



Música instrumental e (de)colonialidade: violeiros na cena musical urbana

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

Leandro Drumond Marinho

Universidade Federal da Paraíba – ledmarinho@hotmail.com

Eurides de Souza Santos

Universidade Federal da Paraíba – euridessantos@gmail.com

Resumo: A presente comunicação se refere a uma pesquisa de doutorado em Etnomusicologia que está sendo realizada junto ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba-UFPA. A investigação adentra no universo das violas brasileiras de dez cordas a fim de analisar as práticas de música instrumental da cena musical urbana. A pesquisa assume um caráter etnográfico tendo em vista que o principal instrumento metodológico utilizado na investigação é a observação-participante. Objetivamos problematizar o fenômeno sociocultural observado a partir do campo conceitual da decolonialidade, uma vez que nossas violas de dez cordas foram inseridas no Brasil junto ao processo de colonização.

Palavras-chave: Viola brasileira de dez cordas. Música instrumental. Decolonialidade. Cena Musical Urbana.

Instrumental music and decoloniality: players brazilian ten-string guitar in the urban music scene

Abstract: This communication refers to a PhD research in Ethnomusicology that is being carried out alongside with Federal University of Paraíba. The investigation enters into the universe of the brazilian ten-string guitar in order to analyze the practices of the instrumental music in the urban musical scene. The research assumes an ethnographic orientation in view that the main methodological instrument used in the research is participant observation. We aim to problematize the sociocultural phenomenon observed with the conceptual field of decoloniality, once our ten-string guitar were inserted in Brazil during the process of colonization.

Keywords: Brazilian ten-string guitar. Instrumental Music. Decoloniality. Urban Musical Scene.

Introdução

O presente texto é fruto de uma pesquisa¹ de doutorado em andamento que adentra o rico campo das violas brasileiras de dez cordas, que historicamente foram inseridas em nosso contexto sociocultural pelos colonizadores portugueses. Nos primeiros séculos de colonização, as práticas musicais relacionadas à viola estiveram situadas em espaços urbanos da época e devido à diáspora dos colonizadores (ex: os bandeirantes) sofreram um processo de ruralização e enraizamento junto às manifestações culturais do campo (ex: Folia de Reis, o Catira, o Cururu, o Fandango, as Danças de São Gonçalo, a Folia do Divino e o Repente).

Na segunda metade do século XX nossa sociedade passou por um fenômeno sociológico que foi chamado de êxodo rural, oportunidade em que um elevado número de pessoas que viviam nas zonas rurais migraram para os centros urbanos de grande e médio



porte em busca de melhores condições de vida e de trabalho. Neste processo migratório os violeiros levaram consigo suas violas e acabaram por reinventar as práticas e manifestações culturais até então constituídas no campo por seus antepassados.

É importante salientar que essa retrospectiva rápida do processo de ruralização e de retorno da viola de dez cordas aos centros urbanos é meramente uma abordagem inicial para definir nosso delineamento espaço-temporal de pesquisa, que objetiva investigar determinadas práticas relacionadas à viola na cena musical urbana da atualidade. Faz-se necessário comentar também que tais processos não são excludentes, ou seja, as práticas musicais urbanas e rurais foram e ainda são concomitantes, contudo, os comentários tecidos nesta introdução foram construídos com o objetivo de compreendermos, ainda que minimamente, como a dinâmica das práticas musicais com uso da viola de dez cordas é intensa e como está relacionada às transformações dos contextos culturais em que essas práticas estão inseridas. Nesta perspectiva é que pensamos no conceito de *etnopaisagens musicais* para o estudo da viola de dez cordas, uma vez que pode haver simultaneidade de suas práticas, seja em uma mesma delimitação espacial ou temporal.

As paisagens da identidade de grupo - as etnopaisagens – de todo o mundo já não são objectos antropológicos familiares, na medida em que os grupos já não são rigorosamente territorializados, delimitados espacialmente, historicamente assumidos ou culturalmente homogêneos (APPADURAI, 2004, p.71-72).

