteriormente já ocupavam. Um documento do acervo particular do Zé do Nino²², um dos habitantes mais antigos da cidade de São Roque, evidencia a narrativa acima na Carta de Alforria concedida a Agrimo e assinada pelo Conego Prebendado da Santa Igreja Cathedral e Capella Imperial, Visitador da Ordem Carmelitana Fluminense.

²⁰ BAIRRO DO CARMO, 1993. Trabalho sobre o Bairro do Carmo, 1993. Documento localizado no setor da hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal “Prof. Arthur Riedel”.

²¹ Tais fontes são encontradas em Barboza (2000, p.18): A civilização do Café – Alves Mota Sobrinho, Ed. Brasiliense, SP, 1978;

²² José Carlos Dias Bastos, 06/08/1933, é reconhecido publicamente como o guardião das tradições e memórias de São Roque.

Figura 2 – Carta de Alforria por parte da Ordem Carmelita Fluminense



Fonte: Acervo particular do Zé do Nino

Visto que a atual seção se propõe a analisar o relato histórico do Bairro do Carmo pela narrativa disponível na cidade de São Roque, compreendemos que informações que concernem aos negros no passado do município e proximidades, constituem parte da *memória coletiva* (BOSI, 1993) do município, que como toda [memória coletiva], age e influencia, ainda hoje, as políticas públicas culturais que se encontram inadequadas em relação à atual demanda, e justificadas pelo seu histórico existente, interferindo diretamente no espaço das práticas musicais da Comunidade.

Para a devida análise crítica, contextualizaremos, em particular, a bibliografia empregada nesta seção. Trata-se do livro “São Roque de Outrora”, um dos raros registros historiográficos da cidade e, por isso, de referência, sendo primeiramente publicado como artigos semanais no jornal O Democrata, entre 1936 e 1938 e posteriormente, em 1939, ganhando exclusiva publicação em volume reunindo os 53 artigos. O autor, o positivista Silveira Santos, 01/07/1864, apesar de abolicionista, não

deixa de expressar a sua narrativa histórica do ponto de vista das tradicionais famílias de São Roque, possuindo ele próprio laços sanguíneos com as principais lideranças políticas locais (Barão de Piratininga e Comendador Inocêncio) do séc. XIX.

O livro ovaciona os abolicionistas (SANTOS, 2010, p.177), de forma a deixar as conquistas dos direitos sociais, no que tange os escravos, como legado das conquistas dos “libertadores” brancos, dessa forma amenizando as revoltas de escravos e, por vezes, justificando as punições dos senhores (SANTOS, 2010, p. 172) ou narrando-as como fatos isolados (SANTOS, 2010, p.176) na história da “pacata” vila São Roque. No entanto, o próprio autor reconhece que

esta série poderá servir como fonte subsidiária para quem, no futuro, queira escrever a verdadeira história de São Roque, pois aí encontrará dados e informes quer oriundos do meu testemunho pessoal, quer hauridos em apontamentos e notas particulares, que outros não poderiam encontrar. (SANTOS, 2010, p. 403)

Na seção que sugere a existência de acontecimentos protagonizados pelos negros, chamada *A escravidão*, Santos pouco nos diz sobre a formação étnica desses povos, mas muito elucida a representação da imagem dos negros para o contexto social do autor. A ideia de “influência moral da raça negra” na formação do brasileiro “concorrendo para modificar a nossa formação psíquica, de modo a dar à nossa índole o matiz afetivo” (SANTOS, 2010, p.165) soma-se ao vislumbre da ideia de raça única através de uma diluição étnica e, por fim, identitária da “população preta”, que seria “pouco a pouco absorvida, de maneira que num futuro mais ou menos distante desaparecerá por completo, formando uma raça única.” (SANTOS, 2010, p.165). Afinal, para o autor, foi “nossa índole de latinos que permitiu o maior contato com a raça infeliz, facilitando a fusão de ambas; mas, em câmbio, recebeu dela um acréscimo de afetividade que a melhorou moralmente.” (SANTOS, 2010, p.165)

No decorrer do capítulo, Santos comenta sobre a cena de punição pública, em julho de 1854: “Felizmente, creio que foi essa a única página verdadeiramente trágica que assinalou a existência da escravidão em São Roque” (SANTOS, 2010, p. 176). Importante registrar as suas ressalvas em relação à postura dos proprietários, de modo a justificar a punição:

Apesar, porém, de serem em pequeno número e tratados com brandura e humanidade havia sempre, entre os proprietários, o receio de sublevação geral, hipótese que os trazia sempre preocupados.

Foi desse temor que nasceu a perseguição movida aqui pelas autoridades contra escravos acusados de formarem uma macumba de feiticeiros. (SANTOS, 2010, p. 172)

Sobre a prática de punição em São Roque no séc. XIX, Barboza descreve:

Em São Roque encontramos uma forma original de castigar escravos, encostando-se uma escada na janela da cadeia, pelo lado de fora, obrigava-se os escravos a subir, depois ele era amarrado, tendo sua roupa abaixada, e com as nadegas expostas, recebia o castigo, os golpes com o temeroso bacalháu. (BARBOZA, 2000, p.20)

Em relação aos habitantes do Carmo durante os séculos XVIII e XIX Stucchi e Ferreira atestam que

os pretos do Carmo presentes no cenário político e econômico local, embora cativos, mantinham-se em regime de administração própria. A figura do escravo-feitor os poupava da presença do senhor e das violências habituais dos grandes latifúndios. Os atores da política local já reconheciam na presença desses negros, embora longínqua em relação à sede, uma ameaça à ordem pública, reclamando providências contra a sua desobediência a determinações superiores, contra a perambulação de bandos de escravos pelas áreas urbanas, contra o acolhimento de pretos fujões pertencentes a outras propriedades e contra a autonomia econômica que atrapalhava muitos negócios pelos preços competitivos que praticavam, tudo por estarem livre da figura de um senhor que os controlasse permanente e eficientemente. (STUCCHI; FERREIRA, 2010, p. 758)

As perseguições às práticas afro-brasileiras seguem frequentes no Brasil atual, e muito se devem à legitimação dessas violências, pelos diversos instrumentos de controle no decurso histórico. Dentre eles, podemos listar a proibição da capoeira “ou qualquer outro gênero de luta” em espaços públicos em 1833 (ATAS da Câmara Municipal de S. Paulo, 1833, p. 79-82 apud DA CUNHA, 2011, p. 2), bem como o Capítulo III do Código Penal de 1890, que entende a prática religiosa de matriz afro como crime de saúde pública (CAMPOS; KOURYH, 2015, p.161). O esclarecimento da formação desses instrumentos de perseguição está disponível, sob os estudos da criminologia, em *O encarceramento seletivo da juventude negra brasileira: (...)²³*.

Por analogia, compreendem-se tais perseguições como ferramentas de controle que se desenvolvem sob a *memória coletiva* do grupo em questão e as práticas associadas a eles, estigmatizando-os socialmente e assim estabelecendo o

²³ CARVALHO, Salo. O encarceramento seletivo da juventude negra brasileira: a decisiva contribuição do poder judiciário. **Revista da Faculdade de Direito da UFMG**, Belo Horizonte, n. 67, p. 623-652, 2016.

confronto de memórias, fazendo das atuais políticas públicas culturais do município um reflexo de uma arena em construção desde o século XVIII.

No período de 1868 à 1888, Silveira Santos e seu filho, Paulo Santos, também historiador, atestam as práticas das Congadas nas celebrações de São Benedito, sempre no sexto dia do mês de janeiro: “eram promovidas e realizadas pelos pretos, e correspondiam ao caiapó, imitação de folguedos e danças dos índios, e às cavalhadas, figuração do ciclo heroico de Portugal nas lutas políticas-religiosas com os mouros.” (SANTOS, 2010, p.252). Porém, não bastando seu relato ser dotado de estigma sobre as práticas, podemos notar a desqualificação da Oralidade como *prática social* (MARCHUSCHI, 2009) nos escritos, julgando-as como

representações rudimentares, com aquele toque de simplicidade condizente com a mentalidade dos figurantes e dirigentes. Basta dizer que, sendo todos analfabetos, as falas eram aprendidas de cor, segundo as ia ensinando o ensaiador-mor que era um preto muito vivo e lépido, apesar de já maduro, que se chamava Marcelino – escravo do comendador Manuel Inocêncio. (SANTOS, 2010, p. 252)

Estudos na área da Música nos direcionam na identificação de duas perspectivas distintas sobre a prática, onde os pesquisadores compreendem na Congada uma

estrutura de compensação, dando aos escravos uma ilusão de autonomia (SCARANO, 1976). Mas sem dúvida, criavam um foco para as atividades rituais e recreativas dos negros e, aos domingos e dias santos, os membros das irmandades negras reuniam-se no adro das igrejas de seus oragos para cantar e dançar. (REILY, 2014, p. 138)

A importância política da celebração que manifesta, no centro da arquitetura social, o corpo periférico que majestosamente irrompe a via pública e subverte a ordem, ficava explícito aos olhos no Largo da Matriz, bem como nas residências da aristocracia: O rei negro e sua corte, “vinham em passo cadenciado ao som de tambores e adufes, e cantando versas” (SANTOS, 2010, p. 251 – 252). Reily nos conta que

Hoje estas cortes podem não ter mais poder algum (BRANDÃO, 1985, p. 42), mas são preservadas, pois enobrecem seus participantes e dão dignidade à cultura que representam (REILY, 2001). E mais: como notou Elizabeth Travassos Lins (1992, p. 226) “inversão ritual chama atenção para as hierarquias sociais”. (REILY, 2014, p. 138-139)

O relato de Santos, no que concerne aos grupos negros, reduz a trajetória histórica a uma narrativa das ações ‘revolucionárias’ dos abolicionistas e finaliza com dois parágrafos dedicados à Lei Áurea:

é fácil de imaginar o transbordante entusiasmo com que foi recebida em S. Roque a decretação da Lei Áurea. [...] Era o desabafo coletivo da alma nacional, que, após três séculos de opressão e de vergonha, saudava, enfim, desoprimida, a aurora da liberdade. Quem tais cenas presenciou, delas se recordará sempre com infinita saudade. (SANTOS, 2010, p. 177)

A realidade apresentada no Laudo antropológico da Comunidade Remanescentes Quilombola do Município de São Roque, porém, era bem diferente. Nela consta que, a partir do ano de 1912, a Comunidade do Carmo sofreu pressão da Força Velha Espoliativa, o que resultou, em 1919, no acordo de compra e despejo dos ex-escravos²⁴. Após este fato, “a área ocupada por cada família foi reduzida à quarta parte” (STUCCHI; FERREIRA, 2010, p. 753), liberando a grande área para venda em 1920. Durante a década de 30 foram realizadas “compras por valores subdimensionados”, e dessa maneira “as terras de negros foram abarcadas pelos fazendeiros vizinhos confrontantes ou entregues em pagamento de honorários aos advogados constituídos na defesa dos descendentes de escravos.” (STUCCHI; FERREIRA, 2010, p. 753- 754). Em 1970, novos interesses mobiliários se apresentam, como os condomínios privados, por exemplo. O Residencial Patrimônio do Carmo “consolida-se na década de 1980, estabelecido em meio a crescentes pressões contra as terras ocupadas pelos moradores negros.” (STUCCHI; FERREIRA, 2010, p. 755). O laudo finaliza a trajetória da Comunidade expondo as políticas públicas direcionadas ao bairro no ano da confecção do texto:

Em meio às iniciativas voltadas a fomentar o turismo na cidade, o bairro negro do Carmo é apresentado pela prefeitura como uma ‘*comunidade remanescente de quilombo*’, indicada no guia da cidade como parte do roteiro turístico. Apesar disso, a prefeitura, [...], quando procurada, não soube informar sequer o número de habitantes do local. (STUCCHI; FERREIRA, 2010, p. 756)

As informações recolhidas nas instituições de memória de São Roque e discutidas nesta seção demonstram, a partir das transformações históricas do Bairro, o contexto do desenvolvimento das práticas e elementos identitários dos agrupamentos negros em relação às políticas públicas, no decorrer do relato histórico.

²⁴ Ver figura 1.

3.3 Bairro do Carmo no relato histórico da comunidade

Para a elaboração desta seção foram selecionados, sobretudo, materiais advindos da prática Oral, embora códigos escritos também serem contemplados nesta análise. Esta orientação, em Marchuschi, compreende

a suposição de que as diferenças entre fala e escrita podem ser frutiferamente vistas e analisadas na perspectiva do uso e não do sistema. E neste caso, a determinação da relação fala-escrita torna-se mais congruente levando-se em consideração não o código, mas os usos do código. (MARCHUSCHI, 2009, p. 139)

Neste sentido, o documento produzido “pela direção, corpo docente e discente da EEPGR [sic. – Atualmente EMEF] “Dr. Rabindranath Tagore dos Santos Pires”, com a colaboração de toda a comunidade do bairro e também aqueles que nasceram no bairro mas não moram mais ali” (não publicado)²⁵, intitulado “BAIRRO DO CARMO” pode ser caracterizado como uma expressão da Oralidade na *prática social*, que como modalidade de uso da língua, opta pela Escrita. A seção “b – TRADIÇÃO ORAL – na comunidade”, do Relatório etnológico técnico-científico (BARBOZA, 2000), bem como a produção acadêmica (FERREIRA, 2010, 2012; DE OLIVEIRA BASTOS, DE OLIVEIRA, 2019) articulam-se quanto ao uso da escrita “em contextos sociais básicos da vida cotidiana em paralelo direto com a oralidade. Estes contextos, entre outros são: - escola; família; o dia-a-dia; o trabalho; a vida burocrática; a atividade intelectual.” (MARCHUSCHI, 2009, p. 121).

As informações sonoras e audiovisuais recolhidas durante a fase de campo, foram conduzidas pelo conceito de *expansão da investigação*, a fim de “compreender o conceito da música [...] e o significado simbólico que lhe é atribuído” (SARDO, 2004, p. 16), expandindo o universo de investigação em duas direções: a *expansão do âmbito cronológico* e a *expansão do âmbito espacial*, que, em conjunto com entrevistas de moradores do Carmo, disponíveis para acesso público, formam nosso repertório de análise.

Em geral, todos esses registros transcrevem o mito fundador da Comunidade do Carmo, que é contado de geração em geração. Abaixo encontra-se o relato da origem dos negros do Carmo, no documento produzido pela escola e comunidade:

²⁵ (BAIRRO DO CARMO, 1993, p. 35). BAIRRO DO CARMO. Trabalho sobre o Bairro do Carmo, 1993. Documento localizado no setor da hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal “Prof. Arthur Riedel”.

