UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PPGMUS - PROCESSOS DE CRIAÇÃO MUSICAL

MAURÍCIO PAZZ

Negro Movimento:
Uma jornada musical reflexiva pelas encruzilhadas afro-diaspóricas

São Paulo
2024

MAURÍCIO PAZZ

Negro Movimento:
Uma jornada musical reflexiva pelas encruzilhadas afro-diaspóricas

Versão Original

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração de Processos de Criação Musical.

Orientação: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

São Paulo
2024

NOME: PAZZ, Maurício.

TÍTULO: Negro Movimento: Uma jornada musical reflexiva pelas encruzilhadas afro-diaspóricas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Resumo

Este é um trabalho que articula investigação acadêmica, produção e pesquisa artística. Através de uma abordagem auto-etnográfica, que tem como fio condutor as aprendizagens e desejos que emergem dos processos criativos e das memórias. Nesta pesquisa investigamos também procedimentos composicionais orientados por saberes oriundos de epistemologias musicais afro-diaspóricas. Além das reflexões também são apresentadas tanto as obras criadas quanto outros tipos de desdobramentos criativos, dentre eles destacamos a construção de um instrumento que recebeu o nome de guitarra afro-atlântica.

Palavras chaves:

Processos criativos, Claves Rítmicas, Encruzilhadas, Poéticas Afro-diaspóricas, Pesquisa Artística, Imaginação Radical Negra, Samba, Ludicidade.

Abstract

This is a work that combines academic investigation, production and artistic research. Through an auto-ethnographic approach, which has as its guiding thread the learnings and desires that emerge from creative processes and memories. In this research we also investigate compositional procedures guided by knowledge originating from Afro-diasporic musical epistemologies. In addition to the reflections, both the works created and other types of creative developments are also presented, among which we highlight the construction of an instrument that received the name of Afro-Atlantic guitar.

Keywords: Creative processes, Time-lines, Crossroads, Afro-diasporic Poetics, Artistic Research, Black Radical Imagination, Samba, Playfulness

Agradecimentos

Eu adoro agradecer e adoro prosear, mas hoje em especial serei breve!

Agradeço meus pais (Anne Egídio e Maurício de Oliveira) e minhas irmãs (Vivian Egídio e Sheyla Sobral) pelas memórias e ensinamentos proporcionados ao menino que fui e hoje carrego em mim! Agradeço Fábio Leandro, Allan Abbadia, Vanessa Ferreira, Rafael Galante, Felipe Siles, Denise Yui, Décio 7 e Ernani Machado, meus queridos amigos pela parceria que dá água na boca dos olhos e enche o peito de esperança!

Agradeço Dra Martha, ao Bàbá Daniel, Washington e Pai Pingo (não tenho palavras pra dizer a vocês)

Agradeço meu orientador pela parceria e paciência!

E agradeço minha companheira Renata dos Santos por ter feito esta longa jornada e travessia comigo, sei que fizemos o nosso melhor e sou grato por isso!

Dedicatória

Dedico este trabalho à todas as pessoas que sobreviveram à travessia desta calunga grande que chamamos de pandemia! Dedico também aos que não sobreviveram e sobretudo ao que se ancestralizaram!

Dedico este trabalho à energia vital que nos permite sonhar e realizar aquilo que sonhamos!

Dedico a todas as forças protetoras positivas do universo e agradeço por poder descansar sob a sombra das tuas árvores e saborear dos teus doces frutos!

Como já diria o Mestre Candeia:

"Meu irmão, Axé!
Olha o Sol de frente
Levante a cabeça meu irmão
Axé!

Sumário

Introdução 10

Reflexões sobre metodologia 13

Banjo, bandolim e guitarra: auto etnografia e dupla consciência 37

Playgrounds Musicais 58

Criações & Desdobramentos 121

Considerações Finais 173

Referências Bibliográficas 174

Introdução

Este é um trabalho que articula investigação acadêmica, produção e pesquisa artística. O nome "Negro Movimento" que dá título a este trabalho, surgiu de um processo de cura em que eu buscava eliminar as tensões ao tocar meus instrumentos. Eu dizia para mim mesmo:

"Não faça força! A força vem do movimento!"

Depois de repetir estas palavras inúmeras vezes, passei a ouví-las de uma outra maneira e em um outro lugar. Esta frase se tornou um mantra fundamental para mim, pois com ele eu aprendi que todos os movimentos têm o seu devido valor, sejam os movimentos corporais gigantes das pessoas que dançam, sejam os pequenos gestos dos dedos de uma pessoa que toca um instrumento, ou os pequenos movimentos de nossas cordas vocais ao dizer ou cantar, repito: todos gestos tem seu valor, independente do tamanho! Estas ideias eu também aprendi com bailarinas e bailarinos, ao lhes observar dançando, aqueles grandes gestos se converteram em pequeninos movimentos que meus dedos faziam ao dedilhar, no violão tenor, as melodias que os movimentos corporais me convidaram a criar. Deste processo uma composição musical surgiu: "Negro Movimento"

Segui refletindo e repetindo esse mantra e nesse processo visualizei a importância e a potência dos diversos movimentos, os corporais, políticos, artísticos e outros mais. Mas de todos estes, um se apresentou com um certo destaque, pois chegou a mim com o frescor das novidades: falo agora da força do movimento de sonhar e imaginar aquilo que desejamos de melhora em nossas vidas e no mundo. Estas reflexões e sonhos podem servir a toda e qualquer pessoa, mas devo dizer que do ponto de vista do desejo, eu dedico estas potências e possibilidades sobretudo àquelas pessoas que dividem o mesmo lado do véu que eu, me refiro aqui às pessoas negras. Estas que, diante de um cenário racista, por um lado precisam cultivar diariamente a autoconfiança, a autoestima, o amor próprio, e por outro cultivar com a mesma regularidade a esperança e fé naquilo que possui dimensões coletivas, como por exemplo imaginar um futuro melhor para as diversas comunidades negras que enfrentam os mesmos desafios que nós.

Foi fazendo o movimento de imaginar que passei a acreditar que eu poderia materializar cada uma destas imagens que eu, artisticamente, criei. Não estou aqui a falar de passes de mágica, mas reconheço que sou do tipo de pessoa que sonha acordado pra me manter lúcido e ativo, por não querer cair no sono profundo da desesperança.

Foi fazendo o movimento de me perguntar o que eu desejava, em um determinado momento em que eu estava bastante desmotivado, que resolvi experimentar o sabor da leveza e da ludicidade ao compor. Este processo se iniciou na pandemia e acabou se desdobrando em várias coisas, dentre elas, esta pesquisa de mestrado.

Algo que se faz presente, não só nesta introdução, mas em toda a pesquisa é este tom de conversa, sem grandes formalidades nos modos de me pronunciar. Eu gosto de conversar e escolhi escrever assim, desta maneira, para que este texto possa ser uma forma de dialogarmos, ou que pelo menos não se distancie tanto das formas de dizer presentes na oralidade. Na busca por essa construção de diálogo eu lhes apresentarei não só os meus pensamentos, mas também os pensamentos daqueles e daquelas que me referenciaram, no entanto para buscar aproximar a escrita da oralidade eu usei e abusei da prática de grifar os trechos citados, cada um destes grifos foram utilizados com o intuito de enfatizar aspectos que eu considerava muito importantes para o que estamos construindo enquanto pensamento e diálogo, a cada instante.

Adentrando um pouco mais ao texto propriamente dito:

1º capítulo – "Reflexões sobre metodologia"

Aqui eu lhes apresento algumas reflexões que fiz, sobretudo ao entrar em contato com os pensamentos da Profa. Dra. Marília Velardi.

2º capítulo – "Banjo, bandolim e guitarra: auto etnografia e dupla consciência à brasileira"

Através de uma abordagem auto-etnográfica, que tem como fio condutor as aprendizagens e desejos que emergem do meu contato com três instrumentos de corda (banjo, bandolim e guitarra), neste segundo capítulo eu apresento alguns antecedentes e reflexões que articulam questões musicais e relações étnico-raciais no Brasil.

3º capítulo – "Playgrounds Musicais"

A proposta de trazer a ludicidade e a leveza pro centro dos meus processos criativos recebeu o nome de "Playgrounds Musicais" e neste capítulo eu, além de apresentar e conceituar esta proposta artístico, apresento tanto pensamentos que auxiliaram as práticas,

quanto às práticas que construíram pensamentos. Dentre estes pensamentos, alguns se destacam e se configuraram quase como eixos, são eles: "Transe do Brincar", "Sistema de claves e algumas coisas que aprendi com o samba" e "Afrociberdelia".

4º capítulo - "Criações e desdobramentos"

Neste capítulo eu lhes apresento, como o próprio nome sugere, as diversas composições que fiz e alguns de seus desdobramentos. Devo dizer que eu pretendia compartilhar alguns arranjos que tenho escrito para a guitarra afro-atlântica (instrumento que também surgiu como um desdobramento desta pesquisa), no entanto fiquei com receio de deixar este trabalho demasiadamente longo, correndo o risco de tornar cansativo.

5º capítulo - "Considerações finais"

Aqui vocês podem ler algumas considerações sobre o que foi possível realizar até agora, já que esta pesquisa não se finda aqui.

Muito obrigado por sua leitura/companhia, visando proporcionar uma boa experiência tanto para mim no processo de escrita, quanto para vocês no processo de leitura, eu recheei este trabalho com músicas e poesias através das escritas das letras da músicas e de códigos QR para que vocês possam ver e/ou ouvir as músicas que ajudam ambientar este espaço!

Mais uma vez, muito obrigado!

Sejam muito bem-vindxs a esta jornada que é, como nos disse Sabotage:

"É compromisso, não é viagem"

1. Reflexões sobre metodologia

> Procuramos modos e métodos que operacionalizem a pesquisa em Artes, mas, antes disso, é preciso nos darmos conta de que método é, antes de tudo, forma de pensamento.(...)
>
> Como eu penso quando estou aqui à frente do computador, organizando este artigo? Esse é o melhor modo de pensar sobre o que eu sinto ou pressinto? Ou apenas reproduzo códigos e normas estabelecidas sobre o que eu devo fazer? Seguir normas e códigos é uma escolha coerente com o modo como eu penso, ou é tão somente resposta à imposição?
>
> Pensando desses modos, o que é possível? Ver? Enxergar? Compreender? Analisar? Narrar? Sintetizar? Repare, o verbo vem depois: a ação é consequência... o objetivo da ação é consequência do pensamento. Mas e o pensamento? Muitas vezes vem depois da imersão, da vida, da experiência corporificada, vivida ou encarnada. Sabemos disso. Sabemos? (VELARDI, 2018 p. 48, grifos meus)

Ao longo do processo desta pesquisa, percebi-me diante de alguns vários desafios. Estes, às vezes, apresentaram-se a mim como uma imensa dificuldade. Dentre elas quero destacar o desafio da escrita. Embora eu não me considere uma pessoa com grandes dificuldades para escrever, o processo de materializar em texto minhas inquietações, reflexões e investigações se tornou um desafio G I G A N T E S C O, pra ser bem sincero.

Imagino que parte desta dificuldade se deva à questões metodológicas e outras talvez formais. Tanto no que diz respeito aos formatos propriamente ditos (de que forma eu expressarei estas ideias textualmente? serei mais ou menos eu mesmo, no modo de me expressar? ou será necessário performar uma impessoalidade, pra dar conta do que se tornou quase um padrão para escrita de trabalhos que se pretendem e/ou são acadêmicos?), quanto do ponto de vista das formalidades. Sabe aquela coisa? Da norma culta da língua e etc e tal? Pois então… Não que seja algo impossível para mim, escrever com tamanha formalidade é apenas uma das possibilidades.

Mas pensando aqui, "cá, com os meus botões" alfanuméricos de um computador velho. Formalidade também é forma. E as escolhas das formas também são estéticas, que por sua vez, também são políticas. Em muitas situações da vida cotidiana, eu não consigo ignorar a forma e, sendo este um trabalho acadêmico que também está inserido num campo artístico, a estética da forma é bastante relevante. Além do mais, esta é uma pesquisa inserida dentro da área de processos criativos e aproveito aqui para compartilhar com vocês algo que aprendi

com a grande pianista, compositora e educadora Silvia Góes. Em nossas aulas/encontros ela me dizia algo como: "Harmonizar é fazer escolhas, Maurício!" E partindo deste contato com ela e com o Prof. Dr. Maurício De Bonis (que foi meu orientador no TCC de graduação e um dos meus professores de música na UNESP), hoje penso – sem a menor pretensão de construir ontologias, mas sim com o desejo de ser transparente no que diz respeito ao meu olhar sobre algumas coisas - que compor, pelo menos para mim, é também um ato de fazer escolhas.

Este meu modo de pensar o ato da criação artística surge do entroncamento resultante da intersecção entre ser um homem negro no Brasil e uma pessoa que, já há alguns anos, faz, brinca, investiga e trabalha com música. Entre a leveza de quem não pretende construir ontologias e as fricções impostas pelo racismo que, dentre outras coisas e em muitos momentos, acaba por roubar o direito de pessoas negras fazerem escolhas, ou então acabe diminuindo drasticamente o espectro daquilo que poderia ser ou não escolhido por este mesmo grupo de pessoas. É nessa encruzilhada da dupla consciência (DU BOIS, 2021)[1] que lembro que, para mim, compor e criar são manifestações do direito inalienável que tenho, enquanto ser humano, de fazer escolhas. Apesar de, em muitos momentos, a sociedade racista, genocida e epistemicida insistir em provar o contrário.

Felizmente, uma das coisas mais saborosas no ato de pesquisar é encontrar pares que, através de suas trajetórias de vida, acadêmicas ou não, conseguem dizer algo que nós ainda não havíamos elaborado/identificado com tamanha nitidez. Mas antes de continuarmos com essa nossa reflexão, preciso parar tudo para fazer uma nota, que não será de rodapé, já que a de rodapé lê quem *"qué"* (não é mesmo?).

Escolho colocar esta nota no corpo do texto, pois tenho ciência que certas escolhas são políticas, e essa é apenas uma destas que fiz e farei ao longo desta pesquisa. Mas indo direto ao ponto, no parágrafo anterior eu utilizei a expressão "tamanha nitidez" (e até grifei, para que vocês possam localizar com maior facilidade). Evidentemente, estava eu ali evitando utilizar o termo "clareza" que, doravante, quando me faltarem outras palavras que a substitua como um bom sinônimo ou simplesmente quando eu julgar pertinente para a discussão, faço aqui um pacto com vocês, leitores e leitoras, eu substituirei o termo "clareza" por "escureza"

[1] No prefácio à edição brasileira do livro “As almas do povo negro” Silvio de Almeida nos diz o seguinte: “ser um cidadão dos Estados Unidos e ser negro é algo inconciliável - especialmente, mas não só, no contexto da segregação racial e é disso que nasce o que Du Bois chama de dupla consciência. Mas aí repousa a genialidade de Du Bois: essa impossibilidade de conciliação entre ser cidadão e ser negro, esse conflito, é algo constitutivo da "história do negro norte-americano" (ALMEIDA, 2021. p.13)

e o termo "claro" por "escuro", afinal não é de hoje que os campos do saber, do dizer e das palavras são territórios em disputa. Não é mesmo?

> Certa vez, fui questionado por um pesquisador de Cabo Verde: "Como podemos contracolonizar falando a língua do inimigo?". E respondi: "Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las. Por exemplo, se o inimigo adora dizer *desenvolvimento*, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é uma variante da cosmofobia. Vamos dizer que a cosmofobia é um vírus pandêmico e botar pra ferrar com a palavra *desenvolvimento*. Por que a palavra boa é *envolvimento*.
> (...)
> Por que o povo da favela fala gíria? Preenchem a língua portuguesa com palavras potentes que o próprio colonizador não entende. Enchem a língua como quem enche uma linguiça. E, assim, falam português na frente do inimigo sem que ele entenda. A favela adestrou a língua, a enfeitiçou. Temos que enfeitiçar a língua. Posso dizer que sou feiticeiro, qual é o problema? Mas sou feiticeiro e milagreiro, porque sou politeísta e sei fazer o efeito tanto pelo milagre como pelo feitiço. (BISPO DOS SANTOS, 2023 p. 13 e 14)

Mas voltando agora ao que eu dizia anteriormente, sinto uma profunda alegria quando encontro pessoas que refletiram sobre questões que me contemplam profundamente, seja por sintetizar algo que eu estava a pensar/sentir, seja por materializar com palavras algo que eu sentia mas ainda não havia elaborado, ou então esta mesma alegria se manifesta quando encontro pesquisas que expandem meus horizontes pra muito além do que e de como eu estava a perceber a mim e o mundo, de como eu estava a pensar e sentir isso tudo. Dentre essas alegrias, gostaria de destacar agora o encontro com os pensamentos de Marilia Velardi no texto "Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa", publicado em 2018. Embora possa parecer que eu apenas esteja mencionando a alegria de ter encontrado este texto, porém sem compartilhar contigo o que de fato o texto diz, quero explicitar algo de muito importante: este texto me apresentou a possibilidade de enxergar com maior nitidez alguns dos desafios para escrever e desenvolver uma pesquisa dentro do contexto acadêmico. Nesse sentido peço a ti um pouco de paciência, pois este texto dança, como quem constrói espirais.

> Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. (...) a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (MARTINS, 2021b p. 23)

Embora possa parecer que eu tenha saído do tema ou nem o adentrado, peço-lhes paciência, mais uma vez, e flexibilidade para bailar este texto comigo, que flui e acaba sendo escrito muito mais a partir da forma como surge e deseja ser contado do que de uma consciência dura e pré definida e esquematizada. Apesar de este texto também versar sobre coisas duras da vida, desejo que ele também tenha uma dimensão de festa e, ao dizer isto, me lembrei agora de Juventino Dia e Silas Prado, dois músicos incríveis de Minas Gerais (que agora se tornaram meus mais novos e recentes camaradas de luta e música) com quem eu aprendi algo de muito especial! Eles me disseram o seguinte: “Nosso povo preto é de muita festa, porque é também de muita luta”.

Hoje consigo perceber que grande parte de minhas dificuldades para escrever este trabalho talvez resida no conflito que se estabelece entre o mundo em que vivo e o mundo que eu gostaria de viver. Sem querer antecipar os assuntos e recortes desta pesquisa, neste momento, falar sobre uma parte das motivações iniciais por detrás de toda esta empreitada, me parece ser o suficiente, pelo menos por agora. Desde antes do meu TCC (realizado em 2018), venho me perguntando: o que gosto? o que quero fazer? o que quero pesquisar? onde desejo me aprofundar? Motivado por um pensamento/constatação pessoal de que dizer é muito diferente de responder. Repito, agora mais alto: DIZER É DIFERENTE DE RESPONDER!

Você que está lendo este texto pode estar se perguntando: O que esse cara está querendo dizer? Explico, e com o maior prazer!

Para ser simples e didático, bora refletir sobre uma situação corriqueira e bastante presente no contexto escolar: uma avaliação. Em um contexto de prova, ou redação, aquele e/ou aquela que responde a uma determinada pergunta será melhor avaliado, de um modo geral, tanto quanto conseguir organizar as ideias e as palavras de modo a contemplar o recorte estabelecido pelo o que a questão tem como foco e pretende avaliar. Este contexto é completamente distinto de uma conversa livre, desierarquizada, despretensiosa. Mas por que estou eu a falar a ti destas coisas?

Dialogando com o exemplo alegórico apresentado acima, eu – enquanto um sujeito e um pensador negro que transita por diferentes espaços e territórios deste Brasil racista – posso dizer com tranquilidade que mais do que avaliar pessoas pretas, esta sociedade racista constrói diversos mecanismos para nos reprovar e excluir (muitas vezes em contextos que nem sabíamos que estávamos sendo avaliados, diga-se de passagem). Isto ocorre através de incontáveis e distintos processos de racialização, ancorados em teorias, práticas, ideias e

ideais racistas que, para muito além de testes de resistência, paciência e resiliência, acabam se apresentando ora como micro, ora como macro avaliações que, em muitos momentos, acabam por fazer a pessoa negra gastar muito de seu tempo e energia tendo que responder ao racismo e às suas dinâmicas e armadilhas ardilosas. Ainda que às vezes as respostas possam ser driblando, ignorando, desviando ou até mesmo desistindo, há em todos os casos um desgaste energético imenso. Em suma, o racismo cansa! Porém, a árdua tarefa de abordar questões como esta em ambiente acadêmico não me permite certos resumos. Há que se elaborar e reelaborar as dores e as delícias daquilo que escolhemos abordar, apesar de que algumas destas temáticas que escolhi abordar eu não tenha escolhido viver, verdade seja dita: apesar das inúmeras experiências, eu nunca escolhi ser vítima do racismo, o que posso ter feito é, em alguma medida, escolher o que faria com esta péssima experiência vivida.

Embora a branquitude possa ter inventado a raça para se beneficiar do racismo e, pro desespero daqueles que querem resumir o outro pra entender, devo dizer: Nós, pessoas negras, não somos uma coisa só! Apesar das semelhanças, nós temos também muitas especificidades e, peço licença para falar de uma das minhas: eu fui criado em uma família com um letramento racial robusto, então desde muito cedo eu fui ensinado a compreender as dimensões sociais do racismo no meu cotidiano, e penso que este letramento causou em mim um desejo de lutar para transformar essa triste realidade de um mundo que constrói desigualdades também através do racismo. Isto tudo fez com que eu investisse muita energia para enfrentar e/ou responder ao racismo, e só por volta dos 30 anos de idade que comecei a me questionar: para muito além de responder ao racismo, o que eu gostaria de dizer ao mundo? Esta pergunta ainda me atravessa, e quando decidi realizar meu TCC, eu tentei falar dos processos criativos a partir de técnicas e pensamentos musicais africanos e afro-diaspóricos[2]. Mas não deu!

Eu vivi inúmeras situações de racismo, exclusão e silenciamentos na UNESP. O TCC foi o espaço que tive pra dizer, mas antes disso, frente aos incontáveis processos de silenciamentos experienciados no Instituto de Artes da UNESP, eu senti fortemente a necessidade de responder a tudo isso. E nessa, eu quase não falei dos processos criativos. Visando contemplar o meu desejo de mergulhar nos processos criativos, eu escolhi fazer mestrado na área de processos de criação na ECA-USP e a banca de qualificação me pediu para também falar sobre ritmo, estruturas de pensamento, epistemologias contra-hegemônicas

[2] “A diáspora é o movimento que carrega consigo a cultura e a coloca em contato com outras culturas, promovendo um hibridismo, uma modificação que é incorporação e transformação de si e do outro. Nesse sentido, a diáspora caracterizou-se por singularidades de cada contato. E a cultura resultante foi muito diversa de todas as outras.” (BONZATTO, 2011 p. 23)

e etc... Pra ser bem sincero, eu não queria falar de nada disso, sabe por que? Porque dói… Eu não deixo de sentir a dor que o racismo me causa só porque estou falando dele na academia. Esse lugar impessoal do cientista que olha pro objeto de estudo, em certos assuntos e aspectos é um privilégio que no Brasil só a branquitude pode desfrutar. Digo isto, não para desabafar, mas para explicitar alguns desafios metodológicos que se fazem e fizeram presentes nesta pesquisa, como por exemplo esta recém citada proposta de abordagem metodológica que demanda e/ou exige um distanciamento entre o sujeito que pesquisa e o objeto que é pesquisado. Ao focalizar o modo mais comum de se pensar o objeto de pesquisa, Marília Velardi nos apresenta o seguinte:

> Nas pesquisas científicas clássicas o conceito de objeto é fundamental para a elaboração do estudo: o recorte, a definição focal daquilo que se quer investigar. Aquilo que, de fora e sob determinada perspectiva anunciada a priori, pode ser observado, analisado, compreendido, experimentado. (...)
>
> Qual tipo de investigadoras nós seremos nessa lógica, na qual somos impelidas a estudar a partir de fragmentos de textos, de partituras, de discursos, de peças, de cenas, de experiências, de vivências, de partes, subdivisões e trechos separados em capítulos? Estamos em busca de focos e objetos para que possamos analisar, comparar, compreender e discutir recortes, pedaços e frações. E isso tudo é denominado acadêmica e cientificamente "dado" da investigação e é aquilo que ajuda a analisar o objeto da pesquisa que, pela sua natureza, nos remete ao sentido original de algo estático, cortado, observável, compreensível, analisável, muitas vezes generalizável, sem vida, ou algo que perde a sua vida para dar-se à investigação, permitindo-se ser estudado "anatomicamente": carne sem sangue. (VELARDI, 2018 p. 49 e 50)

Voltando a falar das minhas primeiras motivações para esta pesquisa de mestrado, inicialmente eu gostaria de vivenciar processos criativos musicais tendo a ludicidade como gatilho dos meus processos criativos. Já que o racismo também insiste em roubar, de pessoas negras, o direito de viver com leveza. Projetei, desenhei e desejei fazer da ludicidade o trampolim para mergulhar em processos criativos que, dentre outras coisas, me proporcionassem leveza no viver e pesquisar.

Mas ao ser convidado a também falar de questões epistemológicas, surgiu aí um grande desafio metodológico, pelo menos para mim. Uma vez que o pensamento hegemônico, muitas vezes, está a serviço da manutenção das desigualdades, do ponto de vista das motivações pessoais enquanto um sujeito negro, artista-pesquisador, não fazia sentido falar apenas do pensamento contra-hegemônico sem problematizar alguns pontos em que o pensamento hegemônico constrói e/ou zela pela manutenção das opressões e desigualdades. Mas aí, ao me deparar novamente com este desafio, a ludicidade mais uma vez me escapou.

Com a difusão das reflexões e debates sobre as identidades culturais, podemos observar estas temáticas sendo abordadas cada dia mais e por mais pessoas, de modo que parte destas questões possam ser vistas sendo debatidas e difundidas, não só nos contextos acadêmicos, mas também em situações mais corriqueiras da vida cotidiana como programas de televisão, redes sociais na internet e etc.. Sendo assim, um número maior de pessoas têm defendido e compreendido que para quebrar esse pretenso lugar de neutralidade assegurado para pessoas brancas, se faz necessário que a branquitude também seja racializada, etnicizada.

> Para compreendermos as formas com que a brancura pode ser desvinculada da branquitude, invoco os estudos da antropóloga afro-americana France Winddance Twine (2004, 2006, 2007) que cunhou o conceito de "Racial Literacy"[3] para ser usado na compreensão de como os sujeitos brancos adquirem consciência dos privilégios da branquitude, da estrutura racista da sociedade e como negociam sua branquitude. Portanto, sujeitos brancos agem em seu cotidiano para desconstruir o racismo de suas identidades raciais brancas, abrem novos lugares, produzem novos sentidos ao ser branco, desidentificando a brancura da branquitude. Twine propõe que para que haja uma real desconstrução do racismo nas identidades raciais brancas é preciso que os sujeitos brancos se percebam racializados e adquiram o que ela irá chamar de Racial Literacy (...) (SCHUCMAN, 2012, p. 103, grifos meus)

Em diálogo com esta citação acima e também com o que fora exposto no parágrafo anterior, se faz urgente a compreensão de que apesar de termos músicas mais ou menos hegemônicas, em alguma medida, todas as músicas são étnicas. Não só as musicalidades dos não brancos são étnicas, mas também a música produzida pelos europeus, euro-descendentes e/ou colonos. Sendo assim, m e t o d o l o g i c a m e n t e f a l a n d o, na grande maioria das vezes as etnicidades das musicalidades não serão ignoradas nesta pesquisa. Quero também ressaltar que esta pesquisa não se pretende neutra, o olhar deste que vos escreve foi atravessado e constituído num mundo que insiste em, a todo instante (!), me racializar e, talvez por isso, para mim não seja possível desracializar o debate neste momento. Portanto, este sujeito que pesquisa e aqui lhe escreve, é simultaneamente observador do mundo e observado por ele enquanto um sujeito negro. Dito isto, aqui deixo posto – e bem escuro(!) – a minha recusa em performar um lugar de neutralidade que, pelo menos nesta vida, ainda não me foi permitido experienciar.

