

O musicar do samba rural paulista: uma investigação dos processos de interação não verbal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: SA-3. Etnomusicologia

Ellis Regina Sanchez Hermoza
Universidade Estadual de Campinas
ellisreginash@gmail.com

Resumo. Trata-se de uma etnografia da performance musical de três agrupações do samba rural paulista com o objetivo de investigar os processos de interação não verbal que ocorrem nas performances, a fim de identificar suas articulações com as formas de sociabilidade valorizadas neste universo cultural. Também objetivou-se etnografar o musicar dos grupos do samba rural paulista, identificando seus aspectos interativos; identificar padrões recorrentes nas interações não verbais entre participantes durante a performance; etnografar os contextos de sociabilidade das agrupações do samba rural paulista durante suas atividades extra-musicais; identificar padrões recorrentes de interação entre os participantes em contextos extra-musicais e valores culturais dos participantes das agrupações do samba rural paulista. O samba de bumbo ou samba rural paulista é uma manifestação cultural nascida provavelmente no fim do século XVIII no contexto escravocrata no Brasil. É uma prática participativa que tem o bumbo como instrumento principal, as agrupações têm motivação religiosa e as práticas, os pontos e as danças são embasadas pela tradição. A questão fundamental dessa pesquisa é como as experiências interativas na performance se estendem para as formas de interação e sociabilidade no contexto extra-musical do grupo? Para isso será realizada investigação etnográfica (observação participante) sobre o comportamento não verbal das agrupações que performam o samba de Cururuquara –Grupo 13 de Maio, o Grito da Noite (Santana de Parnaíba) e o samba de Pirapora (Pirapora do Bom Jesus).

Palavras-chave. Etnografia da performance, Samba Rural Paulista, Musicar.

The Musicking Of Rural Samba From São Paulo: An Investigation Of Non Verbal Interaction Processes

Abstract. This is an ethnography of the musical performance of three groups of rural samba from São Paulo with the objective of investigating the processes of non-verbal interaction that occur in the performances, in order to identify their articulations with the forms of sociability valued in this universe cultural. The objective was also to ethnography the musicking of rural samba from São Paulo groups, identifying its interactive aspects; identify recurring patterns in non-verbal interactions between participants during the performance; to ethnograph the contexts of sociability of rural samba from São Paulo groups during their extra-musical activities; identify recurrent

patterns of interaction between participants in extra-musical contexts and cultural values of the participants of rural samba from São Paulo groups. The samba de bumbo or samba rural from São Paulo is a cultural manifestation probably born at the end of the 18th century in the context of slavery in Brazil. It is a participatory practice that has the bass drum as the main instrument, the groupings are religiously motivated and the practices, points and dances are based on tradition. The fundamental question of this research is how the interactive experiences in the performance extend to the forms of interaction and sociability in the extra-musical context of the group? For this, an ethnographic investigation (participant observation) will be carried out on the non-verbal behavior of the groups that perform the samba of Cururuquara -Grupo 13 de Maio, the Grito da Noite (Santana de Parnaíba) and the samba of Pirapora (Pirapora do Bom Jesus).

Keywords: Performance ethnography, Samba Rural Paulista, Musicking.

Introdução

Em seu livro clássico, *How musical is man?*, John Blacking (1973) afirmou que a música pode ser entendida como uma forma de interação não verbal. Ele ilustrou esta proposta mostrando a prática de meninos do povo venda, África do Sul, onde um bate palmas a cada dois impulsos (ou “referentes de densidade” [RDs]) enquanto outro bate palmas a cada três

RDs. O resultado é o ritmo  ritmo este que poderia ser performado facilmente por uma única pessoa. Pergunta, então, por que os venda insistem em distribuir as batidas desta forma? Em sua resposta, invoca um provérbio venda: “Muthu ndi muthunga vhanwe”, dizem os venda: “O homem é homem graças às suas ligações com outros homens” (BLACKING, 1973, p. 28). Ou seja, apesar de ser possível uma pessoa só conseguir o resultado sonoro desejado, ao distribuí-lo entre mais pessoas, promove-se a interação entre elas. Nesta prática performativa, elas precisam entrar em sintonia umas com as outras, coordenando seu comportamento mutuamente.