As etnopaisagens musicais tendem a se diversificar ainda mais nos grandes centros urbanos e metrópoles, tendo em vista o cenário cosmopolita influenciado pela modernidade, globalização e diáspora de grupos culturalmente distintos. Estudos nas áreas de Comunicação e Cultura apontam para o fato de que a urbanização está ligada diretamente à migração, como é o caso dos violeiros junto ao êxodo rural. O tema da migração está vinculado à questão da urbanização e do crescimento das cidades como centro das “decisões políticas, econômicas e como palco das mudanças culturais na sociedade” (ZANFORLIN, 2011, p.59 – *grifo nosso*). Migração e urbanização se articulam para arregimentar a discussão sobre pertencimento, tendo a cidade como o lugar onde se opera essa negociação.

Conforme sublinhado no parágrafo anterior, os espaços urbanos são os locais propícios para as mudanças culturais na sociedade e em se tratando das práticas tradicionais das violas de dez cordas é na cidade que o referido instrumento musical é reinventado, vindo a ser utilizado em gêneros e estilos musicais distintos de suas origens culturais. Somente a título de exemplo, atualmente há músicos utilizando violas de dez cordas em grupos de rock, rap, jazz, mpb, em música contemporânea e em música experimental. O mesmo podemos afirmar quanto ao universo da música instrumental, seja por meio de composições para viola e



orquestra, peças solo, duos, quartetos ou até mesmo nas orquestras exclusivamente de violas. Sofreu também profundas transformações em seus processos de ensino-aprendizagem que predominantemente se davam por meio da oralidade.

Diante deste cenário de intensas transformações é que fomos estimulados a investigar as práticas musicais relacionadas à viola brasileira de dez cordas na cena musical urbana da atualidade. Porém, como tal campo é demasiado amplo optamos por fazer um recorte e aprofundar na música instrumental, sendo que na revisão de literatura encontramos apenas dois trabalhos: - uma dissertação de mestrado em Música (UFPA) que envolve improvisação e viola, na área de composição musical; - uma dissertação de mestrado em Música (UFPB), esta na área de Etnomusicologia, relacionada à experimentação musical e performance.

Campo conceitual envolvido na pesquisa

Face ao tema apresentado nos propomos um desafio, que consiste em problematizar as observações e análises do fenômeno sonoro investigado com o campo conceitual da *Inflexión Decolonial o el Giro Decolonial*, em português, Decolonialidade. As ideias trazidas pelo citado campo conceitual “foram elaboradas por vários intelectuais e acadêmicos latinoamericanos que integram o denominado Grupo modernidade/colonialidade (G – M/C)” (GONZÁLEZ, 2015, p. 35 – *tradução livre*).

González (2015) comenta sobre a distinção entre colonialismo e colonialidade, sendo que o primeiro se refere ao “processo de dominação política e militar implantado com a finalidade de assegurar a exploração do trabalho e das riquezas dos territórios” (GONZÁLEZ, 2015, p. 36 – *tradução livre*) que foram colonizados. Já o segundo, ou seja, colonialidade, “designa um padrão de poder que opera mediante a naturalização de hierarquias raciais, culturais, territoriais e epistêmicas que tornam possível a manutenção da relação de dominação” (GONZÁLEZ, 2015, p. 36 – *tradução livre*).

Nesse sentido, a colonialidade não se refere exclusivamente a uma exploração de capital econômico, mas também do conhecimento, experiências e formas de vida dos dominados e explorados. Segundo Gonzalez (2015), a colonialidade continua vigente ainda depois que se concluiu o processo de colonização. Faz-se necessário também distinguirmos descolonização de decolonialidade, sendo que o primeiro termo descreve a “superação do colonialismo e o fim está associado às lutas por independência. O decolonial se refere a um processo contínuo de identificação, visibilidade e estimulação de ‘lugares’ de exterioridade e de construções alternativas” (GONZÁLEZ, 2015, p. 36 – *tradução livre*). No que se refere à

adoção do termo decolonialidade, Catherine Walsh comenta que suprimir o ‘s’ e denominar ‘decolonial’ não é promover um anglicismo:

Pelo contrário, é marcar uma distinção com o significado em castelhano do ‘des’. Não pretendemos simplesmente desarmar, desfazer ou reverter o colonial; quer dizer, passar de um momento colonial para um não colonial, como se suas pegadas deixassem de existir. A “intenção é provocar um posicionamento – uma postura e atitude contínua – de transgredir, intervir, insurgir e incidir” (WALSH, 2010, p. 122 – *tradução livre*).

