

Criação e prática musical no Projeto Pará Caribe: um fazer conjunto no Norte do Brasil

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE: O FAZER MUSICAL CONJUNTO

Iva Rothe-Neves

UFPA – ivarothe@gmail.com

Sonia Chada

UFPA – sonchada@gmail.com

Resumo: A presente proposta suscita reflexões acerca da prática da criação musical no contexto de uma instituição pública que atua histórica e socialmente no ensino não formal e não escolar de música popular - a Fundação Cultural do Pará. Aproximando-se do relato de experiência, apresenta os processos de ensino-aprendizagem de um fazer musical conjunto no Norte do Brasil – o Projeto Pará Caribe -, abordando suas especificidades, idiosincrasias e suas características essenciais, de caráter inédito no cenário musical educacional local.

Palavras-chave: Projeto Pará Caribe. Criação musical. Prática musical.

Creation and Musical Practice in the Pará Caribe Project: a Joint Experience in Northern Brazil

Abstract: The present proposal raises reflections about the practice of musical creation in the context of a public institution that acts historically and socially in non-formal and non-formal teaching of popular music - the Cultural Foundation of Pará. Approaching to an experience report, it presents the processes of teaching and learning of a musical make-up in the North of Brazil - The Pará Caribe Project -, addressing its specificities, idiosyncrasies and its essential characteristics, of unprecedented character in the local educational musical scene.

Keywords: Pará Caribe Project. Musical creation. Musical practice.

Introdução

Na Música Popular Brasileira várias são as performances que eternizaram canções na memória do público, tornando-se referência primeira de composições. Isso ocorre até hoje, por exemplo, com *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros (1966), imortalizada pela performance de Jair Rodrigues na final do Festival da Record em que foi vencedora. Ocorre também com *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes (1965), inesquecível graças ao desempenho de Elis Regina, e com *Esse rio é minha rua*, de Paulo André e Ruy Barata (1976), cantada por Fafá de Belém, dentre tantas outras canções brasileiras de diferentes períodos.

De acordo com Mello Filho, Weiss e Tokeshi (2019, p. 1), “existem, hoje como no passado, diversas formas de colaboração artística entre compositor e performer”. Essas,

vão dos exemplos acima citados “a produtos artísticos híbridos, incluindo experiências de composição espacial, de instalação sonora e plástica e de happening” (idem, p. 2).

Partindo da noção emprestada da língua francesa, de que “‘criar’ uma obra musical é não apenas conceber sua arquitetura, mas também fazê-la viver e nascer em performance” (idem, p. 1), pode-se entender a criação musical de forma ampliada, como um processo que abrange diversos agentes. Por vezes, estes costumam ser divididos entre *compositores* e *performers*. Todavia não são recentes nem raras as ocasiões em que ambas as funções são desempenhadas pelo mesmo intérprete-criador¹.

O primeiro simpósio temático voltado ao fazer musical conjunto de composição e performance, realizado em 2018, no Congresso da ANPPOM em Manaus, mostrou experiências de uma realidade majoritariamente observada em meio acadêmico e mediada por partituras, mais especificamente na seara da música contemporânea (idem, 2018).

Como forma de contribuição à ampliação de limites almejada para a segunda edição do referido simpósio, em 2019, apresentam-se aqui algumas experiências vividas no Estado do Pará, em contexto tanto formal quanto não-formal de ensino, em instituições da esfera pública estadual.

1. O contexto paraense – breves considerações

Dentre as iniciativas públicas de transmissão musical no Estado, o curso de bacharelado em Composição e Arranjo, do Instituto Estadual Carlos Gomes – IECG é o que se volta à criação, com enfoque na música erudita. De seus muitos compositores ou intérpretes-criadores, três deram origem ao grupo *Memória Viva*, junto com bacharelandos em instrumento do instituto. Assim, uma clarinetista, um oboísta e pianista, um flautista, um fagotista e um baterista, acompanharam um guitarrista e dois contrabaixistas-compositores naquele fazer musical conjunto.