Já no século XVIII, algumas famílias que trabalhavam para o senhor do Engenho, [...] formando uma vila que denominaram “Bairro do Carmo”. Contam-nos os antigos moradores, que o povoado se originou ao redor da imagem de uma santa achada pelos escravos. Num pedaço de terra, que como era tradição, o dono doou à Santa com dois escravos, surgindo assim uma capela, ao redor da qual formou-se o povoado pela afluência de outros escravos. Constituiu-se um quilombo, não no sentido de resistência armada, mas de resistência cultural. (não publicado)²⁶

Encontramos a mesma memória numa entrevista produzida pelo Relatório Científico com o Senhor Euclides do Carmo, 90 anos:

a Comunidade do Carmo surgiu de escravos que trabalhavam aqui e um dia encontraram uma santa Nossa Senhora do Carmo, no lugar onde é a praça hoje. O casal de escravos que encontrou a Santa comunicou ao padre e fizeram uma igreja de barro. [...]. Os “brancos” de São Roque, ao saberem sobre a santa, vieram buscá-la, dizendo que “devia ficar com eles porque a santa era branca”. Todo mundo chorou. Levaram a santa embora três vezes, e todas as três vezes ela voltou para o mesmo lugar, então, abandonaram a idéia. Alguns meses depois apareceu uma conta, um débito da santa em Bananal [...]. Os escravos foram levando a santa para pagar a dívida. Viajaram durante 6 meses para chegar em Bananal, onde permaneceram 6 meses trabalhando para pagar a dívida da santa, e mais 6 meses para voltar, e quando chegaram, foram pëgos para trabalhar como escravos. (BARBOZA, 2000, p. 25)

Pessoas como Senhor Euclides, Dona Ermelinda, Tio Carmo, Dona Terezinha, Dona Mariinha, dentre outros, são pessoas que figuram nos textos e estudos sobre o bairro de modo recorrente. Em transcrição de entrevista com Dona Mariinha, as origens e vínculos com o município de Bananal são constados:

Seu avô Antônio de Lima juntamente com Galdino do Carmo, Marcelino e outros foram dentro de um cesto para a ilha de Bananal [Vale do Paraíba] pagar a “dívida da coroa da santa”. [...]. Foram para a ilha e lá ficariam quatro anos. Mas ficaram vinte e cinco anos. O avô casou e trouxe Leôncio, pai de D. a Mariinha. A Santa acompanhou os escravos, viajando dentro de um baú de madeira e as crianças nos cestos. Mariinha contou também que a Santa ganhou terras e escravos. Uma pessoa, (talvez religioso) veio para cuidar dos escravos, da terra e da Santa. (não publicado)²⁷

²⁶ (BAIRRO DO CARMO, 1993, p. 2). BAIRRO DO CARMO, 1993. Trabalho sobre o Bairro do Carmo, 1993. Documento localizado no setor da hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal “Prof. Arthur Riedel”.

²⁷ (BAIRRO DO CARMO, 1993, p. 33). BAIRRO DO CARMO, 1993. Trabalho sobre o Bairro do Carmo, 1993. Documento localizado no setor da hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal “Prof. Arthur Riedel”.

Em entrevistas posteriores, Dona Catarina mantém a narrativa do Senhor Arthur do Carmo, que, através da oralidade praticada, assim “como os outros velhos, fazia uma fogueira e ficava contando as histórias”. Confirmam-se as evidências orais na leitura histórica da comunidade:

Dona Catarina conta que, um dia o sogro foi ao Jacá, no BANANAL, pagar uma conta que a Santa (Nossa Senhora do Carmo) devia. Ficou muito no BANANAL, perto.

Dona Benedita de Lima, 77 anos, nascida no Carmo, tinha um avô materno que nasceu no BANANAL. (BARBOZA, 2000, p. 25)

À esta altura da pesquisa, já é possível perceber que o Tempo é interpretado de maneira distinta entre os relatos expostos. A memória praticada na oralidade apoia-se em marcos diferentes da memória praticada no relato histórico da cidade ou no relato histórico familiar. Além da memória ser uma construção social funcionando em relação à *comunidade familiar* ou *grupal*²⁸, o processo de recordar envolve, necessariamente, o tempo vivido por este grupo, como exemplifica Bosi sobre nossos ritmos temporais:

É, verdade, porém, que nossos ritmos temporais foram subjugados pela sociedade industrial, que dobrou o tempo a seu ritmo, “racionalizando” as horas de vida. É o tempo da mercadoria na consciência humana, esmagando o tempo da amizade, o familiar, o religioso... A memória os reconquista na medida em que é o trabalho sobre o tempo, abarcando também esses tempos marginais e perdidos na vertigem mercantil. (BOSI, 1993, p.281)

Neste sentido, observamos a proeminência das memórias dedicadas às Celebrações e suas práticas musicais, no relato histórico da comunidade. O tempo que marca o início das práticas musicais se mistura com o tempo da origem da comunidade.

Em entrevista para a escola do bairro, Sr. Euclides do Carmo dispõe as práticas musicais como sinalizadores no tempo histórico do grupo: “A dança mais antiga é a de São Gonçalo, que é uma dança religiosa.” (não publicado)²⁹. A narrativa não se pauta no tempo mercantil, do relógio, mas sim em um tempo que procura estabelecer a relação com a vida dos antepassados. Um tempo que se articula com pessoas, práticas e locais, como podemos notar na difusão da oralidade entre gerações:

²⁸ Conceitos exposto na seção 2.2. Perspectivas sobre Música e Memória.

²⁹ (BAIRRO DO CARMO, 1993, p. 31). BAIRRO DO CARMO, 1993. Trabalho sobre o Bairro do Carmo, 1993. Documento localizado no setor da hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal “Prof. Arthur Riedel”.

Benedito, de 26-50 anos de idade, diz que os antigos contavam sobre a fazenda onde moravam, também sobre a Dança de São Gonçalo, feita para cumprir promessa e de instrumentos feitos com tala de bambú, como o pandeiro, a flauta, viola, violão, pandeiro, triângulo, bumbo, caixa, tambor, e que o Senhor Frederico fazia instrumentos e contava a história do Padre da Pedra Chata. (BARBOZA, 2000, p. 24)

Das 35 páginas do registro ‘Bairro do Carmo’, 12 são exclusivamente dedicadas às descrições e contextualizações das práticas culturais existentes. Dentre elas, manifestações como

a de São Gonçalo, de Nossa Senhora do Carmo, de Nossa Senhora das Brotas, Nossas Senhora do Rosário, São João e a Festa do Menino. Nelas não faltam as novenas as procissões com andores coloridos, os cantos de invocações como também as danças que se prolongam até o alvorecer, as romarias etc. (não publicado)³⁰

Segundo Ferreira, a memória que se atualiza cotidianamente está fundada na devoção, visto que tanto a origem da comunidade quanto o calendário religioso são influentes ferramentas para o processo de seleção que designa quais memórias se atualizarão e quais serão descartadas. Neste sentido, favorecendo a manutenção de memórias, o calendário religioso

mostra traços do catolicismo popular e negro, e se faz presente nas relações sociais cotidianas; é intenso e constituído por um conjunto de celebrações classificadas como oficiais e pagãs. Em suma, apresenta 15 procissões, seis festas, quatro rezas de terço, e cinco novenas. Além dessas há outras, sem data definida. Há duas excursões ao Santuário de Aparecida do Norte, e quatro romarias. Vê-se um circuito de romarias e procissões, santos e obrigações, que colocam em relação os moradores entre si e parentes que não residem no local. O calendário religioso é seguido com rigor, havendo sanções quanto a determinados eventos. (FERREIRA, [entre 2009 – 2014], p. 6)

O tempo vivido correlaciona-se com as manifestações de outrora, de modo a reatar os fios do tempo em nós de Celebrações. Muitas vezes, as práticas tornam-se os parâmetros temporais de um depoimento autobiográfico; a respeito desta categoria, Bosi recomenda “considerar que são, além de testemunho histórico, a evolução da pessoa no tempo” (BOSI, 1993, 283). Neste contexto, as instituições musicais, como a Banda Nossa Senhora e a Banda Santa Terezinha, transfiguram-se

³⁰ (BAIRRO DO CARMO, 1993, p. 3). BAIRRO DO CARMO, 1993. Trabalho sobre o Bairro do Carmo, 1993. Documento localizado no setor da hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal “Prof. Arthur Riedel”.

em instituições da memória, auxiliando tanto a *memória coletiva* quanto a *memória individual*. Assim consta no relato:

Dona Iracema tem uma origem indígena e negra, conta que sabe do passado do Carmo através da mãe, e que conheceu no lugar duas bandas musicais, a banda Nossa Senhora do Carmo e a banda Santa Terezinha. (BARBOZA, 2000, p. 24)

A fotografia que registra ‘A antiga banda do bairro do Carmo’, recolhida no Arquivo Histórico Digital de São Roque³¹, não possui informações sobre local, nomes, ou especificação temporal, indicada apenas como “séc. XX”.

Figura 3 – A antiga banda do bairro do Carmo



Fonte: Arquivo Histórico Digital de São Roque

Durante a recolha e apreciação dos materiais, os relatos se constroem como um mosaico de memórias e lacunas, que, paulatinamente, configuram o *campo de significações já pré-formado nos depoimentos* (BOSI, 1993, 283).

Informações produzidas pelo BAIRRO DO CARMO alicerçam o nosso *campo de significações pré-formadas nos depoimentos* recolhidos e analisados. Assim são conhecidas as raízes da Corporação e de seus primeiros músicos:

³¹ Projeto na responsabilidade do historiador Arthur Lovisolo, viabilizado pela Lei de Incentivo à Cultura nº 4.084, extensão do PMC e elaborada pelo Conselho Municipal de Cultura, por meio do Edital nº 01/2014 do Fundo Municipal de Cultura.

A primeira corporação musical chamou-se Nossa Senhora do Carmo, fundada por volta de 1920 [...].

Pouco tempo depois, foi fundada a Banda de Santa Terezinha do Aguassai, com sede no Aguassai e mais tarde no Bairro do Carmo. (não publicado)³²

As mesmas páginas se prestam a registrar a rivalidade inicial entre as bandas, as festas de 1930, o prestígio e circulação frente aos convites para “tocar nos bairros e municípios vizinhos, tendo ido até para São Paulo e Bananal.” (não publicado)³³. Incluem também no relato as crises e transformações da Banda, que são justificadas “Com as mortes dos músicos mais velhos e transferência de outros, as corporações se uniram e resultou a atual corporação Musical Santa Terezinha do Bairro do Carmo.” (não publicado)³⁴. Posteriormente, a origem da problemática, que se desenvolve atualmente, é apresentada no contexto da corporação e comunidade:

A terceira geração de músicos começa a surgir e os instrumentos gastos pelo tempo começam a não resistir, além de não serem suficientes para o número de músicos. Inicia-se assim, um período sem muitas esperanças para a corporação musical Santa Terezinha do Bairro do Carmo. (não publicado)³⁵

Não se ausentando do relato histórico, o texto registra os nomes dos músicos, associando-os à organologia³⁶ da banda de 1993, desta forma, operacionalizando-se na seleção e condução das *memórias individuais* às *memórias coletivas*, como demonstrado no texto. Em entrevista colhida em campo, nota-se que as práticas musicais e suas memórias correlatas muito se apoiam nos laços pessoais, vide a narrativa de seu Juca que imbui significado aos nomes, até então vazios, encontrados nos registros: “meu maestro que ensinou a tocar música se chamava Roque, “Rocão”. Ele tocava bombardino. Bom bombardino pra caramba. É... Roque de Oliveira!”³⁷ (informação verbal)³⁸

³² (BAIRRO DO CARMO, 1993, p. 26). BAIRRO DO CARMO, 1993. Trabalho sobre o Bairro do Carmo, 1993. Documento localizado no setor da hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal “Prof. Arthur Riedel”.

³³ Id. 1993.

³⁴ Id. 1993.

³⁵ Id. 1993.

³⁶ A atual corporação é formada pelos músicos: Virmilino (saxofone), Roque (clarinete), Altino (trombone), Pedro (prato), Quilino (pistão), Arlindo (pistão), Benedito (baixo), Luís Carlos (pistão), Bento (bumbo), Antônio Guarino (tambor-surdo), José do Carmo (caixa). E os meninos entre 9 e 11 anos: Cleiton (caixa), Everton (caixa), Giovani (pistão) e Rodrigo (pistão).

³⁷ José Guarino, conhecido como Seu Juca, entrevista concedida em 12 de out. de 2019.

³⁸ Id. 2019

Com base nos conceitos da dinâmica da memória e nas entrevistas realizadas em campo, durante o ano 2019, em comparação com a revisão bibliográfica (RABINOVICH, 2003, 2007; SOUZA, 2016; DE OLIVEIRAS BASTOS; DE OLIVEIRA, 2019; STUCCHI; FERREIRA, 2010; FERREIRA, 2010, 2012, 2013; BARBOZA, 2000; SANTOS, 2010; SANTOS, 1974), é possível identificar predileções entre as **práticas relatadas** e as **práticas silenciadas**. Não encontramos, durante a análise e revisão bibliográfica, nenhuma menção ao Samba. Sobre o silêncio, Pollak comenta que

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, 1989, p.4)

Mesmo designados ao silêncio, o bumbo, o ponto e os movimentos do Samba continuam vivos na memória de Seu Juca e são atestados em entrevista com Dona Terezinha³⁹. Pollak, nos auxilia a compreender a questão do aparecimento das recordações do Samba de Bumbo:

anos depois convergem razões políticas e familiares que concorrem para romper esse silêncio: no momento em que as testemunhas oculares sabem que vão desaparecer em breve, elas querem inscrever suas lembranças contra o esquecimento. (POLLAK, 1989, p.6)

No que concerne às práticas de *Capoeira*, o relato demorou a ser revelado, talvez por conta do longo tempo em que se associava a prática à criminalidade no Brasil⁴⁰. Encontramos reminiscências da prática de *Capoeira* em um relato de Dona Hermelinda do ano de 2000, que, dentre as informações, fornece os sobrenomes de dois jogadores, do Carmo e da Cruz, e revela que essas são as famílias reconhecidas como as mais antigas da Comunidade do Carmo.⁴¹

Neste caso, a memória “Na ausência de toda possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio – diferente do esquecimento – pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para a manutenção da comunicação com o meio-ambiente” (POLLAK, 1989, p. 14).

Pela definição acima, o nosso trabalho inclui o silêncio como elemento de comunicação, sem perder de vista a reflexão-crítica em conjunto à comunidade. Desta maneira, não pretendemos esgotar a etnografia de todas as práticas musicais já

³⁹ Ver seção 4.7 No mato que tem macuco, tem onça. - Samba de Bumbo.

⁴⁰ Ver seção 3.2. Bairro do Carmo no relato histórico da cidade de São Roque.

⁴¹ Ver seção 4.4.1. Oração – pertencimento e reivindicações.

performadas no Quilombo do Carmo, mas sim apontar e difundir através do texto acadêmico e da Performance Musical as reminiscências das práticas musicais, compartilhadas e preservadas pela memória da comunidade, corroborando a nossa investigação.

Neste capítulo, certificamo-nos de que a conformação da comunidade Remanescente de Quilombo do Carmo se dá no *Cafundó*⁴², no ambiente rural paulista com “Nações Indígenas e africanas de pele preta de um lado e portugueses desterrados por outro” (SANT’ANNA, 2000, p. 100). É nesse lugar que a memória da comunidade do Carmo, no que tange às suas práticas e celebrações, insiste em ser praticada, reagindo a desterritorializações nos domínios físicos, do universo arquitetônico simbólico, da motricidade corpórea, dos reconhecimentos de origens e nomes, da narrativa historiográfica hegemônica no município de São Roque e, dentre outras, a permanente desterritorialização das práticas da comunidade reatualizadas na completa negligência do poder público perante a problemática que envolve tais produtos.