Assim, deve-se considerar a análise partindo da estrutura enquanto expressão de padrões culturais, construído a partir de um conceito nativo de individualidade na comunidade. Blacking (1973) entendeu que o povo Venda partia do princípio do coletivo; a consciência individual se alimentaria da consciência coletiva da comunidade. Esse aspecto está muito presente nos processos de produção sonora, centrando as atenções sobre a experiência do fazer musical e não sobre o resultado sonoro. Dado o enfoque sobre o musicar¹

¹ Adaptação do termo *musicating*, proposto pelo musicólogo neozelandês Christopher Small (1998). Refere-se a qualquer tipo de engajamento com a música, desde o processo, durante a prática ou na sua produção. O musicar, nessa perspectiva envolve qualquer tipo de relação com a música, seja apenas ouvindo-a, dançando, na elaboração de composições, na venda de ingressos, ou seja, a música se torna a intermediadora das interações humanas. Toda investigação que se debruçar sobre determinada cultura deverá se atentar às experiências compartilhadas, assim como dos saberes e práticas compartilhados. A interação, nesse sentido, não sendo

(SMALL 1998) enquanto forma de interação social não verbal, estudar a performance musical envolve a investigação da experiência musical e das formas de sociabilidade por ela promovidas.

Em outra publicação, Blacking (1980) estendeu sua proposta sugerindo que as estruturas de alguns gêneros musicais podem ser de tal ordem que propiciam formas de interação valorizadas naquela cultura. Partindo desta proposta, o estudo da folia de reis de Suzel Reily (2002) faz uma extensa descrição das interações entre foliões durante as performances de toadas. Seguindo os olhares de cada membro do grupo, Reily (2002) mostra como a atenção dos cantores é direcionada por aspectos estruturais das toadas.

Na etnomusicologia, entender a performance musical como um processo de interação já pode ser visto como paradigma da disciplina. No entanto, são poucas as descrições densas (GEERTZ, 1973) destas interações em ação. Thomas Turino (1993), por exemplo, fez algumas etnografias desta natureza no seu livro *Moving Away from Silence*. Na pesquisa que realizou entre comunidades de aymaras na região de Conima, Peru, por exemplo, ele realizou uma descrição densa do processo de composição das músicas para as festas na cidade de Conima. Esse processo é realizado de forma totalmente coletiva, revelando como os costumes e a cosmovisão andina das comunidades rurais (ayllus) de Conima estão atrelados ao fazer musical.

O autor narra que na hora da composição, o “guia”, ou líder musical, convida os membros da tropa a darem início ao processo. Os músicos, então, sentam-se numa roda e começam a tocar simultaneamente, buscando motivos para a primeira composição. Quando um dos integrantes entende que encontrou uma ideia musical viável, ele começa a tocar a frase baixinho para si mesmo repetidamente no seu instrumento. Se os demais integrantes não aceitarem essa proposta, eles simplesmente o ignoram em vez de rejeitá-lo diretamente; caso contrário, se a maioria do grupo concorda com essa proposta, todos começam a repetir aquela frase musical suavemente e, assim, por consenso, torna-se aceita no grupo.

Deste modo, vão elaborando a estrutura da peça musical, que geralmente é composta por duas ou três frases. Finalizada, todos a repetem várias vezes até memorizarem a peça

relacionada ao fazer musical, deve ser entendida como ligada à vivência musical. A imagem de todos estarem unidos em torno de um evento cultural, participando de sua concretização, pode ser mudada para a interação, participação e união em torno de criarem e reproduzirem sentidos a partir da música (REILY, 2021).

inteira. Antes de se darem por satisfeitos, contudo, há uma nova fase de composição, na qual os integrantes “debatem” ideias, também de forma não verbal, para mudanças ou correções nos seus instrumentos simultaneamente, indicando indiretamente sua rejeição ou aprovação das propostas de revisão. Cada fase do processo criativo é coletiva, sendo que é estabelecido um consenso implícito entre todos os músicos.