O Projeto *Narrativas Sonoras Contemporâneas*, do *Memória Viva*, foi contemplado pelo Prêmio SEIVA de Pesquisa e Experimentação Artística da Casa das Artes em 2017. A Casa das Artes é o núcleo da Fundação Cultural do Estado do Pará – FCP voltado ao aprimoramento de artistas profissionais ou iniciados. O prêmio fomenta projetos que incluem pesquisa e processos criativos. A premiação viabilizou a pesquisa, experimentações, editoração de partituras, gravação, edição, mixagem e apresentação pública das quatro obras criadas durante o projeto.



Fig. 1: Músicos do grupo *Memória Viva* em cartaz da mostra de resultados na Casa das Artes. Belém, setembro de 2017 (Foto de Luana Coelho).

No processo, o *Memória Viva* se reuniu diversas vezes em ensaios no IECG, nos quais o coletivo, partindo de partituras prévias entregues pelos compositores, chegou ao resultado final das obras, com diálogos atentos aos fluxos de ideias. Os contrabaixistas Rodrigo Rodrigues e Davi Valois assinam sozinhos as composições do projeto, mas reconhecem e mesmo incitaram as contribuições de todos os integrantes do coletivo, incluindo colaborações cênicas feitas pela dançarina Stephanie Lins Lobato na música *Catarse e introspecção*, de Davi Valois.

Rodrigues (2019) conta como planejou uma das colaborações criativas dos *performers* num dos trechos do show realizado em setembro de 2017, na Casa das Artes:

A música “Em contradições ou Encontro de tradições” foi pensada para ter uma forma A, B, A, onde A era o tema principal da música. No entanto, B era a parte contrastante, onde eu queria incluir um pouco de caos. Apresentei a ideia para os intérpretes e disse que, na segunda parte, eles começariam a improvisar sobre o primeiro tema. Ao contrário de um improviso comum, onde cada um tem sua vez, os músicos foram instruídos a não pararem o improviso, mas apenas abrir espaço para o próximo improvisador. Assim, conforme o número de instrumentos improvisando cresce, o caos dentro da música cresce junto, até retornarmos à calma do primeiro tema.

Outro projeto, contemplado em 2016 pelo mesmo prêmio SEIVA, *O Mercado do Choro* (2016), foi realizado por compositores que tocavam cavaquinho, violão de sete cordas, clarinete e instrumentos de percussão, tendo como convidados diversos músicos. Os integrantes do projeto selecionaram mercados públicos da cidade de Belém como local para as Rodas de Choro nas quais criaram suas músicas.

O uso de partituras por eles, para registro das composições durante as rodas, foi

frequente e intenso, tanto quanto o diálogo. O fazer musical conjunto foi um dos objetivos e uma das grandes realizações do projeto. O prêmio permitiu a seus intérpretes-criadores comporem e apresentarem seis choros, em seis rodas, pelos mercados da cidade.



Fig. 2: Músicos do projeto *O mercado do Choro* em Roda de Choro no Mercado do Jurunas, Belém, setembro de 2016. Foto de Débora Flor.

Carla Cabral (2019), proponente do projeto, exemplifica como a relação entre composição e performance ocorreu em uma das músicas:

Quando a gente tava no processo de composição da música Porto do Sal, em um certo momento na beira do rio, o Tiago começou a tocar o que ele tava pensando como caminho melódico. Nessa hora, passou uma embarcação típica do Pará, conhecida como “pô-pô-pô”, e o som emitido pelo barco [...] se misturou tanto com os sons do clarinete, que resolvemos incorporar [...] na música. Feito um barco avisando que tá chegando com mercadorias, advindas das ilhas. Para que isso ficasse [...] registrado, colocamos o trecho da paisagem sonora feita pelo barco no início da gravação da música [...] no álbum. Então, o caminho melódico que o Tiago tava seguindo foi, de primeira, atravessado pelo som do barco, o que provavelmente levou a música para um novo destino. Nós não saberíamos dizer o que ela seria se aquele barco não tivesse cruzado o rio e os nossos ouvidos naquela tarde. O som do barco ditou a tonalidade da música.

Percebe-se, no exemplo dado, como a criação musical foi entendida de maneira ampla, num processo que incluiu diversos agentes (Cf. MELLO FILHO, WEISS e TOKESHI, 2018, p. 1).

Além do fomento a projetos artísticos premiados em editais públicos, a Casa das Artes propõe e sedia projetos em continuidade para que artistas profissionais ou iniciados possam se aperfeiçoar nas diversas linguagens artísticas. Um desses projetos foi o Pará Caribe, voltado à composição e à performance musicais.