⁴²Segundo Barboza (2000, p. 32) é “um Quilombo do tipo ABAIXO DO SOLO, como cafundó, SP”.

4 TESTEMUNHO DA MEMÓRIA – compilações e arranjos

(In) memória

De cacos, de buracos
De hiatos e de vácuos
De elipses, psius
Faz-se, desfaz-se, faz-se
Uma incorpórea face,
Resumo do existido.

Apura-se o retrato
Na mesma transparência:
Eliminando cara
Situação vara
E bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
Onde é tudo moído
No almofariz do ouro:
Uma Europa, um museu,
o projetado amar,
o conclusivo silêncio.

(ANDRADE, C. D., Boitempo I, p. 10)

Como pudemos atestar, as práticas e reminiscência são testemunhos da memória que atestam ou contestam narrativas que permeiam nosso imaginário social e influenciam as políticas públicas correntes. Neste capítulo, nos dedicaremos a esclarecer as práticas e reminiscências musicais, bem como demonstraremos o processo da Performance musical, histórica e politicamente engajada.

4.1 Hino de Nossa Senhora do Carmo – Canto em oração

Senhora do Carmo
Ave Maria
Eu te confio
Santa Maria

Senhora do Carmo
Mãe de Deus amado
Sede pelas nossas dores
Dores de nossos pecados

Dai-nos a benção
Guardai nós sempre
Dai a vossa paz
Na vida e na morte

Senhora do Carmo
Mãe dos pecadores
Rogai pelas carmelitanas
Santa mãe de Deus (informação verbal)⁴³

⁴³ Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

Partitura 1 – Hino de Nossa Senhora do Carmo

Hino de N S do Carmo

3 ° corda - G#
6° corda - D#

Comunidade do Carmo SR

Arr.: M. Pezzotta

♩ = 45

Se - nho - ra do Car - mo A - a - ve Ma - ri - i - a

5 Eu te con - fi - o Sa - an - ta Ma - ri - a

9 Se - nho - ra do Car - mo Mãe de Deu - sa a - ma - a - do

14 Se - de pe - las nos - sas do - res Do - res de nos - sos pe -

2

Hino de N S do Carmo

17

ca - dos Se - nho - ra do Car - mo A - a - ve Ma - ri - i - a

22

Etr 2 te 2 con - fi 2 o Sa - an - ta Ma - ri - a

26

Se - nho - ra do Car - mo Mãe de Deu - sa a - ma - a - do

31

Se - de pe - las nos - sas do - res Do - res de nos - sos pe - ca - dos

35

Dai - nos a be - e - en - ção Gua - ar - dai nós se - em - pre

Hino de N S do Carmo

3

39 Dai a vos - sa paz Na vi - da e na mo - or - te Se -

43 nho - ra do Car - mo Mãe dos pe - ca - do - o - res Ro -

47 gai pe - las Car - me - li - ta - na San - ta mãe de De - us.

Fonte: elaborada pelo autor

4.1.1 O Canto em Oração

O Hino de Nossa Senhora do Carmo é um dos *Cantos em Oração* recolhidos durante a pesquisa de campo em 2019, na Comunidade Remanescente Quilombola do Carmo – São Roque. O Hino, além de retratar a devoção à Santa, refere-se ao mito fundador da Comunidade do Carmo, e, por consequência, significa o reconhecimento da ancestralidade e dos descendentes de negros escravizados como filhos da Santa.

Este é o *Canto em Oração* mais recorrente nos ritos e celebrações do Carmo, funcionando como parte da *memória-hábito* da comunidade. Cantá-lo é manifestar e consolidar a narrativa da origem mítica da memória coletiva. Segundo D. Terezinha, o Hino “de poucos anos foi ponhado com letra. Era tudo de cor. [...]. Essa que é a antiga” (informação verbal)⁴⁴. Neste sentido, o Hino age na *comunidade grupal* como parte do conjunto de lembranças que se constroem socialmente (BOSI, 1993, p. 281).

⁴⁴ Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

A Performance Musical gera maior aproximação com o relato da comunidade ao consideramos, na presença da voz de Dona Terezinha, a síntese dos traços e marcas identitárias. Por essa razão, opta-se por iniciar o arranjo apenas com a voz de D. Terezinha, representando as bases da pesquisa e dando vazão à memória coletiva confeccionada ao longo dos anos.

A estrutura do arranjo violonístico é alicerçada pelos aspectos melódicos: as notas empregadas (fá#, sol#, lá# e si) permitem uma construção harmônica que se alterna entre passagens no modo mixolídio, jônio e eólio. A estruturação rítmica da harmonização bem como a resultante textural é influída pela agógica sugerida na melodia.

4.2 Procissão

Partitura 2 – Procissão

Procissão

Baseada no Pai Nosso do Carmo

M. Pezzotta

Lento *rubato*

4

6 $\text{♩} = 60$

11

15

19

23

27

2

Procissão

31

35

39

$\text{♩} = 80$

43

47

51

54

58

abafado (altura quase indefinida)

62

Procissão

3

66

70

74 *rit.*

78 ♩ = 40

82

86

88

90

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins at measure 66 and ends at measure 90. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above measure 74. A tempo indication '♩ = 40' is placed below measure 78. The score concludes with a double bar line at measure 90.

Fonte: elaborada pelo autor

4.8.2 Celebrações – “dos antigos”

O mês de julho é marcado pelas celebrações de Nossa Senhora do Carmo, entre a novena e procissões. Segundo a antropóloga Ferreira “as festividades e principalmente o ciclo de procissões colocam em movimento as relações presentes no todo social. As quatro procissões são situações subseqüentes onde a comunidade mobiliza-se e evidencia seus traços identitários.” (FERREIRA, 2011, p. 7)

Durante a novena de Nossa Senhora do Carmo, as orações *Creio em Deus Pai, Pai Nosso, Ave Maria* e *Deus Vos Salve* adquiriam o carácter específico de reza cantada.

Partitura 3 – *Pai Nosso/Ave Maria*

Pai Nosso
dos antigos/do Carmo

Comunidade do Carmo - SR



Pa	-	a	-	ai	nos	-	so	que	es - tais	no	céu	_____
San	-	ti	-	fi	-	ca	-	do	se - ja	o	vos	-
Ve	-	nha	a	nós	a	vós	o	vos	-	so	rei	-
Sej	-	ja	_____	fei	-	ta	a	vo	-	os	-	sa
										von	-	ta
												de

Fonte: elaborada pelo autor

A melodia, ou tom⁴⁵, do Pai Nosso e da Ave Maria são atribuídas “aos antigos” do bairro, sendo referenciadas como *Pai Nosso/Ave Maria dos antigos* ou *Pai Nosso/Ave Maria do Carmo*. O perfil melódico, constituído por graus conjuntos, orienta o desenvolvimento da peça em sua totalidade.

A introdução da peça é motivada tanto pelo perfil quanto pelas técnicas vocais presentes no canto (como o *portamento*, por exemplo). A melodia construída no tetracorde (Fá, Sol, Láb, Sib) é explorada ao longo da peça, sendo empregada em

⁴⁵ Tom utilizado usualmente pela comunidade para indicar aspectos estruturais da música, neste caso a estrutura melódica. Encontramos o termo, a partir do contexto das celebrações populares, onde “o significado de “tom” é muito mais amplo do que na terminologia europeia, referindo-se a uma execução que pode ser chamada de acústico-mocional, por integrar produção sonora a uma sequência específica de movimentos.” (PINTO; GRAEFF, 2012, P. 79)

ostinatos baseados em padrões rítmicos do *Samba de Bumbo* (padrões do bumbo e caixa)⁴⁶.

Partitura 4 – Figura rítmica do bumbo, caixa na aplicação do arranjo



Fonte: elaborada pelo autor

A escuta modal sugerida pela estrutura melódica foi adotada como *cantus firmus* na criação da textura polifônica, apresentada ao final da peça.

4.8 Virgem do Céu Sagrado – canto em oração

Virgem do céu sagrado
Mãe de nosso redentor

Entre as mulher entre as palma
Traz alegria em minha alma
E geme cheio de dor

Vinde para meu lábio
Palavra de amor

Em nome de Deus e do mundo
E também do filho amado
(informação verbal)⁴⁷

⁴⁶ Ver em seção 4.7. No mato que tem macuco, tem onça - Samba de Bumbo

⁴⁷ Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

Partitura 5 – Virgem do Céu Sagrado – Canto em Oração

Virgem do Céu Sagrado

Comunidade do Carmo SR

$\text{♩} = 55$

Vir - gem do céu sa - gra - a - a - do Mãe de nos - so re - den -

to - or En - tre as mu - lher en - tre as pa - a - al - ma traz a - le - gri - a em mi - nh' al - ma e

ge - me che - io de do - or Vin - de pa - ra meu lá - a - a - bio pa -

la - vra de a - mo - or Em no - me de Deus e do mu - u - un - do e

tam - bém do fi - lho a - ma - do.

Fonte: elaborada pelo autor

4.3.1 Saberes perseguidos

No que diz respeito às propriedades mágicas da pinga, inclusive para a afinação dos tambores, é digno de nota que o culto de José Cabinda em São Roque também usava esse líquido para facilitar a posse espiritual, provavelmente conforme preceitos nominalistas que associavam (em kikongo) nsámbe, o vinho de palmeira mais prezado para libações em ocasiões formais, com outro nsámbe, “oração”, e palavras relacionadas significando “orar, invocar” (LARA; PACHECO, 2007, p. 138).

Compreendemos tanto a Performance Musical quanto a Memória como construções sociais que operam na escolha e rejeição dos elementos *performados* ou lembrados (BOSI, 1993, p. 281). A exposição realizada no capítulo 2 demonstra a influência das perseguições às práticas afro-brasileiras como ferramentas de controle, no estabelecimento do confronto de memórias. Tais perseguições, por conseguinte, estão presentes nas memórias, rejeitadas e/ou celebradas, que ocupam o universo popular. Diversas memórias associadas à perseguição de ritos sagrados e profanos

estão dispostas, de forma fragmentada, nos relatos históricos: familiar, do Bairro e do Município.

A investigação feita sobre o *Canto em Oração* – Virgem do Céu Sagrado, recolhido durante a pesquisa de campo, possibilitou encontrá-lo no “Capítulo II – Novas orações das horas abertas” do Livro de São Cipriano (MOLINA, 1973), figurando entre as memórias e objetos perseguidos historicamente no Brasil. Segundo D. Terezinha, a oração é “cantada quando morre gente, de sete dia” (informação verbal)⁴⁸. Sobre isso, Jerusa Pires Ferreira comenta que

Ao tratar de alguns segmentos vivos e presentes do livro popular, e em especial no Livro de São Cipriano que estudei exaustivamente, lidei por muito tempo com algumas colagens estranhas, com textos vivos que iam formando verdadeiros compostos de Magia. Saberes recalcados, perseguidos, reunindo-se em conjuntos que tanto apelavam para textos míticos como para orações, evocações etc. (FERREIRA, 2007, p.7-8)

A *Oração*, cantada por D. Terezinha, entrecruza informações e lembranças que configuram nosso *Campo de significações*⁴⁹ (BOSI, 1993), onde o Livro de São Cipriano é ponto de intersecção de mais dois fragmentos históricos recolhidos e examinados durante a revisão bibliográfica. São eles: a prática da cartomancia e seus saberes, provenientes da linha materna⁵⁰, oriundos da comunidade do Carmo; e os objetos do culto de José Cabinda⁵¹, descritos por Santos⁵² (2010, p. 172), em 1854.

⁴⁸ Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

⁴⁹ Ver seção 2.2. Perspectivas sobre Música e Memória.

⁵⁰ Ver seção 3.1. Bairro do Carmo no relato histórico familiar.

⁵¹ José Cabinda, foi o preto forro que viveu em São Roque em meados de 1850, preso por liderar o rito religioso, em 1854, que derivou no episódio de punição pública aos seus companheiros (SANTO, 1939; BARBOZA, 2000; POSSIDONIO, 2018.). José Cabinda também pertence aos estudos e Memórias sobre o Jongo. (LARA; PACHECO, 2007).

⁵² No livro *São Roque de outrora* encontra-se: “Foi **apreendida** enorme coleção de objetos curiosos, que correspondente enumera na seguinte ordem: *Caramujos, guizos de cascavel, grande e variado sortimento de raízes, figuras de cera, pedras de cevar, cabeças de cobra, olhos de cabra, pés e cabeças de macacos, rabo serelepe, patuás envoltos em casca de lagartos e contendo raspas de raízes, cabelos e unhas de gente. Havia também um objeto feito de ponta de chifre, betumado de cera e coberto de fragmentos de espelho, que se denominava Vungo.*” (SANTOS, 2010, p.173, grifo nosso). Carvalho, em seu estudo corrobora tais perseguições, quando relata que “as bolsas de mandinga eram recriminadas pela Igreja Católica e pela Inquisição tanto no Brasil como em Portugal. [...] e ainda de a Igreja colonial ser conivente e fazer vista grossa às manifestações africanas evitando, “gastar tempo e dinheiro com batuques da negrada”, quando estes rituais tidos como pagãos e heréticos eram delatados ou ganhavam visibilidade eram recriminados e punidos, já que expunham uma força religiosa ilimitada e contagiosa que poderia ‘poluir’ e ameaçar a ordem social projetada pela Igreja” (BERTOLLOSI, 2006, p. 7). E acrescenta que, em 1752, “a associação de elementos sagrados e profanos [...] fizeram com que os inquisidores atuassem.” (BERTOLLOSI, 2006, p. 8). Figuravam, dentre os objetos encontrados: “desenhos de Cristo crucificado, de escravos, cabelos, a oração de São Cipriano, até uma hóstia consagrada” (BERTOLLOSI, 2006, p. 8).

A fim de ampliar a compreensão da dinâmica desses fragmentos, a professora Wissenbach fornece subsídios históricos sobre o catolicismo popular brasileiro:

Apresenta-se, antes, como um conjunto de instituições, de crenças, rituais e de práticas que foram sendo transformadas historicamente e que absorveram, em maior ou menor escala, conceitos ou aportes das várias etnias e povos que compõem o Brasil colonial. Nele estão presentes, noções de cura dos pajés indígenas, elementos provenientes do catolicismo popular ibérico, que se juntam a visões e crenças provenientes do mundo africano. [...] Além da heterogeneidade – este compósito de elementos variados –, ressalta-se a feição eminentemente sincrética que apresenta, concebido como um universo em que se encontram (mas também concorrem) crenças mágico-religiosas de diferentes procedências. (WISSENBAACH, 2008, p. 33-50, 2008)

Trata-se do que Ferreira chama de imaginário espraído, explicando que

no âmbito de sistemas mágicos, religiosos há por lado um imaginário espraído e uma espécie de corpo de representações difusas presentes em repetidas situações. Mas podemos também falar, por sua vez, de um imaginário concentrado que, transitando por alguns limites infringidos a certos sistemas e linguagens, [...]. Conforme nos sugere José Manuel Pedrosa há todo um patrimônio que transita pelas gerações e que se mantém na memória das comunidades encontrando seus espaços nas edições populares [lê-se música]. Um arraigamento plurilingüístico e pluricultural, ele nos diz; eu diria uma síntese de culturas relegadas. (FERREIRA, 2007, p.6-7)

Neste caso, o *Canto em Oração – Virgem do Céu Sagrado* é uma *contra-memória* (REILY, 2014), um imaginário concentrado afluindo no imaginário espraído dos relatos e memórias de práticas e saberes perseguidos e historicamente silenciados, ou seja, uma memória que desafia os discursos hegemônicos.