Pode-se perceber que decolonialidade é um conceito amplo e ainda em formação no que tange à sua aplicabilidade. Por isto é que acreditamos tratar-se de um desafio o que estamos nos propondo, uma vez que ao problematizar o fenômeno sonoro com o campo conceitual da decolonialidade estaremos realizando não somente uma interpretação da cultura dos violeiros inseridos nas referidas cenas musicais, mas também, de certa forma, contribuindo para a construção teórica decolonial no campo da Música.

Outro conceito que compõe o estado de conhecimento da pesquisa em andamento é o de “cena musical”. Cambria (2017) explora o conceito alertando para um aspecto problemático na pesquisa etnomusicológica, que seria “a falta de uma preocupação em estudar a dimensão urbana em toda sua complexidade”. O autor faz também uma breve retrospectiva dos estudos etnomusicológicos, afirmando que boa parte das pesquisas deste campo se deteve, a partir da utilização de métodos etnográficos e musicológicos de pesquisa, em observar e analisar práticas musicais tradicionais que estavam ligadas a uma dimensão micro. Mais recentemente, já influenciados pelos estudos culturais e sobre globalização, pelo estudo da música popular e já se valendo de abordagens comparativas mais amplas, é que o campo da Etnomusicologia ampliou seu foco passando a analisar as dinâmicas interacionais que caracterizam os fluxos culturais contemporâneos numa escala mais ampla. Contudo, com a virada do século podemos observar no campo dos estudos musicais “uma visível retomada do interesse numa esfera micro, mas com uma dimensão socioespacial redefinida e elástica, que vai desde o local ao translocal e ao virtual” (CAMBRIA, 2017, p.1). Um reflexo desta nova tendência é o conceito de “cenas musicais”, que tem atraído a atenção de pesquisadores de vários campos disciplinares com a base de um novo modelo de pesquisa, definido por alguns como *scene research*.

Trazendo estas ideias para o campo das práticas musicais relacionadas às violas de dez cordas, em um primeiro momento acreditamos que foi devido aos mencionados fluxos culturais que elas se inseriram em gêneros musicais distintos de suas tradições e que acabaram por ser reinventadas junto à cena musical urbana da atualidade. Respalgando nossa



interpretação da realidade das violas, Bruno Nettl comenta que na década de 1950 deixamos de olhar o mundo como um grupo de músicas “discretas” e passamos a estudar os resultados musicais de suas interações. A partir dos anos 1980 “fomos adiante, dando uma ênfase maior às maneiras em que as próprias interações das sociedades do mundo determinaram a vida musical” (NETTL *apud* CAMBRIA, 2017, p.2).

Entendemos ser essencial a compreensão da influência dos fluxos culturais para então pensarmos do que se trata efetivamente uma “cena musical” urbana da atualidade, especificamente no caso da pesquisa em andamento, da cena musical das cidades de João Pessoa/PB e Recife/PE. Um dos principais teóricos da noção de “cena musical” é Will Straw, que a apresenta como “aquele espaço cultural no qual uma variedade de práticas musicais coexiste, interagindo umas com as outras dentro de vários processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias de mudança e fertilização cruzada amplamente variáveis” (STRAW *apud* CAMBRIA, 2017, p.5).

Will Straw em entrevista cedida a Jeder Janotti em 2012 comentou que o termo cena musical “pode servir como uma espécie de significante flutuante” (JANOTTI Jr., 2012, p.5). Apesar de sua ambiguidade enquanto conceito e de sua fragilidade como modelo teórico, possui suas potencialidades, assim como o termo “paisagem” de Appadurai, tendo em vista que transmitem a imagem de uma dimensão socioespacial, ao invés de definirem simplesmente um espaço territorial.

Nesse sentido é que entendemos ser de suma importância compreender a “cena musical” do contexto urbano (Recife e João Pessoa) em que as práticas de música instrumental relacionadas à viola de dez cordas que estamos pesquisando estão inseridas, uma vez que isolá-las de suas respectivas “cenas” para observá-las e analisá-las é também afastar-se de suas interações com as demais práticas musicais existentes no âmbito da localidade investigada e de todo fluxo cultural global, o que inviabilizaria a compreensão efetiva do próprio fenômeno sonoro observado e de sua potencial contribuição para as ciências sociais.