Agora voltando pra alegria de me encontrar com os pensamentos de Marília Velardi, no início do texto ela apresenta um panorama de discussões e reflexões sobre o fazer pesquisa

[3] A autora do trecho citado, Lia Vainer Schucman, traduziu este termo como "letramento racial"

no campo das artes em um contexto acadêmico. E ela o faz também nos apresentando diferentes autores, de modo a não só apresentá-los mas também colocando estas ideias em debate e, muitas vezes, questionando e propondo reflexões a partir dos pensamentos dela própria. Veja agora o que ela nos diz:

> Nas citações que eu trouxe até aqui a tradição disciplinar chama-me atenção: há, nesses movimentos – legítimos e críticos – a discussão sobre o que deve-não-deve configurar-se como princípio para as pesquisas, pensando nas Artes como campo disciplinar. Não podemos negar, no entanto, que talvez aqui possa haver o germe de um conflito: a proposição de uma pesquisa disciplinar, tradicionalmente e por excelência, é científica: é assim! Então, será que não estamos diante de um paradoxo? Ao pensarmos sobre como seria o nosso fazer pesquisa nesse campo disciplinar, buscando ou propondo a adoção de um modo autônomo e independente de fundarmos as nossas epistemologias, paradigmas, ou a nossa forma particular de fazermos pesquisa, nós não estamos pensando como as Ciências clássicas e disciplinares?
>
> Não seria o caso de, ao invés de buscarmos um modo específico de investigar por aqui, como um tipo de pesquisa que atendesse à lógica disciplinar, nós nos abríssemos para a ideia de fluidez entre métodos, de bricolages, de métodos sem métodos? Não podemos pensar na validação de formas investigativas construídas por pessoas artistas pesquisadoras que, sabendo o que a academia pode favorecer e não só oferecer, tragam as suas propostas para que sejam construídos percursos investigativos e métodos singulares para as suas pesquisas interdisciplinares, multidisciplinares ou transdisciplinares? (VELARDI, 2018 p. 46 e 47, grifos meus)

Embora eu saiba que não seja muito comum em trabalhos acadêmicos repetirmos trechos citados, devo lhes adiantar que neste trabalho algumas citações se repetirão. Tendo em vista que, como já nos dissera VELARDI (2018) lá no início deste capítulo, "método é, antes de tudo, forma de pensamento", eu reconheço e aqui explicito que, depois de tantos anos convivendo com maneiras específicas e diversas de construirmos discursos e narrativas musicais, ainda que eu não esteja fazendo música neste exato instante, muitas vezes construo minhas narrativas a partir de lógicas discursivas que eu aprendi com o fazer musical. Sendo assim, este texto também poderá se estruturar a partir de motivos, sejam eles musicais ou não.

> Até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso.
>
> O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente

> considerado o "germe" da idéia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subseqüentes, poderíamos, então, considerá-lo como o "mínimo múltiplo comum"; e, como ele está presente em todas as figuras subseqüentes, poderia ser denominado "máximo divisor comum".
>
> De qualquer maneira, tudo depende do uso que se faz dele. Que o motivo seja simples ou complexo, que seja formado de poucos ou muitos elementos, a impressão final da peça não será determinada por sua forma básica: tudo dependerá de seu tratamento e desenvolvimento.
>
> Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido. A pura repetição, porém, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação. (SCHOENBERG, 2008 p. 35)

Para além de uma possível estruturação motívica, é possível que neste texto nos deparemos com refrões. Estes que também são facilmente reconhecidos por sua natureza também repetitiva. Em outras palavras, estou anunciando neste longo prelúdio que este texto, em alguns momentos, estruturar-se-á a partir de um pensamento musical.

> Há modos distintos para pensarmos sobre coisas diferentes. E uma questão que podemos nos fazer quando pesquisamos e lemos as pesquisas no campo das Artes é: consideramos as pesquisas, seus métodos e normas como algo canônico e continuamos vindo até a Academia para pensarmos a partir dos métodos científicos consagrados, ou pensamos multidisciplinarmente, transdisciplinarmente, artisticamente, criativamente, teatralmente, musicalmente, cinematicamente, dancisticamente (VELARDI, 2018 p. 50)

Dito isso, quero decupar a citação que fiz de Marília Velardi, não é essa de agora, mas a anterior. Onde podemos localizar duas perguntas, das quais quero retomar de trás pra frente, ou seja, começando pelo segundo questionamento:

> Não podemos pensar na validação de formas investigativas construídas por pessoas artistas pesquisadoras que, sabendo o que a academia pode favorecer e não só oferecer, tragam as suas propostas para que sejam construídos percursos investigativos e métodos singulares para as suas pesquisas interdisciplinares, multidisciplinares ou transdisciplinares? (VELARDI, 2018 p. 47, grifos meus)

Não perdendo de vista o contexto das universidades brasileiras a que estamos inseridos, em diálogo com o trecho que acabamos de ler, considero muito importante nos perguntarmos e refletirmos não só sobre o que a academia pode nos oferecer, mas também sobre o que ela costuma favorecer. Nesse sentido, ao levarmos em consideração o contexto histórico brasileiro, mais especificamente sobre a história da educação no Brasil, é imprescindível lembrarmos dos diversos procedimentos utilizados para dificultar e às vezes proibir o acesso de pessoas negras à educação.

> A História da Educação nos revela que o pensamento pedagógico brasileiro do passado ainda está presente na teoria e na prática da Educação escolar da atualidade.
>
> Foi o modelo de família patriarcal que influenciou a importação de ideias dominantes da cultura medieval europeia, feita por intermédio do trabalho educativo dos Jesuítas. A classe dominante branca, detentora do poder político e econômico, tinha de ser também detentora dos bens culturais importados da Europa.(...)
>
> Tobias (1986, p. 101), quando se refere à educação do negro no Brasil, destaca o fato de que, se já nos tempos dos Jesuítas, os negros não recebiam nenhuma espécie de educação formal, pois o argumento geral é de que eles tinham sido trazidos da África para trabalhar e não para estudar, com maior razão, nada poderiam receber de uma filosofia de educação caracterizada por ser eminentemente aristocrática e por ministrar uma educação somente aos que se destinavam a seguir universidade, na maioria das vezes, do outro lado do Atlântico. É o que explicitamente se constata através das autoridades e de seus testemunhos nas diversas províncias, como nas de Alagoas, Rio de Janeiro, e Minas Gerais. Na Província do Rio Grande do Sul, já em 1837, a lei taxativamente prescrevia "São proibidas de freqüentar as escolas públicas: 1º - as pessoas que padecem de moléstias contagiosas, 2º- os escravos e pretos ainda que livres ou libertos". (GOMES, 2005, p. 38 e 39, grifos meus)

Existe um outro texto que considero bastante pertinente para nossa discussão e que aborda essa mesma temática, porém abrindo caminhos para que possamos refletir, de outras maneiras, sobre esta mesma problemática.

> A cruel escravidão a que foram submetidos os negros arrancados de suas regiões de origem no continente africano, como também muitos de seus descendentes, além de representar um conjunto de violações de direito, gerou para esta população um triste legado: a interdição à educação formal.
>
> Sem "instrução nem senso de responsabilidade, pois esta só existe quando é possível escolha e ação", os negros, mesmo na condição de libertos, estavam subjugados a outras restrições, pois "não podiam ser eleitores (...) e era-lhes interditado também exercer qualquer cargo de eleição popular, para qual a condição essencial era ser eleitor" (COSTA, 1989). Desta maneira, a camada senhorial organizava e mantinha a instrução escolar para si, perpetuando-se nos postos burocráticos do Estado, nos cargos políticos e nas melhores posições sociais e econômicas.(SILVA e ARAÚJO, 2005, p.65)

Mais uma vez, agora como quem canta um refrão, que através da repetição nos permite compreender, de maneiras distintas, as mesmas palavras. Como quem visita e revisita com o frescor que a trajetória espiralar pode nos proporcionar.

> Sem "instrução nem senso de responsabilidade, pois esta só existe quando é possível escolha e ação", os negros, mesmo na condição de libertos, estavam subjugados a outras restrições, pois "não podiam ser eleitores (...) e era-lhes interditado também exercer qualquer cargo de eleição popular, para qual a condição essencial era ser eleitor" (COSTA, 1989). Desta maneira, a camada senhorial

> organizava e mantinha a instrução escolar para si, perpetuando-se nos postos burocráticos do Estado, nos cargos políticos e nas melhores posições sociais e econômicas." (SILVA e ARAÚJO, 2005, p.65, grifos meus)

Considero também pertinente, para esta pesquisa, esta outra forma de abordagem do tema, pois no trecho supracitado SILVA e ARAÚJO, de alguma maneira, trazem também a questão das possibilidades e impossibilidades de escolha que o racismo constrói, já falamos rapidamente sobre as possíveis relações entre o racismo e a diminuição dos espectros de possibilidades de escolhas. Por outro lado, algo de extrema importância é compreendermos que estas interdições foram construídas institucionalmente de modo a assegurar a população branca as "melhores posições sociais e econômicas", de modo que nesta abordagem as artimanhas e armadilhas ardilosas ficam bem CLARAS, os projetos racistas de sociedade aqui ficam MUITO CLAROS e podemos depreender que seus tentáculos se espraiaram e espraiam tanto para questões educacionais, quanto para muito além delas.

Nesse sentido, precisamos compreender que em um contexto de uma sociedade racista como a nossa, em muitos momentos as ideologias que ampararam práticas racistas e violentas receberam o *status* de ciência, de modo que, o pensamento e o ambiente acadêmicos também estão impregnados das mais diversas formas de o racismo se manifestar, seja ele institucional, bibliográfico, epistêmico, velado, explícito, implícito ou de outras tantas formas que eu sou capaz de perceber mas ainda não consigo nomear.

Com isso tudo quero dizer que o pensamento que foi construído dentro da academia não só está impregnado de racismo como também ajudou a difundir e perpetuar ideias e práticas racistas. Como nos lembra muito bem Clóvis Moura, não é de hoje, mas ainda hoje, o pensamento social brasileiro está impregnado de racismo.

> Os estudos sobre o negro brasileiro, nos seus diversos aspectos, têm sido mediados por preconceitos acadêmicos, de um lado, comprometido com uma pretensa imparcialidade científica, e, de outro, por uma ideologia racista racionalizada, que representa os resíduos da superestrutura escravista, e, ao mesmo tempo, sua continuação, na dinâmica ideológica da sociedade competitiva que a sucedeu. (...).
> Uma visão mais vertical do assunto irá demonstrar, também, como esses estudos acadêmicos, ao invocarem uma imparcialidade científica inexistente nas ciências sociais, assessoram, de certa forma, embora de forma indireta, a constelação de pensamento social racista que está imbricado no subconsciente do brasileiro médio (MOURA, 1988, p. 17).

Sendo assim, penso e reitero que o pensamento hegemônico tende a favorecer a manutenção das desigualdades e por isso escolhi abrir este trabalho com estas reflexões, para

não só expressar a ausência dessa pretensa neutralidade, mas também para deixar bem escuro alguns dos meus compromissos enquanto sujeito e artista-pesquisador.

> Entre os muitos outros tópicos interessantes ou temas na obra de Gramsci que poderíamos considerar, escolho, finalmente, seu trabalho seminal sobre a ideologia, a cultura, a função do intelectual e o caráter daquilo que ele denomina "nacional-popular". Gramsci adota aquilo que à primeira vista pode parecer uma definição um tanto tradicional de ideologia, uma "concepção de mundo, qualquer filosofia, que se tome um movimento cultural, uma 'religião', uma fé', que produza um tipo de atividade ou vontade prática na qual está contida uma filosofia enquanto 'premissa' teórica." "Pode-se dizer", acrescenta ele, "ideologia... sob a condição de que a palavra seja usada no melhor sentido de uma concepção de mundo que se manifesta implicitamente na arte, na lei, na atividade econômica e em todas as manifestações da vida individual e coletiva." Isto é seguido por uma clara tentativa de formular o problema abordado pela ideologia em termos de sua função social (...). Gramsci *nunca* se preocupa apenas com a essência filosófica de uma ideologia; ele sempre aborda as ideologias *orgânicas*, que são orgânicas porque tocam o senso prático comum e cotidiano e "organizam as massas e criam o terreno sobre o qual os homens se movem, adquirem consciência de sua posição, luta etc." (...)
> O "senso comum" não é coerente: é geralmente "desarticulado e episódico", fragmentário e contraditório. Nele os traços e "depósitos estratificados" de sistemas filosóficos mais coerentes se sedimentam com o tempo sem deixar qualquer inventário claro. Ele se representa como "a sabedoria tradicional ou a verdade dos séculos", mas de fato, nada mais é que o produto da história, "parte do processo histórico". Por que então o senso comum é tão importante? Porque constitui o terreno das concepções e categorias sobre o qual a consciência prática das massas realmente se forma. É o terreno já formado e não questionado sobre o qual as ideologias e filosofias mais coerentes devem disputar o domínio; o solo que novas concepções de mundo devem considerar, contestar e transformar, para moldarem as concepções de mundo das massas e, dessa forma, se tornarem historicamente efetivas (...) (HALL, 2009, p. 302 e 303).

Ainda refletindo e dialogando sobre "o que a academia pode favorecer e não só oferecer" (VELARDI, 2018) a autora nos apresenta mais uma questão, relacionando o produtivismo e o epistemicídio. Ela o faz nos apresentando o seguinte trecho de Alex Moraes (2014):

> No caso das ciências sociais e humanas, o produtivismo amparado pelas avaliações da CAPES se materializa numa miríade de efeitos preocupantes, alguns deles inesperados. Não me refiro apenas à precarização do trabalho de professores e estudantes ou à perda de organicidade da produção intelectual decorrente da ênfase obsessiva na escrita de artigos e de apresentações para congressos. Talvez o aspecto mais assustador e menos criticado de uma avaliação da pós-graduação inspirada pela ideologia produtivista seja que ela ampara o epistemicídio. O epistemicídio – noção desenvolvida, entre outros, por Boaventura de Sousa Santos – consiste na eliminação ou inferiorização ativa de algumas formas de conhecimento em favor de outras, consideradas mais desejáveis no marco de uma dada estratégia de poder. Por exemplo, a anulação de certos saberes locais, sua folclorização ou deslegitimação pública foi e é uma modalidade de epistemicídio aplicada sobre diversas populações

> ao longo das experiências coloniais na América, África e Ásia. O produtivismo está a serviço do epistemicídio porque bloqueia ou dificulta seriamente a emergência de outras formas de construção e enunciação do conhecimento em um momento de relativa democratização das universidades públicas brasileiras. Em poucas palavras, o produtivismo compromete a diversidade das formas de fazer ciência e a própria criatividade humana no exato momento em que se converte em critério valorativo hegemônico para a distribuição dos recursos necessários à produção de conhecimento. Ao erigir-se como critério chave de avaliação da relevância da produção intelectual, ele impõe sistemas de hierarquização que só fazem reiterar privilégios epistêmicos de longa data e comutá-los, logicamente, em privilégios político-institucionais. (...) (MORAES, 2014 s/p.)

E ao buscar o texto original de MORAES, me deparei com outro ponto interessante pra esse nosso debate:

> As ciências sociais e humanas hegemônicas, legitimadas pelo produtivismo, marginalizam – ou produzem como inexistentes – outras práticas de produção intelectual; elas impõem seu universalismo abstrato ao pluralismo real dos discursos e das práxis intelectuais vigentes na universidade e fora dela. (MORAES, 2014 s/p.)

Ao considerarmos alguns pontos que abordamos aqui, ainda que não de maneira aprofundada, podemos perceber que esse epistemicídio se apresentou de diferentes maneiras. Antes mesmo de chegarmos a um período/momento histórico em que o produtivismo fomenta epistemicídios (que de acordo com Alex Moraes, se apresenta como uma realidade bastante atual), podemos pensar que o processo colonial como um todo produz este tipo de apagamento de saberes e práticas. Ao pensarmos sobre o mundo moderno, talvez possamos nos arriscar a, senão afirmar, pelo menos levantar a hipótese de que talvez não exista colonialismo sem racismo. Fica aqui esta hipótese, apesar de que investigá-la ao ponto de que se torne ou não uma tese, não seja o objetivo desta pesquisa.

Proponho estas reflexões para que, de alguma maneira, fique bem escuro, portanto nítido e evidente as diversas tensões que podem se fazer presentes no processo de construção e produção de saberes e conhecimentos. Estas tensões podem ser simultaneamente sutis e violentíssimas, tal qual uma expressão que já ouvi por aí e que aqui serve de exemplo, me refiro ao tal do "silêncio ensurdecedor". Para trazer um pouco mais de robustez ao que estou aqui apresentando através de uma expressão corriqueira que podemos ouvir por aí em contextos informais, gostaria de propor que agora possamos refletir sobre dinâmicas sutis e violentas através de duas perspectivas distintas: sendo a primeira, a da artista interdisciplinar Jota Mombaça e a segunda, a do historiador Sérgio Buarque de Holanda.

Ao apresentar e descrever o livro “Não vão nos matar agora”(2021), Jota Mombaça nos diz o seguinte:

> “Este livro foi feito como uma barricada, para roubar tempo. É uma compilação de críticas e pistas. Críticas aos modos sutis e não tão sutis de atualização da violência sistêmica da branquitude e do fundamentalismo cisgênero, observadas desde a posição contraditória que ocupo, de um corpo normativamente classificado como pardo, e portanto politicamente negro e indiretamente atravessado pelas memórias indigenas (potiguaras e "tapuias") e seus apagamentos na construção da identidade brasileira. Tal posição, atravessada também por privilégios da ordem do colorismo, permitiu-me acessar e sustentar a possibilidade e a passagem por dentro de um sistema que, embora informado por discursos sobre justiça e descolonização, segue reproduzindo modos de atualização antinegra e anti-indigena. (MOMBAÇA, 2021, p. 17, grifos meus)

Veja com atenção os trechos grifados na citação acima. De alguma maneira, eles também nos falam das violências sistêmicas “sutis e não tão sutis”, e algo que considero interessante destacar é que a autora não faz uso de um recurso que na língua portuguesa chamamos de “sujeito oculto”, ela não oculta quem pratica as ações. Afinal, apesar de serem sistêmicas, as autorias dessas violências são nitidamente atribuidas à branquitude e ao fundamentalismo cisgênero. Além disso, Mombaça foi cirurgicamente precisa ao pontuar que “embora informado por discursos de justiça e descolonização”, esse mesmo sistema “segue reproduzindo modos de atualização antinegra e anti-indígena” (MOMBAÇA, 2021).

Agora mudando de perspectiva, penso que essa sutileza – tal qual a tão conhecida cordialidade do povo brasileiro – não deve ser compreendida como uma polidez e sim como uma máscara (ora tosca, ora sofisticada) utilizada para encobrir violências.

> Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o "homem cordial". A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar "boas maneiras", civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e em sentenças.(...)
>
> (...) Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no "homem cordial": é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções.

> (...) Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. E, efetivamente, a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo. (HOLANDA, 1995 p. 146 e 147)

Trouxe acima este trecho do capítulo "O homem cordial", presente no livro Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda, porque penso que esta cordialidade, que nos descreve Sérgio, é um dos instrumentos utilizados para construir os apagamentos e silenciamentos no ambiente acadêmico e, além disso, de certa forma me parece que esta cordialidade seja esperada, desejada. Em certos momentos, me parece que há uma expectativa de que as pessoas que produzem, constroem e compartilham conhecimentos em espaços acadêmicos sejam, de alguma maneira, homens cordiais.

> (...) no discurso oficial e acadêmico ainda persiste o controle colonial, uma forma de produção em que as palavras não designam, mas encobrem, e ao fazer isso o que produz é uma narrativa que explicita um registro imaginário (disfarçado de realidade?) permeado por eufemismos que encobrem a realidade ao invés de nomeá-la. Nesse sentido os discursos públicos são formas de não dizer e criam um intrincado jogo de dissociação entre a linguagem escrita pública e a privada (RIVERA CUSICANQUI, 2010).
>
> E as exigências dos programas de pós-graduação, ancoradas nas pesquisas clássicas, muitas vezes nos empurram para uma lógica apriorística: pense, mas saiba que é preciso: pensar desse modo, escrever daquela maneira, conhecer que a pesquisa do artista é diferente da pesquisa na Arte. Definamos as áreas: o que é daqui, o que é de lá? Não esqueça de traçar claramente o objetivo, de delimitar o objeto, de estabelecer as bases teóricas, de propor algo que colabore com o desenvolvimento da área e do campo. E não se olvide do modelo. M o d e l o. Modelar a experiência é a norma vital. Forma prévia, pré-concebida. Encaixar. Encaixotar? (VELARDI, p. 49)

"Se você disser que eu desafino, amor" por me recusar a cantar no tom da cordialidade, talvez eu deva concordar com os compositores de "Desafinado" (Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça) que também nos disseram que "só privilegiados têm ouvido igual ao seu". Nesse sentido, "se você insiste em classificar meu comportamento de antimusical", eu, sendo sincero devo argumentar: isso aqui nunca foi bossa-nova, e aqui muitos mais me interessa discutir o que é cultural do que aquilo que se costuma chamar de "muito natural". Sigamos pelos caminhos e tonalidades pertinentes ao que está sendo dito, ao que precisa ser dito e não deve mais ser silenciado. Modulando sempre que necessário ou desejável para favorecer o canto, já que como nos disseram João Nogueira e Paulo César Pinheiro, na canção "Minha Missão":

Quando eu canto
É para aliviar meu pranto

E o pranto de quem já
Tanto sofreu
(...)
Canto para anunciar o dia
Canto para amenizar a noite
Canto pra denunciar o açoite
Canto também contra a tirania

Canto porque numa melodia
Acendo no coração do povo
A esperança de um mundo novo
E a luta para se viver em paz

Do poder da criação
Sou continuação
E quero agradecer

Foi ouvida minha súplica
Mensageiro sou da música

O meu canto é uma missão
Tem força de oração
E eu cumpro o meu dever

Há os que vivem a chorar
Eu vivo pra cantar
E canto pra viver
(...)

Lá atrás eu havia iniciado um processo de decupagem de uma citação de Marília Velardi. Dividi o trecho em duas perguntas e iniciei toda uma longa reflexão a partir não da primeira, mas sim da segunda pergunta. A inversão da ordem das perguntas se deu pelo seguinte motivo, eu sabia que as reflexões que a segunda pergunta me provocou me levariam a assuntos mais densos e delicados que de fato me provocam tristeza e dor, reitero: tristeza e dor, de fato. Por outro lado, o termo que eu mais repeti aqui para nomear o meu encontro com os pensamentos de Velardi, foi "alegria". E grande parte da alegria que eu senti se deu a partir das janelas de respiro e de reflexões que a primeira questão, do trecho decupado, disparam como uma espécie de gatilho. Já que eu tenho pensado na alegria como uma forma de

subversão existencial por parte das camadas oprimidas, faço questão de pelo menos buscar percorrer caminhos que me levem a leveza e alegria, esta dupla que já há algum tempo se tornaram pontos de referência de lugares onde eu quero atingir (quando eu não estou), ou de lugares que eu quero permanecer (quando atinjo). Não falo aqui de uma ditadura da leveza e da alegria. Tenho pensado que reivindicar e acessar leveza e alegria talvez sejam formas de uma legítima reintegração de posse. Uma leveza e alegria que possam ser frutos e sementes de processos de conscientização, como na "Canção Amiga", de Milton Nascimento e Carlos Drummond de Andrade, que diz: "Eu preparo uma canção que faça acordar os homens e adormecer as crianças". Sendo assim, é chegado o momento de retomarmos ao que eu chamei, naquela decupagem, de primeira questão/pergunta.

> Não seria o caso de, ao invés de buscarmos um modo específico de investigar por aqui, como um tipo de pesquisa que atendesse à lógica disciplinar, nós nos abríssemos para a ideia de fluidez entre métodos, de bricolages, de métodos sem métodos? (...)
>
> Mas onde toda essa ideia poderia se alicerçar? (VELARDI, 2018 p. 47)

"Métodos sem métodos?" Sim, esta idéia é muito interessante para esta pesquisa, sobretudo porque a autora nos apresenta esta possibilidade juntamente com a ideia/opção de uma "fluidez entre métodos", ou seja, uma fluidez nas formas de pensar. Este tipo de abordagem me contempla enquanto artista-pesquisador, já que as minhas formas de pensar e criar também fluem e se transformam. Pude observar, não só ao longo desta pesquisa, mas também ao longo desses vários anos dedicados ao fazer musical, sobretudo no que diz respeito aos meus processos criativos. Por exemplo, se estou compondo uma canção, tendo a pensar de uma maneira bastante distinta de situações em que estou compondo uma trilha sonora, porém isto tudo pode mudar, uma trilha sonora pode acabar se convertendo em uma canção e vice-versa. Quando estou improvisando penso de uma maneira bem diferente de quando estou a fazer um arranjo, porém isto tudo pode mudar, de modo que os processos possam ficar cada vez mais distintos ou mais semelhantes. As formas de pensar e de criar fluem e em certos momentos, confesso, não sei explicar e replicar o modo como eu pensei, ou como criei. É possível termos e não termos métodos, cada situação pode pedir uma determinada forma de resolução. Ou não. Não resolver pode ser uma opção?

Esta fluidez que nos apresenta Marília Velardi me gera bastante alegria, de fato. Alegria esta que se manifesta nem tanto por uma pretensa idéia de liberdade, não é sobre isso. Mais do que isso, o que me encanta profundamente nesta forma de abordagem é que ela, a

todo instante, está articulada com um pensamento crítico. Tanto em instâncias individuais, a exemplo do questionamento "como eu penso?", quanto nas dimensões coletivas, como por exemplo quando a autora nos provoca a pensar sobre até que ponto esta pretensa idéia de que os métodos são replicáveis se efetiva na prática? De modo que ela, autora, conduz a discussão nos convidando a refletir sobre questões metodológicas, levando em consideração as diferentes realidades entre Europa e América Latina por exemplo, bem como nos provocando a também pensar sobre relações coloniais, expandindo as possibilidades de compreensão do que pode vir a ser metodologia, relacionando e confrontando as formas de compreender método como forma de ação e/ou como forma de pensar.

> (...) Contextos diversos, origens distintas... a Ciência nos diz que o bom método permite reprodutibilidade. Aqui, ou na Holanda... adequa-se, funciona. Se adequaria, funcionaria. Sim. Não?
>
> Nesse ponto eu me recordo de algumas considerações feitas já há algum tempo pelo professor uruguaio Ernesto Spinak, pesquisador de processos de mediação e de avaliação de sistemas de informação científicas: “Se, como alguns acreditam, atividades científicas só podem se desenvolver dentro dos paradigmas escolhidos pelos países ricos, a consequência é que os países da América Latina são relegados ao status de colônias científicas.” (SPINAK, 1996, p. 353, tradução nossa).
>
> Não se trata de negarmos as considerações feitas por pesquisadores europeus, mas é preciso que contextualizemos o tempo e as circunstâncias que determinaram o método como forma de pensamento, as proposições e tomadas de decisão sobre as formas de investigação, antes de adotarmos aqui o método apenas como forma de ação.(VELARDI 2018 p. 45 e 46)

Outro ponto muito importante para a perspectiva metodológica que também utilizaremos nesta pesquisa é aquela que nos possibilita/autoriza a construir uma pesquisa com o olhar de dentro. Sabe aquela coisa de manter distância do objeto estudado? Pois então, é exatamente o oposto. Deixemos que a própria autora nos apresente estas e outras perspectivas:

> (...) localizamos o “objeto”, algo que é manipulável, observável, visto de fora, distinto do sujeito e deslocado da experiência. Quando estudamos as coisas colocando-nos de fora delas é possível adotarmos algumas perspectivas para o olhar, no entanto, quando tratamos de investigar as experiências nas quais nos localizamos, durante os nossos mergulhos, é possível escolhermos não olhar de fora. Sim, deve ser possível.
>
> De fato, ao lidarmos com a ideia de que é possível fazermos pesquisa acadêmica sem a delimitação de objetos de estudo, sem hipóteses e conjecturas formuladas antes das descrições e interpretações, nós precisaremos nos responsabilizar pelo modo como pensamos e alicerçarmos isso noutras epistemologias. Ou ontologias. E assumir terá implicações epistemológicas e

> políticas. Exige posicionamento de enfrentamento dos modelos vigentes, econômica, política e academicamente instaurados. (VELARDI, 2018 p. 50, grifos meus)

Fica bem evidente, que a escolha desta perspectiva que nos possibilita pesquisar com o que aqui estou chamando de "olhar de dentro" (em oposição à perspectiva que valoriza um olhar de fora) está sujeita a o que a autora chamou de "implicações epistemológicas e políticas". Se por um lado este tipo de "posicionamento de enfrentamento dos modelos vigentes" demanda toda uma carga de responsabilidades e possíveis riscos, por outro eu consigo ver uma janela inspiradora que talvez possibilite encontros.

Ao escrever sobre riscos e encontros, eu logo me lembrei de um lindo texto. O livro de Jota Mombaça que já citamos aqui está inserido dentro de uma coleção editorial intitulada de "encruzilhada". E neste livro em questão há um texto, ou melhor e como já dito outrora, UM LINDO TEXTO – escrito por José Fernando Peixoto de Azevedo (coordenador da coleção) – que, a meu ver, transcende a função de apresentar uma coleção editorial. Ao reler este texto, pude compreender que talvez a "janela inspiradora" que escrevi no parágrafo anterior ao refletir sobre os riscos inerentes às escolhas que podemos fazer, talvez seja a encruzilhada sorrindo para mim e para qualquer outra pessoa que saiba enxergá-la com bons olhos.