Turino (1993) argumentou que, via de regra, os aymaras buscam anular a individualidade em favor do coletivo. Assim, para limitar o enfoque sobre algum indivíduo, buscam o consenso através da adesão pela repetição de propostas. Ao final da sessão descrita, o grupo havia criado duas peças novas, seu repertório para o novo ano, sem o uso da palavra.

Ao estudar as práticas performativas de tropas de sikus em três arenas diferentes - os ayllus do Altiplano, a pequena cidade de Conima no Altiplano e Lima – Turino (1993) identificou que, em contextos distintos, os grupos desenvolveram formas diversas de sociabilidade musical, embora a sonoridade dos grupos fosse muito parecida. Suas práticas divergiam tanto, particularmente entre as tropas dos ayllus e as de Lima, que tiveram grandes dificuldades de tocarem juntos. Isso demonstra a existência, em cada grupo, de uma sociabilidade comum derivada do compartilhamento de práticas performativas, que postos defronte a outras não as reconhecem, dificultando a comunicação, principalmente a não verbal.

Com efeito, a etnografia da performance musical de Turino (1993) invoca uma pergunta chave para a etnomusicologia: devemos entender a música como som ou como um conjunto de práticas performativas? Da mesma forma que é possível gerar sons similares através de práticas distintas, é possível também gerar sonoridades distintas através de práticas similares. Há, assim, um diálogo entre a sonoridade de uma tradição musical e as práticas envolvidas na sua produção, de modo que o significado de uma mesma estrutura musical pode variar conforme as formas de sociabilidade que promove.

Nesta pesquisa, estaremos investigando as práticas performativas do samba rural paulista, focando sobre suas formas de interação social não verbal. Visa-se identificar como este modo de sociabilidade se articula com as práticas extramusicais de sociabilidade e os valores das comunidades envolvidas na prática deste samba.

Samba Rural Paulista

O samba de bumbo ou samba rural paulista é uma manifestação cultural nascida provavelmente no fim do século XVIII no contexto escravocrata no Brasil, especificamente no interior de São Paulo, onde foram trazidos seres humanos sequestrados do continente africano levados até o porto do Rio de Janeiro (DIAS, 2008). A grande presença de negros no Sudeste do país, especialmente a partir do século XIX, foi devida ao crescimento da economia cafeeira em São Paulo. Os negros que foram levados violentamente à São Paulo trouxeram o batuque consigo, marcando cultura paulista (DIAS, 2008).

Segundo Marcelo Manzatti (2005), a prática hoje acontece em diversas festividades em São Paulo, como a Festa do Cururuquara; a Festa de São Benedito; a Festa de Santa Cruz; a Festa de São Pedro; a Festa de Nossa Senhora do Carmo; a Festa de Pirapora; a Festa do São Roque do Barreiro; a Festa do Coração de Jesus; a Festa de Santo Antônio; a Festa da Aparecidinha.

Neste trabalho, uso o termo samba de bumbo precisamente pela centralidade do bumbo, que distingue esse conjunto de práticas de outras formas de samba no sudeste brasileiro. Geralmente, o bumbo tem um diâmetro de aproximadamente um metro e pode-se ouvir a sua sonoridade a uma grande distância (GIESBRECHT, 2011). O instrumento em si tem diversas designações, que variam de grupo para grupo: bumbo, sambão, zabumba, caixa, tambor, bombo; alguns bumbos têm nomes sagrados, tais como Azulão, Sete-léguas, Trovão dentre outros (FRUGIUELE, 2015).

Em 2018, o IPHAN-SP deu início ao plano para a elaboração de um dossiê de registro do Samba de Bumbo como patrimônio histórico cultural imaterial brasileiro. Foram identificados 14 grupos localizados em 9 municípios paulistas como: Pirapora de Bom Jesus, Santana de Parnaíba, Vinhedo, Piracicaba, Campinas, Embu das Artes entre outras. Alguns grupos fazem uma distinção entre os sambas de bumbo tradicionais e os não tradicionais. Entre os tradicionais estão o Samba de Roda de Pirapora, o Samba da Dona Aurora, o Samba de Lenço de Piracicaba, e entre os não tradicionais estão Urucungos, Puítas e Quijengues de Campinas e o Grito da Noite de Santana de Parnaíba entre outros (FRUGIUELE, 2015).