Principais aspectos metodológicos

Estamos realizando uma *escuta etnográfica* da performance dos violeiros que são sujeitos da pesquisa. A princípio elegemos cinco violeiros profissionais que representam a viola de dez cordas na cena musical instrumental: - em Recife (Adelmo Arcoverde, Laís de Assis e Renato Bandeira); - em João Pessoa (Pedro Osmar e Cristiano Oliveira). A partir das observações e contatos iniciais que já estabelecemos pude perceber uma diversidade de práticas dentro da mesma cena, sendo que podemos apontar a de experimentação musical,

jazz, música de concerto com sotaques da tradição da viola, frevo e atonalismo. Todos os sujeitos são músicos atuantes nas cidades capitais nordestinas, uma vez que realizam constantes apresentações públicas, são professores de viola e compositores. Acumulam também em suas experiências musicais a atividade de gravação, e ainda, a violeira Laís de Assis é pesquisadora acadêmica, tendo concluído seu mestrado em 2017.

Quando falamos em uma *escuta etnográfica* estamos nos referindo às ideias de Clifford Geertz ao comentar que praticar etnografia não é somente estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos ou manter um diário, pois “o que define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma descrição densa” (GEERTZ, 1989, p.15). Uma descrição densa que intenciona ser construída a partir da interpretação das culturas dos sujeitos pesquisados, levando sempre em conta os sentidos construídos pelos mesmos.

Quanto aos instrumentos metodológicos do trabalho de campo, apresentamos como principal técnica de produção dos dados da pesquisa a *observação participante*. Por meio da observação direta e por um período prolongado de tempo é que estamos buscando compreender os comportamentos performáticos dos violeiros pesquisados, seja nos ensaios, nas apresentações públicas, nas gravações, nas entrevistas ou nas conversas informais do convívio cotidiano. Outro instrumento metodológico que estamos utilizando é a *entrevista semiestruturada* com os sujeitos envolvidos, entendendo-as como uma conversa intencional (BOGDAN; BIKLEN, 1994), na perspectiva de eventos discursivos complexos, construídos pelas imagens, representações e expectativas que circulam de parte a parte entre entrevistador e entrevistados (SILVEIRA, 2007).

Além da *observação participante* e da *entrevista*, estamos nos valendo de outra técnica de extrema importância associada à investigação etnográfica, a da escrita do *diário de campo*. Segundo Bogdan e Biklen (1994, p.150), “depois de cada observação, entrevista, ou qualquer outra sessão de investigação, é típico que o investigador escreva, de preferência num processador de texto ou computador, o que aconteceu”, buscando descrever as pessoas, objetos, lugares, acontecimentos, atividades, conversas, e também, registrando ideias, estratégias, reflexões e palpites. Também estamos realizando *gravações em vídeo e áudio* que têm nos auxiliado na observação e (re)observação dos eventos no momento de sua ocorrência e servindo “como contraponto quando da comparação com as anotações de campo” (PINK *apud* MATTOS, 2011, p.33). As *fotografias* estão sendo usadas como forma de registro do que foi observado e vivido junto aos sujeitos, uma vez que elas não se constituem apenas



como ilustração do texto, mas são elas próprias textos que dialogam com o vivido na construção dos sentidos.

Considerações Finais

Face ao exposto, objetivamos com a pesquisa em evidência problematizar a existência de práticas decoloniais na performance de violeiros inseridos nas práticas de música instrumental da cena musical urbana na atualidade. Para tanto: - estamos buscando compreender o cenário brasileiro destas práticas a partir de um levantamento dos músicos, bandas, orquestras e grupos que estão inseridos nestes contextos, sendo que até o presente momento já conseguimos identificar cerca de 60 (sessenta) violeiros profissionais, que representam as seguintes unidades federativas, MG, SP, RJ, BA, MS, PE, PB e PR; - estamos observando de forma participativa a performance dos sujeitos da pesquisa, que foram arrolados anteriormente, nas capitais Recife e João Pessoa; - estamos analisando a cena musical em que tais práticas musicais estão envolvidas, bem como a multiplicidade de manifestações culturais típicas de cada lugar, os festivais, as festas, as políticas públicas de fomento, os meios de difusão e circulação musicais, enfim, o complexo sistema simbólico que nos permitirá descrever com maior precisão as cenas musicais das capitais que foram eleitas como *locus* da investigação; - e estamos promovendo um diálogo entre o que foi observado com o campo conceitual da decolonialidade, inicialmente a partir de um profundo levantamento bibliográfico, de leituras e reflexões analíticas.