> Se a encruzilhada no Ocidente reaparece como uma imagem, metáfora do impasse em seu instante decisório, quando não reduzida a cruz, tantas vezes tomada como condenação e condição de uma transcendência redentora, para o pensamento que nos interessa, a encruzilhada é uma instauração, é chave para a compreensão das experiências diaspóricas, na emergência de temporalidades e lugares forjados no trânsito de corpos e tradições. Do sequestro e tráfico de gente, do holocausto naturalizado desde o porão de navios e o cemitério atlântico até o campo aberto da plantação, emerge o aprendizado sobre um passado que passou e não passou, dando à noção de justiça o sentido próprio de uma escuta que se faz trabalho presente. (...)
> Na luta antissistema, trata-se de compreender o que ainda se pode imaginar junto. Aos sujeitos que conformam esse junto, talvez reste o trabalho de imaginar modos de fazer do capitalismo uma cidade fantasma. O antirracismo, os feminismos, o anticolonialismo, e reconfigurações imprevistas de classes em guerra, momentos de uma teoria crítica em movimento e outras formas da negação pautam nosso encontro. (...) na mobilização de ideias e interrogações, autoras e autores, leitoras e leitores, é também a ocasião para encontros quem sabe perigosos: riscos, como aqueles de um ponto riscado, mapa que nos leva a lugares que ainda não são, a partir dessa encruzilhada em que nos posicionamos, reconhecemos e saltamos. (in MOMBAÇA, 2021 p. 7 e 8)

Dissera eu, anteriormente, que a alegria da possibilidade de uma fluidez entre métodos não estava ligada a uma ideia de liberdade. Porém, agora devo admitir que, quando Velardi defende a importância de pesquisarmos não só com aquele olhar de fora distanciado do objeto de pesquisa, mas também com o olhar de dentro, isso sem dúvida também me provocou alegria, porém agora sim numa perspectiva libertadora. E sabe por que? Porque penso que se faz urgente que possamos compreender que é possível sim fazer ciência desobjetificando pessoas, culturas e (por que não?) outras formas de vida. Uma ciência baseada em outras lógicas e epistemologias, que estimule a humanidade (em toda a sua diversidade) a estabelecer outras relações com o planeta (e até fora dele, haja visto algumas das investigações que vislumbram uma possível expedição para Marte), relações que não estejam baseada nem no extrativismo, nem no colonialismo e muito menos em monoteísmos e monoculturas (sejam quais culturas forem).

> Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (...)
>
> A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo.
>
> (...) Para citar o Boaventura de Sousa Santos, a ecologia dos saberes deveria também integrar nossa experiência cotidiana, inspirar nossas escolhas sobre o lugar em que queremos viver, nossa experiência como comunidade. Precisamos ser críticos a essa ideia plasmada de humanidade homogênea na qual há muito tempo o consumo tomou o lugar daquilo que antes era cidadania. (KRENAK, 2019 p. 16, 17, 22, 23, 24)

Ainda falando sobre encruzilhadas, encontros e alegrias. Olhando para o meu processo de pesquisa, consigo perceber que passei um período longo sem conseguir escrever. De alguma forma, ou melhor, de diversas formas eu percebi uma imensa dificuldade para expressar tanto aquilo que penso, quanto aquilo que a experiência do viver e pesquisar me proporcionavam. Estava tudo bem escuro e nítido em minha mente e em minhas práticas, mas de repente quando eu tentava escrever, um clarão se fazia e eu não enxergava e não ouvia mais nada, nem meus próprios pensamentos. Era como se o que eu tinha pra dizer sempre soasse fora do tom, enfim. Mas eis que num belo dia eu pude viver uma experiência muito

potente e transformadora. Mas antes, gostaria de compartilhar com vocês, este outro trecho, que considero precioso:

> É pertinente também nos colocarmos diante da crítica sobre a ausência das histórias humanas contadas nas pesquisas como experiências e não como fragmentos. Um tempo em que precisamos resgatar a importância das contações de histórias a partir do ponto de vista da pessoa pesquisadora, que também é sujeita às experiências que narra. E que pensa, reflete, critica, revê, rememora, desdobra o que viveu enquanto conta para si as suas histórias. É, também, uma posição colocada para valorizar as ausências e os silêncios daquelas pessoas que não teriam direito à voz caso não falassem por si.
>
> Essas reflexões também nos colocam frente à perspectiva de como os diários de campo, os cadernos de artistas, as anotações dos processos e intuições que lhes atravessam , assim como as imagens fora de foco, os vídeos com ruídos, as conversas fora de hora são, algumas vezes, mais interessantes do que os relatórios produzidos. E isso marca uma posição contrária à crença de que os discursos sensíveis e impressões afetivas levam à perda da objetividade ou seriedade da pesquisa. (VELARDI, 2018, p. 51, grifos meus)

Em diálogo com o que nos disse a autora, peço-lhes licença para narrar uma experiência vivida por mim. Em um belíssimo dia eu tive a honra e a oportunidade de fazer uma participação especial no show "Ancestres de Primavera" do multi-artista, historiador e pesquisador Salloma Sallomão. Mais que um bálsamo, participar deste show serviu-me como um banho de folhas. Esta experiência, de participar do show, constituiu-se como uma "virada de página" em minha vida e nesta pesquisa. Eu poderia falar de diversos momentos que fizeram parte da preparação do espetáculo, no entanto (e para não me alongar) me concentrarei a relatar algumas experiências que ocorreram no dia do show. Neste dia, Salloma se apresentava com uma orquestra, majoritariamente negra, cheia de musicistas que eu conheço de longa data e por quem eu nutro uma profunda admiração e respeito. Poder subir ao palco como participação especial de um artista e pesquisador como Salloma, para mim é de fato uma honraria. Porém, preciso destacar que neste mesmo dia haviam mais duas outras participações especiais que eram Fabiana Cozza e Allan Abbadia, duas pessoas artistas e pesquisadoras da qual eu sou imenso admirador. Além destas pessoas, gostaria de também destacar a presença do maestro Fábio Leandro. Poder encontrar com estas pessoas no camarim e no palco me possibilitou me reencontrar e me reorientar, pois a potência artística, bem como as respectivas potências nos modos de existir "apesar do Brasil" (MOMBAÇA, 2021)[4] de cada uma delas foi um poderoso e revigorante banho de folhas para mim.

[4] No livro "Não vão nos matar agora" (de Jota Mombaça) há um capítulo dedicado ao tema, chamado de "Carta às que vivem e vibram apesar do Brasil"

No camarim, eu pude ouvir muito sobre as pesquisas, inquietações, hipóteses, desejos, "brisas" e "viagens" dos meus manos, malungos que também são minhas referências, Fábio, Salloma e Allan. Já na coxia eu pude ouvir um pouco sobre as pesquisas da Fabiana Cozza, que ao me ouvir falar sobre os desafios que eu estava vivendo nesta pesquisa, sábia e generosamente me recomendou este texto de Marília Velardi. Deixo aqui meus profundos agradecimentos a cada uma dessas pessoas citadas, bem como todos os músicos, musicistas, toda a equipe técnica que fizeram parte deste show e também ao meu orientador Rogério Costa, que sempre me apoiou e se colocou de maneira aberta para as diversas questões (não só epistemológicas) que surgiram ao longo dos diversos processos que vivi durante o período desta pesquisa.

Destaco aqui estas experiências pois acredito ser muito importante compreendermos que, infelizmente e apesar de todos os esforços e das políticas públicas que resultam das lutas e ações afirmativas da população negra no Brasil, em pleno 2024 os ambientes acadêmicos ainda são majoritariamente brancos (num país majoritariamente negro) e hostis não só aos corpos e corpas negras e indígenas, mas também aos nossos modos de pensar e estar no mundo. A experiência de participar deste show foi fundamental para que eu me reencontrasse e seguisse adiante, compreendendo que é de fato desafiador viver e escrever, sobretudo quando as epistemologias hegemônicas, muitas vezes, cumprem o papel de invalidar as demais.

> As pesquisas qualitativas geradas na escola de Chicago de Sociologia já nas primeiras décadas do século vinte descolaram-se do modelo disciplinar e se deslocaram para as pessoas que fazem as pesquisas. A chamada terceira geração das pesquisas qualitativas norte-americanas assume que, mais importante do que a disciplina a qual a pesquisadora está vinculada, é essencial que quem faz pesquisa seja uma pessoa comprometida não só com uma área, mas com o campo da investigação, suas histórias e contextos. E nessa perspectiva, ser do campo, estar mergulhada nele e saber quem se é como pessoa e pesquisadora desse/nesse campo é uma exigência, uma necessidade, uma responsabilidade radical (ST.PIERRE, 2017).
>
> Essas reflexões aparecem num tempo em que persiste e segue fundamental o questionamento sobre os lugares de fala, especialmente sobre quando alguém está falando por outro alguém..(VELARDI, 2018 p. 51, grifos meus).

Ao decupar este artigo de Marília Velardi, pude observar a autora abordando de diferentes maneiras essa perspectiva metodológica – que valida pesquisas realizadas a partir de um olhar de dentro. Marília demonstrou que:

- "é possível escolhermos não olhar de fora"
- escolher esta perspectiva acima, bem como os enfrentamentos inerentes a esta escolha, podem nos gerar "implicações políticas e epistemológicas"
- Sobre resgatarmos "a importância das contações de histórias a partir do ponto de vista da pessoa pesquisadora, que também é sujeita às experiências que narra"
- Sobre o "desafio que é viver e escrever" e sobre pessoas que estão comprometidas não só com a área, mas também com o campo da investigação
- Sobre ser "possível nos basearmos naquilo que vivemos como cerne da nossa organização e produção"

Sobre este último tópico citado a autora nos diz o seguinte:

> Há, na atualidade, inúmeros discursos e práticas investigativas que nos permitem compreender que quando despertamos para o fato de que é possível nos basearmos naquilo que vivemos como cerne da nossa organização e produção, nós podemos perceber que já sabemos algo. E que não chegamos assim tão cruas em relação a nossa capacidade de construir pesquisa. (VELARDI, 2018, p. 51)

Devo admitir que, após ler este trecho, senti um certo alívio, como quem se liberta de um saldo negativo, e a partir daí passei a nutrir aquilo que sei e ainda posso aprender, juntamente com os encontros que a vida e a pesquisa podem nos proporcionar. Me parece que este artigo de Marília pode servir de gatilho para disparar processos emancipatórios. E, nesse sentido, é muito possível que produções alinhadas com estas premissas e/ou perspectivas não só validem, mas também fomentem metodologias (enquanto modos de pensar) caracterizadas por construírem ou se ancorarem em epistemologias próprias:

> A despeito da digitalização, da globalização e das generalizações típicas do nosso tempo, <u>é preciso encontrarmos caminhos particulares que nos permitam percursos e encontros locais, experiências construídas por pessoas que a presentificam, sob epistemologias criadas ali, com base naquilo que se é. Uma relação clara e assumida entre o transitório, o impermanente, o urgente, o imediato e a ancestralidade</u>.
>
> <u>O resgate da experiência</u>, a compreensão de que o pensamento ou a prática que ordenam a vida das pessoas comuns, das pessoas artistas, assim como os conhecimentos ancestrais - muitas vezes vítimas daquele já citado epistemicídio denunciado pelos estudos decoloniais - trazem, em si, a sabedoria que pode nos ajudar a organizar aquilo que queremos comunicar ou desvendar e que nos levaria, a partir daí, a fazer pesquisa acadêmica. (VELARDI, 2018 p. 52, grifos meus)

Sendo assim, bora seguir à minha maneira de fazer pesquisa acadêmica? Bora, pois somente fazendo é que descobrirei que maneira será essa! Nos vemos no próximo capítulo.

2. Banjo, bandolim e guitarra: auto etnografia e dupla consciência à brasileira

Antecedentes

Esta pesquisa se iniciou em 2020, antes mesmo de eu iniciar o processo seletivo para este programa de pós-graduação. No entanto, antes de lhes apresentar o que fiz a partir do ano mencionado, considero pertinente lhes apresentar alguns dos antecedentes desta pesquisa, visando lhes oferecer mais subsídios e melhores condições de compreender algumas das inquietações que mobilizaram todo este trabalho. E, para isso, penso que será muito importante lhes contar um pouco de minha história de vida, mais precisamente sobre os pontos que interseccionam com as minhas experiências musicais. Farei isto não de maneira desintencionada, aqui estes relatos podem ser, metodologicamente, compreendidos como estratégias autoetnográficas. Em entrevista concedida à Bibiana Bragagnolo e Leonardo Pellegrim Sanchez para compor o dossiê sobre "Pesquisa Artística" da revista Claves (publicada em 2022), Rúben López-Cano nos diz o seguinte:

> Úrsula San Cristóbal sugiere que ya no hablemos de "autoetnografía" sino de *estrategias autoenográficas*. Con ello hace hincapié en que lo que nos interesa no es ese tipo de producción textual sino algunas estrategias de auto-observación y reflexión que permitan generar preguntas y problemas de investigación potentes así como algunas de sus posibles soluciones y respuestas.
> (...) Por mi parte he optado por sugerirles algunos ejercicios autoetnográficos muy específicos destinados a que buscar en su propio interior y descubrir deseos y necesidades artísticas importantes que el paso por la academia ha ocultado. Por ejemplo les pido que hagan un balance de su biografía musical, los hitos importantes en su carrera como estudiantes de música. El primer día que tocaron en escena, el día que su profesor les felicitó o el día que se enfadó. Todo lo bueno y lo malo. Les pido que recuerden esos eventos y recuperen la memoria emocional de cada momento. Entonces logro que me comuniquen cosas realmente interesantes. Realmente redescubren muchas cosas de su relación con la música que los estudios oficiales les han obligado a marginar. Nuestros estudiantes están sometidos a exigencias institucionales que muchas veces hacen que los estudiantes se olviden por completo de su profunda relación personal con la música y de ese motor vital que les indujo a estudiarla profesionalmente. (BRAGAGNOLO e SANCHEZ, 2022 p. 13)

Sendo assim, compartilharei com vocês alguns pontos importantes de minha trajetória pessoal que serão pertinentes para a compreensão desta pesquisa. Me considero um

multi-instrumentista de cordas, muito mais pelo prazer que sinto em tocar os diversos instrumentos que toco do que pelo nível técnico que atingi em cada um deles. Essa escolha por tocar vários instrumentos me causa uma constante sensação e desejo de me aperfeiçoar, mais e mais em cada um deles e buscar/criar meios e métodos para estudá-los. No entanto, para este ponto da conversa, gostaria de lhes contar um pouco sobre os meus processos e desejos em torno de três instrumentos, que são: banjo, bandolim e guitarra.

Banjo: ritmo, repiques e inovações

"Banjo brasileiro" ou, simplesmente, "banjo", é o nome do primeiro instrumento de cordas que aprendi a tocar e sobre ele aqui nos interessa destacar dois aspectos: sendo o primeiro o aspecto rítmico e o segundo está ligado às questões relacionadas às inovações e transformações.

Sobre o primeiro aspecto devo dizer que a minha história pessoal com instrumentos de corda se inicia com o banjo e hoje (após fazer esse exercício a que nos falou Rúben López-Cano) consigo perceber que o modo como eu aprendi[5] a tocar este instrumento foi determinante para construção do músico que sou hoje, pois quem toca este instrumento precisa pensar (de acordo com as pedagogias das ruas e rodas de samba) como um percussionista que toca instrumentos de repique (falarei mais adiante sobre ritmo, de um modo mais detalhado), pois no samba o banjo foi feito para, dentre outras coisas, REPICAR COMO UM TAMBOR! Veja a seguir como Spirito Santo define esta classe de tambores no livro "Do samba ao funk do Jorjão" (2016) :

> – repiques e repiniques (surdos de repique): podem ser definidos como "tambores de divisão", operando na região médio-aguda com a incumbência de executar e repetir células rítmicas características do Samba – oriundas de ritmos ancestrais

[5] Os meus primeiros contatos com a aprendizagem musical se deram de maneira bastante informal. As primeiras vezes que senti vontade e tive a oportunidade de encostar em um instrumento musical foram nos intervalos entre uma partida e outra de futebol, com os meninos que moravam em um prédio em frente ao que eu morava em um conjunto habitacional na periferia da zona oeste da cidade São Paulo. Logo em seguida passei a frequentar os encontros de uma banda budista para meninos e lá eu recebia dicas valiosíssimas daquele que, apesar de nunca se considerar professor, eu o tenho como um dos primeiros mestres, com quem pude aprender coisas muito importantes. Estou falando de Daniel Mendes Santana, que era um menino um pouco mais velho do que eu e que me ensinou meus primeiros passos no banjo (estimulando sempre a liberdade e a criatividade conectadas aos fundamentos do samba), a quem eu tenho imensa gratidão e a quem eu também dedico este trabalho e esta pesquisa. Dando continuidade ao eterno processo de aprendizagem, tendo contato com vários mestres e mestras pelas diversas rodas de samba que circulei, fui aprendendo mais e mais sobre a importância transversal do ritmo, que não se encerra nos instrumentos de percussão mas perpassa pela consciência de todas as pessoas que estão fazendo samba (seja tocando, dançando ou respondendo no coro e batendo na palma da mão).

> como os do candomblé e o jongo, por exemplo – de qualquer outro ritmo que tenha sido incorporado ao âmbito musical do gênero. (SPIRITO SANTO, 2016 p. 146)

Levando em consideração que no Brasil tanto a percussão, quanto os percussionistas são comumente tratados como uma subcategoria, muito provavelmente por reflexo de pensamentos e práticas racistas – assunto que já abordei em 2018 no trabalho de conclusão de curso de minha graduação em música –, ter iniciado minha trajetória musical sendo instruído a enxergar a percussão e o ritmo como algo central me possibilitou compreender a importância do ritmo e, mais do que isso, compreender que sua relevância é transversal, ou seja, é fundamento para qualquer pessoa que deseje fazer ou compreender esse jogo gostoso que chamamos de música. Portanto, neste modo de pensar e fazer música, o ritmo e a percussão não são secundários ou irrelevantes. Muito pelo contrário, na música que faço (e que, felizmente, não faço sozinho) ritmo e percussão são o meu Sul, meu ponto de partida, meu meio e, muitas vezes, meu destino. Digo "destino" no sentido de que em muitos momentos busquei e ainda busco que as cordas que toco soem como tambores. Como já nos cantou e ensinou Chico César, não só com letra e voz mas também com seu violão, que ora soa como tambores, ora como mbiras e balafons:

Tambores
(Chico César)

Peço atenção agora meus senhores
Pros tambores, os tambores
Pois o que bate agora meus senhores
São tambores os tambores
São tambores os tambores

Mais forte que o açoite dos feitores
São tambores os tambores
Seu toque é o toque de espinhos e flores
São tambores os tambores
São tambores os tambores

Cura a dor de amor com mais amores
São os tambores os tambores
Soam onde eu for onde tu fores
São tambores os tambores
São tambores os tambores

Em brasa do mais quente dos calores
São tambores os tambores
Som dos viveres tinta das cores incolores
São tambores os tambores
São tambores os tambores

Isso é tambor iê
Isso é tambor iá
Isso é tambor iê
Isso é tambor iá

Levando em consideração que um dos desdobramentos desta pesquisa resultou na construção de um instrumento, considero pertinente olharmos para uma parte da história do banjo, pois ela servirá de referência para reflexões futuras muito pertinentes a esta pesquisa. Falar de banjo no contexto do samba no Brasil, é falar de Almir Guineto e grupo Fundo de Quintal. A relevância do Almir para a história do banjo no samba é tamanha que muitas pessoas pensam que este instrumento foi uma invenção dele. Se olharmos para a história do grupo Fundo de Quintal, do qual Almir fez parte da primeira formação, veremos que a verve criativa dos músicos que compunham o grupo extrapolam os campos do compor e improvisar, pois teremos exemplos de outros tipos de criação: me refiro aqui tanto à criação/invenção de instrumentos musicais, quanto a invenção/criação de outros modos de se tocar instrumentos pré existentes.

Ao olharmos para a população negra em diáspora, podemos encontrar inúmeros exemplos desses tipos de criação. Sejam invenções de instrumentos propriamente ditos, ou seja invenções que ressignificam completamente os usos atribuídos a um determinado instrumento. Para citar alguns exemplos, podemos pensar no cavaquinho, de origem portuguesa, que no Brasil ganha uma outra forma de ser tocado e, pensando em diáspora, podemos ver uma transformação semelhante com o mesmo instrumento em Cabo Verde, de modo que talvez seja mais fácil encontrarmos semelhanças entre os modos de se pensar e tocar o cavaquinho no Brasil e em Cabo Verde, do que entre Brasil e Portugal. Para trazer mais dois exemplos, podemos pensar nos instrumentos de orquestra europeus que tiveram seus modos de tocar completamente transformados pelo jazz negro estadunidense e, para concluir, trago como último exemplo a invenção do "*sample*" no contexto da cultura *hip hop*, que inventou uma outra forma de se utilizar os toca discos. Dito tudo isso, se faz necessário compreender que, nesta pesquisa, quando falamos de criação de instrumentos musicais estamos pensando na agência de pessoas que tanto podem ter criado de fato – física e materialmente – um instrumento novo, quanto aquelas que criaram outras formas de se tocar e ou pensar um determinado instrumento.

Mas voltando ao grupo Fundo de Quintal, podemos citar como exemplos desse tipo de criatividade a invenção e/ou inserção do tantan, repique de mão e banjo no samba. Marcos Salles, no livro "Fundo de Quintal: o som que mudou a história do samba, uma biografia" (publicado em 2022), nos apresenta não só uma biografia do grupo Fundo de Quintal mas também nos conta um pouco das histórias por trás desta série de inovações e criações realizadas pelos integrantes do grupo.

> O primeiro a chegar foi o tantan, uma adaptação da tambora, que já era tocada de forma diferente e usada em grupos de bolero, como o brasileiro Trio Irakitan e o mexicano Trio Los Panchos, e também o MPB-4. "Sim, a tambora já existia. Eu que sequestrei e introduzi no samba, pra dar um chega pra lá no surdo. Coloquei o nome e o meu jeito de tocar", conta Sereno, que começou a tocar ainda garoto nas festas organizadas por seu irmão Walter, toda semana em sua casa. "Meus primeiros instrumentos foram os baldes e as bacias da minha mãe", lembra Sereno que, não satisfeito, continuava pesquisando algo que melhorasse o ritmo. "Via esses grupos de bolero usando uns tantanzinhos bonitinhos, que chamavam de tambora. Mas cadê o dinheiro pra comprar? Eu pegava um atabaque, mas era muito pesado. Fui num armazém e achei uma lata de banha de 20 kg. Molhava o papel de cimento e deixava secar. Molhava de novo com ele dobrado, passava fita, barbante e ficava um som maravilhoso." Não demorou muito e pediu a um amigo pra fazer um de madeira. "Achei um compensado, mas era muito mole. Então, ele curvou o compensado, botou outra tira de madeira, colou e botou um couro. Aí sim, deu certo. Foi em 1970. Inspirado no som da batida, coloquei o nome de tantan." (SALLES, 2022 p. 27 e 28)

Sobre a história da criação do repique de mão, o mesmo autor nos diz o seguinte:

> (...) voltando à criação do repique de mão, ele começou a surgir um pouco depois do tantan, em 1970. Foi na casa da Betinha, irmã do Sereno. "Eu sempre gostei de batucar. O Sereno já fazia uma marcação num tantanzinho e eu com aquela sede da percussão, tirando um som num balde, numa panela e o que tivesse por perto. Aí o baterista Edson, o Disinho, irmão mais velho do Sereno, pegou um tomtom velho de bateria e me deu. Coloquei em cima da perna, e ao invés de bater ou usar uma baqueta, comecei a tirar um som com os dedos. Gostei muito. O pagode foi até de madrugada e no final ele disse que eu podia levar o tomtom. Passou a ser o meu instrumento. Aonde eu ia que fosse ter um pagode, estava com o tomtom debaixo do braço", lembrava Ubirany.
>
> Até que rolou uma festa na Rua Araguari, em Ramos. Mas nesse dia ele não levou seu tomtom. "Foi na casa da Elizabeth, que foi Rainha do Cacique. Ela me deu um repinique de bateria de escola de samba. Aí sim, começou a nascer o repique de mão. Mas percebi que estava tirando um som preso. Aquilo ficou na minha cabeça." A partir daí, Ubirany criou seu novo instrumento. O primeiro passo foi pegar um repinique da bateria do Cacique, tirar a pele da parte de baixo e o som ficar mais solto. "O segundo foi rebaixar o aro superior, que machucava muito a mão. Pedi pro Edmar e o Russo, da Artcelsior, para rebaixar o aro. Deu certo. Mas ainda assim tinha uma sobra desnecessária no som que eu tirava. Pedi pra colocar abafadores de madeira por dentro e secou mais o som do instrumento. Esses detalhes foram se somando e fazendo com que se chegasse ao repique de mão", contava Ubirany.(SALLES, 2022 p. 33 e 34)

Agora voltando o nosso foco para o banjo, embora tenhamos relatos de outras pessoas que tocassem este instrumento na mesma época e até antes que Almir Guineto, é a ele que é atribuída a importante função de tornar o banjo um instrumento relevante no samba, de modo que a partir daí outros grandes instrumentistas, como Arlindo Cruz por exemplo, passassem a tocar o banjo com afinação de cavaquinho (do grave pro agudo: ré, sol, si, ré) no contexto do

universo musical do samba. Vale lembrar que, embora tenha se popularizado a história de que o próprio Almir havia confeccionado o banjo com afinação de cavaquinho, isso não é verdade.

> Completando o kit de inovações dos instrumentos que trouxeram um novo molho ao samba, está o banjo tocado por Almir Guineto. Porém, ao contrário do tantan e do repique de mão, em que Sereno e Ubirany explicaram suas respectivas origens no samba, a chegada do banjo é envolta por um emaranhado de histórias, no qual a certeza e a palavra final se foram com Almir. Porém, eu o entrevistei em 1985 para o Jornal O Dia, e ele contou como foi que aconteceu a chegada do banjo no samba.
>
> Mas antes, vamos à lenda, que acabou se popularizando como verdade. Entre tantas outras histórias, a de que Almir Guineto tocava cavaquinho nos Pagodes do Cacique de Ramos e, ao perceber que o som da percussão encobria o som do cavaco, por não haver microfone, e que não arrebentava tanto as cordas, como no cavaquinho, serrou o braço do banjo do country, colocou a afinação de cavaquinho (DGBD ré, sol, si, ré) e resolveu o problema, lançando o banjo no samba. As únicas verdades aí é que ele realmente chegou ao Cacique tocando cavaco e que o som ficava abaixo da percussão e as cordas arrebentavam mais facilmente. Mas a parte de adaptar o banjo para o tamanho de um cavaquinho, com a sua afinação original, nunca existiu. (SALLES, 2022 p. 39 grifos meus)

Confira agora no relato do próprio Almir, em entrevista concedida a Salles, como se deu esse processo de inserção do banjo nas rodas do Cacique de Ramos:

> O próprio Almir Guineto, na entrevista que fiz com ele, desvendou este mistério com relação ao famoso banjo verde, que está com ele na capa do primeiro LP do Fundo de Quintal. "Aprendi a tocar com meu pai, que tinha um banjo. Nos Originais [do Samba], a sonoridade do cavaquinho não cobria o ritmo no partido alto. E o banjo, além da sonoridade, não quebra a corda com tanta facilidade quanto o cavaquinho. A ideia foi minha e do Mussum, mas descobri por acaso, na loja da Del Vecchio, em São Paulo (na loja da Rua Aurora, perto de onde morava, no tempo dos Originais). Toquei e gostei. Comprei e levei para o Cacique".(SALLES, 2022 p. 40)

Outro fato interessante que podemos destacar é que Almir não utilizava a afinação de cavaquinho mais comum (a que chamamos de "Paraguassú", a já citada ré, sol, si, ré), ele afinava o banjo da mesma maneira que as quatro cordas mais agudas de um violão (do grave pro agudo: ré, sol, si, mi), instrumento este que ele também tocava.

> Apesar de ter sido um grande músico, Almir não tinha as habilidades de um luthier, que é o profissional que constrói instrumentos de cordas com caixa de ressonância, como cavaco, bandolim, violão e banjo, entre outros. (...) Quanto à afinação, o banjo de Almir não tinha a mesma afinação do cavaquinho. "A multidão

> que chegava ao Cacique ouvia a harmonia pelo banjo. Ele tocava com afinação de violão, ré sol si mi. Eu pensava que era ré sol si ré, mas percebi que ele fazia um ré igualzinho ao violão", conta Jorge Aragão. (SALLES, 2022 p. 39 e 40, grifos meus)

Ao estabelecermos relações entre o banjo e o cavaquinho, considero pertinente compreendermos que o próprio cavaquinho é um instrumento que, historicamente, é e já foi afinado de diferentes maneiras, assim como a viola caipira. O músico e pesquisador Henrique Cazes em seu livro e método chamado "Escola moderna do Cavaquinho" (publicado em 1988) nos diz o seguinte:

> Desde o seu surgimento em algumas cidades portuguesas, o cavaquinho tem sido afinado de diversas maneiras (...)
>
> No Brasil a afinação mais usada é Ré-Sol-Si-Ré, sendo também encontrada a Ré-Sol-Si-Mi e até mesmo uma afinação em quintas (como no bandolim) Sol-Ré-Lá-Mi.
>
> Este método aborda as duas afinações mais comuns (Ré-Sol-Si-Ré e Ré-Sol-Si-Mi) que daqui pra frente passamos a chamar de: tradicional, a primeira, e natural, a segunda.
>
> Observação: O nome natural procura seguir o critério usado para denominar as afinações da viola caipira (ou brasileira), ou seja, a afinação como a do violão fica com o nome de natural.
>
> Em matéria de utilização para o acompanhamento, as afinações se equivalem. Para o solo, a afinação natural é sem dúvida mais rica, pois aumenta a extensão do cavaquinho. (CAZES, 1988 p. 11)

Ou seja, trago este exemplo acima para que possamos compreender que a afinação que Almir utilizava no banjo era uma afinação também utilizada em cavaquinhos. Talvez a esta altura o/a leitor(a) deva estar se perguntando o por que de toda esta conversa sobre afinações e invenções de instrumentos e modos de tocar, não é mesmo? Explico.