Essa diferença se revela na antiguidade de cada grupo aliada à sua função na manutenção da cultura, pois existem pesquisas sobre o samba de bumbo de Santana de

Parnaíba a partir de registros históricos da festa do Cururuquara que datam desde 1898. Os grupos não tradicionais, por sua vez, podem ser vistos como responsáveis pela perpetuação da tradição, mesmo que alguns elementos de suas manifestações possam não seguir normas comuns às “tradicionais”, particularmente em termos de instrumentação, coreografias e repertório. Algumas agrupações, como o Grito da Noite, por exemplo, envolve uma espécie de banda de bumbos que tocam simultaneamente no período do carnaval. Urucungos, por sua vez, pratica o samba de bumbo tradicional, mas performa também uma série de outras danças afro-brasileiras (GIESBRECHT, 2011).

Entre muitos grupos, o bumbo é entendido como mais do que um mero instrumento musical, sendo mesmo uma entidade sagrada que remete à ancestralidade do grupo que o detém. Existe cuidado e respeito em relação ao bumbo e ele é um mediador de relações sociais, exercendo uma agência musical no grupo (DENORA, 2000). Um objeto que tem importância fundamental na vida cotidiana das pessoas, o bumbo tem um papel importante na construção de relações sociais entre as famílias dos detentores e mestres da tradição; é considerado como objeto de integração (LATOUR, 2005).

As Práticas Performativas do Samba de Bumbo

O samba de bumbo é uma prática participativa (TURINO 2008), na medida em que não há plateia - todos são participantes ou participantes em potencial. Para Turino, a “música participativa” se volta para as práticas que promovem a participação. Assim, mostra como formas musicais com sonoridades muito diferentes, podem, mesmo assim, compartilhar práticas em comum, práticas estas que promovem a participação. Entre elas estão: “formas curtas, abertas e repetitivas; densidade sonora; a presença de pouco espaço para o virtuosismo individual; constância rítmica e temporal; variação intensiva; começos e finais não sincronizados, entre outros elementos” (TURINO, 2008, p.37).

Há muitos casos que promovem a participação sem a necessidade de qualquer forma de treinamento prévio; dependem, acima de tudo, da observação do participante, que, prestando atenção aos atos dos demais, consegue se inserir na atividade. Assim, aprende fazendo.

O samba de bumbo faz uso de muitas das estratégias identificadas por Turino (2008), começando pela performance dos pontos, onde os versadores lançam o ponto, o qual será repetido pelo coro. Os instrumentistas mantêm padrões rítmicos curtos e repetitivos, podendo também empregar o improviso intensivo. Os passos básicos da dança podem ser assimilados rapidamente. Assim, há vários elementos que propiciam a participação de novatos; já os participantes experientes podem tomar responsabilidade pela criação de pontos, por executar passos mais complexos de coreografia e pela improvisação do conjunto instrumental. O bumbeiro é sempre um sambador experiente, posto que cabe a ele (ou, mais recentemente, ela) dirigir o evento como um todo.

Estas práticas permitem que novatos possam integrar o conjunto imediatamente, ao mesmo tempo em que participantes experientes terão atividades que demandam habilidades maiores, evitando que fiquem entediados. A participação no samba de bumbo se integra a um aprendizado contínuo. Envolve a aquisição de competências musicais e coreográficas, sendo que, ao participar continuamente, vai-se aprimorando estas habilidades. Como qualquer estilo musical, o samba de bumbo é construído a partir de pontos com sequências melódicas e acompanhamento rítmico, mas sua performance envolve inflexões particulares e práticas de improvisação que só são assimilados na convivência.