2. O Projeto Pará Caribe

Realizado de 2015 a 2017, o Projeto Pará Caribe foi desenvolvido na forma de um curso livre continuado e gratuito, subdividido em módulos integrados, voltados à execução e à criação musical. Concebido e coordenado pelos professores e músicos paraenses Nazareno Gomes da Silva² - Nazaco - e Iva Rothe-Neves³, contou ainda com professores de música popular com formações diversificadas. Dentre os alunos, havia instrumentistas, cantores, compositores e estudantes de música, com idades, referências socioculturais e experiências musicais variadas. Nos módulos, buscou-se estudar gêneros musicais populares paraenses - *carimbó, lambada, brega, guitarrada e lundu*, e gêneros de países banhados pelo Mar do Caribe e suas adjacências - *merengue, cumbia, zouk, salsa, calipso, rumba* e algumas de suas variantes, praticados no Pará.

O projeto foi subdividido em duas etapas. Na primeira delas - o Laboratório de Criação Musical, objetivou-se instigar os alunos a criarem músicas coletivamente, inspirados nos gêneros estudados. Para isso, foram apreciadas obras tanto “de fora” (Cf. GUERREIRO DO AMARAL; BARRA; MENEZES, 2016) - como *Cuisse La* (1976), da banda antilhana *Les Aiglons*, como “de dentro”, a exemplo de *Lambadas das Quebradas* (1978), de Mestre Vieira. Da apreciação, partiu-se para a contextualização - histórica, geográfica, sócio-cultural - de obras e gêneros. Como atividade final, eram propostos exercícios coletivos de criação musical, que resultaram nas doze músicas do projeto, compostas pelos alunos e posteriormente gravadas no fonograma *Pará Caribe* (2017).

A etapa das oficinas de execução musical, que incluiu a oficina de gravação do fonograma, foi pensada a partir dos resultados do laboratório. Nelas, criaram-se coletivamente os arranjos e buscou-se o aprimoramento do desempenho técnico e artístico dos alunos, a partir das demandas do repertório criado.

Os processos criativos e os resultados alcançados no projeto Pará Caribe - doze músicas gravadas e dezoito shows realizados em Belém entre o laboratório de criação musical e a mixagem do fonograma, instigaram a pesquisa de mestrado brevemente descrita neste artigo.

Visto que a obra musical só passa a adquirir sentido total no contexto de suas execuções (Cf. BÉHAGUE, 1992), algumas experiências de execução musical, bem como do fazer musical que integrou composição e performance no projeto, serão verificadas durante a pesquisa, como forma de ampliar a compreensão acerca das obras musicais em questão.

O Projeto Pará Caribe foi pautado no diálogo a partir das experiências musicais dos alunos (Cf. SOUZA, 2004) expostas em sala de aula durante um ano e meio de trabalho.

Diante dessas experiências, muitas inquietações surgiram: Quais processos de criação de música foram utilizados na produção do repertório musical do Projeto Pará Caribe? Qual o contexto da criação das músicas produzidas no projeto? Que estratégias ou formas de transmissão musical foram assumidas no projeto? De que forma o fazer musical foi assimilado e vivenciado e como isso aparece no repertório musical produzido durante o projeto? De que forma as relações sociais interferiram na produção musical ali desenvolvida? Como o projeto se relaciona com a produção musical dos gêneros estudados na cidade de Belém?

Souza (2004: 9) propõe que:

Considerar a música como uma comunicação sensorial, simbólica e afetiva, e, portanto, social, geralmente desencadeia a convicção de que nossos alunos podem expor, assumir suas experiências musicais e que nós podemos dialogar sobre elas. (...) De todos os valores que potencializam o ensino de música nos dias de hoje, esse parece ser o mais importante.

A pesquisa em andamento vem demonstrando o quanto a proposta dialógica de Souza (2004) foi trabalhada cotidianamente num contexto não formal e não escolar de ensino. Mesmo não sendo esse o foco na discussão da autora, tecer relação com sua abordagem tem trazido contribuições consideráveis a este estudo.