O arranjo deste Canto emprega referenciais sonoros provenientes desse imaginário espraído, proveniente das memórias expostas acima. A descrição⁵³ do culto de José Cabinda “ao som do Guayà-Cayumba (instrumento feito de cabaça com um cabo de pau servindo de chocalho)” (CORREIO PAULISTANO apud POSSIDONIO, 2018, p. 8) e sua relação com o universo jongueiro (LARA; PACHECO, 2007) motivaram a exploração da rítmica do Jongu. O emprego dos desenhos rítmicos do Jongu (de doze pulsos) ao longo da peça se aproxima dos grupos rítmicos, que sugerem seis pulsos, da gravação de *Virgem do Céu Sagrado*, na voz de D. Terezinha.]

Ao compreendermos o “jongo como lugar de encontro ou instituição onde se veiculam conhecimentos ancestrais, dotados de profundidade histórica” (DIAS, 2014,

⁵³ Em: *Correio Paulistano*, 27/07/1854.

p. 336), é possível notar que foram incorporados ao arranjo gestos rituais do jongo. A estruturação do arranjo se inicia com os padrões rítmicos do Tambu⁵⁴ e as palmas. Logo em seguida é apresentado o primeiro ponto:

Partitura 6 – Vovó não quer casca de coco no terreiro

Fonte: elabora pelo autor.

Casca de Coco

Ponto encontrado em diversas Celebrações afro-brasileiras

♩ = 110

Vo - vô não quer cas-ca de co - co no ter - rei - ro ____ Vo - vô não

3 quer cas-ca de co - co no ter - rei - ro ____ Pra não lem - bra - ar ____ dos tem-pos de ca - ti -

6 vei - rô ____ Pra não lem - bra - ar ____ dos tem-pos de ca - ti - vei - rô ____

A fim de aludir e reiterar o gesto ritual que homenageia os ancestrais, presto homenagem à minha ancestral (minha avó Ana Minalli⁵⁵), cartomante de ofício e vinculada aos saberes relatados nos testemunhos acima, ao abrir o primeiro ponto na minha criação. Segundo Paulo Dias “No jongo, a categoria *louvação* refere-se aos pontos cantados para *abrir* e *fechar* o jongo, render homenagem a ancestrais jongueiros e pessoas importantes, colocar situações existenciais ou marcar momentos ritualmente importantes da roda” (DIAS, 2014, p. 357).

A segunda melodia que se estabelece (comp. 18) foi desenvolvida a partir da clave do jongo de Tamandaré⁵⁶. Além da gravação da comunidade de Tamandaré, a transcrição do jongo, elaborada por Paulo Dias, amparou o desenvolvimento da peça. Com base nos conceitos de *time-line-pattern* (NKETIA, 1974) ou *linha rítmica* (PINTO,

⁵⁴ O Tambu e Candongueiro são tambores, que junto às palmas, acompanham os pontos do jongo.

⁵⁵ Ver seção 3.1. Bairro do Carmo no relato histórico familiar.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w6qhuze3O3Y>

2004), onde “x = pulso sonoro . = pulso silencioso com igual valor” (DIAS, 2019, p.45), o jongo se expressa:

como grupo de 12 unidades: [x.x.x.x.xx.x], onde X representa uma batida e o ponto uma batida abafada, ou seja, um grupo de (2+2+2+3+3+) intercambiáveis).

Em outra publicação, Dias (1999), ao tratar do jongo da comunidade de Tamandaré, representou os tambores da seguinte maneira: [XX XX XX x.x x.x] (3x2) + (2x3) . (DIAS, apud BONILLA, 2013, p.87)

Sabemos que “A área jongueira estende-se ao longo do Vale do Paraíba e regiões adjacentes” (DIAS, 2014, p. 331), portanto optamos por empregar o sotaque do Jongo do Tamandaré ao considerar as proximidades histórico-geográficas, no paralelo que se faz entre a história da Comunidade do Carmo e a região do Vale do Paraíba (cidade de Bananal), conforme a secção 3.3 *Bairro do Carmo no relato histórico da comunidade*.

Ainda sobre os aspectos sonoros do arranjo, a ponte criada (comp. 28 – 19) destaca a linha rítmica das palmas na função de introduzir a *melodia Virgem do Céu Sagrado* (comp. 36). Assim, a última melodia (o último ponto) da peça é uma referência direta à melodia ‘dos antigos’ do Carmo. Reitera-se, desta forma, o gesto ritual de homenagear, já expresso acima.

Partitura 7 – Jongo de Três Pontos

3ª corda - F#

Jongo de Três Pontos

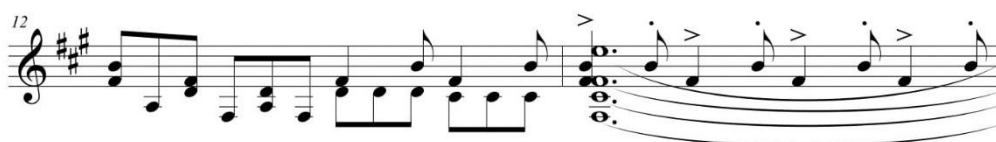
Inspirado em "Virgem do Céu Sagrado"

M. Pezzotta

♩. = 110



Repetir e
intercalar os
módulos de
forma livre.



2

Jongo de Três Pontos

14

16

18

20

22

24

26

28

30

The musical score for "Jongo de Três Pontos" consists of nine staves of music, numbered 14 through 30. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. The piece features a repeating first ending at measure 16 and a second ending at measure 28. The final measure (30) concludes with a double bar line and a key signature change to four sharps (F#, C#, G#, D#).

Jongo de Três Pontos

3

The musical score is written on ten staves, each beginning with a measure number (33, 36, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 12/8, indicated by a '12' over a '8' on the third staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests. The final staff (51) features a double bar line and a fermata over a whole note.

Fonte: elaborada pelo autor

4.4 Oração para Pedir Chuva – canto em oração

Faz noventa dia que não vejo água
 Noventa dia que ainda não choveu
 Mas os anjo foi buscar Maria
 Ôh doce fonte água desceu
 (informação verbal)⁵⁷

Partitura 8 – Oração para pedir Chuva

Oração para pedir Chuva

Comunidade do Carmo - SR

♩ = 92

Faz no - ven - ta di - a que não ve - jo á - gua

No - ven - ta di - a qu'ain - da não cho - veu

Mas os an - jo foi bus - car Ma - ri - a

Ôh, do - ce fon - te á - gua des - ceu

Fonte: elaborada pelo autor

⁵⁷ Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

4.4.1 Oração – *pertencimento e reivindicações*

Partitura 9 – Oração para pedir Chuva – arranjo para violão

Oração para pedir chuva

♩ = 60

Comunidade do Carmo - SR

Arr.: M. Pezzotta

arr. M. Pezzotta

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

45

49

53

57

61

65

69

73

77

81

85

89

93

97

101

105

109

113

117

121

125

129

133

137

141

145

149

153

157

161

165

169

173

177

181

185

189

193

197

201

205

209

213

217

221

225

229

233

237

241

245

249

253

257

261

265

269

273

277

281

285

289

293

297

301

305

309

313

317

321

325

329

333

337

341

345

349

353

357

361

365

369

373

377

381

385

389

393

397

401

405

409

413

417

421

425

429

433

437

441

445

449

453

457

461

465

469

473

477

481

485

489

493

497

501

505

509

513

517

521

525

529

533

537

541

545

549

553

557

561

565

569

573

577

581

585

589

593

597

601

605

609

613

617

621

625

629

633

637

641

645

649

653

657

661

665

669

673

677

681

685

689

693

697

701

705

709

713

717

721

725

729

733

737

741

745

749

753

757

761

765

769

773

777

781

785

789

793

797

801

805

809

813

817

821

825

829

833

837

841

845

849

853

857

861

865

869

873

877

881

885

889

893

897

901

905

909

913

917

921

925

929

933

937

941

945

949

953

957

961

965

969

973

977

981

985

989

993

997

1001

1005

1009

1013

1017

1021

1025

1029

1033

1037

1041

1045

1049

1053

1057

1061

1065

1069

1073

1077

1081

1085

1089

1093

1097

1101

1105

1109

1113

1117

1121

1125

1129

1133

1137

1141

1145

1149

1153

1157

1161

1165

1169

1173

1177

1181

1185

1189

1193

1197

1201

1205

1209

1213

1217

1221

1225

1229

1233

1237

1241

1245

1249

1253

1257

1261

1265

1269

1273

1277

1281

1285

1289

1293

1297

1301

1305

1309

1313

1317

1321

1325

1329

1333

1337

1341

1345

1349

1353

1357

1361

1365

1369

1373

1377

1381

1385

1389

1393

1397

1401

1405

1409

1413

1417

1421

1425

1429

1433

1437

1441

1445

1449

1453

1457

1461

1465

1469

1473

1477

1481

1485

1489

1493

1497

1501

1505

1509

1513

1517

1521

1525

1529

1533

1537

1541

1545

1549

1553

1557

1561

1565

1569

1573

1577

1581

1585

1589

1593

1597

1601

1605

1609

1613

1617

1621

1625

1629

1633

1637

1641

1645

1649

1653

1657

1661

1665

1669

1673

1677

1681

1685

1689

1693

1697

1701

1705

1709

1713

1717

1721

1725

1729

1733

1737

1741

1745

1749

1753

1757

1761

1765

1769

1773

1777

1781

1785

1789

1793

1797

1801

1805

1809

1813

1817

1821

1825

1829

1833

1837

1841

1845

1849

1853

1857

1861

1865

1869

1873

1877

1881

1885

1889

1893

1897

2

Oração para pedir chuva

33

36

40

44

48

52

56

60

64

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score consists of nine staves of music. Measures 33-35 and 36-38 feature triplets of eighth notes. Measures 39-41 and 42-44 contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measures 45-47 and 48-50 show more complex rhythmic structures with some beamed notes. Measures 51-53 and 54-56 continue the melodic development. Measures 57-59 and 60-62 feature a series of eighth notes with grace notes. Measures 63-65 and 66-68 conclude the piece with a final triplet and a sustained note.

Oração para pedir chuva

3

Fonte: elaborada pelo autor

“Esse é pra pedir chuva. Aí continua terço... aí no intervalo do terço torna esse aqui de novo [...]. Mas agora eles não cantam mais.” (informação verbal)⁵⁸.

⁵⁸ Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

A *Oração para pedir chuva*, antigamente cantada na novena de Nossa Senhora das Brotas, nasce da devoção à Santa. A novena acontece no mês de janeiro, “mas quando tá seca aí faz antes” (informação verbal)⁵⁹. Segundo D. Terezinha “em janeiro é despedida pra ela [N. S. Das Brotas] ir embora. Quando tá muito seca aí chega [em setembro] e faz o terço e novena pra ela” (informação verbal)⁶⁰. O estudo antropológico, realizado em 2011, explica a dinâmica das novenas em torno de N. S. Das Brotas:

Em janeiro, pode-se destacar as visitas de despedida de Nossa Senhora das Brotas às casas do Bairro, esta que chega à capela da comunidade em setembro, período que coincide com o início da época das chuvas, e retorna à sua capela, em um bairro próximo ao Bairro do Carmo, em seu dia, 02 de fevereiro, no qual também é comemorado o dia de Iemanjá. (FERREIRA, 2011, p.4)

Cantos para pedir chuva são temas recorrentes nas celebrações populares, muitas vezes vinculados aos saberes e ao pertencimento daqueles que habitam a terra, ou, sobre outra perspectiva, podem ser um clamor às condições básicas da vida, como o acesso a água (RESENDE, 2008). No dicionário da música, de Mário de Andrade, encontramos a definição:

CANTIGAS PARA CHAMAR CHUVA (s.f) – Prece para chamar chuva, cantada pelos caboclos do Nordeste implorando aos céus “remédio para a calamidade periódica que aflige assola toda a região.” (ALMEIDA, R. História da música brasileira, 1942, p. 133-135. (DD – MA) (ANDRADE, 1989, p. 104)

Sobre a novena de N. S. Das Brotas, a antropóloga Ferreira ainda destaca “as relações entre santos e tempo natural e agrícola.” (FERREIRA, 2011, p.4).

Durante a confecção do arranjo procurou-se manter a mesma tonalidade⁶¹ assim como o pulso do material melódico. Com o intuito de entrecruzar testemunhos sonoros das reminiscências recolhidas, a condução harmônico-rítmica teve como referencial, para o seu desenvolvimento, a *Capoeira* (LARRAIN, 2005, p. 99 -100), principalmente no uso dos baixos, correspondentes aos padrões rítmicos do agogô e pandeiro⁶² e no uso de quiálteras que antecipam a melodia da oração (Comp. 36 –

⁵⁹ Id. 2019.

⁶⁰ Id. 2019.

⁶¹ Para isso o violão foi inteiramente afinado meio-tom abaixo, scordatura.

⁶² Linha rítmica: [x.xx].

41), correlato a estrutura rítmica da “chamada do Gunga⁶³” (LARRAIN, 2005, p.126) que funciona como o toque para iniciar a roda.

Partitura 10 – toque do agogô e estrutura rítmica



Fonte: (LARRAIN, 2005, p. 99)

Partitura 11 – Chamada do Berimbau



Fonte: (LARRAIN, 2005, p. 126)

Atualmente a capoeira é encontrada no Bairro em forma de oficinas, ofertadas pelo SMF (Sociedade e movimento “FOCOLARI”)⁶⁴ e nas reminiscências dos antigos moradores, que podem ser conferidas no Relatório etnológico técnico-científico, como no caso de Dona Hermelinda que testemunhou

sobre dois importantes ‘capoeiradores’ (jogadores de capoeira⁶⁵), Alfredo do Carmo e Leôncio da Cruz, que manejam com muita habilidade os paus, de mais ou menos um metro, que cada um usava, seguido na frente dos músicos, nas festas de carnaval do Carmo. (BARBOZA, 2000, p. 24)

Em entrevista, D. Terezinha conta que Alfredo do Carmo é seu tio avô e comenta entre risadas que “antigamente tinha [roda de capoeira]. Os mais... O meu avô memo e um senhor lá de Vargem Grande, que eles se encontravam primeiro: davam umas pernadas de capoeira, pra depois se cumprimentar” (informação verbal)⁶⁶.

⁶³ Gunga é usualmente o berimbau mais grave utilizado no conjunto instrumental da capoeira.

⁶⁴ Projeto originado em 1943 na Itália e atuante há mais de 40 anos no Carmo.

⁶⁵ Nota da citação original: “NOTA – Grafamos o vocábulo “CAPUEIRA” (com ‘U’), cuja fundamentação e justificativa pode ser encontrada na “CAPUEIRA de ANGOLA – A Personal View of a Capueira Master” – Guilherme dos Santos Barboza, publicado no livro The World of Music-Journal of the Internacional Institute for Comparative Music Studies and Documentation (BERLIN) in Association with the Internacional Music Council (UNESCO). Vol.XXX.Nº.2-1988 – Alemanha.” (BARBOZA, 2000, p.24).