Pode-se dizer a mesma coisa em relação aos passos da dança. Proficiência nessas nuances constituem marcadores de pertencimento à tradição. Assim, o novato, ao se integrar no grupo, vai se aprimorando nas práticas performativas do samba de bumbo ao mesmo tempo em que assimila um vasto repertório de conhecimentos extramusicais.

Estas práticas são também práticas que promovem a interação entre os participantes. O canto do ponto na forma responsiva, por exemplo, estabelece um diálogo entre o versador e os demais participantes. Há também um diálogo constante entre o bumbeiro e os sambadores que se atentam uns aos outros no vai-e-vai da dança. As improvisações podem envolver diálogos intensos entre participantes, que se voltam uns aos outros para gerar uma performance coerente. Não há uma definição prévia para os pontos a serem cantados, nem para o número de repetições que terá, o que obriga cada participante a se manter atento à negociação destes quesitos pelo grupo todo. Com efeito, integrar uma performance de samba de bumbo envolve intensas interações não-verbais constantes.

Com efeito, o universo do samba de bumbo como um todo é um contexto de intensa sociabilidade. Além das interações durante a performance, existem também as interações fora do contexto imediato dela, tais como as rodas de conversa nos grupos e em reuniões, onde são comunicados os discursos políticos dos grupos e a relação da dança com a ancestralidade. Há também conversas informais entre membros dos grupos antes e depois dos ensaios e das apresentações e interações no cotidiano fora do contexto dos ensaios. Além do mais, um dos eixos estruturais do samba paulista é a mediação cultural por meio da oralidade; a participação no samba de bumbo promove também a criação de agentes culturais e perpetua esquemas de aculturação.

Retomando Blacking (1973), podemos investigar como as formas de interação não verbal no interior da performance se articulam com formas de interação valorizadas pelas comunidades negras paulistas. E mais: como as experiências interativas na performance se estendem para as formas de interação e sociabilidade no contexto extramusical do grupo e mesmo extra-grupo, mas suas relações com a sociedade mais ampla?

Grupos a serem investigados

Serão estudados os grupos Samba de Cururuquara – Grupo 13 de Maio e o Grito da Noite, ambos em Santana de Parnaíba, e em Pirapora de Bom Jesus o Samba de Roda de Pirapora. A opção pelo estudo da performance desses grupos deve-se à distinção marcante no seu fazer musical, mesmo tratando-se de práticas culturais num mesmo universo e na mesma localidade e de terem surgido a partir de uma raiz comum (BENEDITO, 2020).

Em Santana de Parnaíba ocorre a Festa de Cururuquara o qual pode ser caracterizado como tradicional por acontecer durante um período extenso, desde o regime escravocrata, além de ter fortes laços com a ancestralidade afro-brasileira. A festa é um evento de devoção à São Benedito e foi celebrada por ex escravizados. Ela é composta pela Reza Cabocla, a Saída de São Benedito da Capela, a Procissão, a Missa, e o Samba de Bumbo; todas estas atividades demandam o coletivo. Os versadores do Samba de Cururuquara cantam os versos em quadras, com as letras voltadas aos temas relacionados ao cotidiano e a críticas sociais muito ligadas à condição dos negros no Brasil pós-abolicionista (YADE, 2015).

O samba de bumbo praticado pela agrupação Grito da Noite ocorre apenas no período do carnaval. Faz uso de um andamento mais acelerado que o de grupos de raiz e a

instrumentação é diferente, pois envolve aproximadamente 20 homens, cada um tocando um bumbo próprio. É o único grupo que se apresenta em cortejo, parecido com uma marcha, e as batidas de todos os instrumentos (bumbo, caixa e caixa pequena) possuem o mesmo padrão.