Assim, compreendendo-se educação musical como uma prática social, o presente estudo debruça-se sobre questões relacionadas à prática da criação musical e sua relação com a transmissão musical no contexto do Projeto Pará Caribe, à luz da Etnomusicologia, buscando também fundamentação teórico-metodológica na Educação Musical. Nesse sentido, se referencia em autores como Béhague (1992), Merriam (1964), Nettl (1983; 1992), Seeger (1991), Blacking (1992) e Chada (2007), embasando-se ainda em Swanwick (1992), Arroyo (2002) e Souza (2004), em uma linha de pesquisa que se assenta em interfaces epistêmicas entre áreas do conhecimento. As referidas obras vêm auxiliando a pesquisa no tocante aos aspectos históricos, contextuais, cognitivos e musicais estudados.

Nesta proposta, prática musical foi considerada como:

Um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...]. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical (CHADA, 2007, p. 127).

A maioria dos mais de quarenta músicos que integraram o Pará Caribe, costumavam praticar cotidiana e intensamente os gêneros e estilos estudados no projeto.

Artistas de Icoaraci, Ananindeua, Benevides e Marituba, na grande Belém, e de bairros da cidade como Guamá, Telégrafo e Jurunas, trouxeram sua musicalidade e vivência para a sala de aula, o que permitiu a todos compartilharem a música que ali acontecia em tempo real.

3. O fazer musical conjunto

Possivelmente, uma das grandes contribuições do Pará Caribe foi ter disponibilizado para os vários compositores um grande grupo de executantes e intérpretes-criadores, com instrumentos e disposição para que eles pudessem criar e ouvir suas músicas. Assim, eles puderam fazer os ajustes necessários até chegarem a boas performances, com todo “o potencial democrático que pode ter um grupo trabalhando junto” (MELLO FILHO, WEISS; TOKESHI, 2019, p. 2).

No Pará Caribe, mesmo que se tenha buscado integrar os conteúdos durante o curso, era perceptível aos professores que cada aluno, a partir de seus interesses musicais, direcionava o uso das atividades em sala para suas demandas, no trabalho coletivo. Como pontua Swanwick (2010, p. 22): “Os interesses musicais dos alunos são muito variados: alguns gostam de ouvir, outros querem compor ou ainda cantar e tocar. O professor precisa dominar um leque de atividades para atender a essas demandas”.

Realizaram-se, assim, a partir do laboratório de criação, quatro oficinas de performance, autônomas o bastante para receberem novos estudantes e interdependentes a ponto de garantirem a continuidade e aprofundamento do processo de aprendizado dos que estavam no curso desde o início. Durante o laboratório, a performance contribuiu com a composição das canções e, nas oficinas, instigou a construção coletiva dos arranjos:

Uma certa vez, num dos ensaios para o show de encerramento do Laboratório de Criação, já estavam todos ensaiando quando o Grupo K-Ximbinho adentrou a sala. Quando seu naipe de saxofones começou a soar no todo da música *Não te quero mais* (FRANÇA, 2015) e a reverberar pelos jardins da Casa das Artes, os *backing vocals* começaram a criar e a executar um contracanto com o que os metais estavam tocando, num jogo rítmico e harmônico inesperado e interessante. Processos criativos espontâneos como aquele foram bastante frequentes durante os ensaios, fazendo jus ao termo Laboratório de Criação. (ROTHER-NEVES, 2017, p. 11)

Leandro França (2019), compositor da canção *Não te quero mais* (2017), citada acima, faz uma breve reflexão sobre seu processo criativo:

A música “Não te quero mais” estava toda pronta, com duas partes, pra um brega. Um brega comum, a princípio, quando vocês colocaram a proposta de nós ouvirmos a música um do outro... Eu compus “Não te quero mais” para ser cantada por uma mulher. Aí, como a Luana [Alves] não tinha nenhuma composição, eu resolvi direcionar pra ela. Porém, quando ela pegou a música, de cara, ela já começou puxar uma outra melodia: uma interpretação ao modo dela. E foi aí que a gente ficou com aquela dúvida do que que era: (...) se era um merengue, uma lambada... e