Embora anteriormente eu tenha enfatizado a importância rítmica deste instrumento na minha formação musical, de modo que eu percebo esta influência em todos os outros instrumentos que toco, não podemos ignorar os aspectos relacionados aos parâmetros das alturas, que aqui estou me referindo sobretudo as diferentes formas de afinarmos os instrumentos de corda, pois foi justamente essa maleabilidade de afinações que me possibilitou experimentar, pouco a pouco, novas afinações e novos instrumentos. Por exemplo, o conhecimento que adquiri no banjo foi muito importante para que eu também passasse a tocar o cavaquinho (que embora tenha a mesma afinação, pode ser tocado de maneira diferente do banjo) e logo depois o violão. Em síntese o banjo, para além do que pude aprender com ele, abriu as portas para que eu também começasse a tocar cavaquinho e

violão, todos eles de maneira bastante autodidata, porém não alienada dos saberes partilhados nos discos, nas ruas e nas rodas de música, sobretudo de samba.

Bandolim: caminhos sinuosos, técnicos e melódicos

Se o primeiro instrumento que toquei eu o aprendi de uma forma completamente informal, sem frequentar instituições formais de educação musical, no bandolim o processo de aprendizagem se iniciou em um conservatório estadual, que na época se chamava ULM (Universidade Livre de Música) Tom Jobim, atual EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo). Foi nesse espaço que iniciei meus contatos com o repertório do choro e suas melodias sinuosas, onde também pude realizar cursos livres sobre improvisação e composição, além de outras aulas regulares que tive.

Posso dizer que uma boa parte daquilo que construí com maior solidez, do ponto de vista técnico do instrumento, se deu durante o período em que me dediquei ao estudo do bandolim, intercalando os conhecimentos que aprendia dentro e fora do conservatório. Sem dúvida o estudo do choro no bandolim foi algo que me possibilitou inúmeros benefícios. Desde o prazer de poder tocar melodias belíssimas – de compositores como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Paulo Moura, K-Ximbinho e Chiquinha Gonzaga, que isso por si só já é maravilhoso –, até o benefício de me desenvolver bastante tecnicamente como instrumentista. Foi também durante este período que iniciei meus estudos em improvisação, que apesar de ter realizado um curso livre de improvisação com o grande saxofonista Mané Silveira, penso que a minha relação com o estudo de improvisação tem muito de um autodidatismo, já que muito do que vi em livros e diversos outros materiais sobre improvisação, todos eles em sua grande maioria estavam dedicados a falar da improvisação musical dentro de um contexto jazzístico. Embora o jazz seja um estilo que me gera profundo interesse, eu nunca fui um músico de jazz, e esse gênero nunca foi algo próximo do cotidiano do meu fazer musical. Os contextos em que a improvisação estavam presentes, eram bem distintos do universo do jazz, tanto do ponto de vista do universo rítmico, quanto do ponto de vista harmônico e melódico. Retomarei mais adiante e de maneira mais detalhada sobre a minha relação com os estudos e práticas de improvisação, mas por enquanto o que nos interessa agora é saber que neste exercício de adaptar, ao meu contexto musical, os conteúdos disponíveis sobre o improvisação jazzística, eu acabei desenvolvendo o hábito de criar as minhas bases musicais para praticar improvisação fora do contexto jazzístico, em outras palavras, acabei

desenvolvendo o hábito de criar *playbacks* de samba, choro, partido-alto, maracatu, ijexá, baião, dentre outros.

Guitarra: desvelando um desejo

A guitarra representa um ponto de extrema importância para essa pesquisa, pois embora seja um dos instrumentos que eu mais desejei tocar, por uma série de fatores, só consegui acessá-lo muito tardiamente. Foi justamente quando busquei colocar em prática, na guitarra, os conhecimentos que desenvolvi no bandolim que me vi novamente diante de um cenário que me convidava a retomar a prática de criar os meus próprios *playbacks*. Porém como "uma pessoa não atravessa duas vezes o mesmo rio", em função das vivências e pesquisas construídas e acumuladas ao longo destes anos todos, consigo perceber que havia agora uma significativa mudança de paradigma, pois quando eu iniciei meus estudos de improvisação no bandolim duas ideias centrais balizavam minhas investigações: primeiro uma idéia de brasilidade e, segundo, um profundo questionamento sobre "o que havia de negro nessa tal de música brasileira?" Sobre o primeiro ponto, não pretendo me alongar e nem tão pouco fazer grandes conceituações, uma vez que este não é o foco da pesquisa. No entanto, para que não fique demasiadamente vago, o que consigo explicitar no momento é que, de diferentes formas, eu buscava investigar e me desenvolver técnica e musicalmente dando destaque e prioridade para pesquisar sonoridades e gêneros musicais que costumam ser pensados como tipicamente brasileiros. Já sobre o segundo ponto, penso que ele está ligado a questões mais profundas e existenciais. Buscar compreender sobre os lugares e os diferentes papéis e relevância da população negra para a formação e manutenção da música que chamamos de brasileira, é também pensar sobre os lugares desta mesma população no Brasil.

Silvio de Almeida, no "Prefácio à edição brasileira" do livro "As almas do povo negro" de W.E.B. Du Bois (publicado em 2021), no diz o seguinte:

> Du Bois, nascido em 1868, padece da sina de todo intelectual negro: ser reduzido a um intelectual "negro". Du Bois era um homem negro que, certamente, falava a partir de sua condição existencial. Mais do que isso: ele foi um militante na luta pelos direitos civis, além de fundador de uma das mais importantes organizações negras da história americana, a National Association for the Advancement of Colored People (NAACP). Seu compromisso com o antirracismo era inegável e a reflexão sobre a condição do negro constitui o núcleo de suas reflexões.

> Entretanto, o perigo de denominar Du Bois como um intelectual negro é não captar a amplitude de sua obra que, justamente ao refletir sobre a situação racial nos Estados Unidos pós-abolição, se lança à investigação dos processos mais profundos de constituição da sociedade e da subjetividade humana.
>
> O livro (...), *As almas do povo negro*, é a demonstração de que Du Bois parte da experiência negra pra compreender o mundo em suas tramas mais complexas.(ALMEIDA, 2021, p. 11 e 12)

Inspirado e referenciado pelo olhar de Silvio de Almeida para a obra de Du Bois em “As almas do Povo Negro”, de alguma forma e guardadas as devidas proporções, peço licença para que eu também possa partir da experiência negra e de minhas experiências pessoais, enquanto um sujetito negro, para – se não compreender – lançar meu olhar para o mundo e as questões que ora são centrais, ora orbitam esta pesquisa.

Em "As almas do povo negro" podemos destacar dois conceitos centrais apresentados pelo autor, são eles "véu" e "dupla consciência". Ainda no mesmo prefácio, Silvio nos diz o seguinte, sobre o primeiro conceito:

> O *véu* é algo que nos impede que sejamos vistos como realmente somos, mas também nos impede de ver o mundo como ele realmente é. Nesse sentido, a metáfora de Du Bois diz respeito ao modo como as relações raciais nos Estados Unidos foram constituindo-se.
>
> Nas palavras de Du Bois: "Foi quando me veio a percepção quase imediata de que eu era diferente dos demais; ou semelhante, talvez, em termos de coração e de força vital e de aspirações, mas apartado do mundo deles por um enorme véu". Negros e brancos vivem simultaneamente no mesmo mundo e em mundos distintos. Negros e brancos são criações desse processo permanente de divisão da vida por um "véu" em que cada lado implica uma distinta forma de existir. A raça é, portanto, uma condição existencial que, para além das características físicas, se define pelo processo de formação de nossas "almas". O racismo é, com efeito, um processo de formação de almas cindidas e despedaçadas, tanto de negros como de brancos. Com o tratamento da raça como condição existencial, Du Bois inaugurou o que mais tarde seria conhecido como o campo dos estudos sobre a branquitude. (ALMEIDA, 2021 p. 12, grifos meus)

Nesse sentido, apesar de estar compartilhando com vocês algumas reflexões sobre a minha trajetória pessoal, penso que esse imenso vazio e/ou angústia que o racismo provoca, não é algo que se restrinja a uma experiência pessoal. Talvez possamos compreender essas dores como parte daquilo que é proporcionado à todas as pessoas que estão deste lado de cá do véu, o lado dos racializados (negros e negras e outros tantos não brancos).

> A raça é o resultado das múltiplas formas de dominação, de exercício da violência e da exploração econômica em nível global, que se manifesta de modo diferente em diferentes contextos. Negros e negras do mundo, por mais diferentes

> que sejam, dividem o mesmo lado do véu. Essa conclusão é que leva Du Bois ao ativismo em prol dos direitos civis, mas também à defesa do socialismo e à construção do pan-africanismo. (ALMEIDA, 2021 p. 14, grifos meus)

Já sobre o conceito de "dupla consciência", Du Bois nos dirá:

> É uma sensação peculiar, essa consciência dual, essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena. O individuo sente sua dualidade – é um norte-americano e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio.
>
> A história do negro norte-americano é a história desse conflito – desse desejo de tomar consciência de si mesmo como homem, de fundir esse duplo eu em um único indivíduo, melhor e mais verdadeiro. Com essa fusão, ele espera que nenhuma de suas antigas partes se perca. (DU BOIS, 2021, p. 23, grifos meus)

Silvio de Almeida salienta que, apesar de ser um livro escrito a partir da experiência racial estadunidense, esta obra é também relevante para pensarmos sobre questões raciais no Brasil.

> A publicação de *As Almas do Povo Negro* no Brasil nos permite agora pensar questões centrais levantadas por um dos maiores intelectuais do nosso tempo a partir de nossa experiência. A violência que nos caracteriza como país é também uma violência racial. A desigualdade que nos marca enquanto país é uma desigualdade estruturada pelo racismo. O véu que nos divide enquanto sociedade é o da democracia racial. Nossa dupla consciência está em ser negro e ser brasileiro. Todas essas são questões importantes para pensar a luta política, sobretudo a antirracista, dentro das condições específicas de nossa experiência histórica.(ALMEIDA, 2021 p. 14, grifos meus)

Agora repetirei, novamente como um refrão, as palavras de Silvio:

> O véu que nos divide enquanto sociedade é o da democracia racial. Nossa dupla consciência está em ser negro e ser brasileiro. Todas essas são questões importantes para pensar a luta política, sobretudo a antirracista, dentro das condições específicas de nossa experiência histórica. (ALMEIDA, 2021 p. 14)

A partir deste trecho citado acima podemos compreender – por meio de um pensamento crítico – os paradigmas que orientavam as minhas investigações musicais. Em suma, penso que estava eu ali me debatendo com as questões da minha dupla consciência, tanto nos âmbitos existenciais, quanto nas dimensões musicais. Em outras palavras,

arduamente, eu estava buscando respostas para a seguinte questão: o que poderia significar ser um músico negro e um músico brasileiro?

Dito isso, considero muito pertinente refletirmos sobre esse "véu que nos divide enquanto sociedade" brasileira, que é o véu da democracia racial (ALMEIDA, 2021). Hoje, olhando em perspectiva consigo compreender, em parte, porque estas questões eram tão vivas e pulsantes, sobretudo no momento em que eu mais me dediquei ao estudo do choro. Penso que a historiografia do choro é completamente influenciada pelo pensamento social brasileiro que, em muitos momentos, está profundamente carregado de ideias milimetricamente afinadas a partir do diapasão da democracia racial.

Luciana Rabello, no episódio "Novas Linguagens" do programa de televisão "Brasil Toca Choro" (realizado pela TV Cultura e que pode ser acessado no YouTube)[6] nos diz o seguinte:

> A roda de choro é a escola do choro, né? Foi onde eu aprendi e continuo aprendendo, né? Agora mais ensinando, porque os mais velhos foram embora. A grande escola do choro é a roda de choro. Como acontece em todas as manifestações de cultura popular. Numa roda de capoeira você vai aprender muito mais do que em uma academia de ginástica, né? Choro você vai aprender na roda de choro, de preferência nas boas, né? (BRASIL TOCA, 2019)

Concordo com Luciana, quando ela diz que "a roda de choro é a escola do choro", nesse sentido uma boa parte do que é partilhado entre quem ensina e quem aprende não está nos livros. É justamente por esta razão que eu farei uso do recurso de transcrição de falas de alguns dos e das artistas mais prestigiados pela comunidade do choro, pessoas que são grandes autoridades no gênero. Porém, sem querer desmerecer ou desrespeitar a autoridade destas grandes personalidades, eu lançarei um olhar crítico a algumas das falas que selecionei, pois penso que elas esboçam, CLARAMENTE, esse pensamento social brasileiro que, muitas vezes sem saber de qual lado do véu se encontra, insiste em flertar com as ideias de uma democracia racial.

Nesta primeira fala de Luciana, algo para mim fica bastante nítido: ao entrarmos em contato com diferentes estudos e abordagens sobre música e cultura brasileira, há uma dicotomia bastante comum que se estabelece ao colocar em confronto os termos "erudito" e "popular", volta e meia essa discussão ressurge quando o assunto é o choro enquanto gênero

---

[6] Link do episódio "Novas Linguagens": https://www.youtube.com/watch?v=JRFeav_71pg&list=PLdqjxBLWSrygfGF5o3MVLtQNyQN9sryqe&index=4

musical (ver CASTRO, 2019). Alegoricamente, podemos compreender essa dicotomia estruturada a partir do confronto que se estabelece entre protagonista e antagonista, de modo que a ideia de erudição na cultura, frequentemente, remeta a uma ideia de uma elaboração mais complexa e rebuscada, já ao popular cumpre o papel de ser o antagônico do primeiro.

Em um país racista e racializado como o Brasil, não será à toa que a erudição seja mais comumente e amplamente associada à população branca (na condição de colonizadores ou de descendentes diretos dos mesmos), por outro lado é igualmente comum que as culturas negras sejam associadas ao que normalmente é chamado de cultura popular – quem sabe isso se deva ao fato de que, se nessa ideia dicotômica coube ao popular o papel de ser o antagonista do erudito, o racismo fez do branco sinônimo de humanidade e do negro o seu antagonista, portanto desumanizado. Frequentemente, nas dimensões das relações étnico raciais, é comum que – nessa mesma relação dicotômica – às comunidades brancas sejam destinados os papéis de "mocinhos" e, o papel de "bandidos", sejam destinados (muitas vezes e literalmente) às comunidades negras, como fica evidente no relato pessoal do grande músico e pesquisador Marcos dos Santos Santos, em sua tese de doutorado em música (defendida em 2020):

> Para mim, enquanto pessoa negra e músico percussionista, foi e tem sido um desafio lidar com esta realidade. No trânsito que me é possível entre os mundos, percebo que esse padrão de comportamento atravessa os muros que separam universidade e rua, gerando desafios no lidar cotidiano hostil, onde algumas pessoas têm privilégios e outras sequer tem direitos. Associações entre fenótipo e potencial criminal são recorrentes em abordagens policiais, ao mesmo tempo em que associações entre um nível e outro de conhecimento musical são feitas a partir do instrumento que um e outro toca; um piano e um atabaque, por exemplo. A saber, o jugo desse reconhecimento musical, aparentemente associado a fenótipo e ao instrumento, pode variar em nomenclatura, conforme cada qual passa a ser chamado: um músico ou um batuqueiro – sendo este último termo incomum nos ambientes musicais profissionais da capital baiana. (SANTOS, 2020 p. 14)

A ideia de uma mestiçagem, intimamente ligada ao mito de uma democracia racial, muitas vezes cumpre o papel de ofuscar – como um véu(!) – aquilo que é oriundo das produções intelectuais, artísticas e culturais da população negra. Em outras palavras, o que é do mestiço é de todo mundo. Porém, como ficará mais nítido a seguir, o que é do branco é devidamente marcado, demarcado e creditado.

> A considerada primeira fase do choro, ocorreu por volta do final do século XIX, quando ele ainda não estava consolidado como gênero. O que posteriormente foi chamado de choro, na época era uma forma de interpretação que diversos músicos

> do período — de origem popular e classe média, a maioria de negros e mestiços — imprimiam às danças de salão europeias: valsas, schottisches, polcas e quadrilhas. Com essa forma, digamos, "abrasileirada" de interpretar tais músicas, foram surgindo gêneros híbridos, como o lundu e o maxixe. Chama muita atenção o fato de o maxixe possuir características rítmicas e de acentuação bem semelhantes ao toque de terreiro Aguerê de Oyá, demonstrando que esses músicos de origem popular traziam musicalidade e bagagem cultural africanas para essas interpretações. É muito importante fazer esse parêntese sobre a matriz africana na construção destes gêneros híbridos, já que esta é tratada, até então, de maneira muito genérica na historiografia do choro. Dá-se "nomes aos bois" europeus, mas não aos bois africanos. Fala-se muito da polca e pouco do aguerê. A ancestralidade africana desses primeiros chorões é fator chave para compreendermos a diferença entre essa música feita no Brasil e a música feita na Europa. (CASTRO, 2019 p. 14 e 15, grifos meus)

Talvez os leitores e leitoras possam estar se perguntando: Mas Maurício, onde é que você enxerga tudo isso na fala de Luciana?

Veja bem, no trecho citado ela nos apresenta uma idéia de que "a roda é a escola" e, ao fazê-lo, ela também identifica isso como algo que "acontece em todas as manifestações de cultura popular", porém o que chama muito à atenção é o fato de que o exemplo que ela escolhe para ilustrar a idéia de "roda como escola" ser, justamente, não de uma manifestação cultural popular (tão mestiça ao ponto de não se poder identificar as dimensões étnicas de tal manifestação), mas sim um indiscutível exemplo de uma manifestação cultural negra: a capoeira, com toda a sua magia e pedagogia. Em síntese, essa ideia de cultura popular geralmente costuma ofuscar as dimensões raciais, sobretudo daquilo que é oriundo das produções culturais de africanos e seus descendentes. Em outras palavras, o que é do branco recebe os devidos créditos, o que é dos não brancos é de todo mundo (lembrando que o que é de todo mundo, muitas vezes corre o risco de não ser de ninguém) e, como veremos a seguir, se for pra falar do negro na música brasileira, no geral, o máximo de crédito que nos darão será aquilo que pertence aos universos rítmicos. No entanto, por ora, tentemos nos ater às questões do véu da democracia racial, tão presentes nas narrativas e pensamentos difundidos sobre o choro.

No episódio "Outros Sotaques"[7] o bandolinista Izaías Bueno nos dirá o seguinte:

> "Nós tivemos aqui os portugueses, os índios e os africanos, quer dizer, uma mistura. Toda uma mistura toda e o Brasil absorveu tudo isso. Quer dizer, é muito rico por esse motivo: que absorveu todas essas influências." (BRASIL TOCA, 2019)

[7] Link do episódio "Outros Sotaques"
https://youtu.be/vKLvKciUb2k?si=yaQCxbTTlLLNrNoN

No mesmo episódio o flautista Toninho Carrasqueira diz:

> Assim como nós brasileiros somos europeus, somos africanos, somos indígenas, somos árabes, somos judeus, somos japoneses, o choro (ele) tem a ver com isso. Então ele, mesmo musicalmente – falando da forma musical, da linguagem musical –, (ele) tem essas influências todas. (BRASIL TOCA, 2019)

Em ambos os depoimentos podemos notar a presença de uma ideia de brasilidade e de musicalidade brasileira constituída a partir de múltiplas influências étnicas. Mas antes de prosseguir citando trechos das falas presentes no programa televiso "Brasil Toca Choro", aqui cabe uma cuidadosa observação: acredito que seja muito importante destacar que existe uma macro narrativa resultante do que é apresentado na totalidade, ou seja, na junção de todos episódios. Sendo que cada um deles é composto pelas falas das pessoas entrevistadas (que são editadas e escolhidas antes de serem inseridas no material audiovisual final), juntamente com o repertório escolhido que, por sua vez, passou por uma curadoria e/ou uma direção que escolhe não só a instrumentação, mas também quais pessoas tocarão cada um destes instrumentos. Portanto, o olhar crítico que lanço aqui não é só sobre os trechos específicos das falas, mas também a esta macro narrativa que é resultante de todas essas escolhas. No entanto, o que considero de mais importante destas breves análises que farei é buscar captar um pouco desse imaginário coletivo ou, melhor dizendo – como já nos disse muito bem, Gramsci –, esse tão importante "senso comum" sobre a historiografia do choro que, certamente, não se inaugura nos episódios deste programa televiso, de modo que o programa acabe por cumprir a função de, dentre outras coisas, reiterar essas ideias que pretendo revisitar breve e criticamente.

Já outro ponto de extrema importância é dizer que em todos os episódios que tive a oportunidade de assistir não identifiquei nenhuma pessoa musicistas negra de pele escura falando sobre o que pensa sobre o choro, nós teremos alguns poucos e poucas musicistas negras de pele escura tocando ao longo dos episódios. Falo de pessoas negras de pele escura, pois são justamente essas pessoas que serão identificadas, indiscutivelmente, como negras e não como mestiças. Evidentemente não estou aqui para atuar como uma espécie de "negrômetro" pra definir quem é negro e quem não é, mas já que depois tudo que foi dito no capítulo "Reflexões sobre metodologia", me sinto confortável para dizer a partir do lugar de uma pessoa que possui, para além do nível de pigmentação, outros traços fenotípicos que não me permitem nenhuma uma dúvida quanto à minha racialidade. Eu não seria lido como negro

só na Europa, todos estes traços me permitem experienciar a vida a partir das dores e delícias de ser lido como – e com o mesmo nome de um lindo disco do Nei Lopes –: "Negro mesmo"[8].

Sei que esta questão da identidade racial é um assunto bastante delicado (sobretudo nos dias atuais) e apesar de, como disse anteriormente, eu não ter a menor pretensão de definir quem é negro e quem não é, entendo que a todo momento nós podemos estar lendo ou sendo lidos pelo mundo e, nesse sentido, a leitura que faço de Hamilton de Holanda é de um homem negro de pele clara. Posso estar equivocado nesta minha leitura, mas como não tive a oportunidade de perguntar ao próprio como ele se identifica racialmente, esta minha próxima análise será baseada a partir das limitações do meu olhar sobre o mundo e, em específico, sobre este imenso bandolinista por quem eu tenho profunda admiração.

Ainda no episódio "Outros Sotaques", Hamilton nos disse o seguinte:

> O choro vem dessa tradição de ritmo africano, né? Então a gafieira é baseada no ritmo e o ritmo do choro, na verdade, vem lá de trás né? O maxixe, na verdade, é um subgênero, assim, anterior ao choro que deu o caldo pra fazer o choro, o gênero choro. E era dançado também, né? Era um ritmo dançado, basicamente negro também.(BRASIL TOCA, 2019)

Já no episódio "Pianos e Primórdios"[9], Benjamim Taubkin nos dirá o seguinte:

> "Você sabe que eu andei viajando muito pela América Latina, América do Sul, América Latina e me chamou muito a atenção que grande parte das músicas desses países – que é uma música linda e rica –, especialmente a música do final do século XIX e começo do século XX, você encontra pouco a riqueza harmônica e melódica que você encontra no Brasil e, em muito particularmente, no choro" (BRASIL TOCA, 2018)

Logo em seguida a esta fala, entra a fala de Hamilton de Holanda da seguinte maneira:

> "Ah, eu vejo como uma mistura muito bem feita de harmonias e melodias – muito da música clássica e da música barroca européia – com o ritmo e com um pouco até da lamentação da coisa da música africana, do tambor e do batuque" (BRASIL TOCA, 2018).

---

[8] Link para ouvir o disco "Negro Mesmo"de Nei Lopes
https://www.youtube.com/watch?v=DtCrhzxDCx4 (acesso em 09/072024)

[9] Link do episódio "Pianos e Primódios"
https://youtu.be/mc_1tpEIAfs?si=f2_lDb7QCDdNOzRC

No primeiro trecho Benjamin estabelece uma comparação entre a música feita no Brasil e em diversos outros países da América Latina no período entre o final do século XIX e o começo do século XX. Logo após a esta fala, entra a fala de Hamilton de Holanda, de modo que, através da edição audiovisual, estes trechos são justapostos de modo a construir ideias que se complementam. Se no primeiro momento Taubkin estabelece um recorte de tempo e espaço e nele identifica uma maior complexidade melódica e harmônica na música feita no Brasil, no segundo momento é como se a fala de Holanda pudesse explicar a origem desta complexidade, uma vez que estas falas estão inseridas no episódio que tem como título "Pianos e Primórdios" (grifos meus).

O que estou tentando demonstrar aqui é o quanto que este "véu da democracia racial"(ALMEIDA, 2021) se faz presente nas narrativas da historiografia do choro. Ao que me parece, isso fica bem evidente na fala de Hamilton de Holanda. Ora, se um dos mitos fundadores do Brasil é o mito da democracia racial que falará, dentre outras coisas, de uma mistura e uma convivência harmoniosa entre as raças (africanos, indígenas e europeus), na fala de Hamilton duas coisas se destacam: primeiro uma ideia de "uma mistura muito bem feita", segundo a ideia do ritmo associado à "lamentação da coisa da música africana, do tambor e do batuque".

Sobre o primeiro ponto, fica muito nítido através das palavras do próprio Hamilton, que ele está simultaneamente falando de uma mistura musical e étnica. Musicalmente ele nos fala da mistura entre harmonia, melodia e ritmo. Etnicamente ele nos fala, basicamente, da mistura entre europeus e africanos, cabendo aos primeiros a responsabilidade de influenciar o choro através da harmonia e melodia, e aos últimos coube o ritmo. Porém na própria fala de Holanda podemos identificar uma contradição, pois quando falamos de lamentos na música, normalmente, estamos falando de melodia e não de ritmo. Não quero aqui dizer que não podemos expressar lamentos através dos tambores e muito menos pensar que seja possível concebermos melodias sem ritmo, no entanto o que é infinitamente mais comum é que o lamento seja algo muito mais associado às melodias, que no caso das populações africanas e de seus descendentes, muitas vezes, foi associado às melodias cantadas por estas pessoas na condição de escravizadas.

Já que neste momento estamos aqui a pensar sobre o choro a partir do conceito de "véu" de Du Bois, cabe aqui uma importante consideração sobre o livro "As almas do povo negro" e a questão do lamento. No final do capítulo "Reflexão Preliminar", o autor nos dirá o seguinte:

> (...) Antes de cada capítulo, da forma como estão impressos aqui, há compassos das Canções de Lamento - alguns ecos de melodias jamais esquecidas da única música norte-americana a transbordar das almas negras em um passado sombrio. E, por fim, será que existe a necessidade de acrescentar que este que lhe fala é carne da mesma carne e ossos dos mesmos ossos daqueles que vivem sob o Véu?
>
> W.E.B Du B.
> *Atlanta, Geórgia, 1º de fevereiro de 1903*
> (DU BOIS, 2021 p. 16)

Sobre o termo "Canções de Lamento", o tradutor do livro (Alexandre Boide) fez uma nota de rodapé que, por ser tão importante para esta pesquisa, escolho reproduzí-la na íntegra aqui no corpo do texto, confira:

> Du Bois chama assim os *spirituals,* um gênero de canções criado nos Estados Unidos pelos afro-americanos durante o período da escravidão. Impedidos de usarem os instrumentos de percussão de origem africana (que, como a dança, foram proibidos pelos escravagistas brancos dos Estados Unidos), os negros desenvolveram esse tipo de música, que incorpora elementos da cultura branca (musicais, temáticos etc.) e até, segundo alguns pesquisadores, elementos da cultura islâmica. Os *spirituals* estão na base da música popular negra norte-americana. Para Du Bois, trata-se de "uma herança espiritual única da nação e o grande presente do povo negro" (DU BOIS, 2021 p. 16, nota do tradutor).

Embora possam haver muitas semelhanças entre as experiências vividas pelas populações negras escravizadas no Brasil e nos Estados Unidos, não podemos crer simplesmente que os processos foram idênticos, sendo assim não quero explicar a questão dos lamentos presentes nas melodias realizadas no Brasil a partir de um processo de "copiar e colar" as informações que temos sobre os E.U.A. aqui nas reflexões sobre as diásporas africanas no Brasil. No entanto, vale como uma importante reflexão considerar que nos Estados Unidos, de acordo com as notas do tradutor, o lamento cantado está também ligado a proibição do uso dos instrumentos de percussão, ou seja, estes lamentos cantados não estão diretamente ligados aos tambores, sendo assim podemos concluir que aqui no Brasil a população escravizada também pudesse cantar melodias carregadas de lamento com ou sem tambores.