A cidade de Pirapora do Bom Jesus, localizada no interior de São Paulo, tem forte influência cultural do grande número de escravizados cativos que foram forçados a trabalhar nas fazendas de café no século XIX. Considerada um dos berços do samba rural paulista, também é festejado anualmente o padroeiro da cidade, o Bom Jesus, cuja imagem esculpida foi encontrada em 1725 nas margens do rio Tietê (DIAS, 2010). A partir daí assume o papel de centro religioso, e recebeu desde então romeiros e peregrinos que necessitavam entre outras coisas de hospedagem e alimentação. Diversos barracões foram disponibilizados para esses devotos em torno do santuário local, boa parte dos migrantes eram descendentes de cativos africanos. Desde então, duas facetas da festa em celebração ao Bom Jesus passaram a ocorrer na cidade de Pirapora, a celebração do Bom Jesus com procissões e missas e os festejos mundanos pela cidade, com rodas de samba (DIAS, 2010).

Objetivos

O objetivo dessa pesquisa é investigar os processos de interação não verbal que ocorrem nas performances do samba de bumbo, a fim de identificar suas articulações com as formas de sociabilidade valorizadas neste universo cultural. Os objetivos secundários, os quais serão concluídos por meio da análise de dados etnográficos, entrevistas, material audiovisual e transcrições em notação musical, são os seguintes:

- 1) Etnografar o musicar dos grupos de samba de bumbo, identificando seus aspectos interativos;
- 2) Identificar padrões recorrentes nas interações não verbais entre participantes durante a performance;
- 3) Etnografar os contextos de sociabilidade das agrupações de samba de bumbo durante suas atividades extramusicais;
- 4) Identificar padrões recorrentes de interação entre os participantes em contextos extramusicais;

5) Identificar os discursos políticos e valores culturais dos participantes das agrupações de samba de bumbo, particularmente em relação ao papel de suas práticas na construção e sustentação de uma identidade negra.

Metodologia

A pesquisa envolverá várias metodologias: revisão bibliográfica; pesquisa de campo, privilegiando, onde possível, a observação participante (WHITE, 2005) e a etnografia da performance (SEEGER, 2015); entrevistas; filmagens (CLAYTON 2013) e gravações.

A pesquisa de campo terá várias dimensões, focando tanto na observação do fazer musical quanto em dimensões extramusicais das atividades das agrupações. Primeiramente, buscar-se-á compreender os eventos musicais cotidianos dos grupos. Para isto invocarei as diretrizes estabelecidas por Anthony Seeger (2015) para uma etnografia da performance, sistematizada com base numa série de perguntas: O que é performado? Quem performa? Onde ocorre a performance? Quando ela ocorre? Como ocorre? Por que ocorre? A etnografia da performance inclui análise das estruturas sonoras e do processo musical, relacionando-os ao contexto sociocultural dos indivíduos envolvidos. Essa abordagem ajudará a estabelecer uma melhor compreensão da manifestação como um todo, para que então se possa dar início a formas de documentação e observação dos diversos aspectos dos eventos envolvendo os grupos performativos desta pesquisa.

O foco central desta pesquisa é a etnografia dos processos de interação não verbal que ocorrem durante a performance musical, o que exige metodologias particulares capazes de permitir a identificação das interações. Na busca por metodologias para um projeto similar, Martin Clayton, Byron Dueck e Laura Leante (2013) desenvolveram técnicas sofisticadas envolvendo até três filmadoras gravando uma mesma performance simultaneamente, sendo que cada filmadora foca num aspecto da performance. Suas análises das filmagens identificaram três níveis de interação no contexto performativo: as interações “intra-individuais”, as “inter-individuais” e as “intergrupo”. As interações intra-individuais compreendem instâncias em que um músico interage consigo mesmo; por exemplo, há a interação intra-individual quando um músico foca naquilo que suas mãos estão fazendo, particularmente quando está executando algo complexo num instrumento. As interações interindividuais são aquelas em que se percebe que um músico foca em outro participante do

grupo, podendo ou não engajar a atenção daquele músico para si; pense, por exemplo, no jazz: durante os solos, é comum que os demais músicos se voltem para o solista, mas, para o solista, pode predominar a interação intra-individual. E por fim, as interações inter-grupo envolvem interações entre membros de grupos distintos, como, por exemplo, entre músicos e sua plateia, ou, como descrito por Glauro Lucas (2013), entre dois ou mais congados performando numa mesma procissão, em que cada um busca não se deixar influenciar pela batida do outro.