⁶⁶ Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

Desta forma, os materiais sonoros utilizados fazem parte da memória social da Comunidade. Uma vez *performados* estabelecem o espaço da Performance Musical como território de compartilhamento de um passado comum (REILY, 2014; BOSI, 1993).

4.5 Boa Noite Vós Senhora – canto em oração

Boa noite vós senhora
Esposa do eterno pai
Nos cobrir com vosso manto
Esposa do espírito santo

(Resposta)

Nossa Senhora do Carmo
Tem o seu jardim em flores
Onde vão cantar os anjos
No domingo da senhora

Numa noite de luar
Ajuntou-se as três Maria
Procurando Jesus Cristo
Sem nunca poder achar

Foram dar com ele em Roma
Resvestido no altar
Cálice de ouro na mão
Missa nova foi cantar

Quem esta oração rezar
Com grandes céus foi cantar
Minha alma será tão clara
Como um raio da estrela

Quem ouviu não aprender
Quem souber não ensinar
E no dia de juízo
Grande castigo terá
Amém
(informação verbal)⁶⁷

⁶⁷ Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

Partitura 12 – Boa Noite Vós Senhora

Boa Noite Vós Senhora

Comunidade do Carmo - SR

$\text{♩} = 60$

Bo - a noi - te vós se - nho - o - ra Es - po - sa do e ter - no Pa - a - ai

Nos co - brir com vos - so man - an - to Es - po - sa do es - pí - ri - to san - an - to.

Nos - sa Se - nho - ra do Ca - ar - mo Tem o seu jar - dim em fro - o - res

On - de vão can - tar os a - an - jo No do - min - go da se - nho - o - ra

Nu - ma noi - te de lu - a - a - ar A - jun - tou - se as três Ma - ri - i - a

pro - cu - ran - do Je - sus Cri - is - to Sem nun - ca po - der a - cha - a - ar

Fo - ram dar com e - le em Ro - o - ma Res - ves - ti - do no al - ta - a - ar

Cá - lice de ou - ro na mão - ã - ão Mis - sa no - va foi can - ta - a - ar

©Pezzotta

2

Boa Noite Vós Senhora

17

Quem es-ta o - ra-ção re-za - a - ar Com gran - de céus foi can - ta - a - ar

19

Mi - nh'al - ma se - rá tão cla - a - ra Co-mo um ra - io da es-tre - e - la

21

Quem ou - viu não a - pren-de - e - er Quem sou - ber não en - si - na - a - ar

23

E no di - a de ju - í - zo Gran-de cas - ti-go te - rá a a _____

rit.

Fonte: elaborada pelo autor.

4.5.1 Boa Noite Vós Senhora – Canto Caipira

Partitura 13 – Boa Noite Vós Senhora – Arranjo para violão

Boa Noite Vós Senhora

Comunidade do Carmo - SR

Arr.: M. Pezzotta

♩ = 60

3

5

7

pizz.

9

11

13

15

Fim

©Pezzotta

2

Boa Noite Vós Senhora

17

19

21

23

25

pizz.

Da começo ao Fim

Fonte: elaborada pelo autor.

A influência religiosa na Comunidade do Carmo está registrada tanto nos Cantos e práticas musicais quanto nas narrativas históricas. É possível inferir, portanto, que os costumes introduzidos pela Ordem Carmelita Fluminense se fazem presentes no *Canto em Oração*. No entanto, Romildo Sant'anna, ao dissertar sobre o cancionário caipira, nos adverte sobre a necessidade de

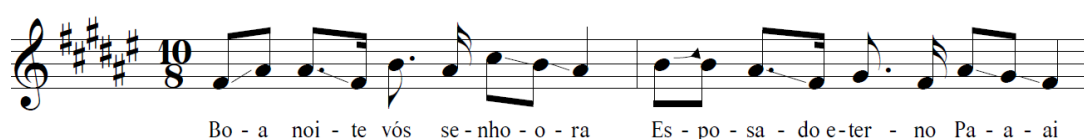
entender que o processo de concepção literária associa-se à criação de imagens visuais, além de provocar correlações com experiências concretas. Os jesuítas tinham plena consciência desse fato, ao se relacionar com populações iletradas. Trata-se de experiência adquirida que remonta há séculos: os afrescos das igrejas medievais, as ilustrações dentro dos textos, a oralidade dos sermões eram agentes de transmissão entre a igreja e seus fiéis. Além dos aspectos lúdicos e artísticos dos atos de recitar e cantar, não é difícil entender por que os jesuítas usaram as formas do Romancero tradicional como estratégia de evangelização. (SANT'ANNA, 2000, p.58)

A Comunidade do Carmo pertence à região caipira, que como um todo “surge desse emaranhado e se estabelece como uma teia. [...] se reconhece e se deixa reconhecer pelas suas características e modos de vida a partir de uma miscigenação entre brancos e índios a princípio, e mais tarde, negros” (SANCHES, 2010, p. 16).

Além da produção simbólica do universo caipira sobre a concepção literária, os “elementos residuais nos modos de falar” (BURKE, 2006 Apud SANCHES, 2010, p. 16) se manifestam em estruturais musicais.

Dois elementos se destacam, com base na análise da gravação do *Boa Noite Vós Senhora* na voz de D. Terezinha: a evidente utilização de *portamentos* vocais e o padrão cíclico (*Cíclon*), assimétrico, que se revela durante a oração, conformando, na escrita tradicional⁶⁸ (*mensural*), como 10:8.

Partitura 14 – Padrão cíclico – estrutura rítmico melódica



Fonte: elaborada pelo autor

O *portamento* é reconhecido como um dos elementos que caracterizam o modo de cantar do caipira, segundo Garcia:

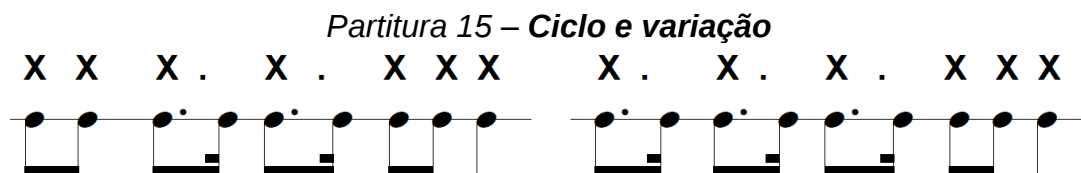
as duas principais características musicais das modas-de-viola, resultantes da peculiar forma do cantar caipira e das singularidades musicais que são próprias ao gênero: a impossibilidade de definir a altura das notas com precisão, devido à frequente utilização de glissandos e portamentos, e a inconstância rítmica decorrente de uma livre fruição rítmica que o gênero necessita. (GARCIA, 2011, p.148)

No entanto, a concepção de “livre fruição rítmica” apontada por Garcia não se aplica à esta *Oração*. Diferentemente, a concepção rítmica adotada vincula-se com o processo da “grande tradição musical do canto de igreja, [...], mostram apego à estrutura prosódica do ritmo melódico.” Isto é, “o ritmo da fala resulta da soma de agrupamentos pares e ímpares de sílabas.” (DIAS, 2019, p. 44).

Os estudos africanistas (MUKUNA, 2000; KOFI AGAWU, 2013; PINTO, 2001, 2004; PINTO; GRAEFF, 2012; NKETIA, 1974) contribuem para o reconhecimento da presença dos *denominadores culturais* (MUKUNA, 2000, p. 49) africanos nas práticas musicais afro-brasileiras. Com base em tais estudos, a sequência rítmica,

⁶⁸ O Pesquisador Paulo Dias expõe “a perspectiva rítmica dita divisa torna-se dominante na música europeia a partir do desenvolvimento da escrita mensural; ela baliza a medida do discurso musical a partir de unidades temporais, os tactus, tempos ou batidas (beats) que se dividem em unidades menores na razão de 1:2 (compasso simples) e de 1:3 (compasso compostos). Segundo essa lógica, as configurações rítmicas que não podem ser divididas em metades iguais são consideradas assimétricas.” (DIAS, 2019, p. 44 -45)

denominada de *Ciclo*, teve sua natureza “isócrona, ou seja, reiterada em intervalos regulares de tempo” (DIAS, 2019, p. 44) comprovada, além de sua variação:



Fonte: elaborada pelo autor

O arranjo foi pensado com base nos conceitos expostos acima. Com o propósito de reiterar o efeito vocal do *portamento*, a digitação utilizada procurou evitar a alteração das cordas durante a condução melódica. O emprego de terças e sextas paralelas foi motivado pelas características da Moda Caipira que

cantada no acasalamento do dueto em terça, de mi e dó, em falso bordão de dicção anasalada. O anasalamento conserva resquícios de línguas e dialetos ameríndios; o cantar entoando vozes. Mantém a tradição ritualística da missa, devocionada na igreja. (SANT'ANNA, 2000, p.93)

No que concerne aos procedimentos rítmicos, emprestamos a operação adotada pelo GRUPO ANIMA, de “transformar o ciclo africano em *ostinato* subjazendo imutável à medida do compasso.” (DIAS, 2019, p. 47).

Tendo em vista que não figura como objetivo desta pesquisa a elaboração de um sistema notacional que contemple e reconheça os parâmetros expostos fora do pensamento musical eurocêntrico, é válido dispor das recomendações de Luiz Fiaminghi sobre o caso:

O músico que se propõe a trabalhar esse repertório a partir da partitura escrita deverá então, considerar os desvios que uma escrita fundamentada em outros parâmetros de temporalidade pode causar e saber relativizá-la e colocá-la em constante confronto com os elementos que estão ausentes. (FIAMINGHI, 2019, p. 63)

O arranjo confeccionado com base no pensamento musical, expressado pela epistemologia dos estudos africanistas, e considerações sobre o contexto e aspectos do caipira, visa contribuir “com seu suporte científico à reconstrução da história das culturas africanas no Brasil.” (PINTO, 2004, p.96). Desta forma, consideramos que os padrões cíclicos e assimétricos se revelam como reminiscências do pensamento musical africano presentes na estrutura da oração.

4.8 Improviso – memória: imagens e imaginários

Incitados pelo antropólogo José Jorge de Carvalho a pensar o idioma como elemento cultural, destaca-se a necessidade de ampliar o imaginário, com vistas nas imagens e referentes culturais marginalizados pela visão etnocêntrica.

O racismo é sustentado por uma negação: do corpo, da cultura, da língua, da história, tudo. [...]. Então a gente tem que introduzir os cantos, as línguas, pra que isso seja: criar um imaginário poliglota, multicultural. A língua tem um poder enorme nisso aí (NA TRILHA..., 2020)

Por analogia, entendemos que a presença desses elementos culturais na produção acadêmica são introduzidos efetivamente na sociedade, manifestando-se no *imaginário dos saberes* (NA TRILHA..., 2020), e, por que não, no *imaginário sonoro*⁶⁹.

As entrevistas são ocorrências que transbordam a delimitação da pesquisa; auxiliam a composição do *campo de significações* (BOSI, 1993) e dão substâncias ao *imaginário individual* (BOSI, 1993),

As intenções composicionais partiram da abordagem da fala de D. Terezinha como material sonoro, posteriormente fragmentado. Ao compreendermos a fala e a língua como elementos culturais e, por conseguinte, como registros e marcas da memória, destaca-se a relevância do dialeto (trata-se aqui do *dialeto caipira*⁷⁰). No entanto, a escolha do material sonoro considerou não apenas a presença do *dialeto caipira*, mas de todo um imaginário que se manifesta e se oculta na medida em que os fragmentos privilegiam as sonoridades dos fonemas ou os valores semânticos da fala. Foram selecionadas as seguintes frases:

1. Mai é mai, mas é mas é o meu
2. Madeira
3. Eu fui criado, no mato
4. Fui criado trabalhando, no mato, neh

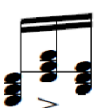
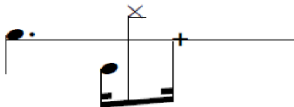
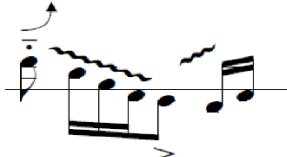
⁶⁹ “imaginário sonoro é o entorno sonoro, cultural e afetivo que motiva o processo criativo. Esta noção remete também aos materiais e às ideias, em sentido amplo e metafórico, que levam o compositor a compor e que, no ato criativo, se tornam materiais e ideias musicais” (MENDES, 2015, p. 91).

⁷⁰ Ver o Dialeto Caipira (AMARAL, 1976).

5. Láaa, não sei pra onde lá
6. Eu ia junto Eu ia junto

Alguns desses materiais sonoros manipulados (Audacity) se mostraram como *gesto musical*⁷¹, gerador de módulos variáveis que conferem autonomia nas escolhas do *Performer* no decorrer da Performance, conferindo o caráter de improviso da peça.

Partitura 16- *script dos módulos do improviso*

	Madeira
	É, no mato
	Mai é mai, mas é mas é o meu
	Láaa, não sei pra onde lá

Fonte: elaborada pelo autor

Ao optarmos pela improvisação sobre os fragmentos sonoros estamos, por um lado, nos distanciando dos contextos e estruturas das práticas musicais, mas, por outro, possibilitando uma perspectiva fora dos *costumes* e das narrativas hegemônicas, considerando que os fragmentos revelam imagens daquilo que não é visto, ou que não quer que se veja. Em outras palavras, ampliamos o *imaginário sonoro*.

⁷¹ Segundo Fernando Iazzetta (2008, p. 7), gesto musical é um “fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento, (...) que desempenha um papel primordial como gerador de significação. De certo modo, nós aprendemos a compreender os acontecimentos sonoros com o auxílio dos gestos que produzem ou representam esses sons.” (apud DE FREITAS, 2008, p. 43)

4.7. No mato que tem macuco, tem onça – Samba de Bumbo

“Esse é só os antigo, só os pretão, as pretona de saiona bem até o pé pra dançar”
(informação verbal)⁷²

⁷² Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

Partitura 17 – No Mato que tem macucu, tem onça

No mato que tem macucu, tem onça

Reminiscência do Samba de Bumbo

M. Pezzotta

♩ - 55

6

11

16 ♩ - 110

22

26

30

1.

2.

2

No mato que tem macucu, tem onça

Musical score for the song "No mato que tem macucu, tem onça". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is divided into systems, with measure numbers 34, 38, 42, 46, 50, 54, and 58 indicated at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *dim.* (diminuendo). The score concludes with a double bar line and repeat signs.

34

38

42

46

50

54

58

dim.

1. 2.

No mato que tem macucu, tem onça

3

62

66

70 *accel.*

74

78

82

86

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of seven systems of music, each containing four measures. The first system (measures 62-65) features a melody of eighth notes with a descending line. The second system (measures 66-69) continues the melody with some ties. The third system (measures 70-73) begins with a measure marked 'accel.' and shows a more active melody. The fourth system (measures 74-77) continues the accelerated melody. The fifth system (measures 78-81) shows the melody returning to a more steady eighth-note pattern. The sixth system (measures 82-85) continues this pattern. The seventh system (measures 86-89) concludes the phrase with a final melodic line.

4

No mato que tem macucu, tem onça

90 $\bullet - 110$

94

98 1. 2.

102

106 1.

110 2. 1.

115 2.