Esta última fala citada de Hamilton de Holanda se encerra com a palavra "batuque" e, logo em seguida ao corte seco, um excelente grupo musical começa a tocar a música "Batuque" de Ernesto Nazareth. Sobre esse termo "batuque", gostaria de compartilhar com vocês o que eu disse sobre ele no meu trabalho de conclusão de curso (realizado em 2018):

> Na historiografia da música (popular ou não) brasileira é comum e frequente a associação (direta[10] ou indiretamente[11]) entre as palavras "negro" e "batuque", quase como categorias indissociáveis. Pesquisadores e demais observadores em seus mais diversos relatos, por desconhecerem completamente (ou parcialmente, pra ser generoso) as especificidades das musicalidades negras — desconhecendo os possíveis sistemas musicais destes povos, incluindo nisso seus diferentes modos de construção melódicos e harmônicos — se permitiram dizer, muitas vezes, daquilo que não conheciam, o que na prática se desdobrou em algo que podemos resumir em uma palavra: preconceito.
>
> Batuque: substantivo genérico demais[12], nome que não nomeia... Talvez por ser um nome dado pelo senhor[13] , que em muitos momentos, hierarquicamente, demarcava a distancia abismal de direitos e privilégios que havia entre ele (senhor) e o objeto: negro escravizado. No Brasil, do mesmo modo que toda uma serie de musicalidades complexas fora resumida à palavra "batuque", resumiram à palavra "negro" um número incontável de pessoas que pertenciam a diferentes grupos e identidades étnicas. No entanto, talvez mais cruel ainda tenha sido o fato de, por meio de uma narrativa historiográfica limitada e carregada de preconceitos, a indissociação destas duas palavras/categorias ("negro" e "batuque") acabou por encerrar uma na outra, fomentando ainda mais "a constelação de pensamento social racista que está imbricado no subconsciente do brasileiro médio" (MOURA, 1988, p. 17) (PAZZ, 2018).

Para concluir esta parte de toda esta reflexão, a ideia de pensar o Hamilton de Holanda também como um sujeito negro (assim como eu) me parece ser algo verdadeiramente especial para esta pesquisa, já que toda esta reflexão que fiz foi para demonstrar os pensamento e inquietações que me atravessavam durante o período em que eu mais me dediquei ao estudo do choro que, não por coincidência, corresponde ao período em que eu mais frequentei as rodas de choro. Pensamentos como estes – que eu humildemente transcrevi – eu já ouvi aos montes pelas rodas, inclusive se eu dissesse que nessas rodas eu não ouvi narrativas carregadas de racismo e machismo, eu estaria mentindo. Mas voltando

---

[10] "É ponto pacífico, hoje, que o lundu descende diretamente do *batuque* dos negros" (KIEFER, 2013, p.35).

[11] "Na Bahia, em 1807, o Conde da Ponte se queixava: 'Os escravos [negros] nesta cidade não tinham sujeição alguma em consequência de ordens ou providencias do governo; juntavam-se quando e onde queriam; dançavam e tocavam os estrondosos batuques por toda cidade e a toda hora; nos arraiais e festas eram eles só os que se assenhoravam do terreno, interrompendo quaisquer outros toques ou cantos'" (SODRÉ, 1998. p.12)

[12] "A palavra batuque, segundo José Ramos Tinhorão, tem sido aplicada tradicionalmente e 'com sentido genérico a todos os ritmos produzidos à base de percussão'" (KIEFER, 2013, p.35).

[13] O conceito de "batuque enquanto uma categoria senhorial" foi apresentado por Rafael Galante no curso *Por uma iconografia musical do Atlântico Negro entre os séculos XVII e XIX*, em julho de 2018 no MASP.

pras falas de Hamilton, me parece que ele, assim como eu, também pode estar tentando pensar e falar sobre qual o papel do negro na construção desse gênero tão rico e tão importante pra música no Brasil e no mundo. Olhando em perspectiva para os meus processos enquanto um homem negro que toca bandolim, eu consigo me ver me debatendo dentro deste véu da democracia racial. Levanto aqui a hipótese de que talvez nem o gigante Hamilton de Holanda tenha escapado das armadilhas deste véu racista, que no Brasil se esconde através de uma ideia falaciosa de mistura e democracia racial.

Mas calma caros leitores e leitoras, eu não me perdi não, viu? Eu sei que eu estava a falar sobre guitarra e *playbacks*, mas precisei criar este imenso parêntese para falar de tudo isso, porque agora eu posso dizer de uma forma mais direta e ser melhor compreendido.

Quando recentemente eu decidi iniciar os meus estudos musicais na guitarra elétrica, eu pretendia colocar em prática os conhecimentos (sobretudo de arpejos) adquiridos no bandolim. Porém como eu dissera anteriormente, lá atrás eu me via atravessado por estes paradigmas da dupla consciência musical à brasileira, em outras e poucas palavras: o que é ser um músico brasileiro e o que é ser um músico negro brasileiro e/ou no Brasil?

Agora, nesta nova fase, meus paradigmas são outros e, com isso, não quero dizer que já me libertei do tal véu, mas agora, nesta outra fase, alguns outros pontos me inspiram o desejo de investigação. Sendo assim, quando começo a tocar guitarra estou (até agora) atravessado por algumas ideias, que para tentar ser breve, vou dizê-las de uma forma corrida, quase como quem escreve uma lista de desejos, são elas:

- Me libertar das ideias oriundas e convenientes aos projetos de Estado Nação, pensando e fazendo música levando em consideração as nações afro-diaspóricas;
- Aprofundar meus conhecimentos rítmicos, sobretudo sobre o que o saudoso maestro Letieres Leite chamava de sistema de claves;
- Me despir do véu da democracia racial e enxergar plena e nitidamente a importância da população africana e afro-descendente pra música no mundo, levando em consideração as questões rítmicas mas também conseguindo olhar pra muito além disso, em poucas palavras, enxergar o negro além do ritmo;
- Olhar, investigar e aprender com os diferentes legados dos cordofones africanos;

- Olhar, investigar e aprender com os diferentes modos que africanos e afro-descendentes reinventaram as formas de se tocar cordofones construídos pelos colonizadores.

Sim, a lista de desejos é gigante, e devo admitir que esta aí em cima está incompleta, no entanto concluindo este capítulo, devo dizer que foi neste contexto que voltei a sentir o desejo e necessidade de construir novos *playbacks* para praticar o estudo da guitarra. No entanto, se por um lado a lista de desejos é imensa, devo admitir que com o passar dos anos a lista de obrigações a cumprir na vida parece superar com louvor a lista de desejos. Sendo assim eu também tinha e tenho agora um desafio que é um tempo menor disponível para o estudo da música, o que certamente me forçava a olhar para as várias coisas que eu desejava realizar e me perguntar:

– Negrão, seria possível construir um único projeto que contemple uma grande parte disso tudo que você deseja fazer e aprender?

Devo-lhes dizer que eu não sei se consegui, mas que eu tentei… Ahhhh sobre isso, eu não tenho a menor dúvida. Falarei melhor sobre isso no próximo capítulo.

3. Playgrounds Musicais

Motivações iniciais

Creio que esta pesquisa possa ser dividida em três partes que, na verdade, estão interligadas, a divisão muitas vezes cumpre uma função mais didática, no sentido de melhor comunicar o que e como penso e faço.

- Primeira parte – diz respeito ao pensamento: o que penso e sinto antes, durante e depois de tudo o que fiz nesta pesquisa.
- Segunda parte – diz respeito aos *playgrounds* musicais: séries de composições de aproximadamente um minuto, que servem e serviram de base para o estudo de improvisação, portanto obras que tem por objetivos serem disponibilizadas para que outras pessoas possam interagir e brincar com elas (tocando, cantando, dançando, ou como bem preferir).
- Terceira parte – diz respeito aos desdobramentos proporcionados pela prática de compor e construir estes *playgrounds*: como exemplos desta terceira etapa eu destaco a composição de canções, músicas instrumentais, arte sonora, e também algumas coisa mais inusitadas que a princípio não estavam no meu radar, mas que hoje eu compreendo que também são desdobramentos dos *playgrounds*, como por exemplo a criação de um selo musical e a construção de um instrumento musical que chamei de Guitarra Afro-Atlântica.

Embora eu já tenha explicitado no capítulo “Reflexões sobre metodologia” que eu não pretendo simplesmente adotar um método e ficar me forçando a caber dentro dele, devo dizer que o contato com as metodologias presentes na “Pesquisa Artística” (PA) em muitos momentos foi algo que me ajudou a compreender melhor aquilo que eu estava fazendo e, consequentemente, me ajudou a nomear algumas das etapas que vivenciei. Quanto a definição do conceito, utilizaremos aqui a mesma encontrada no prefácio do dossiê dedicado à "Pesquisa Artística" da Revista Claves, onde consta:

> "Pesquisa Artística configura-se como um campo que tem a prática artística como agência da pesquisa conduzida por artistas-pesquisadores, os quais vivenciam e investigam, ao mesmo tempo, sua experiência artística e as condições em que ela se dá, evitando a dicotomia entre teoria e prática."(BRAGAGNOLO e SANCHEZ, 2022 p. 4)

Nesta pesquisa também compreendemos a PA como um processo de produção de conhecimento, veja a seguir:

> Nosotros entendemos la Pesquisa Artística como un proceso de producción de conocimiento a través de un proyecto artístico en donde el resultado no solamente es una obra o una propuesta de interpretación. El objetivo fundamental es producir un conocimiento nuevo que no se poseía antes y que debe expresarse a través de un discurso, una contextualización o una discusión. Este discurso debe analizar críticamente los modos habituales de creación para cuestionarlos. Tanto la crítica como las alternativas se expresan con la propia producción artística. Pero debe generar un conocimiento que no se encuentra exclusivamente en la obra resultante, sino que vive en las discusiones de los profesionales. (BRAGAGNOLO e SANCHEZ, 2022 p. 8)

A escolha por lhes contar um pouco das minhas motivações iniciais se deve ao fato de que através delas será possível compreender um pouco melhor sobre alguns dos objetos de estudo desta pesquisa.

> “¿qué quieres saber?”, “¿qué quieres conocer?”, “¿qué quieres poder hacer?” Vamos a conseguir algo que ahora no sabes hacer. Ese es el objeto de estudio. El resultado va a ser un conocimiento que no tenías antes. Un conocimiento que puede ser conceptual o procedimental: una habilidad. Ese conocimiento lo vas a poder hablar, lo vas a poder explicar, pero también va a haber parte de ese conocimiento que solamente podrás demostrar que lo has adquirido tocando, componiendo o dirigiendo. El saber conceptual pero también el saber hacer. (BRAGAGNOLO e SANCHEZ, 2022 p. 10)

Sendo assim, permitam-me lhes dizer um pouco das coisas que eu desejo saber, conhecer e poder fazer, lhes contando uma parte das minhas motivações iniciais: Em 2019 eu estava um tanto cansado e desgostoso com a vida de músico profissional, penso que grande parte disso se deva às diversas dinâmicas de precarização a que nós músicos e musicistas estamos frequentemente expostos e submetidos. Tentando encontrar alternativas que fizessem sentido para mim, eu decidi que a partir do ano seguinte eu daria início a um processo de me dedicar ao meu trabalho artístico autoral. O ano virou, renovei minhas energias e entrei em 2020 decidido a iniciar este processo de construção artístico autoral, porém o que não estava nos planos era a chegada de uma pandemia global.

Março de 2020, para além das questões relacionadas às medidas preventivas – e tão necessárias! (diga-se de passagem) – recomendadas pela OMS (Organização Mundial da Saúde), o isolamento social me pareceu, inicialmente, como algo bastante positivo, já que (a princípio) eu acreditava que isso não duraria mais do que três meses. Diante deste cenário, busquei olhar positivamente para esta reclusão e comecei a pensar nas coisas que eu desejava me aperfeiçoar: estudar improvisação na guitarra, voltar a compor e produzir conteúdos pra rede social. Este último item não era bem um desejo, na verdade eu me sentia e ainda me sinto pressionado a postar conteúdos, uma vez que nos dias de hoje podemos ouvir com muita frequência a ideia de que ter uma boa performance nas redes sociais é uma condição indispensável para atingir o tal do sucesso profissional (seja lá o que sucesso profissional venha a significar).

Destrinchando um pouco do que "estudar improvisação" significava pra mim na época, posso dizer que eu estava interessado em aprender ou me aperfeiçoar nos seguintes pontos procedimentais:

- Estudar arpejos de tétrades na guitarra elétrica
- Estudo de escalas pentatônicas (na guitarra, no bandolim e no violão tenor)
- Estudos de escalas aplicada em acordes composto por tétrades (Xm7, X7, X7M, Xø)
- Também aplicar o estudo de improvisação em musicalidades afro-diaspóricas distintas do jazz, blues e bossa nova.

Sobre este último item, eu gostaria de fazer uma observação: ainda que eu compreenda o Jazz, o Blues, o Choro, o Samba e a Bossa-Nova como manifestações culturais das diásporas africanas, ao longo desta investigação artística, eu busquei dar continuidade a um processo de pesquisar outros ritmos, gêneros e ou sotaques das musicalidades afro-diaspóricas, como por exemplo o *guaguanco* e o jongo.

Ao olhar para aquelas três coisas (estudar guitarra, compor e produzir conteúdo) eu conseguia ver importância nessa empreitada, porém algo muito fundamental me faltava. E já não era de hoje… Faltava sentir prazer em fazer música, faltava me reconectar com ela. E geralmente quando eu chegava ou retornava a esta constatação, logo em seguida eu buscava fazer o exercício de olhar para trás e tentar lembrar e sentir como era a minha relação com a música lá atrás, onde tudo começou, como uma brincadeira divertida. Ao lembrar da diversão, percebi que ela deveria ser o centro de tudo nesse momento de busca por uma

reconexão com a música e comigo mesmo. Passei então a me perguntar: como é que eu posso juntar, de uma maneira divertida, estas três coisas?

Foi então que relembrei da minha antiga prática de construir meus próprios *playbacks* e enxerguei, no processo de criá-los, a possibilidade de retomar a prática da composição. Ao pensar em algo que pudesse ter uma aplicabilidade nas redes sociais, decidi que os *playbacks* teriam, a princípio, uma duração de aproximadamente um minuto. Assim que cheguei a estas conclusões, passei a refletir sobre algumas questões mais estéticas e conceituais, pois lá atrás quando eu desenvolvi os meus primeiros *playbacks* eu utilizava o computador muito mais como um emulador de instrumentos acústicos e agora eu gostaria de fazer diferente.

Ao refletir sobre a presença das tecnologias na sociedades contemporâneas, mais especificamente sobre a presença delas na música, Fernando Iazzetta, no livro "Música e mediação tecnológica" (publicado em 2009) nos diz o seguinte:

> No caso da música, existem duas configurações tecnológicas que vão modificar suas práticas durante o século xx. A primeira delas diz respeito ao que chamamos de fonografia. A possibilidade de gravação e reprodução sonora inaugurada pela invenção do fonógrafo por Thomas Edison, em 1877, modificou radicalmente toda a rede de relações que se estabelecia em torno da música. O pensamento composicional ganhou novas referências, a performance passou a contar com um processo de registro refinado e os meios de distribuição e comercialização da música expandiram-se de maneira explosiva. Mas foi a escuta que talvez tenha sofrido a maior transformação em função do surgimento da fonografia. Os meios de gravação e reprodução sonora levaram ao surgimento de um ouvinte especialista na escuta e cada vez mais distanciado da criação musical. Por outro lado, ao ser colocada em evidência, a escuta passou a balizar os modos de fazer música durante o século xx.
>
> A segunda configuração tecnológica essencial para a música de hoje parte da escuta, mas concentra-se na criação. Chamamos essa configuração de mediação eletrônica e ela engloba as diversas práticas de criação musical mediadas por tecnologias eletroeletrônicas, especialmente a partir da segunda metade do século xx. O grande número de dispositivos tecnológicos que passa a mediar a criação musical subverte os paradigmas tradicionais de composição (a escritura baseada em notas e em relações entre notas musicais) e de performance (a execução de instrumentos tradicionais) permitindo, por exemplo, a criação de músicas sem notas e de performances musicais sem instrumentistas. Essa configuração, que se consolida com o início das práticas eletroacústicas ao final da década de 1940, estende-se até hoje numa série de procedimentos que exigem uma reorganização de modelos mais tradicionais de se fazer e escutar música. (IAZZETTA, 2009, p. 18 e 19)

Se antes eu fazia o uso das tecnologias de gravação de modo que elas atendessem a simples função de registro de ideias musicais, muitas vezes utilizando os instrumentos virtuais como emuladores de instrumentos tradicionais, agora, neste novo momento eu estava

(e ainda estou) interessado em aprender como utilizar essas ferramentas (hardwares, softwares e demais equipamentos de gravação) de uma forma mais artística e criativa, em outras palavras, não gostaria de usar e pensar meu *home studio* nem como um simples gravador (que se pretende neutro e digno de produzir registros "fiéis") e nem como um emulador digital (seja de instrumentos analógicos ou de estúdios "reais" e/ou convencionais). Eu estava e ainda estou interessado em descobrir, nos meus processos de criação, como fazer um uso artístico e musical dos equipamentos de gravação disponíveis em meu *home studio* (com por exemplo computador, interface de áudio, microfones, diferentes softwares de áudio, dentre outros), de modo a expandir minha compreensão sobre as diferentes escolhas artísticas que posso fazer ao manejar toda uma série de equipamentos, agora não tendo mais como objetivo ou referências ideias de fidelidade sonora.

> Já no início do século xx, a Edison Company percebeu que seus consumidores estavam interessados em ouvir o som segundo o parâmetro de escuta que eles possuíam na época, quer dizer, queriam ter a sensação de perceber o som proveniente de músicos tocando ao vivo, e não o som transmutado pelas qualidades sonoras dos aparelhos. A empresa passou então a veicular em seus anúncios que os fonógrafos Edison tinham a melhor qualidade sonora, simplesmente porque não adicionavam nenhuma característica específica ao som. Consolidava-se aí a ideia de fidelidade sonora cujo discurso estende-se aos dias de hoje e é ainda bastante comum nas revistas especializadas em questões relativas a áudio (sejam elas voltadas a um público amador, a profissionais de áudio, ou mesmo a um nicho especializado como o de compositores de música eletroacústica) e outros materiais técnicos. (IAZZETTA, 2009 p. 100)

Vale ressaltar que o processo de não querer utilizar o software como um emulador me possibilitou utilizar estes ritmos mais como pontos de partida e referência para as minhas experimentações, pois eu não estava buscando reproduzir algo relacionado a uma perspectiva conservadora sobre as tradições. Em última instância, algo que me referenciava era o seguinte pensamento: se de alguma maneira o congo de ouro pode desembocar no tamborzão do funk carioca, e se os fraseados das violas machetes puderam desembocar nos fraseados do pagode/pagodão baiano, onde é que eu posso chegar, experimentando, se eu partir de um ritmo “x” que eu venha escolher das musicalidades afro-diaspóricas? Sendo assim, entendo que outros itens podem ser adicionados àquela lista de desejos (o que desejas saber? o que desejas conhecer? o que desejas poder fazer?) – de que nos falou Rubén López-Cano – que nos ajuda identificar nossos objetos de estudo. Sendo assim eu adiciono à minha lista de desejos os seguintes pontos:

- Investigar outras sonoridades
- Aprender a utilizar as DAW de uma forma mais criativa. Menos como um emulador e mais como um instrumento com suas características próprias.
- Fazer do ato de compor uma prática diária.

Eu confesso, que antes de ter contato com a PA, eu me sentia inseguro de explicitar os meus desejos que pertencem mais a um campo de investigações mais procedimentais e instrumentais, pois tinha receio de que estes talvez fossem considerados como saberes menores ou menos importantes no contexto das pesquisas artística. Isso se acentuava ainda mais quando eu entendia que eu desejava aprender procedimentos que são considerados como muito básicos no contexto da improvisação jazzística. Então por vezes eu me pegava em um dilema profundo e me me perguntava: "Como é que no mestrado eu estou me propondo a estudar itens que poderiam ser entendidos como básicos?" Felizmente, o contato com os textos da PA me libertou desses pensamentos aprisionantes.

Henk Borgdorff diz que “para entender o que a pesquisa em artes envolve, nós precisamos estar completamente conscientes da tensão e interação entre prática artística e reflexão teórica, que são características das artes criativas e performáticas." (BORGDORFF, 2017, p. 315). Ao abordar as diferentes perspectivas sobre as possíveis relações entre teoria e prática Henk Borgdorff (2017) as classifica da seguinte maneira: a.) perspectiva *instrumental*, b.) perspectiva *interpretativa*, c.) perspectiva *performática* e d.) perspectiva *imanente.* Sobre a primeira, o autor nos diz que ela

> (...) sugere que a “teoria” serve ao processo criativo ou à prática da performance nas artes. Esse ponto de vista, predominante em escolas profissionais de arte, entende primeiramente a teoria como um corpo de conhecimento técnico-profissional. Portanto, cada disciplina de arte possui sua própria “teoria” – conhecimento instrumental específico para a atividade, necessário à prática da arte em questão. Exemplos são as teorias de edição em filme, a teoria da harmonia e contraponto em música, ou a psicotécnica de Stanislavski no teatro. (BORGDORFF, 2017 p. 316)

Longe de querer fazer um copia e cola metodológico, porém considero importante tornar público esta parte da pesquisa que foi bastante desafiadora, uma vez que não se trata de um projeto de mestrado focado na performance musical e sim nos processos criativos. Sendo assim, compartilho com vocês mais um trecho sobre a perspectiva instrumental da PA.

> (...) além do saber técnico e do conhecimento profissional ocasionalmente referido como teoria, a perspectiva instrumental também contempla a teoria ou pesquisa

> teórica de natureza exploratória ou aplicada. Essa pode, por exemplo, envolver investigações sobre o uso específico de materiais nas artes visuais, pesquisa de dramaturgia em um texto teatral ou até mesmo a moda atual de se aplicar a tecnologia da informação à prática artística. Em todos esses casos, teoria ou pesquisa teórica, assim como o corpo de conhecimento técnico, é utilizado *a serviço da* prática artística. A teoria, por assim dizer, fornece as ferramentas e conhecimento material que são aplicados ao processo ou produto artístico. (BORGDORFF, 2017, p. 316)

Sendo assim, nesta pesquisa podemos compreender que tanto as questões procedimentais relacionadas aos instrumentos musicais (aplicação de escalas, arpejos e etc) quanto investigar as possibilidades artísticas das tecnologias de áudio digital a serviços dos processos criativos são também dimensões instrumentais e altamente relevantes para esta pesquisa. O disco que foi fundamental para despertar em mim o desejo por investigar essas outras dimensões do fazer musical, que vão além dos instrumentos acústicos e elétricos mais convencionais, foi o disco "Manga" (lançado em 2019) da cantora e compositora cabo-verdiana Mayra Andrade. Nele eu pude ouvir (pela primeira vez de uma maneira consciente) um amálgama sonoro resultante da junção de timbres provenientes de instrumentos mais comuns (como guitarras, baixos, diferentes tipos de tambores, teclados por exemplo) com os timbres de instrumentos mais comuns nos universos das músicas eletrônicas. Evidentemente esta fusão de instrumentos e timbres que descrevi anteriormente não se inaugurou neste álbum, no entanto ele foi um gatilho que disparou em mim inúmeras reflexões. Dentre elas quero destacar a que talvez seja a mais importante delas, que vou lhes contar agora.

Antes deste álbum eu pensava que a minha não identificação com o que popularmente é chamado de "música eletrônica" (ou para ser mais justo, o que eu tive acesso e escutei de música eletrônica) estava ligada a uma questão timbrística, eu pensava que os timbres sintetizados eram a razão desse meu "não gostar de música eletrônica" da época. Mas ao ouvir "Manga" eu pude perceber que eu estava completamente enganado, a questão para mim não era timbrística e sim epistemológica. Ao tentar, rapidamente, lhes explicar o que quero dizer com isso, preciso enfatizar que, apesar do grande risco, não quero cair em discursos essencializantes. Da mesma forma que reconhecemos que existe toda uma diversidade cultural na Europa, se faz necessário reconhecer as diversidades em todos os demais continentes, inclusive na América e África. Mas tentando ir direto ao ponto, ao olharmos pros repertórios canônicos da tradição musical europeia (ligados ao universo da música de concerto) podemos notar a recorrente presença de ideias melódicas, harmônicas e rítmicas

que reforçam e reiteram a métrica da pulsação rítmica da música (cometricidade). Isto é tão presente que quando o oposto disso ocorre, muitas vezes recebeu e recebe o nome de síncope.

> a síncope seria um fenômeno próprio de "nosso sistema de ritmo musical", onde "nós" quer dizer a música clássica ocidental.
>
> O caráter culturalmente condicionado do conceito de síncope foi pela primeira vez trazido à baila numa resenha publicada em 1960 pelo etnomusicólogo Mieczysław Kolinski, a propósito do livro Studies in African Music, de A.M. Jones. Kolinski postula, como outros autores, a existência de dois níveis de estruturação do ritmo musical: o da métrica e o do ritmo propriamente dito. A métrica seria a infraestrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações. Assim, numa valsa, por exemplo, a métrica seria o 3/4 que constitui o fundo constante, e o ritmo, as diferentes articulações temporais da música real. Nas polifonias europeias do fim da Idade Média e início do Renascimento, a métrica corresponderia ao *tactus*, sequência de tempos neutros que possibilitam a coordenação das vozes; o ritmo, os diferentes cortes temporais de cada uma destas vozes. Nas polirritmias africanas, a métrica seriam as pulsações isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical."
>
> Ora, em todos estes casos o caráter variado do ritmo pode confirmar ou contradizer o fundo métrico, que é constante. Kolinski cunhou os termos "cometricidade" e "contrametricidade" para exprimir estas duas possibilidades. A "metricidade" de um ritmo seria pois a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente. (SANDRONI, 2012 p. 23)

Por outro lado, em diversas regiões do continente africano e em inúmeras musicalidades afro diaspóricas podemos encontrar outras formas de organização das estruturas rítmicas, de modo que essas diversas musicalidades, de um modo geral, não operam na chave de reiterar a métrica (cometricidade), o que pode conferir ao ritmo uma maior liberdade, de forma que em muitos casos o ritmo possa evidenciar e/ou acentuar justamente os espaços que existem entre uma métrica e outra (contrametricidade). Porém algo aqui precisa ser dito, para evitar eventuais equívocos: não estar subordinado a métrica não significa estar alienado dela, muito pelo contrário, a percepção da pulsação muitas vezes é percebida, sentida através do corpo. Em outras palavras, em muitos casos, talvez não seja necessário reiterar a métrica justamente porque ela já foi incorporada – como uma consciência impregnada no corpo e mente (uma vez que a mente não está fora do corpo) – tanto por quem toca quanto por quem escuta.

Ora, partindo deste princípio, se a percepção da métrica pode ser sentida e compreendida com facilidade tanto por quem toca quanto por quem ouve, nessa chave a presença de múltiplos instrumentos e/ou funções reiterando a métrica poderia resultar, do

ponto de vista do discurso musical, em monotonia. Sendo assim e levando em consideração que a escuta "está intimamente ligada à experiência e à aprendizagem, quer dizer, escutamos a partir de uma vivência pela ação dos sentidos e do corpo" (IAZZETA, 2009, p. 104), é compreensível que – para uma pessoa acostumada com polirritmias – uma música feita a partir de uma lógica que, ritmicamente, reitera o óbvio (a pulsação e a métrica) possa não despertar interesses ou identificações. Foi ouvindo este álbum de Mayra Andrade que relembrei o quanto que para mim o suingue é fundamental, o balanço resultante das escolhas de evidenciar aquilo que acontece entre – entre o que está posto, entre o que já é dado, entre subverter a lógica colonial que insiste em hierarquizar as relações (não só as pessoais, mas também as relações entre as notas e os tempos), estabelecendo, definindo e reiterando quem é forte e quem é fraco – é, a meu ver, sabedoria, tecnologia, política e poética ancestral. De uma certa forma, "suingar" aqui, mas não só aqui nesta pesquisa, é também uma forma de subverter, com leveza (às vezes não), todas estas ordens. Pois como já nos dissera muito bem Luiz Rufino no livro “Pedagogia das encruzilhadas” (2019):

> Eis a cumeeira da modernidade, sustentada sobre os pilares da raça, do racismo e do Estado-Nação, a energia desse espectro continua a nos afetar. Lançados a essa demanda, haveremos de jogar o jogo, fomos produzidos como desvio, como seres vacilantes e aí inventamos a ginga, sapiência do entre, para lançar movimentos no vazio deixado. Os seres submetidos às lógicas de opressão desse sistema são inventores dos jogos de corpo, palavra e ritmo. (...)
> A ancestralidade como sabedoria pluriversal ressemantizada por essas populações em diáspora emerge como um dos principais elementos que substanciam a invenção e a defesa da vida. (RUFINO, 2019 págs. 12 e 15)

Em 2019 tive a imensa felicidade de produzir e dirigir três documentários registrando as memórias e depoimentos de três músicos que admiro profundamente: o percussionista Fred Prince, o trompetista e arranjador Walmir Gil e, por fim, o pianista, maestro e arranjador Laércio de Freitas (que faleceu no mesmo mês em que escrevo estas linhas e a quem eu também dedico esta pesquisa). A esta série de curtas documentais eu dei o nome de "Cor do Som - Memórias da Música Negra" e as disponibilizei no YouTube[14]. Em seu episódio[15], Fred

[14] Segue abaixo o link da playlist com os três episódio na íntegra:
https://www.youtube.com/watch?v=iFA-4ZFtYlk&list=PLGquz4KNSlOOJmjbtWXyhJUZIJaB0x9ge

[15] Segue abaixo o link do episódio "Fred Prince":
https://www.youtube.com/watch?v=iOYa9Rsk_34&list=PLGquz4KNSlOOJmjbtWXyhJUZIJaB0x9ge&index=2

Prince nos diz, em outras palavras, que: até pra andar "tem que ter suingue" e ao dizer salienta que não está falando do suingue da música.