Outra dimensão da pesquisa envolve a documentação de práticas interativas extramusicais, tais como as que ocorrem nas rodas de conversa nos grupos; nas reuniões, onde emergem os discursos que norteiam as políticas dos grupos e suas noções sobre a relação da dança com a ancestralidade; nas conversas informais entre membros do grupo antes e depois dos ensaios; e nas apresentações e nas interações no cotidiano, fora do contexto dos ensaios. Aqui também as filmagens serão centrais. Por exemplo, as gravações das rodas de conversa permitirão analisar quem fala, a ordem em que os participantes se manifestam, se há ou não vozes dominantes, as formas de linguagem utilizadas e seu impacto sobre a participação entre outras observações.

A observação participante deve também fazer parte das metodologias de pesquisa. Posto que se trata de uma tradição participativa, é muito provável que haverá uma abertura para a participação em todos os grupos, embora ela poderá divergir de um grupo para o outro. A participação permitirá a compreensão dos processos de interação pois a vivência concreta na cultura estudada facilita a fase de exploração da pesquisa acadêmica e permite a descrição do campo de forma detalhada e profunda. Isso se fundamenta pela participação permitir o acesso a elementos da cultura com dialogicidade; ou seja, a participação não torna o pesquisador um integrante da teia de significados compartilhados, mas permite uma extensão do diálogo com os participantes de modo a ampliar o conteúdo descritivo ao mesmo tempo em que coloca os participantes das agrupações de samba de bumbo, por exemplo, no centro da pesquisa.

A observação participante dos grupos compreenderá também a reflexão constante, sendo que essas reflexões serão anotadas sistematicamente no diário de campo, onde constarão também autoanálises. As interpretações dos indivíduos serão consideradas, pois os integrantes dos grupos não serão apenas informantes (WHITE, 2005).

Do mesmo modo, os registros audiovisuais e gravações de áudio obtidos na pesquisa de campo servirão como recursos para compreender as particularidades do musicar no samba de bumbo. Esses aspectos ajudarão a uma melhor compreensão do fazer musical do samba de bumbo, mostrando as especificidades da performance. Vale ressaltar que também será considerada a abordagem sobre a análise das práticas com matriz africana, estudada por Gerhard Kubik (1979), Kazadi wa Mukuna (2006), Tiago de Oliveira Pinto (1991, 2001a) e Carlos Sandroni (2001a, 2001b), que demonstraram a importância de buscar uma compreensão do ritmo do samba através de concepções musicais africanas. Assim, essa abordagem analítica será utilizada para a análise e transcrição musical, entendendo os ritmos como sequências tímbricas que são produtos da repetição cíclica de fórmulas acústico-emocionais (GRAEFF 2014).

Cabe ressaltar que para uma maior compreensão sobre como acontecem os processos de interação não verbal dentro do musicar, deve-se ter em consideração que as performances nunca são iguais; são contextuais, precisam ser renegociadas no momento.

O material será coletado durante a observação das festas de São Benedito e do carnaval em Santana de Parnaíba, na festa do Bom Jesus e no carnaval em Pirapora do Bom Jesus, além do material que será coletado durante os ensaios dos grupos e das entrevistas semiestruturadas previamente agendadas com os integrantes das agrupações.

Referências

- ALVARENGA, Oneyda. Música popular brasileira. Rio de Janeiro. Editora Globo, 1950.
- ANDRADE, Mario de. *O samba rural paulista*. São Paulo: Revista do Arquivo Municipal. Ano IV. Vol. XLI. S: Departamento de cultura, 1937. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=143537&pagfis=726>
- Acesso em: 14.fev.2023.
- BENEDITO, Daniel Martins Barros. O samba de bumbo de Santana de Parnaíba/SP e a educação na perspectiva de colonial. [171 f.]. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.
- BLACKING, John. How musical is man? Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BLACKING, John. "Political and Musical Freedom in the Music of Some Black South African Churches." In L. Holy and M. Stuchlik, eds., *The Structure of Folk Models* (ASA Monograph, No. 20), pp. 35-62. London: Academic Press. 1980.