Em um primeiro momento já percebemos nas entrevistas e análises de shows do violeiro Pedro Osmar (PB) que o mesmo utiliza a viola justamente para romper com paradigmas estéticos da tradições culturais que se valem das violas de dez cordas, portanto, objetiva “transgredir, intervir, insurgir e incidir” sobre um poder cultural colonial pela via estética e ideológica. O músico também é um crítico voraz das escolhas didáticas e pedagógicas do ensino formal da música.

Além das intenções envolvidas nas práticas musicais observadas, estamos também investigando aspectos estritamente musicológicos, ou seja, a partir da análise de obras e ensaios musicais estamos verificando e comparando traços melódicos, rítmicos e harmônicos que possibilitam a identificação dos gêneros musicais da tradição das violas, para então podermos afirmar se há ou não rupturas de paradigmas nas práticas dos “novos” violeiros. As primeiras análises já demonstraram que a linguagem jazzística está presente nas práticas musicais do violeiro Cristiano Oliveira (PB), contudo, mesclada a elementos da tradição nordestina à viola.



Outra perspectiva de abordagem decolonial está relacionada à questão de gênero, sendo que a violeira Laís de Assis (PE) é quem está nos dando suporte para problematizarmos tais práticas com o campo conceitual da decolonialidade. Vale ressaltar que historicamente predominou e ainda prepondera a figura masculina em tais práticas musicais e que a atitude e sucesso da carreira da violeira é certamente uma postura transgressora que incide sobre o poder da cultura machista que ainda vigora nos dias atuais.

Por fim, considerando que a colonialidade é uma relação de poder que também opera mediante a naturalização de hierarquias “epistêmicas que tornam possível a manutenção da relação de dominação” (GONZÁLEZ, 2015, p. 36 – tradução livre), estamos observando o violeiro Adelmo Arcoverde (PE), que lida com a transmissão destes saberes populares junto ao Conservatório Pernambucano de Música. As primeiras entrevistas já elucidaram que há questões de poder envolvidas nos processos de ensino-aprendizagem da viola, uma vez que se trata de um ambiente formal do ensino de música, em que, por exemplo, a grafia musical é conteúdo obrigatório no Plano Pedagógico da Instituição e que inexistente em certos contextos das práticas populares de música instrumental com a viola.

Referências

- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Tradução: Telma Costa. Editora Teorema – Lisboa, Portugal, 2004.
- BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora, 1994.
- CAMBRIA, Vincenzo. *Cenas musicais: reflexões a partir da etnomusicologia*. Música & Cultura (Salvador. Online), v. 10, p.1-17, 2017.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GONZÁLEZ, Lizette Amalia Alegre. *Etnomusicología y Decolonialidad Saber Hablar: El caso de la danza de inditas de la Huasteca*. Tesis Doctorado en Música, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2015.
- JANOTTI Jr., Jeder. “A importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação”. Entrevista a Jeder Janotti Jr. In: E-Compós. Brasília. Compós, v.15 n.2. 2012.
- MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de. A abordagem etnográfica na investigação científica. In MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de; CASTRO, Paula Almeida de (Orgs.). *Etnografia e educação: conceitos e usos*. Campina Grande: EDUEPB, 2011.
- SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A entrevista na pesquisa em educação: uma arena de significados. In: COSTA, Marisa Vorraber. (Org.) *Caminhos Investigativos II: outros Modos de Pensar e Fazer Pesquisa em Educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2007.
- ZANFORLIN, Sofia. *Etnicidade, migração e comunicação: etnopaisagens transculturais e negociação de pertencimentos*. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro, 2011.
- WALSH, Catherine. 'Raza', mestizaje y poder: horizontes coloniales pasados y presentes. *Crítica y emancipación. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, año II* (3), 95-122. 2010.



Notas

ⁱ Pesquisa financiada pela Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.