O que estou tentando lhes dizer é que entendo que o ritmo organiza o pensamento musical em diversas musicalidades africanas e afro-diaspóricas, mas dizer isso ainda é pouco, pois de uma certa forma penso também que o ritmo organiza o corpo, sobretudo ao falarmos de um corpo que não está apartado da mente, de modo que em muitos casos é visível a consciência rítmica e corporal destas pessoas. Tudo isso para dizer que se faz necessário reconhecer que o ritmo é epistemológico para essas musicalidades. Vale ressaltar também que elas (essas musicalidades), na grande maioria das vezes, não costumam estar apartadas da dança, portanto é necessário também reconhecer que ao falarmos epistemologicamente sobre ritmo, nesta perspectiva, não estamos falando só de música. Veja o que nos disse Muniz Sodré:

> No Ocidente, com o reforçamento (capitalista) da consciência individualizada, a música, enquanto prática produtora de sentido, tem afirmado a sua autonomia com relação a outros sistemas semióticos da vida social, convertendo-se na arte da individualidade solitária. Na cultura tradicional africana, ao contrário, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras — danças, mitos, lendas, objetos — encarregadas de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o aiê, em nagô) e o invisível (o orum). O sentido de uma peça musical tem de ser buscado no sistema religioso ou no sistema de trocas simbólicas do grupo social em questão. Ademais, os meios de comunicação musical não se restringem a elementos sonoros, abrangem também o vínculo entre a música e outras artes, sobretudo a dança. Diz o musicólogo Kwabena Nketia: “Em termos africanos, referir-se à música através da atividade da dança é tão válido quanto escutá-la contemplativamente, pois quando o movimento ultrapassa a simples articulação da batida para chegar ao emprego de sequências ordenadas de movimentos corporais como na dança, intensificam-se a resposta adequada e o envolvimento consciente”.
>
> O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo, buscando em conseqüência simetrias às quais não se sente obrigada a forma musical no Ocidente. Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical. (SODRÉ, 1998, págs. 21 e 22).

No entanto, falando especificamente de música o ritmo é epistemológico pois organiza e orienta as construções melódicas (as melodias dialogam intimamente com as estruturas rítmicas), harmônicas (pois o ritmo-harmônico também dialoga com elas) e, obviamente, organiza o próprio rítmo (me refiro aqui aos ritmo nos instrumentos de percussão).

> Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma *forma temporal*, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência (SODRÉ, 1998, p.19).

Agora voltando ao álbum de Mayra Andrade, ao escutá-lo passei a ouvir de uma outra maneira as diversas músicas que eu já ouvia antes dele, porém antes do "Manga" eu nem sequer notava a presença de timbres eletrônicos. Em suma, este disco me trouxe a consciência da forte presença de elementos musicais da música eletrônica nas musicalidades negras feitas nas periferias dos brasis, como funk, rap, pagode baiano e piseiro, por exemplo. Numa perspectiva afro-diaspórica, este disco também me provocou o desejo de "ouvir com outros olhos" os diversos outros estilos e gêneros musicais feitos no continente africano, bem como em outros lugares do mundo afro-atlântico (ver GILROY, 2012).

Por outro lado, ao pensar nas diversas periferias negras do Sul global, porém mais especificamente sobre as periferias dos Brasis, me lembrei da "afrociberdelia" de Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ), lembrando mais precisamente da fala de Science, em entrevista concedida à MTV no contexto do lançamento do "Afrociberdelia", segundo álbum da banda, em 1996. Ele nos disse o seguinte: "Afrociberdelia anuncia a chegada do próximo século, o que podem fazer garotos dos subúrbios mais distantes do Brasil, um estágio da diversão". (MAURICIO PAZZ, 2024)

Estou refletindo há mais de 10 anos sobre algumas falas de Chico Science presentes nesta entrevista que mencionei, inclusive apresentarei – mais adiante, ainda neste capítulo – uma pouco de como penso este conceito. Mas pra esse momento, considero pertinente lhes dizer que se por um lado a afrociberdelia me convidava a pensar sobre as produções musicais de garotos do subúrbios mais distantes brasileiros, ao ouvir o álbum Manga de Mayra Andrade é como se eu tivesse sido convidado a expandir a minha compreensão sobre a afrociberdelia. A exemplo da própria cantora cabo-verdiana, não podemos pensar apenas sobre os garotos[16], se faz necessário também olhar para as produções das mulheres, bem como de pessoas das mais diversas identidades de gênero. E já que o disco Manga me convida a novamente pensar sobre sonoridades africanas e afro-diaspóricas, penso que a

[16] Sei também que devemos evitar anacronismos, pois na época em que o Chico Science concedeu esta entrevista que estou utilizando como referência, certas pautas não se faziam presentes, de modo que naquela época não discutíamos com a mesma intensidade, frequência e complexidade que discutimos agora as questões de gênero.

afrociberdelia pode nos ajudar a pensar sobre as diversas produções musicais afro-diaspóricas.

Mas se a afrociberdelia também anuncia um estágio da diversão e isto era justamente o que me faltava, escolhi colocar a ludicidade no centro dos meus processos criativos. Ora se o meu compromisso central ao compor os *playbacks* estava na ludicidade, então mais do que construir *playbacks* eu me propus a construir *playgrounds* para que posteriormente eu e qualquer outra pessoa jamais nos esqueçamos que estas pequenas composições foram feitas pra gente brincar e brilhar, estas pequenas obras são brinquedos que criei e que pretendo disponibilizar. Através dos *playgrounds* musicais eu desejei construir um território onde a leveza também pudesse me conduzir a um caminho de reencontro comigo mesmo em um outro momento e/ou estágio deste tempo espiralar – de que nos fala Leda Maria Martins (2021b). Um encontro – que pode se dar no agora – com o passado do menino que fui (ao me iniciar brincando de música) ou com quem me tornarei (depois de acessar e percorrer novos caminhos, abraçando a leveza e fazendo dela não bússola e sim meio de transe e transporte). Esse transe-transporte é o que nomeei de "transe do brincar" do qual lhes falarei mais adiante.

Mas voltando, como quem se adianta, penso que as dobras do tempo podem ser também encruzilhadas (!) e é justamente neste vórtice encruzilhada do agora que gostaria de lembrar que Exú "matou um pássaro ontem, com uma pedra que somente hoje atirou." (VERGER, 1997 p. 78). A ele eu peço licença pra lhes contar um tanto do que viví no processo de tentar construir um território do brincar para existir. Laroyê Exú! Salve suas forças!

Playgrounds **Musicais: primeira série**

A primeira série dos *playgrounds* é constituída por doze composições de aproximadamente um minuto cada. O que há em comum em todas elas é o fato de terem sido compostas a partir de um ritmo cubano chamado *guaguanco*, além disso cada um deles foi estruturado a partir de um acorde menor com sétima menor (Xm7[17]), sendo este um acorde que pode ter como nota fundamental qualquer uma das doze notas do sistema temperado,

[17] Estou aqui utilizando o sistema de cifras muito comum na música popular, sendo que nele as letras A, B, C, D, E, F, G correspondem às notas lá, si, dó, ré, mi, fá, e sol, respectivamente. A letra "m" significa menor e o número "7" significa o intervalo de sétima menor em relação à nota fundamental do acorde. Por fim, a letra "X" pode ser substituída por qualquer uma das letras que representam notas, no caso da estrutura Xm7, poderíamos ter os acordes Am7, Bm7 e etc. Neste mesmo sistema o "#" significa sustenido e o "b" significa bemol.

decidi construir um *playground* para cada um dos 12 acordes Xm7, portanto inicialmente a ideia era compor uma música de aproximadamente um minuto tocando um único acorde do tipo Xm7, no entanto em alguns casos o processo criativo me conduziu a lugares que senti a necessidade de utilizar outros acordes, nas primeiras vezes que isso aconteceu eu bloqueei esta liberdade criativa para me manter fixo à proposta inicial, porém depois de um tempo reconsiderei este meu posicionamento e resolvi abraçar as novidades que cada processo criativo me proporcionou.

Algo também comum nesta primeira série é a instrumentação. Utilizei muito do banco de instrumentos virtuais do *Logic Pro X*, software que uso pra criar e gravar música e sons e que, para facilitar, daqui pra frente chamarei apenas de Logic[18]. Para a base rítmica de *guaguanco* eu utilizei uma biblioteca de instrumentos virtuais de uma empresa chamada *Native Instruments.* Eu, particularmente, me identifico bastante com a musicalidade cubana e sinto o desejo de me aproximar dela cada vez mais. Embora eu tenha utilizado este ritmo como ponto de partida, não tive a menor pretensão de compor algo que esteja ligado à tradição deste ritmo, não sou um profundo conhecedor da música cubana (me considero apenas um grande admirador), portanto utilizei o ritmo como um ponto de partida das criações, porém tendo ciência do meu desconhecimento sobre este ritmo, me permiti experimentar e investigar livremente, sem me prender à uma busca idealizada e/ou engessada de tradição.

Os processos criativos, em linhas gerais, se deram da seguinte maneira: eu escolhia um acorde menor com sétima menor – no caso o primeiro acorde escolhido foi acorde de Bm7 (si menor com sétima menor) – e a partir das 4 notas que compunham o acorde em questão (tétrade) eu extraía as notas principais para iniciar e desenvolver a composição. Em muitos momentos senti a necessidade de adicionar outras notas além da tétrade, na grande maioria das vezes eu utilizei as notas que correspondiam aos intervalos de nona maior e décima primeira em relação a nota fundamental do acorde. Deste modo, as notas que utilizei para criar o primeiro *playground* foram as notas da tétrade de Bm7 (si, ré , fa#, lá) somado às notas da 9ª e 11ª (dó# e mi).

Nesta primeira série, todos os instrumentos virtuais foram tocados através de um piano digital (que funcionava como um controlador MIDI) conectado ao Logic (que está no meu computador) e dentro desta DAW eu escolhia os instrumentos disponíveis nos bancos

[18] Este tipo de software é muito conhecido pelo uso da sigla em língua inglesa DAW, que significa *digital audio workstation* e existem muitos outros softwares que cumprem função semelhante, no entanto o *Logic Pro* é o software que uso há mais tempo e que, portanto, tenho maior familiaridade.

sonoros de instrumentos virtuais. Para facilitar o processo de escrita, daqui pra frente eu direi apenas o nome do timbre do instrumento, mas é importante que vocês compreendam que quando eu disser baixo acústico, piano acústico ou piano elétrico, estarei me referindo aos timbres dos instrumentos virtuais, portanto não utilizei nenhum instrumento real, todos são instrumentos virtuais.

Voltando a descrição mais geral dos processos criativos da primeira série, primeiro eu criava um linha melódica para o contrabaixo acústico, depois eu criava uma linha de acompanhamento harmônico em um piano acústico e, por fim, criava uma outra linha harmônica de piano elétrico para complementar. Na realidade, a ordem da utilização dos timbres de piano eram bem livres, eu poderia começar com piano elétrico e depois completar com o acústico, ou contrário. O que definia a ordem era o que fazia sentido para mim ali na hora de criar. Nesse sentido o processo era tão livre que se eu não sentisse a necessidade de uma segunda linha harmônica para complementar, eu simplesmente respeitava essa percepção e não forçava a adição de uma segunda linha de teclado. Quanto à base rítmica, eu utilizei sempre o mesmo *loop* de *guaguanco* e no mesmo andamento, isto porque eu gostaria que tanto o andamento quanto o ponto de partida rítmico-percussivo constituíssem a unidade da série. Outro ponto comum em todas as composições é que elas se iniciam com um *cowbell* tocando quatro notas pra indicar o andamento da música que será tocada. Sobre o andamento eu escolhi desenvolver as composições na velocidade de 90 bpm, pois considerei um andamento confortável para praticar a aplicação de novos conhecimentos recém apreendidos (por exemplo um dedilhado específico de um determinado arpejo, ou uma digitação de escala em uma região do instrumento em que eu não estivesse tão familiarizado) e ao mesmo tempo com este andamento eu poderia desenvolver uma idéia musical de 24 compassos 4/4, uma quantidade de compassos interessante pra desenvolver ideias e discursos musicais.

Depois de concluída esta etapa da composição musical eu partia para um outro processo: escolher um instrumento musical de cordas dos que eu toco, para brincar de improvisar em cima do *playground* recém composto, evidentemente que para dialogar com os meu objetivos iniciais, muitas vezes o instrumento escolhido para brincar foi a guitarra elétrica. Bom, em linhas gerais os processos se desenvolveram mais ou menos assim, no entanto o que posso descrever como específico e fundamental deste meus processos criativos foram três pontos principais, sendo o primeiro de caráter mais metodológico (transe do brincar), o segundo de caráter tanto epistemológico como metodológico (sistema de claves) e o terceiro de caráter mais estético, filosófico e, quiçá, experimental (afrociberdelia).

Sobre o transe do brincar:

Ao refletir sobre os rituais da performance Fernando Iazzetta nos dirá o seguinte:

> O concerto moderno pode ser considerado como um exemplo atual de práticas rituais cujas origens se perdem nos tempos mais remotos da civilização humana e nas quais a música regularmente teve um papel de grande importância. Porém, é necessário fazer aqui uma distinção. Em muitas práticas rituais, mesmo contemporâneas, a música exerce uma função direta no culto em que se insere, sendo ela mesmo ritualística. É o caso, por exemplo, dos diversos ritos religiosos de tradição afro-brasileira, como candomblé e umbanda. A mesma associação poderia ser feita em relação à cultura techno, em que a música associada à dança desempenha uma função ritualística, embora esvaziada de um conteúdo religioso. O que a música techno celebra é a entrega do corpo a uma espécie de transcendência, de imersão sensual e sensorial por meio do par música/dança.
>
> Também no ritual do concerto clássico, a música desenha modos comportamentais bastante explícitos. Ao inibir ao máximo qualquer ação ou reação, tanto da plateia quanto dos músicos, o concerto configura-se como um ritual em que a atividade e a experiência física dão lugar à contemplação e à reflexão abstratas. E é interessante notar como uma arte tão constantemente relacionada à emoção implica, em sua prática, numa contenção de qualquer demonstração física dessas emoções, como se a ação do corpo incomodasse a atividade do intelecto. (IAZZETTA, 2009 p. 52, grifos meus)

A música ritualística dentro do contexto religioso é algo que se faz presente em minha vida desde os meus primeiros contatos com a prática musical. Desde as minhas experiências em contextos budistas até as experiências dentro dos contextos da umbanda e do candomblé. Por outro lado, devo ressaltar as incontáveis experiências ritualísticas não religiosas que experienciei nestes vários anos de atividade profissional musical, dentre elas destaco as diversas experiências transcendentais que tive junto dos meus amigos (de longa data) no grupo que tínhamos, o "Coletivo Roda Gigante". Nele, tínhamos como proposta tocar em roda, esta que era formada por dois semicírculos, sendo o primeiro constituído pelas pessoas que tocavam e o segundo pelas que ouviam. Neste grupo pude me desenvolver e aprender muito, sobretudo sobre as musicalidades afro-brasileiras e foi também neste grupo onde pude vivenciar com bastante intensidade esta dimensão ritualística da performance, algo que também me gerava bastante prazer e satisfação.

Buscando me reconectar com a música a partir das coisas que faziam e fazem sentido pra mim, essa dimensão ritualística se fez bastante presente, sobretudo no processo de feitura

dos *playgrounds* musicais. Durante o processo de construção e criação deles busquei acessar uma espécie de transe, que chamarei aqui de "transe do brincar". Através dele busquei atingir um determinado ponto em que – através da ludicidade, do riso, do gesto corporal e do prazer pelo fazer – eu já não me percebesse nem analisando e nem racionalizando os gestos musicais nesta etapa do processo criativo, de certo modo, indo na contramão da concepção de ritualística da performance musical presente no contexto da música de concerto, já que – ao contrário desta acepção do binômio corporalidade/mentalidade em que "a ação do corpo incomoda a atividade do intelecto" – busquei que a ação do corpo pudesse me conduzir a lugares que só privilegiando o intelecto eu não chegaria. Por diversas vezes, ao construir frases em um piano digital (instrumento que não sei tocar) cheguei a executar coisas que após sair desse "transe do brincar" eu já não conseguia reproduzir o que tinha acabado de gravar.

Um bom exemplo disso é o Playground nº5 em Sol menor (que pertence à primeira série que criei). No vídeo em que registro o processo criativo podemos observar três ideias musicais que criei a partir de uma base percussiva do *guaguanco*: a primeira é uma linha de contrabaixo, a segunda é uma idéia construída a partir da improvisação (no piano acústico) e a terceira e última idéia é um acompanhamento rítmico (no piano elétrico) fazendo um acorde de Gm7 (Sol menor com sétima menor). O que é válido destacar deste processo em específico é o fato de que, sendo destro e não sendo pianista, construir uma ideia que combine melodias na mão direita com uma mão esquerda que alterna entre fazer acordes e complementar as frases iniciadas pela outra mão é algo que vai muito além do que eu mesmo me imagino fazendo no piano/teclado. Certamente o que eu toquei aí nesta segunda ideia musical (no Playground nº 5 em Gm) é algo bem simples para alguém que toque piano, porém este não é nem de longe o instrumento que eu me sinto mais confortável. No entanto, o que vale ressaltar aqui não é o nível técnico desta segunda ideia, mas sim o fato de que foi através do transe do brincar que vivi este processo de me desconectar de um pensamento demasiadamente analítico (que muitas vezes me atrapalha) e pude chegar a lugares interessantes através de um outro tipo de experiência proporcionada também pela corporalidade, pois em muitos momentos em que acessei este estado de transe pude perceber as coreografias que meu corpo construiu ao tocar o piano digital.

Através do que QR code ao lado, vocês poderão acessar o vídeo em que eu registrei o processo criativo do "Playground nº 5 - Gm7"

Conforme Iazzetta, já nos dissera anteriormente, tanto a fonografia quantos os processos de mediação eletrônica são configurações inseparáveis, apesar de distintas (IAZZETTA, 2009), por outro lado ao refletir sobre os diferentes modos de escuta, sobretudo no contexto da música de concerto, o mesmo autor nos dirá:

> A escuta focada e concentrada é também resultado de uma hierarquização das qualidades da música: escutar bem é escutar as estruturas engendradas pela composição. De certa forma, isso cria uma tensão entre um fruir sensível das qualidades musicais e uma disposição para perceber e entender relações abstratas nas formas, nas conexões entre as partes, na classificação e reconhecimento de estruturas sonoras. Especialmente dentro da tradição da música de concerto, essa escuta concentrada e consciente dos eventos sonoros sempre foi tida como uma escuta mais qualificada.
>
> A célebre colocação de Eduard Hanslick de que "o conteúdo da música são formas em movimento" parece avalizar a ideia de uma escuta formal, em que se busquem as estruturas. A mesma ideia retorna em Stravínski ou em Schoenberg, apenas para citar dois outros contextos distintos. Mas talvez seja com Adorno que se concretize de modo mais contundente a perspectiva de uma escuta estrutural, em alguma medida tida como superior a outras possibilidades de escuta. Em sua *Introdução à Sociologia da Música*, Adorno elenca algumas atitudes de escuta, criando uma espécie de tipologia de ouvintes em que claramente privilegia uma escuta estrutural praticada por um ouvinte especialista "plenamente consciente, a quem, em princípio, nada escapa e que toma conhecimento ao mesmo tempo do que é escutado a cada instante. [...] Este comportamento plenamente adequado poderia ser denominado escuta estrutural". (IAZZETTA, 2009, p. 38)

Em um vídeo, que pode ser facilmente localizado nas redes sociais[19] (e do qual eu farei uma livre tradução[20] e compartilharei aqui com vocês), veremos uma pessoa perguntando ao músico jazzista Wynton Marsalis: "Você acha que o jazz é uma música feita mais para quem ouve ou para quem toca?" e então Marsalis responde: "A música é sempre feita para as/os ouvintes, mas o/a primeiro/a ouvinte é aquela pessoa que está tocando."

Ao refletirmos e reunirmos o que foi dito sobre a escuta tanto por Marsalis quanto por Iazzetta, podemos pensar o seguinte: da mesma forma que aquele que toca o jazz é a primeira pessoa a ouvir uma determinada ideia imediatamente tocada (lembrando que em muitos casos aquele que toca, primeiro ouve a ideia musical em sua cabeça, antes mesmo de externalizá-la), o mesmo poderíamos dizer de uma pessoa compondo, já que ela também será a primeira ouvinte das próprias ideias musicais. Por outro lado, se esta escuta estrutural tem

---

[19] https://youtube.com/shorts/HK2k2MPY_X8?si=14yFCqKrS3ivYI9W acesso em 13/07/2024

[20] Transcrevendo as falas originais, teremos o seguinte:
– *Do you think jazz music is more for the player or for the listener?*
– *Music is always for the listener, but the first listener is the player*

suas raízes intimamente ligadas ao contexto da música de concerto, em certos momentos e em certas musicalidades esta mesma escuta pode não ser bem vinda, uma vez que, como já vimos anteriormente, "essa escuta focada e concentrada é também resultado de uma hierarquização das qualidades da música" (IAZZETTA, 2009 p. 38).

Mas e se a música que desejamos fazer necessitar de uma hierarquização distinta daquela que a música de concerto privilegia? E se não quisermos hierarquias? Olha, eu preciso admitir que em muitos momentos em que estou criando alguma ideia musical, frequentemente me vejo analisando e, muitas vezes, julgando (infelizmente) aquilo que acabei de criar. Para me libertar deste tipo de processo, é que busquei acessar o "transe do brincar", nem sempre consegui, porém buscá-lo tornou-se uma escolha permanente.

Voltando a questão da possibilidade de ritualizarmos a performance, já que os processos de composição dos *playgrounds* envolveram, simultaneamente, as minhas performances musicais e os registros fonográficos (gravações), penso que a busca pelo "transe do brincar" foi um procedimento ritualístico para, de alguma maneira e dentre outras coisas, libertar o meu corpo e mente, numa perspectiva contracolonial daquilo que eu julguei não ser interessante, do pensamento musical europeu, para mim e para música que desejei e desejo fazer, durantes os processos criativos.

Antônio Bispo dos Santos, mais conhecido como Nego Bispo, no livro "A terra dá, a terra quer" (publicado em 2023) nos diz o seguinte:

> (...) O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo.
>
> O contracolonialismo praticado pelos africanos vem desde a África. É um modo de vida que ninguém tinha nomeado. Podemos falar do modo de vida indigena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraqueceremos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio. (BISPO DOS SANTOS, 2023 págs 58 e 59)

Ao longo do processo de brincar com os *playgrounds* criados através da improvisação, eu também busquei acessar e permanecer neste estado de transe do brincar. Ao fazê-lo eu pude descobrir as potências advindas da escolha de colocar a brincadeira no centro. Me divertir era o principal foco e objetivo e nessa perspectiva a improvisação muitas vezes se tornou um meio e não um fim (embora a busca pelo aperfeiçoamento da prática da

improvisação seja um dos objetivos). Eu definia previamente qual material eu utilizaria pra improvisar (qual arpejo, qual escala, enfim), daí pra frente a busca era pelo prazer e alegria de tocar e muito disso se deu através não de uma escuta estrutural mas sim de uma escuta generosa e interessada. Em muitos métodos dedicados a instrumentos de corda com trastes (aquelas divisórias metálicas no "braço do instrumento") é muito comum nos depararmos com aqueles diagramas que representam um determinada região do "braço do instrumento", demarcado com bolinhas que indicam onde a pessoa deve tocar, de modo que o/a instrumentista passe a perceber os desenhos que surgem como resultado dos percursos dos dedos da mão esquerda (pra quem é destro/a) que passei pelo braço do instrumento. A prática de improvisar, me referenciando e buscando acessar o transe do brincar, me possibilitou enxergar estes percursos não só como meros desenhos que meus dedos deveriam conseguir percorrer, mas principalmente como coreografias que meus dedos criavam, em muitos momentos pude visualizar meus dedos dançando a música que eles mesmos criavam, uma coreografia que poderia ser observada de diferentes formas: poderia ser uma dupla, se observasse a sincronia das mãos esquerda e direita, mas também poderia ser observada a partir dos diferentes agrupamentos construídos pelo olhar de quem observa este corpo que toca (o sorriso, o pescoço, os olhos que abrem, fecham, ou ficam entreabertos), as diversas partes do corpo podiam celebrar a música que surgia no agora.

Este estado de presença provocado pelo transe do brincar me permitia ressignificar as interpretações do que poderia ser considerado como acerto e erro, pois a escuta generosa – de que lhes falei a pouco – me colocou de maneira distinta em relação às coreografias que meus dedos faziam, de modo que quando o corpo (entre milhões de aspas) "falhava" na coreografia do gesto resultante do agrupamento das notas pré estabelecidas como material, em outras palavras, quando eu errava o endereço da nota considerada certa, ao invés de pensar que errei ou acertei eu buscava observar o sabor que aquele suposto erro de percurso me trazia. Por diversas vezes eu cometi erros saborosos, muito mais interessantes do que aquilo que estava pré-combinado. Neste vídeo aqui (código QR ao lado) podemos ver um exemplo disso, nele eu estou brincando e improvisando em cima do Playground nº 8 - Bbm7 (Si bemol menor), num determinado momento eu "erro" o endereço da nota "certa" e fico super surpreso com a sonoridade resultante das várias notas "erradas" que toquei. Eu fico um tempinho brincando saboreando as notas "erradas" e depois volto pras notas "certas", foi muito gostoso esse processo, confesso.

Toda essa conversa sobre o transe do brincar, juntamente com as ideias sobre erros e acertos me fazem novamente lembrar de Exú e da encruzilhada, esta que, dentre outras coisas, pode representar um determinado ponto da trajetória em que podemos fazer escolhas sobre quais caminhos pretendemos seguir. De alguma forma penso que improvisar é também um processo de fazer escolhas, várias escolhas e, portanto, poderíamos pensar sobre as várias encruzilhadas que podem se fazer presentes ao longo da trajetória que é a construção de uma ideia e/ou discurso musical. Vale lembrar que este que é considerado como o "dono da encruzilhada" (RUFINO, 2019) é também aquele que "faz o erro virar acerto e o acerto virar erro" é aquele que "sentado, sua cabeça bate no teto; de pé, não atinge nem mesmo a altura do fogareiro" (VERGER, 1997 p. 78).

Em diálogo com a "pedagogia das encruzilhadas" enxergo no transe do brincar um importante recurso pedagógico que vai na contramão de processo pedagógicos que geram traumas que muitas vezes cumprem mais o papel de minar as potências de expressividade dos e das estudantes, do que de fazer o oposto. Quantas vezes passei por processos que mais me travaram do que me impulsionaram, quantas vezes ouvi relatos semelhantes de amigos e amigas. Que possamos aprender que os risos e gargalhadas dos Exús e Pombo-giras são, dentre outras coisas, encantamento e feitiço. Que possamos aprender que há momentos em que talvez somente o riso e o canto possam nos fazer transcender as amarguras que também fazem parte do caminho.

> A colonização é uma engenharia de destroçar gente, a descolonização[21], não somente como conceito, mas enquanto prática social e luta revolucionária, deve ser uma ação inventora de novos seres e de reencantamento do mundo.
>
> Sendo assim, é nossa responsabilidade assumir a emergência e a credibilização de outros saberes, diretamente comprometidos, agora, com o reposicionamento histórico daqueles que os praticam. Nessa perspectiva, emerge outro senso ético/estético; os saberes que cruzam a esfera do tempo, praticando nas frestas a invenção de um mundo novo, são aqueles que se encarnam na presença dos seres produzidos como outros. Firmemos nossas respostas combatendo a baixa estima que nos foi imposta; a problemática do conhecimento é fundamentalmente étnico-racial.(RUFINO, 2019, p. 12, grifos meus)

[21] Sobre o termo "descolonização" utilizado no livro "Pedagogia das Encruzilhadas" o autor nos apresenta a seguinte nota de rodapé que aqui eu lhes apresento na íntegra por ser bastante pertinente para as discussões e reflexões propostas pela minha pesquisa:

"Ao longo dessa obra o termo descolonização será reivindicado não como a subtração da experiência colonial, mas como ação que encarna força utópica, política e pedagógica para a transgressão da obras/efeitos/heranças coloniais (colonialidade) e a remontagem do seres/saberes em prol de outro projeto mundo. Assim, a descolonização, aqui empregada, preserva os sentidos fanonianos e compartilha também dos princípios da decolonialidade. Assim, ao longo do texto descolonização e decolonialidade aparecerão imbricadas como parte de um mesmo processo e ação." (RUFINO, 2019 p. 11)

Tanto a proposta dos *playgrounds* quanto a do transe do brincar são de fato uma das minhas tentativas de me reencantar com o mundo, penso que nos dias de hoje se faz necessário exercitar a fé que fortalece as nossas pulsões de vida. Já que "combater o esquecimento é uma das principais armas contra o desencante do mundo" (RUFINO, 2019 p. 16) e que "o não esquecimento é substancial para invenção de novos seres, livres e combatentes de qualquer espreitamento do poder colonial", eu quero lembrar e jamais esquecer do que nos ensinaram Martinho da Vila e Zé Catimba, compositores do samba "Bandeira da Fé", samba este que me faz lembrar daquele que já é ancestral, que se encantou depois de tanto nos encantar. Estou falando de Luiz Carlos da Vila, minha gente, pois eu adoro a gravação que ele fez deste samba que nos diz:

Bandeira da Fé
(Martinho da Vila / Zé Catimba)

Vamos
Levantar a bandeira da fé
Não esmoreçam e fiquem de pé
Pra mostrar que há força no amor, ôô

Vamos
Nos unir que eu sei que dá jeito
E provar que nós temos direito
Pelo menos à compreensão

Se não um dia
Por qualquer pretexto
Nos botam cabresto e nos dão ração
Se não um dia
Por qualquer pretexto
Nos botam cabresto e nos dão ração

Pra lutar pelos nossos direitos
Temos que organizar
Um mutirão

E abrir o nosso peito
Contra a lei do circo e pão

E ao mesmo tempo
Cantar, sambar
Amar, curtir

Só assim tem validade, minha gente
Esse nosso existir

E ao mesmo tempo
Cantar, sambar
Amar, curtir

Só assim tem validade, minha gente
Esse nosso existir

Por isso nós vamos
Vamos
Levantar a bandeira da fé
(....)