119 [mão direita] golpe sobre o cavalete [mão esquerda] Tapa sobre lateral do violão (madeira)

Fonte: elaborada pelo autor

“No mato que tem macucu, tem onça” é um dos pontos⁷³ de *Samba de Bumbo* recolhidos em São Roque, em 1937, por Luís Saia e publicados por Mário de Andrade (2012, p. 83). Segundo Andrade, “Este samba, dado como tal pelo informante, não foi colhido durante danças. Foi cantado no meio duma história dos tempos da escravidão [...]” (ANDRADE, 2012, p. 83).

No ano de 2019, em uma situação análoga, Seu Juca Guarino, 80 anos, não cantou nenhum ponto. Porém, entre conversas sobre o tempo da escravidão, mencionou “um samba que tinh’ aí e os mais véio abandonaram”. Quando insisti no assunto, intrigado, Seu Juca, entre risos, respondeu: “Samba é... Um samba de Roda, né?! Que um joga ponto pra outro...”. (informação verbal)⁷⁴

Mário de Andrade denomina a manifestação como *Samba Rural Paulista*; para Dona Terezinha, “Uns fala samba de bumbo e outros fala samba de roda” (informação verbal)⁷⁵. O Samba mencionado é parte do conjunto de práticas conhecidas e intituladas, genericamente, de Batuque ou Batuques. Segundo Manzatti, esta terminologia representa

a generalização e o total desprezo apresentado pelo conjunto dos agentes das elites ao longo da história pelas manifestações culturais dos negros e outros representantes das classes populares é, com certeza, um dos fatores que mais prejudicam o entendimento do processo histórico de ocorrência dos Batuques em nosso território. (Manzatti, 2005, p.44)

O termo se faz presente em diversas regiões do país e, no entanto, quando diz respeito à realidade caipira, “batuque refere-se a uma modalidade preservada por membros de comunidades afro-brasileiras [...]. Estudos indicam que o batuque se originou de escravos trazidos da região Angola/Congo, portanto, dentro do grupo etnolinguístico africano banto ou bantu,” (IKEDA; PELLEGRINI FILHO, 2004, p. 176).

Atualmente, o *Samba de Bumbo* é encontrado em forma de reminiscência na Comunidade do Carmo. Os relatos recolhidos nos levam a acreditar que a manifestação era integrada aos *costumes* da Comunidade até as primeiras décadas do séc. XX, simultâneo ao

⁷³ Mais informações em Andrade (2012, p. 65): “O chamar de “ponto”, cujo conceito de toada, melodia, me parece bem firmado, ao samba propriamente dito, é bem importante, pois parece indicar que os próprios negros distinguiam o caráter paramelódico, musicalmente vago, da cantoria anterior do solista.”

⁷⁴ José Guarino, conhecido como Seu Juca, entrevista concedida em 12 de out. de 2019.

⁷⁵ Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

declínio da festa de Pirapora e para a suspensão deste momento de encontro entre os grupos, que nunca mais ocorreu, empobrecendo a manifestação do Samba de Bumbo como um todo.

Até a década de 1930, da mesma forma realizava-se o Samba em todos os redutos negros da capital paulista. (MANZATTI, 2005, p. 94)

A pesquisa bibliográfica (ANDRADE, 2012; MANZATTI, 2005; IKEDA; PELLEGRINI FILHO, 2004; BENEDITO, 2020; CONTI, 2015), o curso *Teoria e Prática do Samba Rural Paulista*⁷⁶, bem como a vivência e o material recolhido durante o encontro de sambadores⁷⁷ ofereceram subsídios para compor a criação musical presente. O início da peça foi motivado pelos versos, que, conforme Mário de Andrade “parece poesia decorada” (ANDRADE, 2012. P.67):

N. 1 (S. Roque, 5-VII-1937).
 Companheiro, me ajudai
 Que eu não posso cantá só:
 A minha bela sogra
 E o meu belo cunhado
 Fizero parte de mim
 Na casa do delponegado,
 Fizero parte de mim,
 Qu’eu era mar (mal) ensinado.
 Fizero mia chamada,
 Eu entrei numa sala,
 Uma sala empapelada;
 Eu sentei lá no banquinho,
 Perto do delegado,
 contei minhas mintira,
 Falei minhas verdade,
 O delegado virou-se,
 Deu tudo isso acabado:
 Samba: – Você vai na vossa casa,
 Coma e beba sossegado.
 (ANDRADE, 2012, p. 67)

Tais versos possuem a estrutura formal inusitada quando comparados aos demais pontos e *consultas coletivas*⁷⁸ (ANDRADE, 2012), usualmente curtos em

⁷⁶ Curso promovido pela Casa Mário de Andrade, ministrado por João Mário Machado durante o mês de outubro de 2019, São Paulo – SP.

⁷⁷ ENCONTROS DO SAMBA RURAL PAULISTA realização ProacSP, no dia 05 de Outubro de 2019 no município de Quadra – SP. Estavam presentes os grupos: *Os filhos de Quadra – Samba Caipira*; *Samba Lenço de Piracicaba*; *Samba de Roda de Pirapora*; *Samba de Roda de Dona Aurora* (Vinhedo); e *Samba de Bumbo Nestão Estevam* (Campinas).

⁷⁸ Em Mário de Andrade: “Já nas minhas notas, tomadas em 1931, o costume que continuarei chamando de “consulta coletiva” para facilidade de expressão, me preocupou no seu significado exato. Eis o que então escrevi ... Paravam uns minutos para descansar e depois sem dança nem instrumentos, um tirava um dístico novo, em solo, de que o grupo, em uníssono, prolongava em fermata a última sílaba de cada verso. Por duas ou três vezes estas paradas entre sambas deram ocasião a improvisações solistas longas. A impressão que se tinha era que o puxador estava procurando um texto coral e uma linha melódica *de todos* (grifo de então). Curiosíssimos esses improvisos longos,

forma de quadrinhas. Em conversa informal, o pesquisador e sambador de Pirapora, João Mário Machado, fez a correlação dos versos, acima citados, com a forma antiga de se cantar⁷⁹, e apontou semelhanças da estrutura dos versos com a Abertura do Samba de Pirapora⁸⁰, também conhecido como Oração⁸¹, cantados por Dona Maria Esther⁸². Os compassos de 1 – 38 foram elaborados a partir da estrutura rítmica e melódica da Oração.

Para incorporar o padrão⁸³ rítmico do Bumbo, foi necessário contextualizar e compreender que o Bumbo

conduz toda rítmica da manifestação, além de centralizar, como um magneto, todos os instrumentos e participantes da roda, [...]. Alguns sambistas atribuem ao Bumbo forças religiosas ou sobrenaturais, relação idêntica à construída em [sic] com os atabaques nos cultos afro-brasileiros e, antes disso, com todos os tambores mestres das danças afro-brasileiras ancestrais. (MANZATTI, 2005, p. 20)

Ainda sobre o Bumbo, Conti esclarece que

as rodas de samba trazem o bumbo como instrumento condutor, executando a marcação da clave ou linha condutora [...] sendo que com alguma frequência ouve-se a sequência que acrescenta, após três repetições do mesmo ciclo rítmico do *tresillo* (3+3+2). (CONTI, 2015, p. 121)

verdadeiras litanias, em que a cada verso o grupo prolongava a última sílaba em fermata. Foi dum desses improvisos que recolhi esta quadrinha: [...] cantada em dísticos (com o prolongamento coral de dois em dois versos?). Aliás nem era quadra, pois outros dísticos seguiram, menos interessantes e que não pude reter na memória. (ANDRADE, 2012. p. 66)

⁷⁹ Referente ao conjunto de versos mais extensos que os usuais (por do solista), entre vogais prologadas (por parte do coro); Mário de Andrade também tece comentários sobre a forma: “Interessantíssima também, nessas improvisações longas, a *evolução da linha melódica*, que principiava sempre com decidido sabor eclesiástico, às vezes diretamente inspirada no cantochão. Ia se modificando, até adquirir um caráter mais negro, mais brasileiro, e então o samba principiava.” (ANDRADE, 2012. p. 66)

⁸⁰ Letra da Abertura do Samba “A pedido de um amigo, de um velho companheiro, Hoje eu faço esta oração em homenagem aos romeiros. Romeiro de toda parte, também do interior, Que presta homenagem ao Bom Jesus, Nosso Senhor! Ciclistas e rodoviários, grandes cavaleiros, Àqueles que vêm a pé e também os charreteiros, Todos têm seu presidente, têm a sua devoção, Os que morrem ficam na lembrança e os que ficam seguem a tradição. 25 Vinha vindo em Pirapora Eeee Vim aqui pra visitar Aaaa O Samba de roda eeee Agora vai começar aaaa Bom Jesus de Pirapora eeee Ele vai nos ajudar aaaa Eu venho vindo Chegando agora Vim visita Coro: Meu Bom Jesus de Pirapora (Samba de Roda de Pirapora do Bom Jesus-SP)” (BENEDITO, 2020, p. 24 - 25)

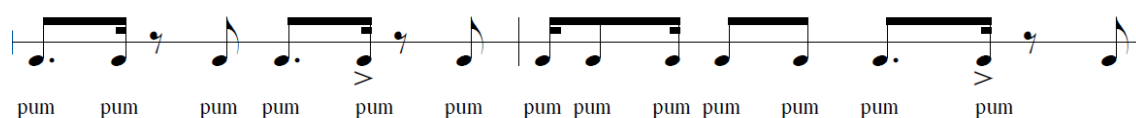
⁸¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-FQZnp-DMpY&t=273s>

⁸² Dona Maria Esther “do Samba de Roda de Pirapora, reconhecida pela Liga das Escolas de Samba de São Paulo como embaixatriz do Samba Paulista, fazia a seguinte oração: Abertura do Samba.” (BENEDITO, 2020, p. 24).

⁸³ Os elementos e vocabulários do universo das celebrações populares possuem uma natureza fluída. É válido esclarecer que empregaremos o termo **padrão rítmico** para não gerar ambiguidades. No entanto, os termos: padrão, levada, clave e são utilizados entre os praticantes. O mesmo se aplica a organologia do samba: é comum alguns grupos denominarem o tambor mais grave de Tambor, Bumbo ou Zambumba, da mesma forma que o termo Surdinho se aplica ao tambor médio e Caixa ao tambor mais agudo.

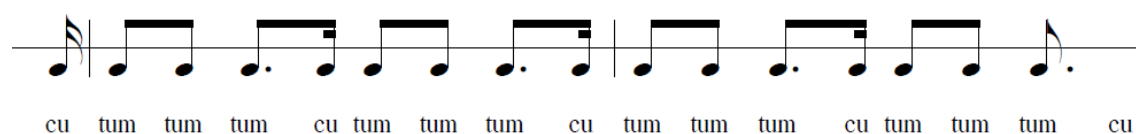
Apesar da crescente produção acadêmica sobre a manifestação, ainda não existe consenso sobre o padrão rítmico do *Samba de Bumbo* e os diversos sotaques presentes neste universo. Mesmo não se configurando como um dos objetivos desta investigação, foi necessário averiguar algumas incursões sobre os sotaques do *Samba de Bumbo*. O padrão rítmico (120 bpm) adotado na peça é decorrente do sotaque reconhecido, por João Mário, como ‘dos antigos’ (Partitura 21). Segundo o pesquisador, a perda dos antigos mestres e zambubeiros provocaram o empobrecimento rítmico do *Samba*. No entanto, em virtude de um encontro informal entre os grupos de sambadores, foi possível reconhecer o sotaque dos antigos.

Partitura 18 – Sotaque de Pirapora



Fonte: elaborada pelo autor

Partitura 19 – Sotaque Cururuquara e Grito da Noite



Fonte: elaborada pelo autor

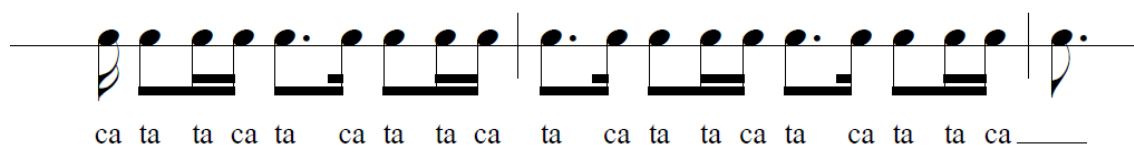
Partitura 20 – Sotaque de Vinhedo (dos antigos)



Fonte: elaborada pelo autor

A clave rítmica do Bumbo foi transposta para as cordas graves (comp. 16 – 21), bem como nos ataques e golpes percussivos sobre a madeira do violão (comp. 121 – 124). Desta maneira, buscamos tanto estabelecer o protagonismo do padrão rítmico como nos aproximar dos gestos dos tocadores de bumbo (ou zabumbeiros). A incorporação do padrão rítmico dos tambores médios e agudos (conhecidos pelos praticantes como Surdinho e Caixa), fica demonstrado entre os compassos 86 – 99.

Partitura 21 – Padrão rítmico da caixa



Fonte: elaborada pelo autor

A melodia exposta entre os compassos 47 – 55 possui aproximações com a melodia do ponto “Sabiá canta bonito, mas de saudad’ ele chora, aí meu Deus como é bonito o Samba de Pirapora”⁸⁴. Já a melodia que finaliza (compasso. 106 – 109) faz referência aos versos recolhidos em 1937, em São Roque, e ainda presentes nos sambas praticados hoje em dia:

N. 2 (S. Roque, 10-VII-1937).
O samba não é daqui
Foi Sant’Ana quem (sic) mandô;
Samba: – Eu choro e hesito
Cuano morre um sambadô.
(ANDRADE, 2012, P. 67)

4.8. Ora viva, ora viva São Gonçalo

Ao contrário das memórias da *Capoeira* e do *Samba de Bumbo*, a *Festa de São Gonçalo* é uma das práticas mais prestigiadas da Comunidade do Carmo. Os testemunhos registrados (não publicado⁸⁵; FERREIRA, 2011; BARBOZA, 2000) estabelecem sua presença como uma das, se não a, mais antiga na comunidade. No entanto, não localizamos uma bibliografia que esclarecesse a estrutura da Celebração, bem como as realizações musicais e coreografias da prática.

⁸⁴ Colhida durante o Encontro de sambadores. Cf. Nota 77.

⁸⁵ BAIRRO DO CARMO, 1993. Trabalho sobre o Bairro do Carmo, 1993. Documento localizado no setor da hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal “Prof. Arthur Riedel”.

Partitura 22 – Ora viva, ora viva



Os módulos são grupos rápidos que se repetem

5º corda - G
6º corda - D

Ora viva, ora viva

M. Pezzotta

1 2 3 4

5 6 7 8 8a

8a

Tocar o 8a simultaneamente ao 8.

M. Pezzotta

$\text{♩} = 60$
1º verso [tape 1]

$\text{♩} = 80$

6 Forguedo

8 1. 2.

11

14

17

20 *rit.* Tapa sobre a madeira

22 2º verso [tape 2]

Golpes sobre a madeira- tempo irregular

2 Ora viva, ora viva

$\text{♩} = 60$ Tape 2

24 Es - sa ou - tra vai de ro - da

26 o - ra vi - va o - ra vi - va São Gon - ça - lo

28

$\text{♩} = 80$

32 Forquedo

34 1. 2.