acabou que “Não te quero mais ficou uma mescla” (...), tanto que o próprio Nazaco [Gomes] teve um enfrentamento para poder encontrar essa “sonora” que iria acompanhar a composição. Quando a gente fez essa mistura na música, que tirou ela de um brega que já tava todo formado, a gente passou para um outro ritmo e soou muito legal porque ela ficou chiclete de cara. (...) Aí, veio aquela ideia de ... poxa, o restante da música não está cabendo aqui... e aí foi quando você [Iva Rothe-Neves] falou que a gente poderia fazer algo... uma inserção na música, meio que um rap (...) ... e aí, eu fiz aquela parte em espanhol: Yo no se lo que decir, solo se lo que senti, mi corazon bate por ti. Te quiero!... que foi uma parte pequena, mas que suprimiu todo o restante da música. Tanto que tenho guardada até hoje a segunda parte de “Não te quero mais” que não entrou na música porque a gente mudou a melodia. Mudamos a melodia dela e aí, praticamente mudou-se o ritmo também, e ela ganhou uma nova forma, ou seja, ela foi uma composição que surgiu ali no laboratório, mas que teve todos esses desdobramentos.



Fig. 3: Leandro França e Luana Alves no Projeto Pará Caribe, em exercício de criação que gerou a canção *Não te quero mais*. Casa das Artes, outubro de 2015. Foto: Reinaldo Brito.

Considerações finais

O professor de música que compreende em sala o significado social da criação musical de seus alunos, vê-se diante da necessidade de entender de que maneira os saberes musicais nela contidos foram valorizados, escolhidos e ali organizados. Quando esta criação se processa a partir de gêneros representativos da cultura popular do grupo envolvido, sua significação social toma proporções ainda mais abrangentes.

O Projeto Pará Caribe se mostrou uma excelente oportunidade de pesquisa coletiva sobre gêneros musicais “de dentro” e “de fora” do Pará. Nele, professores e colegas puderam participar e contribuir nos processos criativos dos alunos, instigando-os, assistindo-os, tocando e arranjando com eles os resultados. Professores e alunos integraram-se como músicos, ávidos pelas mesmas experimentações:

Os processos de aquisição e aprendizagem de música, de construção de conhecimento e de desenvolvimento da percepção musical acontecem socialmente, [...] através da interação e da ação conjunta entre os sujeitos envolvidos na

construção coletiva [...]. O contexto, de fundamental importância, modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela (CHADA, 2007, p. 120).

Diferenciado pela prática da criação musical dentre os projetos públicos estaduais de ensino de música popular, o Pará Caribe contribuiu para o estudo dos gêneros musicais em questão na Grande Belém, através da criação de novas composições, do surgimento de novos grupos, como as *Tamboiaras*⁴ e *El Dorado*⁵, bem como do aperfeiçoamento de cantores, instrumentistas, compositores e arranjadores, ampliando suas oportunidades no mercado de trabalho, potencializando seus núcleos criativos e produtivos, tanto quanto sua formação.

Arroyo (2002: 117) mostra que “estudos das práticas musicais como cultura e ação social, indicam seu poderoso impacto na sociedade e na vida privada de seus atores”. O sentido de “prática musical” neste estudo, como demonstrado, abrange mais do que compor ou tocar.

Referências:

- ARRASTÃO. Edu Lobo e Vinícius de Moraes (Compositores). Elis Regina (Intérprete, voz). São Paulo: Philips, 1965. Long Play. Faixa do LP Elis e Jair: dois na bossa.
- ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. *Em Pauta*: revista do programa de pós-graduação em Música da UFRGS, Porto Alegre: UFRGS, v.13, n.20, p. 95-121, 2002.
- BÉHAGUE, Gerard. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Art 18*: revista da Escola de Música, Salvador: UFBA, p. 5-17, 1992.
- BLACKING, John. The biology of music-making. In: MYERS, Helen (Org.) *Ethnomusicology: an introduction*. Nova York: Macmillan Press, 1992. p.301-314.
- CABRAL, Carla. Entrevista de Iva Rothe-Neves em 27 março 2019. Belém. Áudio. Web.
- CHADA, Sonia. A prática musical no Culto ao Caboclo nos candomblés baianos. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MÚSICAIS, 3., 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: EDUFBA, 2007. 137-144.
- CUISSE LA. Les Aiglons (Compositores). Les Aiglons (Intérpretes, diversos instrumentos). França: Disques Debs, 1976. Long Play. Faixa do LP Le disque des vacances.
- DISPARADA. Geraldo Vandré e Théo de Barros (Compositores). Jair Rodrigues (Intérprete, voz). São Paulo: Philips, 1966. Long Play. Faixa do LP O sorriso do Jair.
- FERREIRA, Alexandre. Intérprete-criador na dança contemporânea. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2., 2012, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANDA, 2012. 1-10.
- FRANÇA, Leandro. Entrevista de Iva Rothe-Neves em 24 março 2019. Belém. Áudio. Web.
- GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. Laboratório de criação musical Pará-Caribe. In: CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA IASPM, 12., 2016, Havana. *Anais...* Havana: IASPM-AL, 2016. 239-246.
- LAMBADAS DAS QUEBRADAS. Vieira (Compositor). Vieira (Intérprete, guitarra). São Paulo: Musicolor, 1978. Long Play.
- MELLO FILHO, S.; WEISS, L.; TOKESHI, E. Considerações sobre o simpósio temático Composição e Performance. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28., 2018, Manaus. *Anais...* Manaus: ANPPOM, 2018. 1-6.

- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964. 343p.
- NÃO TE QUERO MAIS. Leandro França (Compositor). Luana Alves (Intérprete, voz), Leandro França (Intérprete, voz), Grupo Pará Caribe (Intérpretes, diversos instrumentos). Belém: Fundação Cultural do Pará, 2017. Fonograma. Faixa do fonograma Pará Caribe.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.
- _____. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath (Org.). *Music education: sharing musics of the world*. Seul: ISME, 1992.
- O MERCADO DO CHORO. Carla Cabral, Diego Santos, Tiago Amaral, Bruno Miranda (Compositores). Carla Cabral (Intérprete, cavaquinho), Diego Santos (Intérprete, violão de sete cordas), Tiago Amaral (Intérprete, clarinete), Bruno Miranda (Intérprete, percussão) e convidados. Belém: Na Music, 2016. EP.
- PARÁ CARIBE. Grupo Pará Caribe (Compositores). Grupo Pará Caribe (Intérpretes, diversos instrumentos). Belém: Fundação Cultural do Pará, 2017. Fonograma.
- RODRIGUES, Rodrigo. Entrevista de Iva Rothe-Neves em 28 março 2019. Belém. Texto. Web.
- ROTHER-NEVES, Iva. Carimbó: uma experimentação metodológica interdisciplinar. In: Fórum Bienal de Pesquisa em Artes, 8., 2017, Belém. Anais... Belém: UFPA, 2017. 1-15.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP*, São Paulo: USP, v.1, n.1, p. 237-259, 1991-[2008].
- SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, p. 7-11, 2004.
- SWANWICK, Keith. Music Education and Ethnomusicology. *British Journal of Ethnomusicology*, v. 1, p. 137-144, 1992.
- WEISS, L.; TOKESHI, E.; MELLO FILHO, S. *Composição e performance: o fazer musical conjunto*. Pelotas: ANPPOM, 2019. Ementa de Simpósio Temático do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Disponível em: <<https://anppom.com.br/wp-content/uploads/2019/02/Simp-08-Composic%CC%A7a%CC%83o-e-performance.pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

Notas

¹ Termo emprestado da linguagem da Dança, onde “já não cabe mais a denominação bailarino e outra surge, intérprete-criador, como possibilidade de abarcar este sujeito que não mais é um executor, mas um que dialoga com a criação nos mais diversos níveis, passa a ser participante na construção cênica, interferindo de forma direta no processo criativo exigido pelo coreógrafo/diretor, ou seja, atinge um status do co-criador, tornando-se pesquisador-intérprete (FERREIRA, 2012, p. 6). Usado neste texto na linguagem da Música.

² Músico percussionista integrante do *Trio Manari*, compositor e professor de música.

³ Cantora, compositora, tecladista, técnica em gestão cultural e professora de música da Fundação Cultural do Estado do Pará - FCP.

⁴ Grupo musical formado exclusivamente por mulheres que compõem e executam seu repertório musical, incluindo músicas de gêneros praticados no Projeto Pará Caribe.

⁵ Projeto musical instrumental que pesquisa e executa gêneros como *guitarrada*, *lambada* e *brega pop*.