Sistema de claves e algumas coisas que aprendi com o samba

Novo Viver
(Magno de Souza / Maurílio de Oliveira)

Samba
Eu o digo com prazer
Me inspira e tira
O mau que há em meu viver

Domina
Tudo em mim todo o meu ser
Me faz bem, me quer tão bem
E traz também um novo viver

Eu vou tentar me segurar
Pra não chorar
De tanto prazer
A luz que me seduz vem de você
(Lalaia, laia laia)

A sua imensidão
fisgou meu coração
Me ensinar a viver
em qualquer situação

Quem tem o samba na veia é mais
– Muito mais!
Eu agradeço ao meu criador
A grande força dos nossos ancestrais
Eu agradeço ao meu criador
A grande força dos nossos ancestrais

Longe de querer fingir costume, começar a escrever sobre isso tudo que vou dizer não está sendo fácil! Sabe por quê? Ser sambista de fato é coisa séria, malandro! Afinal, como já cantou o nosso saudoso Sabotage "o rap é compromisso, ladrão, não é viagem!".

Pode ser que você esteja confuso, pensando algo do tipo: "Mas ué? ele tá falando de samba ou de rap?" Falar de samba ou de rap nacional é falar de compromisso, pois ambos cumpriram a árdua função de nos educar, nos divertir e preparar pro "mundão". Embora eu não me considere um sambista (talvez por compreender a complexidade e profundidade do que isso significa na prática) eu me sinto profundamente grato a tudo que eu pude aprender com o samba e com o rap. Consigo sentir uma gratidão profunda ao samba quando ouço Bezerra da Silva cantar:

Se não fosse o samba
(Carlinhos Russo /Zezinho Do Valle)

E se não fosse o samba
Quem sabe hoje em dia eu seria do bicho?
E se não fosse o samba
Quem sabe hoje em dia eu seria do bicho?
Não deixou a elite me fazer marginal
E também em seguida me jogar no lixo
(...)

Eu poderia passar dias e dias, falando de samba, sobretudo numa perspectiva de gratidão, pois através dele eu vivi experiências maravilhosas e aprendi inúmeras coisas, no entanto o desafio do mestrado exige de mim uma dose de pragmatismo que frequentemente me escapam, confesso. Sendo assim devo lhes adiantar que nesta etapa do texto eu pretendo ser conciso, tanto quanto eu conseguir, pois o objetivo de escrever estas linhas é demonstrar questões específicas e presentes no meu processo criativo tanto nos *playgrounds* quanto nas obras que surgiram como desdobramentos deles. Um outro motivo que me faz querer ser um pouco mais sintético é que uma boa parte do que eu tenho pra dizer aqui já foi dito em meu TCC, de modo que buscarei não ser repetitivo. Mãos à obra!

O primeiro aspecto que escolhi abordar aqui é o que o saudoso e fundamental maestro Letieres Leite chamava de “sistema de claves”. Em seu livro “Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência.” (publicado em 2017), Letieres nos diz o seguinte:

> Inicio afirmando que, em geral, as músicas de matrizes africanas utilizam o que chamo de sistema de claves. O termo "clave" (de língua espanhola, que também designa um instrumento de percussão cubano) é usado na música afro-cubana (minha escola de referência) e é encontrado nas músicas sacras chegadas a partir das diásporas africanas nas Américas, desde a música ancestral haitiana (voodoo), afro-uruguaia (candombe), até a nossa música sacra afro-brasileira (candomblé),

> que entendemos, como basilares na formação das músicas populares de cada região onde se preservaram e desenvolveram (LEITE, 2017, p. 44).

Como podemos notar, o "sistema de claves" não foi inventado pelo nosso maestro, mas sem dúvida podemos considerá-lo como um dos grandes responsáveis por difundir essas práticas e pensamentos no Brasil, espalhando-as não só através dos arranjos que fez para Orkestra Rumpilezz (fundada por ele e da qual ele era o maestro, arranjador e compositor de uma boa parte do repertório) e para diversos/as artistas, pois além de pesquisador, instrumentista, compositor e arranjador, Letieres Leite foi um excelente educador e, nesse campo de atuação, podemos destacar o trabalho que desenvolveu no Instituto Rumpilezzinho, do qual este livro que mencionei anteriormente, registra e nos apresenta uma parte das experiências educacionais do laboratório musical.

Aqui paro mais uma vez para fazer uma outra nota que não será de rodapé, segue o fio: Estou chamando Letieres Leite de "nosso maestro", pois reconheço que uma grande parte das pessoas da minha geração (e de gerações mais novas) que partilham desse jeito de fazer e pensar música – em que o ritmo desempenha um papel epistemológico – é fruto do trabalho incansável do nosso querido e saudoso maestro(!). Ele que tanto nos falou do estado de "clave consciente"[22], sem dúvida foi um dos grandes responsáveis por conscientizar gerações e gerações. Outro motivo de chamá-lo de nosso maestro é porque ele enquanto um sujeito consciente de sua negritude fez muito por nossa comunidade negra. Sei que tivemos outros maestros e maestras (não quis usar maestrina, pois parece diminutivo) negros e negras ao longo da história, no entanto a historiografia racista e machista fez o trabalho de embranquecer a memória que temos destas pessoas e, no caso das mulheres negras, esta mesma historiografia cumpre o papel de invisibilizá-las quase que por completamente. Dito tudo isso, sem cair nas armadilhas de uma "representatividade esvaziada", reconheço aqui o

---

[22] Sem dúvidas, a convivência com um mestre como Alfredo De La Fé, foi o que possibilitou para mim uma das experiências mais marcantes no percurso desta pesquisa. Percebia que as músicas estavam "amarradas" e os músicos conscientes de estarem tocando "em clave", num processo que denominamos "clave consciente". Desde os que executavam os arranjos, até os que realizavam as improvisações, havia uma coerência e conexão total (LEITE, 2017, p. 21, grifos meus).

Sobre a palavra "amarradas" o editor adicionou uma nota de rodapé que, devida à sua pertinência, eu citarei a seguir:

"Aqui "amarrar" tem o sentido de organização, coerência. No mundo profissional da música é comum utilizar esta terminologia para se referir ao entrosamento entre os instrumentistas refletido na qualidade do arranjo, por consequência no resultado final da obra musical onde todas as informações sonoras estão em evidência. Utiliza-se "tocar em clave" ou "clave consciente" para descrever a execução ou escuta musical que identifica e compreende a assinatura rítmica ao redor da qual está organizada uma determinada música. O termo "consciente" deriva do entendimento corporificado da clave, ou seja, de como o ritmo reverbera no corpo e do corpo para o instrumento (Nota do Editor)"

compromisso do nosso maestro para com a nossa comunidade e sendo assim é com carinho que falo com proximidade deste nosso ancestral! Pra finalizar devo dizer que o impacto do trabalho artístico e educacional do nosso maestro é indiscutível e, sem dúvida alguma, este trabalho de pesquisa que desenvolvo aqui possui uma imensa influência de seus ensinamentos (e por isso eu agradeço e também dedico este trabalho a ele).

Agora voltando pras demais reflexões, como eu dissera anteriormente, o "sistema de claves" não é uma invenção de Letieres, nós podemos ver este tema sendo abordado de maneiras distintas por diversos pesquisadores de peso que, inclusive, utilizam nomenclaturas diferentes para abordar este mesmo tema. Muniz Sodré, no livro "Samba o dono do corpo" (1998), dentre outras coisas nos dirá o seguinte:

> Ao contrário da música ocidental, porém, o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação. O ritmo restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reconfirmando os aspectos de criação e harmonia do tempo (SODRÉ, 1998 págs. 19 e 20, grifos meus)

Quero chamar atenção para as estruturas cíclicas de que nos falou há pouco Muniz Sodré, pois este será (direta ou indiretamente) um ponto em comum nas diferentes abordagens do tema. No livro "Afrobook: mapeamento dos ritmos afro baianos" (CALABRICH, SILVA, YAÑEZ e BITTENCOURT, 2017) encontraremos a seguinte definição e nomenclatura:

> Célula Rítmica Essencial (CRE) compõe a estrutura dos ritmos ou toques. Graças a sua estrutura assimétrica, serve para se orientar dentro de determinado ritmo e é fundamental na estruturação de frases, convenções e viradas. Ela pode ser executada integralmente por algum dos instrumentos ou pode estar implícita, mas os intérpretes respeitam sua existência latente.
>
> Este conceito também recebeu o nome de timeline (...). Antes disso, em Cuba, tal elemento musical foi popularmente chamado de clave e hoje é empregado em muitos países por músicos populares; em português pode ser traduzido como senha de acesso ou código secreto.
>
> Nesta pesquisa, elaboramos a nomenclatura célula rítmica essencial – CRE para nos referir a este elemento fundamental que explica as diferenças entre os ritmos observados (CALABRICH, SILVA, YAÑEZ e BITTENCOURT, 2017, p. 41)

No livro "Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas" (publicado em 2000), o pesquisador e etnomusicólogo Kazadi wa Mukuna utiliza o termo "ciclos rítmicos" e o descreve da seguinte maneira:

> Funcionalmente, o ciclo [rítmico], (...) serve não só para dar um pano rítmico, como também para marcar uma divisão do tempo (*time line)*, a que Nketia se refere como um ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma canção, assim como a organização métrica da frase, são conduzidas. Nas canções de samba, esse padrão combina muito bem com as divisões das frases na linhas melódicas. Para cada segmento melódico, há um ciclo rítmico completo (MUKUNA, 2000, p. 104).

No livro "Angola in the cultural expression of Brazil" (2013), Gerhard Kubik diz o seguinte:

> Qualquer pessoa familiarizada com o samba de rua brasileiro, como pode ser visto no Carnaval do Rio de Janeiro ou em Salvador/Bahia nos períodos de pouca chuva, pode estar consciente de um padrão percussivo característico que permeia esta música como um traço mais persistente. Pode ser tocado em vários instrumentos, por exemplo, em um tambor agudo, no aro de um tambor ou até mesmo em um violão. É um elemento focal onde todos os outros instrumentistas, cantores e bailarinos encontram um ponto de articulação que lhes orienta.[23]
>
> Existem vários padrões percussivos guia encontrados na música afro-brasileira. Nas cerimônias de candomblé baiano de origem iorubá, geralmente são tocados em um instrumento metálico de campana dupla – que é chamado pelo nome iorubá "agogô" –, do qual geralmente apenas uma das duas campanas é tocada. É essencial que estes padrões rítmicos sejam executados em uma única campana. Enquanto o agogô executa a linha guia, o mesmo padrão é tocado junto com seu ritmo complementar em um dos tambores do trio de atabaques do candomblé. Este tambor é o rumpi.[24]
>
> Kwabena Nketia chama esses padrões de *time-keeper* ou *time-line*. Encontraremos *time-line* em muitos tipos de música africana e elas, particularmente, serão mais proeminentes ao longo da costa oeste africana e na África Centro-Ocidental (Angola, Congo, Congo Brazzaville, algumas áreas da Zâmbia, etc.)[25]. [...] (KUBIK, 2013, p. 11, tradução nossa).

---

[23] No original: "Anyone familiar with Brazilian street samba, as it can be seen at Carnival time in Rio de Janeiro or in Salvador/Bahia during the periods of little rain, might be conscious of a characteristic percussive pattern which permeates this music as a most persistent trait. It can be played on various instruments, for instance on a high-pitched drum, on the rim of a drum, or even on a guitar. It is a focal element in which all the other instrumentalists, the singers and dancers find a pivot point for their orientation." (KUBIK, 2013 p. 11)

[24] No original:
"There are several such percussive guiding patterns found in African-Brazilian music. In the Yorùbá-originated Candomblé ceremonies of Bahia, they are usually struck on a double-bell with the Yorùbá name agogo of which only one tone is used. It is essential that such rhythms be one-note patterns. While the agogo produces the guiding line, the same pattern is played together with its complementary rhythm on one of the drums of a three-drum Candomblé set. This drum is the rumpi" (KUBIK, 2013 p. 11).

[25] No Original:
"Kwabena Nketia calls such patterns time-keeper or time-line patterns. They project the time-line in many kinds of African music and are prominent particularly along the West African Coast and in Western Central Africa (Angola, Congo, Congo Brazzaville, some areas of Zambia, etc.) (KUBIK, 2013 p. 11).

Certamente existem outras nomenclaturas e abordagens sobre este tema. Se no meu TCC eu utilizei como principal referência para este tema as abordagens de Kazadi wa Mukuna, agora escolho trazer para o centro a abordagem do nosso maestro e, quando julgar necessário, colocá-la em diálogo com as abordagens de outros autores, para que através deste processo eu também possa apresentar algumas das minhas reflexões e considerações sobre o tema, de modo a buscar contribuir positivamente para este debate. Sendo assim vamos às definições. De acordo com Letieres, a clave rítmica, que também podemos simplesmente chamar de "clave", "pode ser entendida como a menor porção rítmica que define não só um ritmo, como aponta para a sua localização geográfica, sua origem e percurso étnico e histórico (LEITE, 2017 p. 18). Penso que o conceito de "símbolo do ritmo" de Kazadi pode nos ajudar a compreender um pouco melhor sobre estas dimensões histórico-geográficas e étnicas das claves, vejam:

> Na organização rítmica, tentativa semelhante foi também realizada numa área mais limitada no Congo e organizada num manuscrito intitulado "Geografia Rítmica da Música Tradicional do Zaire", com o objetivo de determinar o que chamamos de "símbolo do ritmo" (*rhythmic key signature*), isto é, os padrões rítmicos característicos das culturas musicais tradicionais, segundo as divisões regionais do Congo.
>
> Em outras palavras, o que está sendo estabelecido nessas discussões é o fato de que, em cada cultura musical, existem algumas particularidades em seus rudimentos (contorno melódico, organização harmônica e rítmica), instrumentos musicais (estrutura organológica), etc., com os quais ela está identificada. Estatisticamente, portanto, os "traços de identidade" constituem o que é conhecido como a armação do "estilo" de uma cultura musical, cuja difusão de uma região para outra resulta em variações loco-regionais dos elementos originais. No tempo, as variações loco-regionais adquirem suficientes características particulares para definir ainda um novo estilo. Frequentemente, o novo estilo assim obtido é confundido com aquele do qual foi derivado em comparação com este último" (MUKUNA, 2000, p. 129-132, grifos meus).

Já sobre o sistema de claves, Letieres diz que:

> (...) é um princípio organizador das claves que rege rigorosamente suas consequências, tais como o deslocamento de clave rítmica (padrão 2/3, 3/2, etc.); novas feições (quando uma clave rítmica "perde" algumas notas, mas mantém sua característica fundamental); variações rítmicas (enquanto a clave se mantém estável, outros instrumentos realizam variações rítmicas relacionadas à clave principal); circularidade (fenômeno amplo, ligado à cosmovisão africana, e que na música, ocorre quando há o estabelecimento de ciclos através das claves ou a combinação delas ou variações, em movimentos cíclicos circulares, criando uma estrutura rítmica onde a música se apoia sem, contudo, haver a necessidade de compartimentar estas repetições – com barras de compasso, por exemplo, como nas

> escritas musicais tradicionais das escolas europeias –, criando uma estrutura rítmica temporal de forma circular) (LEITE, 2017, págs. 44 e 45).

A partir destas e outras pesquisas, Letieres Leite desenvolveu uma metodologia de ensino chamada de “Método UPB” (Universo Percussivo Baiano), que ele nos apresenta a partir de quatro princípios que ele identifica como mais comuns no contexto brasileiro:

> 1) Do "sistema de claves" derivam também as estruturas rítmicas das melodias (nessas músicas, em geral, as melodias são guiadas pela clave principal executadas por um instrumento de sonoridade mais aguda) e dos acompanhamentos harmônicos (na música popular consideramos os instrumentos de base como bateria, baixo, violão, piano). Esses princípios também são aplicados aos arranjos musicais; (LEITE, 2017, p. 45)

Este primeiro princípio reforça a ideia que apresentei de que o ritmo desempenha papel epistemológico nestas musicalidades. Já o segundo princípio, diz respeito ao estado de “clave consciente”:

> 2) A clave real não precisa ser tocada para que a música esteja "em clave": a clave pode estar implícita, ou seja, não há necessidade de que algum músico esteja executando-a em sua forma primária. Trocando em miúdos, numa formação musical em que não haja baterista ou percussionista, a música estará obedecendo aos princípios rítmicos, através da execução dos outros instrumentistas, desde quando estejam todos em sincronia com a mínima porção rítmica, em outras palavras em estado de "clave consciente"; (LEITE, 2017, p. 46)

Este segundo princípio me faz lembrar do que lhes falei anteriormente sobre a minha busca e o desejo recorrente de tentar fazer com que as cordas que toco soem como tambores, evidentemente não estou falando de uma questão timbrística e sim de um comportamento que resulta de um estado de consciência. Veja a seguir o penúltimo princípio:

> 3) Não é possível realizar a transmissão gráfica dos micro ritmos contidos nas claves rítmicas através das notações gráficas convencionais da música tal qual conhecemos; apenas é possível realizar aproximações representativas; (LEITE, 2017, p. 46)

No mesmo livro e um pouco antes de nos apresentar, de maneira resumida, estes princípios, o nosso maestro dedicou um capítulo para falar sobre a importância da oralidade para as diversas culturas e musicalidades africanas e afro-diaspóricas, de modo a evidenciar as limitações das grafias ocidentais diante da oralidade, explicitando também que, analogamente, estas grafias do sistema musical europeu não dão conta de registar fielmente

as musicalidades africanas e da diáspora atlântica. Ao refletirmos sobre as tecnologias de gravação, mais especificamente sobre a grafia da partitura e o registro sonoro proporcionado pela fonografia, considero muito importante colocarmos em diálogo os pensamentos de Letieres Leite e Fernando Iazzetta, sendo que o primeiro nos diz que

> (...) o Método UPB propõe que a escrita musical não sofra alteração e que se mantenha na sua forma tradicional. Chamo atenção então para a maneira de se transmitir e interpretar o que se lê nas partituras. Primeiramente, criamos uma consciência do sistema de clave, aproximando o músico das "nuances rítmicas", que não são exatamente aquelas que conhecemos dentro das notações possibilitadas pela escrita tradicional. E após as vivências desse método, buscamos uma escrita aproximada da execução musical com a forma original dessas músicas. Esse princípio também é usado pelo Jazz e pelos músicos cubanos para escrever dentro dos padrões europeus, mas executarem com consciência de claves rítmicas típicas das suas respectivas culturas (LEITE, 2017, págs. 44 e 45).

Enquanto o segundo dirá que

> Obviamente não se pode tomar a notação como uma camisa-de-força em relação à qual gêneros baseados na cultura oral ou improvisados estariam imunes. Antoine Hennion aponta para a superficialidade dessa argumentação. Tomando como exemplo o jazz, um dos gêneros baseados na improvisação que mais se contrapõe à submissão da música erudita às leis e hierarquias que podem ser anotadas na partitura, Hennion lembra que esse gênero não alcançou o desenvolvimento que teve no século xx retornando às práticas da cultura oral com base em processos que não poderiam ser notados, mas sim a partir de um tipo de configuração de escrita muito mais ágil e contundente que a partitura: "o jazz foi escrito nas gravações". Ao invés de buscar o estudo exaustivo sobre as notas escritas sobre o pentagrama, essa cultura formou-se pela escuta reiterada do próprio repertório que produzia (IAZZETTA, 2009 p. 44).

Levando em consideração todos estes aspectos quero informar que, alinhado com tudo o que foi dito aqui tanto por LEITE quanto por IAZZETTA, que de todos os *playgrounds* gravados eu optei apenas por transcrever apenas o que toquei no primeiro deles, a razão desta transcrição reside no uso didático que pretendo fazer mais adiante ao lhes apresentar algumas outras considerações sobre os processos criativos, no mais eu também considero que, assim como o jazz, os *playgrounds* foram escritos nas gravações que realizei.

Agora voltando ao quarto e último princípio do método UPB, veremos o seguinte:

> 4) As músicas de matrizes africanas obedecem a um fenômeno chamado de "circularidade": estas músicas não obedecem uma organização temporal padronizada e simétrica, como na organização por barra de com- passos. Neste

> fenômeno, as estruturas rítmicas tomam uma forma circular e cíclica. (LEITE, 2017, p. 46)

Apesar de toda a admiração que tenho pelo trabalho do maestro Letieres Leite, infelizmente devo dizer que eu não tive a sorte de participar de nenhuma das oficinas em que ele ensinava o método UPB, de modo que considero que a influência que tive do seu trabalho se deu de maneira indireta, através das falas que eu pude ouvir do maestro nos shows da Orkestra Rumpilezz (além da música, tanto em discos quanto em shows) e de entrevistas disponibilizadas na internet, de modo que os *playgrounds* não são uma aplicação do método UPB, embora muito do que eu fiz esteja em diálogo com estes quatro princípios. Embora eu seja um profundo admirador da cultura afro-baiana, eu não sou um profundo conhecedor dos elementos musicais que juntos compõem todo esse universo percussivo baiano que, além de fonte de pesquisa, serviram de referência e inspiração basilar para a construção do método homônimo. Sendo assim, as coisas que ouvi do nosso maestro (sejam falas ou músicas) foram fontes importantes para que eu pudesse compreender a música que eu já fazia e me ajudasse a refletir sobre a música que eu desejava fazer.

Quando falo da "música que eu já fazia", não é em um sentido pretensioso, como se os ensinamentos do maestro não tivessem nada acrescentar. Muito pelo contrário, ouvir suas explanações sobre as musicalidades de matriz africana me ajudou trazer pra consciência algo que eu havia aprendido através da oralidade e, ao ter consciência daquilo que eu fazia empírica e intuitivamente me ajudou a refletir sobre qual tipo música e de que maneira eu gostaria de tocar dali pra frente. Dito tudo isso se faz necessário reconhecer que ao nos depararmos com um novo mestre ou mestra, os ensinamentos dos mestres e mestras anteriores não perdem seu valor, pelo contrário, ganham novas camadas de profundidade, uma vez que a chegada dos novos saberes e conhecimentos podem nos ajudar a compreender melhor o que sabíamos até então. Em síntese, com as novas aprendizagens podemos expandir a compreensão sobre algo que já sabíamos, portanto é chegado o momento de lhes contar sobre algumas coisas que eu aprendi com este grande mestre, que é o samba!

Nas próximas linhas eu pretendo lhes falar a respeito de duas grandes coisas que aprendi com o samba. A primeira delas é sobre algumas coisas que aprendi com a organização da orquestração das percussões no samba, mais precisamente sobre as diferentes funções que os instrumentos podem desempenhar nestas musicalidades. Este entendimento se constitui como um conhecimento indispensável para aqueles e aquelas que desejarem tocar samba, seja na percussão ou em qualquer outro instrumento, pois todos os instrumentos

operam nesta lógica, em outras palavras, estou afirmando que os demais instrumentos muitas vezes imitam os comportamentos das percussões, por exemplo: ao pensarmos sobre esta orquestração das percussões do samba, na região grave nós teremos os surdos (que pode atuar de diferentes maneiras), na região aguda nós temos por exemplo os tamborins, ora se uma pessoa desejar tocar contrabaixo no samba é fundamental que ela esteja consciente do que o tamborim faz, no entanto ela deverá aprender fazer com que seu contrabaixo se comporte como um surdo, não que ela possa fazer apenas isso, mas o começo de tudo será imitar o surdo, compreendendo a função que ele desempenha no samba. Vale ressaltar que ao pensarmos sobre estas diferentes funções se faz necessário compreender que não estou falando a partir de uma espécie de "fordismo" do samba, pois levando em consideração o que nos falou Letieres sobre a circularidade, para que o samba flua de uma maneira mais saborosa em muitos momentos, nós instrumentistas, circulamos por estas distintas funções utilizando um mesmo instrumento. Este tipo de conhecimento é fundamental para que os e as instrumentistas saibam como se comportar musicalmente no samba.

Confira a seguir algumas reflexões do maestro Letieres Leite que dialogam bastante com o que eu acabo de lhes dizer:

> (..) fui em busca de algumas teorias e estudos que me auxiliassem numa compreensão mais aprofundada e, logo nas primeiras buscas, comecei a perceber que existiam muitas pessoas preocupadas com a mesma temática à qual me dedicava: compreender a estruturação dessas músicas nos mais diferentes contextos ao redor do mundo, especialmente aquelas do universo de matrizes africanas.
>
> Contudo, apesar de encontrar outros pesquisadores interessados nesta matéria, observei que o mesmo não acontecia no ambiente profissional da música, onde eu já atuava. Essas informações que buscava, fosse a partir da intuição e observação, ou através do aprendizado pela oralidade, já me faziam notar que ao executarmos músicas como o Samba ou o Ijexá, as questões mais sutis relacionadas às execuções rítmicas pertinentes a esses gêneros musicais de herança africana, normalmente, não eram tratadas atenciosamente, como o exemplo do lugar que cada instrumentista ocupa no espectro rítmico. Ou ainda, no debate corriqueiro sobre "organizações temporais", a execução musical era baseada muito mais no modo da "tentativa e erro", ao invés de partir de uma compreensão "formal" da estrutura musical pertinentes a essas músicas. (LEITE, 2017, págs. 18 e 19, grifos meus)

Ao agruparmos todas as palavras que grifei no trecho acima (excetuando o termo "organizações temporais" que lhes falarei melhor a respeito logo a seguir) chegaremos na seguinte frase:

> "observei que (...) no ambiente profissional da música, (...) ao executarmos músicas como o Samba ou Ijexá, as questões mais sutis relacionadas às execuções rítmicas pertinentes a esses gêneros musicais de herança africana, normalmente, não eram

> tratadas atenciosamente, como o exemplo do lugar que cada instrumentista ocupa no espectro rítmico" (LEITE, 2017, p. 19, grifos meus)

Creio que quando Letieres nos fala "do lugar que cada instrumentista ocupa no espectro rítmico" ele esteja nos falando tanto das questões mais relacionadas aos parâmetros da duração do som (em síntese, parâmetro que nos permite pensar sobre quanto tempo dura o som ou o silêncio em um contexto musical, parâmetro este onde o ritmo geralmente é enquadrado nos estudos tradicionais europeus de música) quanto das questões relacionadas aos parâmetros das alturas (em resumo, parâmetro que nos permite pensar e observar as diferentes alturas dos sons onde, por metonímia, quanto mais baixo mais grave e quanto mais alto, mais agudo seria o som). Em outras palavras creio que o exemplo que dei anteriormente sobre uma pessoa tocar contrabaixo no samba referenciada pelo surdo, seja um bom exemplo disto que nos falou o maestro. Pois ao imitar ritmicamente o surdo, o/a baixista estaria se comportando de maneira adequada no que diz respeito à função que o surdo desempenha, de modo que os lugares e as durações das notas tocadas estariam subordinadas ao pensamento orquestral do samba, analogamente, do ponto de vista do parâmetro das alturas, é justamente por respeitar a organização orquestral das percussões do samba que o baixo não ficará constantemente imitando um instrumento agudo como o tamborim, uma vez que essas funções são constituídas não só pela frase rítmica que é tocada, mas também levam em consideração as diferentes regiões (graves, médios e agudos) onde elas a princípio devem atuar.

Agora voltado ao termo "organizações temporais", localizei uma nota de rodapé em que o nosso maestro nos explica que este é um

> Termo que utilizo para falar de como se organizam as funções rítmicas de cada integrante de um grupo musical em relação a um ritmo eleito. Por exemplo, se um grupo vai tocar o ritmo Ijexá, como se compõe e organiza uma linha de baixo, uma levada da bateria e o balanço do piano, em relação ao ritmo eleito para música (LEITE, 2017, p. 65, nota do autor).

Sendo assim, ao pensarmos sobre o espectro rítmico estamos aqui levando em consideração tanto as questões relacionadas ao tempo (duração) quanto ao espaço (agudos em cima, médios no meio, graves embaixo). No entanto, prefiro pensar sobre isso não a partir de um eixo "x,y" cartesiano, mas sim pelas encruzilhadas de que nos fala Leda Maria Martins, no livro "Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá" (2021a).

> As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e modus constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou orais, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade que pode ser pensada como um tecido e uma textura, em que as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformaram-se, e reatualizam-se continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando as singularidades e alteridades negras.
>
> Esse processo de cruzamento tem engendrado, ao longo da história, jogos ritualísticos de linguagem e de performance culturais, modulações semióticas que fundam estratégias de veridicção, traduzindo-se numa reengenharia de operação sígnica plural e plurivalente, instituidora e restauradora de sua significâncias.
>
> A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas (MARTINS, 2021a p. 32).