37 Forquedo

39

41

The musical score is written for a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a tempo marking of 60 beats per minute (♩ = 60) and a 'Tape 2' label. The first two lines of music (measures 24-27) contain the lyrics 'Es - sa ou - tra vai de ro - da' and 'o - ra vi - va o - ra vi - va São Gon - ça - lo'. The third line (measures 28-31) features a complex, multi-measure rest for the vocal line, while the accompaniment continues. The fourth line (measures 32-33) is marked 'Forquedo' and has a tempo change to 80 beats per minute (♩ = 80). The fifth line (measures 34-36) includes first and second endings, marked '1.' and '2.'. The sixth line (measures 37-38) is also marked 'Forquedo'. The seventh line (measures 39-40) and the eighth line (measures 41-42) continue the musical piece without lyrics.

Ora viva, ora viva

3

43

45

47

49

51

53

55

59 *rubato*

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score consists of eight staves of music. The first staff (43-44) features a series of eighth notes with a descending melodic line. The second staff (45-46) continues this pattern with a mix of eighth and sixteenth notes. The third staff (47-48) introduces a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (49-50) features a series of eighth notes with a descending melodic line. The fifth staff (51-52) continues this pattern with a mix of eighth and sixteenth notes. The sixth staff (53-54) features a series of eighth notes with a descending melodic line. The seventh staff (55-56) continues this pattern with a mix of eighth and sixteenth notes. The eighth staff (59-60) features a series of eighth notes with a descending melodic line, marked with the word *rubato* above the staff.

4 Ora viva, ora viva

Vivace

63 Caruru

65

67 Frase final do forquedo

70 *rit.*

$\text{♩} = 60$

73 3º verso [tape 3]

Tape 3

o - ra

75 vi - va o - ra vi - va São Gon - ça - lo *dolce*

rit.

78 4

Fonte: elaborada pelo autor

4.8.1. Testemunho da Festa de São Gonçalo

No dia 26 de outubro de 2019 pude vivenciar a *Festa de São Gonçalo* (ou, o *São Gonçalo*, como os praticantes a denominam) na casa de Dona Glória; o motivo daquela Celebração era cumprir a dívida da promessa feita ao santo. São Gonçalo atendeu às preces de Dona Glória, que pedira saúde ao marido, e a promessa se cumpriria assim que se findasse a dança. A pessoa que faz a promessa ou quem “recebe aquela graça faz a dança de São Gonçalo. Aí convida o violeiro e o povo. Quem quiser ajudar a cumprir a promessa, vai” (informação verbal)⁸⁶.

Aspectos semelhantes àqueles apontados pelo Professor Alberto Ikeda e por Pellegrini Filho foram reconhecidos na Celebração, que independe “de ciclos ou datas específicos, como a dança-de-são-gonçalo, que se realiza normalmente aos sábados em qualquer época do ano, menos no período da Quaresma.” (IKEDA; PELLEGRINI FILHO, 2004, p. 176). Lima comenta sobre a origem da Celebração e atesta a promessa como elemento motivico:

O rito origina-se a partir do culto a um santo português homônimo, como manifestação tradicional do catolicismo popular brasileiro, num conjunto que envolve as Folias de Reis, Congadas, Cavalhadas e outras. Ocorre em diferentes estados brasileiros, nas regiões sul, sudeste e nordeste, e destina-se, geralmente, ao pagamento de promessas feitas ao Santo. (LIMA⁸⁷, 2019, p.1)

O mestre violeiro, Roberto do Carmo, ainda me advertiu de que a promessa era de responsabilidade de todos, não apenas de quem recebeu a graça do santo violeiro.

A Celebração, que se iniciou por volta das nove e dez da noite, seguiu conforme a descrição coletada:

sempre fora [...]. Coloca uma lona em cima faz o arta lá do Santo bem arrumadinho, enfeitado. Aí ali põem o São Gonçalinho, ali que começa. Primeiro, reza o terço de São Gonçalo. Depois que começa: os dois violeiro na frente e os dois, que bate ô... adufo⁸⁸. Eles fala adufeiro. É um pandeiro, mas antigamente o nome era adufo (informação verbal)⁸⁹

⁸⁶ Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

⁸⁷ Disponível em:

https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13304_AFRICANIDADES+E+RESISTENCIAS+NA+DANCA+DE+SAO+GONCALO+DA+MUSSUCA

⁸⁸ O termo *adufe* é encontrado em sua variante *adufe* no dicionário musical brasileiro como “pandeiro quadrado com ou sem peles, que devemos ter recebido de Portugal, embora seu uso pareça universal: “Adufes: tambores manuais quadrados, constituídos por caxilhos de madeiras cobertos dos dois lados por bem esticadas peles de cabra” (ANDRADE, 1989, p. 10)

⁸⁹ Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

O rito se dá entre refeições e cantoria. O dono da promessa oferece um jantar antes do terço e da primeira volta. Como é o costume, os descansos intervalados seguem com café para os convidados, além de conhaque ou pinga, que se “leva escondidinho” (informação verbal)⁹⁰ para os violeiros e adufeiros, “pra aguentar a garganta” (informação verbal)⁹¹.

Desta maneira, se configura a estrutura da celebração em um **Terço**, três **Voltas** e o **Caruru**, com refeições nos intervalos:

- Chegada – Jantar
- Terço
- Primeira volta
- Intervalo – café
- Segunda Volta
- Intervalo – Café
- Terceira volta
- Intervalo – Café
- Caruru
- Almoço

O momento do *Terço* é reservado para uma prece a São Gonçalo, em agradecimento ao pedido atendido, e rezas do terço católico. Logo após, dividem-se duas filas (uma de mulheres e outra de homens), cada uma liderada por um violeiro seguido de um adufeiro que se revezam durante a noite, com exceção do Mestre violeiro, que orienta as coreografias através de gestos e versos, como no caso:

A primeira foi de fila
 A primeira foi de fila
 A segunda vai de roda
 A segunda vai de roda
 Ora viva, ora viva São Gonçalo
 Ora viva, ora viva São Gonçalo

⁹⁰ Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

⁹¹ Id. 2019

Os versos compostos ao longo dos anos ficam dispostos em um pequeno caderno que permanece sobre o altar, indicando o roteiro da noite.

As *Voltas* são compostas pelos versos que indicam formações coreográficas (fileira e roda), seguido do **Forguedo** e da **Misura**. Antes de finalizar as *Voltas* se realiza “o *Forguedo* que diz, de forgar” (informação verbal)⁹² que significa

batê os pés. Não tem aquelas dança antiga, que tem as botas certa e os sapato certo pra batê? Então, eles não têm certo, mas era normal, assim, de tênis e tudo cê pode batê. Tem que se certinho assim, no toque da viola⁹³ (informação verbal)⁹⁴

Encaminha-se o fim das *Voltas* com a *Misura*⁹⁵, que consiste na dança em que se beija e saúda o Santo, iniciando com os violeiros, seguido dos adufeiros e, por fim, os praticantes⁹⁶.

O **Caruru** é realizado à luz do sol. A coreografia ganha aspectos enérgicos para acompanhar o toque da viola, que é vivaz. Segundo os praticantes, o *tom*⁹⁷ é alterado no *Caruru* e a *Misura* possui características especiais de doze passadas. Tais informações nos auxiliam na compreensão rítmica das frases musicais que se conformam em 12:8.

Finaliza-se, desta maneira, a Celebração do cumprimento da promessa, com o almoço ofertado a todos.

⁹² Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

⁹³ Apesar de não conformar como nosso objetivo, reservo esta nota para pontuar a expressão fornecida pela D. Terezinha, “derrubando laranja” ou “caindo laranja”, utilizada durante o *Forguedo* para aquele que sapatear fora do ritmo. Ex.: “Tá derrubando laranja?”.

⁹⁴ Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

⁹⁵ Observamos que a *Misura*, como foi realizada no dia 26 de outubro, possui extenso roteiro coreográfico que não abordaremos aqui.

⁹⁶ D. Terezinha diz que “os antigo falavam, que quem dançava a volta e num fazia *Misura* dava dor de perna. (risos). Nós que tinha medo e tinha que dança. (risos). Mas não é assim não” (informação verbal). Terezinha do Carmo Ferreira, entrevista concedida em 17 set. de 2019.

⁹⁷ Cf. Nota 45.

Figura 4 – Altar do São Gonçalo

Fonte: foto do autor

4.8.2. Criação musical

Diferente dos outros processos de criação, a presente peça foi pensada a partir da estrutura da vivência da *Festa*. O *São Gonçalo*, ainda que pouco frequente, quando comparado ao tempo dos antigos, resiste às alterações dos modos de vida, *costumes*, e segue como prática presente na Comunidade do Carmo. É claro que, ao nos referirmos à prática, estamos articulando todo um complexo de memórias, mas, neste caso, a performance opera em maior grau como *Ação Cultural*⁹⁸, que aponta um conjunto de saberes ainda praticados. A fim de aludir os aspectos sonoros da ladainha, os módulos foram concebidos com base no recurso de “reiterar elementos, de fazer com que as coisas girem numa pequena roda, uma cantinela, um ritornelo, uma ladainha” (FERRAZ, 2005, p. 37). Desta forma, o primeiro momento da peça foi elaborado em correspondência às preces e rezas do *Terço*.

Sobrepostos aos últimos módulos, o enxerto musical⁹⁹, referente ao primeiro verso do *São Gonçalo*, conclui-se na frase “Ora viva, ora viva São Gonçalo” nos encaminhando para a levada do *Forguedo* (comp. 6 – comp.10)

Apesar da escrita estar distante da realidade e da prática, procuramos estabelecer alguns símbolos que se referem aos sons das palmas, (partitura 24; reproduzida pela palma da mão) e do *batê pé* (partitura 24; reproduzido pelo dedo médio), bem como a rítmica e direcionamento dos rasgueados (partitura 25).

⁹⁸ Cf. Nota 5.

⁹⁹ Refere-se ao áudio gravado durante a entrevista realizada com Dona Terezinha, correspondente a três versos do *São Gonçalo*, em 17 de setembro de 2019.

Partitura 23 – Bula “Ora viva, ora viva”

Fonte: elaborada pelo autor

Partitura 24 – Rasgados

Fonte: elaborada pelo autor

No primeiro tema (comp. 11) exploramos a rítmica da viola e dos *adufes* (pandeiros), desenvolvendo-o de modo a dar destaque à rítmica das palmas e dos pés dos praticantes durante o *Forguedo*.

O padrão imposto (produzido por tapas e golpes sobre a madeira) se converte gradualmente em uma textura 'rarefeita', temporalmente irregular. Desta maneira, conduz-se o segundo momento da peça na introdução do tape 2.

No decorrer da celebração, a cada *Volta* que se realiza a dança, os rasgueados ganham mais entusiasmo por parte dos participantes, e a levada do *Forguedo* é repetida a cada *Volta*. O tema 2 (comp. 39) foi elaborado a partir do *Forguedo* do *Caruru*, tomando os movimentos dos sapateados como motivo do tema. Por esse motivo, os ligados auxiliam no destaque dos acentos rítmicos das pisadas, bem como afirmam a importância do gesto físico como elemento estrutural da peça.

Uma pequena alusão à melodia do Hino de Nossa Senhora do Carmo é feita (comp. 54 – 59), funcionando como ponte para a introdução da levada do *Caruru* (comp. 63 – 66). Os compassos posteriores (comp. 67 – 72) são referentes às levadas dos violeiros nos finais das *Volts*. Tais levadas são compostas por coreografias que operam em simultaneidade com os rasgueados.

O tape 3, correspondente ao verso de Nossa Senhora do Carmo, encerra a peça com a melodia mais constante da noite: "Ora viva, ora viva a São Gonçalo".

CONCLUSÃO

Pesquisar as práticas e reminiscências musicais dos Remanescentes do Quilombo do Carmo foi, primeiramente, um processo de reconhecimento da Performance Musical como um ‘fenômeno irredutivelmente social’ (COOK, 2006, p. 11) e político, o que levou a considerar a minha posição, enquanto *Performer* e pesquisador, como um agente político dentro deste contexto.

Tanto a produção artística quanto a produção acadêmica exportam imagens que competem pela definição de narrativas da memória, de “visões de mundo” (TURINO 1999, p. 25), mas algumas questões permanecem: a quem a pesquisa e seus saberes decorrentes se prestam? Qual narrativa a presente dissertação corrobora? Ou, mais pontualmente: qual é o significado de investigar, isoladamente, as características e aspectos musicais de uma comunidade, sem refletir sobre os processos históricos que configuraram essas sonoridades? A apropriação de *bens culturais* politicamente alienada contribui para uma utilização da música negra, em benefício da representação da identidade país, sem a devida inclusão social dos seus agentes protagonistas (IKEDA, 2016).

Nota-se que, além de atestarmos a situação de ausência de *instituições de memórias*, as narrativas históricas disponíveis sobre o município pouco incluem a Comunidade do Carmo na memória social. Nesse sentido, os produtos acadêmicos e artísticos aqui demonstrados não somente incluem as narrativas sobre a comunidade, como também remontam as narrativas histórico-musicais da cidade de São Roque a partir das vozes dos agentes da comunidade. Haja vista que as informações foram elaboradas sob a orientação metodológica da Pesquisa-ação, que compreende os agentes do contexto local como sujeitos que auxiliam e contestam os dados que se projetam no estudo.

Em decorrência da crise sanitária causada pelo Corona vírus (SARS-CoV-2), não foi possível avançar em alguns delineamentos traçados pela Pesquisa-ação. Por sugestão do Professor Drº Alberto Ikeda adequamos nossa metodologia à Pesquisa etnográfico-interativo-performática, visto que muito do que se obteve como resultado foi uma atuação na situação de isolamento social.

Inicialmente previa-se trazer os mestres e mestras da cultura para o ambiente acadêmico, bem como a realização de apresentações artísticas, em conjunto com a

comunidade, no entanto a impossibilidade das gravações e ensaios com os agentes da comunidade, somada ao distanciamento social, ocasionou o cancelamento das apresentações, de algumas entrevistas e atividades da comunidade do Carmo, tais como as Celebrações. Agrava-se a esse contexto ao considerar que o Bairro do Carmo ainda não possui meios tecnológicos que possibilitem uma comunicação facilitada.

Ainda assim, a Pesquisa projeta territórios de participação da vida cultural para ambas as instâncias: possibilita que os saberes da Comunidade do Carmo e os saberes acadêmicos coexistam, em simultaneidade, na Performance Musical. Nesta perspectiva, a Performance se integra aos componentes que formam os *Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais* (SNIIC), previstos pelo Sistema Nacional de Cultura (SNC).

Esclarecemos que a Performance Musical não pode, de forma alguma, substituir as práticas e reminiscências musicais sobre as quais é elaborada. A Performance, aqui, é testemunha e intérprete das *memórias subterrâneas* (POLLAK, 1989) e da *contra-memória* (REILY, 2014). A disseminação dessa memória social estimula o desenvolvimento da *comunidade da memória* (BOSI, 1993) pois, sobretudo, a Performance Musical atua como ferramenta no processo de sociabilização de *memória-hábito* (BOSI, 1993).

Dada as circunstâncias, a Performance, ao sinalizar as práticas e reminiscências estudadas, se reafirma enquanto *Ação Cultural* (COELHO, 1997). No entanto, ela não se consolida como uma ação efetiva que salvaguarda os *costumes*, com vista à agenda social do Bairro do Carmo e do município como um todo. Apesar disso, a ampliação do conceito de *Performer* e de performance afirma a legitimidade e autonomia da pesquisa e da Universidade Pública, pois questiona os estilos hegemônicos de produção acadêmica. Afinal, qual é a responsabilidade da Universidade Pública frente aos saberes centenários que se encontram marginalizados e não se adequam à sua ‘formatação’?