CLAYTON, Martin, DUECK, Byron; LEANTE, Laura (Ed.). Experience and meaning in music performance. Oxford : Oxford University Press. 2013.

DE OLIVEIRA PINTO, Tiago. África: perspectivas: ensino, pesquisa e extensão. In: SEMINÁRIO ÁFRICA NA FFLCH II. 2016, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo.

Disponível em: [https://cea.fflch.usp.br/sites/cea.fflch.usp.br/files/inline-files/e-book_A%204_%20MAIO%202019_0.pdf] Acesso em 14.fev.2023.

DE OLIVEIRA PINTO, Tiago. Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Reconcavo, Bahia. Berlin: Reimer, 1991.

DENORA, Tia. Music in everyday life. Cambridge: Cambridge University Press. 2000.

DIAS, Fernanda de Freitas. Na batida do bumbo: um estudo etnográfico do samba na cidade de Pirapora do Bom Jesus-SP. [248 f.]. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

DIAS, Fernanda de Freitas. *Da Proibição ao “Resgate”*: a cidade de Pirapora do Bom Jesus e os sambas de bumbo paulistas. São Paulo: Revista Histórica (Arquivo Público do Estado de São Paulo), 2010. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao40/materia01/texto01.pdf>

FRUGIUELE, Mario Santin. Bumbos em batuques: estudo do vocabulário do samba de bumbo. [278 f.]. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GEERTZ, Clifford. The interpretation of cultures: selected essays. New York: Basic Books.1973.

GIESBRECHT, Érica. O Passado Negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através das performances de legados musicais. [422 f.]. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2011. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1615932>. Acesso em: 14.fev.2023.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. Música e Cultura, v. 9, p. 1-23, 2014.

KAZADI wa Mukuna. Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira. Perspectivas Etnomusicológicas. 3ª edição. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

KOETTING, James. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. Selected Reports, ano 1, n. 3, p. 115-146, 1970.

KUBIK, Gerhard. Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural extensions. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

LATOUR, Bruno. Reassembling the social: an introduction to actor-network theory. Oxford: Oxford University Press. 2005.

LUCAS, Glauro. Performing the Rosary: meanings of time in Afro-Brazilian Congado music. In: Martin Clayton; Byron Dueck; Laura Leante. (Org.). Experience and meaning in music performance. 1ed.Nova Iorque: Oxford University Press, v., p. 86-107, 2013.

MANZATTI, Marcelo Simon. Samba paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o samba de bumbo ou samba rural paulista. [377 f.] Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

REILY, Suzel Ana. O musicar local e a produção musical da localidade. GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1, p. e-185341, 2021. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185341. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/185341>. Acesso em: 24 jan. 2023.

REILY, Suzel Ana. *Voices of The Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago e London: The University of Chicago Press. 2002.

REILY, Suzel; HIKIDI, Rose, TONI, Flávia. *O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia*. Projeto Temático, FAPESP, 2016.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933*. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, Companhia das Letras. 2001a.

SANDRONI, Carlos. “Ritmo melódico nos bambas do Estácio”. In: *AO ENCONTRO DA PALAVRA CANTADA: POESIA, MÚSICA E VOZ*, 2000, Rio de Janeiro; 7Letras, 2001b. p. 53-60.

SEEGER, Anthony. *Ethnography of music*. In MYERS, Helen. *Ethnomusicology*. Na introduction. Londres, The MacMillan Press. 2015.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance an listening*. Middletown, Ct: Wesley an University Press. 1998.

TURINO, Thomas. *Moving away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: The University of Chicago Press. 1993.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press. 2008.

VIEIRA DA CUNHA, Mario Wagner. *Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora*. São Paulo: Revista do Arquivo Municipal, Departamento de Cultura, ano IV, v. XLI. 1937.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

YADE, Juliana de Souza Mavoungou. *Vozes e territorialidades no pós-abolição: histórias de famílias e resistência identitária – O caso do Cururuquara*. [252 f.]. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2015.