Este trabalho é, por natureza, um produto acadêmico que, por conseguinte, traduz o cenário de abertura e o reconhecimento acadêmico (da Performance Musical) para com os saberes das práticas periféricas. A investigação demonstrou perseguições identificáveis: na seleção das memórias entre as práticas relatadas e as práticas silenciadas, e na conduta das políticas públicas culturais. Todavia, tratando-se do percurso da pesquisa, o número de disciplinas disponíveis, bem como as

bibliografias adotadas por elas ainda é insuficiente em relação à realidade cultural e social dos locais onde a universidade se encontra.

Os saberes sintetizados neste trabalho acadêmico reiteram a responsabilidade social da universidade diante do panorama das políticas públicas culturais. O trabalho abre portas para uma efetiva associação com o PMC, que visa “Articular parcerias com instituições da rede de ensino público e privado visando o desenvolvimento de campanhas e ações de educação patrimonial para garantir a preservação do patrimônio cultural do município” (BRASIL, 2016, p. 7-8), pois considera em sua descrição que “A preservação do patrimônio cultural deve ser fortalecida por ações educativas que forneçam subsídios para que a população compreenda a importância do patrimônio cultural do município” (BRASIL, 2016, p. 7-8).

A Performance, ao incorporar os elementos das práticas e reminiscências, também fornece subsídios para a identificação dessas práticas e de seus agentes como fontes geradoras de um conhecimento artístico e intelectual. Em paralelo, garante-se a inserção desses elementos no *imaginário dos saberes* (NA TRILHA..., 2020).

A conclusão deste trabalho não finaliza a discussão desta pesquisa. Acreditamos que, longe de esgotar as investigações na área da Música, as tensões sociais apontadas oferecem dados para que outras áreas do conhecimento ampliem a discussão sobre a problemática estabelecida neste estudo, seja pela perspectiva dos estudos sociais, políticos ou psicológicos.

Pensar o *Performer*-pesquisador como agente do discurso cultural assegura o evento performático como *acontecimento cultural* (PINTO, 2001), que aprimora a *prática das memórias* (BOSI, 1993) investigadas. Ao compreender o campo dinâmico entre Performance Musical e Memória, reconhecemos o processo que é registrado pela influência da performance sobre memórias e das memórias como elementos constitutivos da performance. Ratifica-se, desta maneira, a *performance como território da memória*. A Performance Musical se mostra como *suporte científico* (PINTO, 2004) à reconstrução de narrativas pouco acessíveis.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Amadeu. **Tradições populares**. São Paulo: HUCITEC, 1976.

AMARAL, Renata Pompêo do. **A música do Bumba Boi do Maranhão e suas possibilidades de performance no contrabaixo**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Arte, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo I**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São Paulo: EDUSP, 1989.

ANDRADE, Mário de. **Vida do cantador**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário de. (1991) **Aspectos da música brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARBOZA, Guilherme dos Santos. Relatório etnológico técnico-científico. **Centro afro-brasileiro de estudos e pesquisas culturais**. CABEPEB. Encomendado pela Fundação Cultural Palmares sobre Organizações Comunitárias Remanescentes de Quilombos. São Roque: Comunidade do Carmo, 2000.

BASTOS, Guilherme Jeremias de Oliveira; DE OLIVEIRA, Rafael Fabrício. Patrimônio cultural do Quilombo do Carmo: demarcando no território a memória a partir da cartografia social. **Scientia Vitae**, São Roque, v. 7, n. 23, p. 50-76, jan. 2019. Disponível em: <<http://www.revistaifpsr.com/v7n23p50-67.pdf>>. Acesso em 01 de setembro de 2020.

BENEDITO, Daniel Martins Barros. **O samba de bumbo de Santana de Parnaíba – SP e a educação na perspectiva decolonial**. 2020. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

BONILLA, Marcus Facchin. **Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

BOSI, Ecléa. A pesquisa em memória social. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 4, n. 1-2, p. 277-284, jan.1993.

BRASIL. Lei n.13.005, de 25 de junho de 2014. Aprova o Plano Nacional de Educação – PNE. **Diário Oficial da União**, Brasília, 26 jun. 2014. Disponível em: <<http://pne.mec.gov.br/18-planos-subnacionais-de-educacao/543-plano-nacional-de-educacao-lei-n-13-005-2014>>. Acesso em: 01 set. 2020.

BRASIL. Lei Ordinária n. 1801, de 5 de abril de 1990. Lei Orgânica Municipal, **Prefeitura da Estância Turística de São Roque**, São Roque, 1990. Disponível em <<https://www.legislacaodigital.com.br/SaoRoque-SP/LeisOrdinarias/1801-1990>>. Acesso em 01 de setembro de 2020.

BRASIL. Projeto de Lei n. 044/16-E, de 21 de junho de 2016. Plano Municipal de Cultura, **Prefeitura da Estância Turística de São Roque**, São Roque, jun. 2016.

CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira; KOURYH, Jussara Rocha. Religiões Afro-Brasileiras: perseguições antigas e novas. **Revista de Teologia e Ciências da Religião da UNICAP (Descontinuada)**, Recife, v. 5, n. 1, p. 161-177, dez. 2015.

CASTRO, Rafael Y. **Função, importância e linguagem do repinique e seu executante nas baterias das escolas de samba de São Paulo**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

CLARKE, Eric. Understanding the psychology of performance. In J. Rink (Ed.), **Musical Performance: A Guide to Understanding**, Cambridge: Cambridge University Press, p. 59-72, 2002.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CONTI, Lígia Nassif. **A memória do samba na capital do trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991)**. 2015. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução de Fausto Borém. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, jan./jul.2006.

DA CUNHA, Pedro Figueiredo Alves. Capoeiras e valentões em São Paulo: medo e perseguição no pós-abolição. In: Simpósio Nacional de História, 26.; São Paulo. **Anais eletrônicos...**, São Paulo: Associação Nacional de História. jul. 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307902116_ARQUIVO_comunica_Anpuh-2011_Pedro-Cunha_capoeiras-SP.pdf>. Acesso em 01 de setembro de 2020.

DE FREITAS, Emilia Maria Chamone. **O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

DIAS, Paulo. Música antiga e candomblé – diálogos rítmicos. In: GRUPO ANIMA. **Mar anterior**: encarte. São Paulo: SESC, 2019.

DIAS, Paulo. O lugar da fala: conversas entre o jongo brasileiro e o ondjongo angolano. **Isso. inst. estud. bras.** São Paulo, n. 59, p. 329-368, dez. 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rieb/n59/0020-3874-rieb-59-00329.pdf>> Acesso em 01 de setembro de 2020.

FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]**: um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FERREIRA, Rebeca Campos. Promessas e santos, procissões e festas: notas sobre identidade religiosa e catolicismo popular em uma comunidade remanescente de Quilombo. In: Simpósio da ABHR., 12. 2011. Juiz de Fora. **Arquivo histórico digital de São Roque**. São Roque: Câmara Municipal da Estância Turística de São Roque. 2011. Disponível em:

<<https://www.arquivosaoroque.com.br/acervo/items/show/531>>. Acesso em 01 de setembro de 2020.

FERREIRA, Rebeca Campos. Da devoção à escravidão: uma reflexão sobre dinâmicas identitárias no Quilombo do Carmo. In: **Jornadas de Antropologia**, 2012. Campinas. USP Academia: Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://usp-br.academia.edu/rebecacamposf>>. Acesso em 01 de setembro de 2020.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. Epistemologias do tempo e metro – uma visão pós-colonialista. In: GRUPO ANIMA. **Mar anterior**: encarte. São Paulo: SESC, 2019.

FONSECA, Maria Cecília Londres. “Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio”. In: **IPHAN. Manual de aplicação do INRC**. Brasília: MinC/IPHAN/Departamento de Documentação e Identificação. 2000. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf. Acesso em: 05 jun. 2019.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. **Moda-de-viola**: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2011.

GONÇALVES, Matheus Pezzotta. **Questões estruturais e suas consequências na produção musical da obra Asthmatour**: influências e reverberações da ação teatral. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

HARTMANN, Luciana; CARVALHO, José Jorge de; SILVA, Renata de Lima; ABREU, Joana. Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras. **Repertório**, Salvador, n. 33, p. 8-30, 2019.2.

HOBBSAWM, Eric. Introdução. In: HOBBSAWM, Eric.; RANGER, Terence. (org.) **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi; PELLEGRINI FILHO, Américo. Celebrações populares paulistas: do sagrado ao profano. In: SETUBAL, Maria Alice. **Manifestações artísticas e celebrações populares no estado de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (Coleção Terra Paulista, 3).

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p. 21-36, dez. 2016.

KOFI AGAWU - The metrical underpinnings of African time-line patterns. **The Rhythm Project** [s.l]. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ypTYNGLr5A&t=1s>. Acesso em 29 de ago. 2020.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha seca; Campinas: CECULT, 2007.

LARRAIN, Nicolás Rafael Severin. **A capoeira angola**: música e dança. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

LEITE, Aureliano. **História da civilização paulista**: enriquecida de vasta bibliografia sobre cousas e pessoas de São Paulo desde 1502 a 1945. São Paulo: Livraria Martins, 1946.

MAMMÌ, Lorenzo. A notação gregoriana: gênese e significado. **Revista Música**, São Paulo, v. 10, p. 21-50, dez. de 1999.

Manzatti, Marcelo Simon. **Samba paulista: do centro cafeeiro a periferia do centro**. 2005. 377 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

MARCHUSCHI, Luiz Antônio. Oralidade e escrita. **Signótica**, Goiás, n.1, v. 9, p. 119-146, set. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7396>>. Acesso em 23 de ago. 2019.

MENDES, Daniel de Souza. **A composição musical como resposta**: vivências e imaginário sonoro. 2015. Tese (Doutorado em Composição Musical) - Instituto de Artes Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MOLINA, N. A. **Antigo livro de São Cipriano – o Gigante e verdadeiro Capa de Aço**. Imbituba: Livropostal, 1973.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando 2**: sobre vivências, piolhos e afetos: roda de conversa com educadores. São Paulo: UK'A Editorial, 2017.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**: perspectivas antropológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NA TRILHA com Anima - José Jorge de Carvalho. **Grupo Anima Oficial**. [s.l]. Sexta-feira, dia 07 de agosto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Urndx33j1Bg&t=5338s>. Acesso em 07 de ago. 2020.

NKETIA, Joseph Kwabena. **The music of Africa**. London: W. W. Norton & Company, 1974.

O QUE é Cultura? Antônio Albino Canelas Rubim E Paulo Moura. **Universidade Estadual Paulista** [s.l.], 1 vídeo (116 min) 14 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TS1J2j9ReB0>>. Acesso em 14 de ago. 2020.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em 14 jul. 2020.

PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África**, São Paulo, n. 22-23, p. 87-109, 9 dez. 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/afrika/article/view/74580#:~:text=As%20musicalidades%20afro%20brasileiras%20s%C3%A3o,rela%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A0s%20suas%20concep%C3%A7%C3%B5es%20est%C3%A9ticas>. Acesso em 17 abr. 2020. Acesso em 11 de set. de 2020.

PINTO, Tiago de Oliveira; GRAEFF, Nina. Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano. **Revista Mouseion**, [s.l.], n. 11, p. 72-97, abr. 2012. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/295>. Acesso em 05 set. 2020. Acesso em 11 de set. de 2020.

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

POSSIDONIO, Eduardo. **Entre ngangas e manipansos**: a religiosidade centro-africana nas freguesias urbanas do Rio de Janeiro de fins do oitocentos (1870-1900). Rio de Janeiro: Sagga Editora, 2018.

RABINOVICH, Elaine Pedreira. O Carmo: aspectos psico-sócio-históricos do desenvolvimento de crianças brasileiras afrodescentes. **Isso. bras. cres. desenv. hum.**, São Paulo, n. 1, v. 13, p. 89-103, 2003.

RABINOVICH, Elaine Pedreira; BASTOS, Ana Cecília Sousa. O Carmo ou porque um Quilombo não quer ser um Quilombo. **Isso. Rev. psicol. polít.**, São Paulo, v. 7, n. 14, dez. 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2007000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 2 de set. 2020.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica. **Música e cultura**, [s.l.], v. 9, n. 1, out. 2014.

RESENDE, Fernanda Elisa C.P. Cantos de Chuva. **Revista Habitus – Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia**, Goiás, n. 1, v. 6, p. 7-41, 2008.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.) **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Universidade, cultura e políticas culturais. **Revista de Educação Popular**. Uberlândia, Ed. Especial.p. 6-17, jun. 2019.

Sahlins, Marshal. “Cosmologias do Capitalismo: o setor transpacífico do sistema mundial. In: **Cultura na Prática**. Coleção Etnologia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SANCHES, Durce Gonçalves. **O modo de vida do caipira em obras do Almeida Júnior**. Itu: Ottoni, 2010.

SANT’ANNA, Romildo. **A moda é viola**. São Paulo: Arte Ciência, 2000.

SANTIAGO, Diana. Construção da Performance Musical: uma investigação necessária. **Performance online**, Salvador, v. 2, p. 1-14, 2006.

SANTOS, Joaquim Silveira. **São Roque de outrora**. São Paulo: Merlot Comunicação, 2010.

SANTOS, Paulo da Silveira. **Nas festas de São Roque**. São Paulo, 1974.

SARDO, Susana. A Pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade, **Revista Portuguesa de Musicologia**, v. 7/8, n. 7, p. 203-210, 1998. Disponível em: <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/163>. Acesso em 11 de set. de 2020.

SARDO, Susana. **Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios coloniais integrados. O Caso de Goa**. 2004. 282f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004.

SILVA, Franklin Leopoldo. Reflexões sobre o conceito e a função da Universidade Pública. **Estudos avançados**. São Paulo, v. 15, n. 42, p. 295-304, 2001.

SOUZA, Thiago Fijos. **Conflito e etnicidade – a construção da identidade no Quilombo do Carmo – São Paulo**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.

STUCCHI, Deborah; FERREIRA, Rebeca Campos. Os Pretos do Carmo diante do possível, porém improvável: uma análise sobre o processo de reconhecimento de direitos territoriais (no prelo). **Revista de Antropologia**, São Paulo. v.53, n.2, p. 745-775, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/37713>. Acesso em 11 de set. de 2020.

THIESEN, Icléia. Museus, arquivos e bibliotecas entre lugares de memória e espaço de produção de conhecimento. **MAST Colloquia**. Rio de Janeiro, v. 11, p. 61-82, 2009.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, dez. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022005000300009&lng=en&nrm=iso. Acesso em 11 set. 2020.

TURINO, Thomas. Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 5, n. 11, p. 13-28, Out. 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831999000200013&lng=en&nrm=iso. Acesso em 11 set. 2020.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Entre o sagrado e o profano: reflexões sobre o catolicismo popular e as tradições africanas no Brasil escravista e no pós-Abolição. **Filosofia e educação: estudos 6 [s.l.: s.n.]**, p. 33-50, 2008.

Zampronha, Edson S. **Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical**. 1998. 291 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.