Veja agora uma outra reflexão bastante importante para a questão dos *playgrounds* feita por Letieres Leite, ele nos diz que:

> Não percebia a compreensão dos músicos ao tratar da música em termos estruturais (rítmicos) dentro do ambiente da música popular, em geral, destacando aqui a música instrumental, por ser um estilo que eu praticava desde o início da minha carreira. Identificava, entretanto, uma exceção: os questionamentos sobre "claves" rítmicas e suas consequências nos instrumentos, desde o acompanhamento do pianista, a "linha" de baixo, a "levada" do baterista, só aconteciam de maneira mais explícita quando tratávamos da música cubana ou das músicas do universo afro-caribenho. Ao contrário, por exemplo, de quando tratávamos de Samba brasileiro (LEITE, 2017, p. 19).

Quando contei para alguns amigos e amigas musicistas que eu tenho o hábito de construir meus próprios *playbacks* muitas vezes eles/elas me perguntaram por que eu me dava esse imenso trabalho? Se temos muitos *playbacks* disponíveis, além dos vários aplicativos disponíveis no mercado, onde muitas vezes só precisamos escrever as cifras dos acordes e os aplicativos saem tocando as progressões harmônicas para nós. Por que se dar este trabalho? Olha, primeiro porque penso que não exista uma linguagem ou método universal de improvisação, de uma certa forma compreendo que todas as formas de improvisação musical já consolidadas e partilhadas por uma comunidade de musicistas são, de uma maneira ou de outra, improvisações idiomáticas, até mesmo a improvisação livre (sei que pode ser polêmico esse modo de pensar, no entanto entrar neste debate desviaria completamente o foco desta pesquisa, posso falar melhor disso em uma outra oportunidade). Para explicar o termo improvisação idiomática, pego emprestado a nota de rodapé de Rogério

Costa (meu orientador nesta pesquisa de mestrado), presente no seu livro “Música errante: o jogo da improvisação livre” (2016):

> O termo "idioma", que utilizamos com frequência no presente trabalho, recebe desde já uma definição sucinta. Refere-se aos territórios da prática musical que se constituem, por um lado, de partes abstratas em que se encontra o que se repete, isto é, as gramáticas (regras de articulação das unidades significativas etc.) e vocabulários (materiais); e, por outro lado, de partes concretas ligadas à prática, em que se insere a diferença. É, por exemplo, o idioma do período barroco que compreende formas de organização (gramáticas melódicas, harmônicas etc.), um repertório de materiais (acordes, timbres etc.) e os "jeitos" concretos de fazer musical que não podem ser captados numa partitura (COSTA, 2016 págs XIX e XX, nota do autor).

Partindo do princípio que não há uma linguagem universal de improvisação, considero importante e pertinente buscar, ou pelo menos tentar, desenvolver habilidades que me permitam improvisar levando em consideração não só as questões ligadas às harmonias e melodias, mas também levando em consideração as questões rítmicas que, a essa altura, já podemos compreender que têm também suas dimensões amplas e complexas. Embora eu possa aprender muito com as técnicas de improvisação barrocas, ou com as técnicas de improvisação do bebop, simplesmente fazer um copia e cola destas técnicas não me permitiriam improvisar com fluência em outros contextos musicais e rítmicos distintos do barroco e do bebop. Portanto, quando Letieres nos diz que ele “não percebia a compreensão dos músicos ao tratar da música em termos estruturais (rítmicos) dentro do ambiente da música popular, em geral, destacando aqui a música instrumental” consigo compreender melhor tanto as minhas motivações iniciais quanto os benefícios que a prática de construir meus próprios *playbacks,* agora *playgrounds*, me proporciona, já que para construí-los (neste contexto das musicalidades afro-diaspóricas que fazem uso dos sistemas de claves) se faz necessário colocar em prática ou desenvolver habilidades que nos permitam colocar em prática conceitos como “organizações temporais”, levando em consideração as dimensões dos espectros rítmicos de que nos falou Letieres Leite.

Quero agora compartilhar mais uma reflexão do nosso maestro, antes de eu começar a mostrar alguns exemplos sobre estas questões relacionadas às diferentes funções que podem ser desempenhadas pelos instrumentos de percussão no samba. Veja o que ele nos diz agora:

> (...) tratar a música brasileira considerando-se suas organizações rítmicas, uma vez que ela está fortemente forjada pelos elementos estruturantes da música negra, não era um fato comum e não encontrava-se tão difundido entre músicos e compositores no Brasil. Até esse momento, uma questão passou a se definir: quando não

> referenciamos a música a partir de seus princípios rítmicos estruturantes, de certo modo, estamos negando a conexão que essa música tem com suas raízes (matrizes). Este passou a ser então o questionamento que orientou e tem orientado o meu caminho a ser percorrido (LEITE, 2017, págs. 19 e 20, grifos meus).

Neste mesmo trecho que acabo de citar, o autor inseriu uma nota de rodapé para falar de alguns músicos e compositores que se diferenciam deste panorama geral recém descrito. Na nota ele nos diz o seguinte: "À exceção, claro, do circuito musical onde essa música é criada e executada, a exemplos de muitos músicos negros ligados ao samba (LEITE, 2017, p. 65, nota do autor)". É por essas e por outras que eu agradeço o Samba!

Em 2018, no meu TCC, eu afirmei algo que hoje reitero aqui:

> peço licença aos leitores para dizer a partir das vivências, aprendizados e experiências que tive ao longo de minha vida convivendo e aprendendo com grandes mestres e mestras que muitos deles — talvez pelas disputas de narrativas ou pelo fato de que à certas classes ainda não fora possível se apropriar dos meios e modos de produção ao ponto de podermos, nós mesmos, produzir e registrar nossas próprias memórias, a partir de materialidades como filmes, discos, livros, quadros, fotografias e etc. —, simplesmente não existem nas historiografias oficiais.
>
> Ao pensarmos a orquestração dos instrumentos de percussão no samba teremos uma divisão muito conhecida pelos sambistas. Os instrumentos serão divididos em três funções: 1. Marcação (...) 2. Condução (...) 3. Corte (...) (PAZZ, 2018, p.39 e 40, grifos meus)

No mesmo ano o grande percussionista e educador Ari Colares[26] (Arildo Colares do Santos), em sua dissertação de mestrado "Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo", escreveu o seguinte: "Resumindo a questão da estrutura rítmica, apresento abaixo as três funções estruturais principais (...) marcação (...); condução (...); clave (...)" (SANTOS, 2018 p. 61, grifos meus).

Ao olharmos para as duas afirmações, sobretudo para os trechos grifados, podemos notar que na primeira definição as três funções receberam os seguintes nomes: marcação, condução e corte. Já na segunda definição encontraremos os seguintes termos: marcação, condução e clave. Ou seja, em resumo, veremos uma discordância na escolha para nomear a terceira função. Veja com atenção agora a descrição de cada uma das funções em cada um dos autores que estamos colocando em diálogo. No primeiro autor veremos o seguinte:

> 1. Marcação: instrumentos encarregados de marcar o pulso, a métrica. No samba esta função normalmente é executada por instrumentos graves, como o surdo.

[26] "Ari Colares" é o nome artístico do pesquisador Arildo Colares dos Santos, escolho nesta pesquisa chamá-lo pelo nome artístico

> 2. Condução: no samba, normalmente o pulso é subdivido em quatro partes iguais, e os instrumentos de condução são os encarregados de executar estas tais subdivisões da métrica. Esta função normalmente é executada por instrumentos agudos tais como os ganzás e as platinelas (pequenos pratos presentes nos pandeiros).
> 3. Corte: função de "cortar", "costurar" a métrica. Se nos instrumentos de marcação as rítmicas reforçarão a métrica (cometricidade), nos instrumentos de corte será comum encontrarmos frases que ora podem enfatizar os "tempos", ora podem enfatizar os contratempos (contrametricidade). Será no naipe de corte que conseguiremos localizar os instrumentos que tocam as claves. Vale lembrar que corte e clave não são sinônimos, mas as claves geralmente cumprem esta função de "corte". Se por um lado as claves serão mais comuns nos instrumentos agudos, o mesmo não poderá ser dito dos instrumentos de corte, pois estes últimos poderão ser graves (surdo de corte), médios (rebolo, repique de anel, repique de mão, repinique) ou agudos (tamborim, agogô, palmas).(PAZZ, 2018, p.39 e 40, grifos meus)

Já no segundo autor, as funções sãos descritas da seguinte maneira:

> Para determinar essas funções, os músicos populares usam expressões como "segurar" ou "manter" ou "marcar" o ritmo, que significam repetir fixamente a levada, em oposição a "dobrar", "quebrar", "cortar" ou "repicar", que são as improvisações ou variações.(...)
>
> A partir dos principais instrumentos da estrutura rítmica básica do samba urbano, percebi que havia duas funções facilmente identificáveis: a do surdo, que marca o pulso principal, e a do ganzá, que subdivide esse pulso. O pandeiro sintetiza as mesmas duas funções, já que, em seu comportamento mais básico nesse ritmo, o som da pele costuma representar o surdo, marcando o pulso principal, e as platinelas assumem a função do ganzá, subdividindo esse pulso.
>
> Para dar nome a essas funções e facilitar meu trabalho didático, passei a chamar de marcação a levada do surdo, termo comum entre os músicos populares ("o surdão fica na marcação"). E a função do ganzá, de condução, como fazem os bateristas com o prato maior, o ride, conhecido como "prato de condução" que, especialmente nas levadas básicas de samba, costuma subdividir o tempo em quatro partes, fazendo a "pulsação elementar" (Kubik, 2010).
> (...) Depois (...) passei a relacionar a levada cubana denominada clave, o com o padrão do tamborim do samba urbano que conhecemos como teleco-teco. Percebi que ambos balizam o fraseado melódico e que ambos podem ser tocados iniciando-se a partir de qualquer uma das duas metades. Depois de um tempo amadurecendo esse conceito e sua aplicabilidade nos ritmos brasileiros, passei a atribuir ao teleco-teco uma função de clave. O mesmo conceito passei a adotar para entender e ensinar outros ritmos afro-brasileiros: cada qual tem sua clave, assim como sua marcação e sua condução (SANTOS, 2018 págs. 59 e 60, grifos meus).

Depois de toda esta explanação o autor sintetiza:

> Resumindo a questão da estrutura rítmica, apresento abaixo as três funções estruturais principais que, quando tocadas juntas, denomino grade estrutural completa e, quando reduzida a marcação e clave, denomino grade estrutural mínima. Entendo que quando se somam marcação e clave, a condução fica

> subentendida e pode ser suprimida sem que se perca a combinação mínima que caracteriza o ritmo.
> **marcação** – termo recorrente no ambiente popular, designa levadas que evidenciam o pulso principal;
> **condução** – também recorrente, o termo designa levadas que expõem a subdivisão do pulso principal;
> **clave** – conceito da música afro-cubana pelo qual as claves são levadas que se destacam com a função especial de orientar o fraseado, e que pode ser
> aplicado ao estudo dos ritmos brasileiros.
>
> Além disso, cada função pode ser assumida por diferentes instrumentos e com outras possibilidades de desenho rítmico, mantendo-se a mesma estrutura interna. E há levadas que podem conter as três funções (SANTOS, 2018 p. 61, grifos do autor)

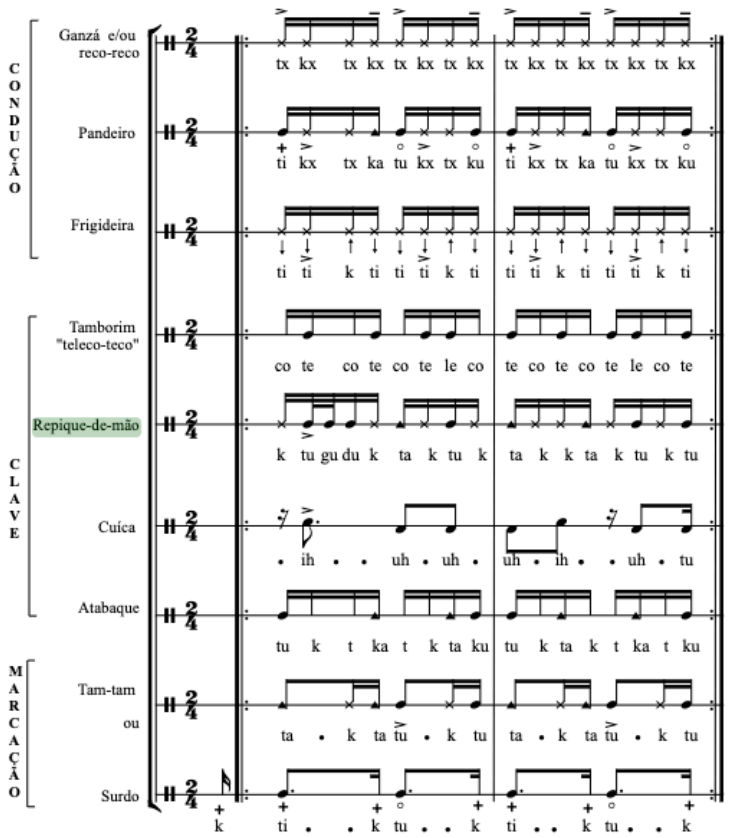
Se em 2018 eu afirmei que valia lembrar que corte e clave não eram sinônimos (PAZZ, 2018), hoje eu penso que estas funções deveriam ser pensadas como categorias distintas. Antes de ter contato com os ensinamentos de Letieres Leite eu já havia ouvido falar daquelas três funções que mencionei na minha pesquisa de TCC, que são marcação, condução e corte. O que talvez possa ter acontecido (estou levantando uma hipótese) é que os impactos dos ensinamentos do nosso maestro foram tão grandes que diversos músicos – dos quais, muito provavelmente, Ari Colares e eu sejamos apenas dois deles – passaram a revisitar os conhecimentos e conceitos que utilizávamos pra pensar o samba. Antes de Letieres chegar com seu método revolucionário eu já havia ouvido falar também que "o samba não tinha clave e que elas estariam presentes apenas na música cubana". Trago esta última afirmação mais para exemplificar que antes de Letieres chegar com o método UPB, já haviam algumas outras formas de se pensar e outras tantas tentativas de explicar as funções e funcionamentos das percussões no samba.

Levanto aqui uma segunda hipótese, esta diz respeito ao meu próprio TCC e também à dissertação de mestrado do Ari Colares. Tendo em vista que nos trechos anteriormente citados de Ari (se quiser voltar lá atrás pra conferir, eu até grifei pra facilitar a localização) , ele menciona os termo "cortar" e "repicar", levanto a hipótese de que ao invés de pensarmos o conceito de clave como uma quarta camada, tanto Ari quanto eu, fizemos a escolha de agrupar num mesmo local as funções de clave, repique ou corte.

Dito dessa maneira, ao olharmos por esta perspectiva, talvez fique mais fácil de visualizar que tanto eu quanto o Ari estávamos tentando enquadrar duas funções distintas no mesmo "balaio". Eu o fiz quando afirmo que "será no naipe de corte que conseguiremos localizar os instrumentos que tocam as claves" e penso que Ari Colares fez o mesmo quando no processo de transcrever as "levadas" rítmicas dos instrumentos de percussão ele coloca um

instrumento de repique (repique-de-mão, no caso) no naipe que ele chamou de “clave”. Veja na imagem abaixo (extraída da página 110 da dissertação de mestrado do percussionista).

4.7.3.8 - Grade estrutural básica para roda de samba



Hoje, diferente do que afirmei em 2018, eu dividiria não em três, mas em quatro funções distintas. Seriam elas:

1.) Marcação;
2.) Condução;
3.) Corte e/ou repique;
4.) Clave;

A razão que me faz rever o modo como compreendo esta organização e distribuição das funções se deve ao fato de que: ao refletir tanto sobre as experiências musicais que já tive de fato, no contexto das rodas de samba, quanto a partir das várias leituras que fiz ao longo

desta pesquisa, bem como sobre as reflexões que fiz ao longo do processo de compor os *playgrounds*, cheguei a conclusão de que clave e repique são funções muito importantes porém distintas. Para citar um exemplo musical, levando em consideração que no contexto do samba, muitas vezes os instrumentos harmônicos e melódicos imitam as funções e fraseados dos instrumentos de percussão, ao pensarmos em um contexto de uma roda de samba onde podemos encontrar um cavaco e banjo tocando juntos, normalmente a construção rítmica da "levada" do cavaquinho normalmente seria construída a partir da clave (por exemplo imitando a "levada" do tamborim), já a "levada" do banjo poderia ser construída a partir de ideias rítmicas vindas de instrumentos de repique (repique de mão, repique de anel, por exemplo). Portanto considero importante compreendermos que ambas as funções são distintas e igualmente relevantes.

Na ocasião da banca de defesa do meu TCC, o professor Salloma Sallomão, que estava presente na banca, me fez uma pergunta relacionada ao modo como eu havia definido a função "corte". Lembro que na ocasião eu reiterei a ideia que eu havia escrito, dizendo que os instrumentos de corte, cortavam e costuravam a métrica. E o professor então me disse algo como: "mas peraí, corte e costura são funções distintas". Eu agradeço demais esta consideração do professor, pois segui pensando sobre ela por anos e anos e talvez somente agora eu consiga verbalizar o que penso hoje.

Primeiro penso que hoje se faz necessário um estudo mais aprofundado sobre os instrumentos de repique, de modo que possamos compreender um tanto melhor o que seria essa classe específica de instrumentos, pois penso que os instrumentos de repique são excelentes exemplos de como desempenhar a função de corte e, justamente por ainda não ter desenvolvido esta pesquisa aprofundada de que lhes falei agora, não me sinto seguro em dizer se seria mais indicado nomear esta função como corte ou como repique, e é justamente por esse motivo que agora, neste momento da pesquisa estou nomeando esta função de "corte e/ou repique". Mas antes de continuar esta minha explanação, considero imprescindível relembrarmos o que nos disse o pesquisador Spirito Santo, especificamente sobre os repiques:

> – a *caisse roulante*, espécie de surdo em modelo um pouco menor, passou a cumprir a função de executora dos cruzamentos e convenções ou, no caso do Samba sob os nomes de "repique" e "repiniques", também a desenvolver solos e improvisos.
> (...)
> – repiques e repiniques (surdos de repique): podem ser definidos como "tambores de divisão", operando na região médio-aguda com a incumbência de executar e repetir células rítmicas características do Samba – oriundas de ritmos ancestrais como os do candomblé e o jongo, por exemplo – de qualquer outro ritmo que tenha

> sido incorporado ao âmbito musical do gênero. (SPIRITO SANTO, 2016 p. 145 e 146)

A partir do que nos foi apresentado por Spirito Santo, podemos identificar alguns papéis que os repiques podem desempenhar como por exemplo “desenvolver solos e improvisos” (SPIRITO SANTO, 2016, p. 145) e “executar e repetir células rítmicas características do Samba – oriundas de ritmos ancestrais como os do candomblé e o jongo, por exemplo – de qualquer outro ritmo que tenha sido incorporado ao âmbito musical do gênero” (SPIRITO SANTO, 2016, p. 146). Quando penso em todas essas funções eu consigo me lembrar do questionamento que me fizera o professor Salloma Sallomão e visualizar tanto as funções de cortar quanto de costurar.

Ao lembrarmos que os instrumentos de marcação geralmente cumprem a função de reforçar a métrica e que os instrumentos de condução no samba, muitas vezes, cumprem a função de preencher por completo os espaços que existem entre um pulso e outro, é possível compreendermos que as frases que serão executadas nos repiques, de uma certa forma cortam o espaço que é completamente preenchido pela condução, de modo que assim temos um exemplo dos instrumentos de repique cortando a condução. Por outro lado, sobre costura eu consigo dar alguns exemplos, veja a seguir.

No momento em que os repiques estão desenvolvendo solos e improvisos (como nos falou Spirito Santo), eles estão articulando ideias que podem transpassar pelas diferentes funções de marcação, condução e clave, reforçando cada uma delas ainda que através de de se contrapor a elas (estou falando aqui de contrapontos musicais). Agora pegando um outro exemplo de Spirito Santo, quando os repique estão executando células rítmicas típicas do samba ou ainda executando células de outros ritmos que tenham sido incorporados pelo samba, mais do que costura eu aqui enxergo bordados, pois há que se considerar que o samba é um manancial de células rítmicas, de modo que existem diferentes tipos e jeitos de se tocar samba e os repiques (mas não só eles) podem tanto bordar (pensando através do corte e costura como metáfora) outras células rítmicas do próprio samba, quanto incorporar nestes bordados células rítmicas que fazem parte de outros universos rítmicos que não o samba, haja visto aqui o exemplo dos repiques do samba-reggae que não me deixam mentir.

Ao expandirmos um pouco mais para além dos exemplos estritos que Spirito Santo nos apresentou, os instrumentos de repique podem executar tanto a mesma rítmica de uma determinada melodia – ou de uma clave, pra adicionar mais um exemplo – a que ele estaria acompanhando, quanto desenvolver outras ideias rítmicas que fizessem um contraponto à

rítmica daquela melodia – ou clave, e ao fazer estes desenhos todos, consigo enxergar um instrumento que transpassa essas diversas funções e a partir destes mesmos processos constrói a sua própria função, como a linha que através do auxílio luxuoso da agulha transpassa o linho, que no final do processo já não é nem linha, nem agulha, nem linho, em certos pontos se fez costura, já em outros se fez bordado.

Talvez uma outra forma distinta de pensarmos os instrumentos de repique é pensá-los como instrumentos que oferecem diversas referências didáticas de como construirmos ritmos que complementam a clave original. De antemão já adianto que não estou aqui afirmar que o rumpi do candomblé seria um instrumento de repique, não mesmo! Até porque o candomblé já tem suas estruturações próprias (que não são só musicais e que inclusive até para se pensar as questões musicais há que se considerar as questões relacionadas à dança). No entanto, que o candomblé é uma fonte de inspiração e referência para diversas manifestações culturais negras no Brasil (incluindo aqui o samba), isso não há dúvida! Portanto, permito-me inspirar no candomblé para que possamos expandir um pouco mais a compressão que podemos ter do que estou aqui construindo enquanto pensamento. Lá atrás, quando citei o pesquisador Gerhard Kubik ele, ao falar das time-lines e do samba em um determinado momento, nos falou algo sobre a relação entre o atabaque rumpi e a clave, dizendo: “Enquanto o agogô executa a linha guia, o mesmo padrão é tocado junto com seu ritmo complementar em um dos tambores do trio de atabaques do candomblé. Este tambor é o rumpi” (KUBIK, 2013, p. 11, tradução nossa).

Quero chamar a atenção aqui para o termo “ritmo complementar” que ele usou, pois é justamente isso que nos interessa agora, e sobre a relação entre a clave, repique e ritmo complementar o nosso maestro felizmente nos deixou uma pista, veja:

> Lembro de comentar em um ensaio, certa vez: "a gente só pode começar a ensaiar a música quando a gente souber qual o "toque" sobre o qual estamos tocando". Ou, de um esforço maior dos músicos para o exercício de tocar em clave, de buscarem o toque, dos guitarristas desejarem saber o que o repique fazia para poder contemplar a clave. Quer dizer, passou a haver uma preocupação dos bateristas em tocar menos notas para criarem um ambiente para a percussão se desenvolver, assim como para os arranjadores de sopro. E vale ressaltar, claro, que isso nem sempre ocorreu de forma amistosa. Acho que foi um momento de experimentação bem interessante que aconteceu, no sentido de colocar a importância da consciência da clave na música. Acho que esse período foi, na música da Bahia, determinante (LEITE, 2017, p. 30, grifos meus).

Talvez essa questão toda dos repiques sejam tão importantes para mim, justamente porque o banjo foi o meu primeiro instrumento musical, e como eu já dissera anteriormente,

eu estou constantemente buscando compreender as dinâmicas e organizações dos tambores para que eu possa ser um músico melhor, de modo que eu me vejo nesses guitarristas de que nos falou Letieres que desejam saber o que repique faz pra poder complementar a clave (LEITE, 2017), pois algo que talvez seja empírico pros/pras percussionistas, talvez não o seja para um/uma instrumentista de cordas, e vice-versa. Eu, particularmente, acredito nessa busca constante pelo aperfeiçoamento, sobretudo buscar me aperfeiçoar naquilo que faz sentido para mim e naquilo que de alguma maneira faz sentido para uma coletividade que também faz sentido pra mim. Não sei até que ponto estas questões todas que estou levantando podem contribuir de fato para o pensar e fazer musical, no entanto nesse momento eu considero pertinente que olhemos com mais atenção para os instrumentos de corte e/ou repique e algo que me traz imensa alegria é pensar que o nosso querido maestro também nos deixou mais uma pista sobre a relevância deste tipo de instrumento ao nos dizer que: "(...) O que caracterizava a sonoridade do Olodum, percussivamente falando, era o repique, os surdos e a caixa de guerra, o tarol" (LEITE, 2017, p. 30, grifos meus).

Para concluir esta parte do texto, quero dizer que uma das coisas que o samba me ensinou, em síntese, foi sobre a potência e sabedoria que reside na habilidade de saber como se comportar em função de um projeto maior e coletivo, também sobre a sagacidade que surge do diálogo que se estabelece entre as partes que conhecem não só a própria função, mas também a função daquele que lhe complementa. E que essa empatia não se constrói a partir de um exercício falacioso de “se colocar no lugar do outro”, não. Essa compreensão se constrói a partir da circularidade das funções, da experiência de tocar e trocar de instrumentos e funções com seus pares numa mesma roda, é desempenhando a função do outro que você enxerga a importância e relevância daquilo que o outro ou você executam. Não tenha dúvidas, eu estou falando de ritmo, mas não só! Pois como eu já dissera anteriormente, o ritmo organiza o corpo e o pensamento! E voltando a falar dessa perspectiva de circularidade, ao contrário da dinâmica do “nós *versus* os outros”, com o samba eu pude aprender que “você somado aos outros” resultará naquilo que chamaremos de roda, de modo que tanto “o eu” quanto “o outro” são importantes para a constituir a roda e um projeto maior que é o samba (e aqui estou falando para muito além de um gênero musical).

Porém se outrora eu disse que os *playgrounds* não eram uma aplicação do método UPB e que eu não sou um profundo conhecedor da música cubana para querer ter a pretensão de criar algo ligado às tradições musicais afro-cubanas, devo admitir que eu também não sou profundo conhecedor do jongo. O que eu fiz nos *playgrounds* foi me permitir brincar de criar músicas levando em consideração aspectos que aqui discutimos, como “organizações

temporais", "espectros rítmicos" e sobretudo tendo como premissa a possibilidade de construir ideias musicais a partir destas quatro funções: 1.) marcação; 2.) condução; 3.) corte e/ou repique; 4.) clave;

É como se eu tivesse brincando de fazer samba, porém a partir de outros ritmos, é me permitir utilizar dos conhecimentos que aprendi com o samba de modo que o samba possa se configurar num método, que aqui abrange tanto a compreensão do método como modos de pensar e de fazer. É me permitir não enclausurar o samba nas ideias mercadológicas de gênero, para conseguir enxergar o samba como método e aqui já não falo só de modos de pensar e fazer, mas incluo aqui os modos de viver. Evidentemente, o samba transcende não só essas minhas tentativas de explicar as diferentes funções desempenhadas pelos instrumentos musicais, como transcende também quaisquer tentativas de explicação, de modo que existem infinitas coisas musicais do samba que estão para muito além destas quatro funções que apresentei[27]. Da mesma forma, não quis enclausurar meus processos criativos nestas quatro funções, esse modo de pensar é uma ferramenta muito importante que tenho na minha caixa de ferramentas úteis para compor, no entanto não são as únicas, de modo que eu me permiti criar com as ferramentas que eu consegui acessar em cada momento de construção de cada um dos *playgrounds*, me permitindo dessa maneira, perseguir outros anseios e paradigmas que, inclusive podem fazer parte do pensamento musical dos colonizadores. Estes meus processos criativos não dizem respeito à busca por fórmulas puras, não mesmo! Abraçar a encruzilhada é também abraçar as contradições e os conflitos, pois como já nos dissera Luiz Rufino:

> A encruzilhada não é aqui reivindicada para negar a presença da modernidade ocidental, mas para desencadeirá-la do seu trono e desnudá-la, evidenciando o fato de que ela é tão parcial e contaminada quanto as outras formas que julga. O conceito de encruzilhada combate qualquer forma de absolutismo, seja os ditos ocidentais, como também os ditos não ocidentais. A potência da encruzilhada é o que chamo de cruzo, que é o movimento enquanto sendo o próprio Exu. O cruzo é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível. O cruzo versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bricolagem – efeitos exusíacos em suas faces de Elegbara e Enugbarijó. O cruzo é a rigor uma perspectiva que mira e pratica a transgressão e não a subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital.
>
> Assim, a encruzilhada nos possibilita a transgressão dos regimes de verdade mantidos pelo colonialismo (RUFINO, 2019 p. 18).

[27] Como por exemplo o canto de Dona Ivone Lara, não tem explicação que dê conta da beleza, leveza e complexidade que ela nos proporcionou, ainda bem! Resta nos apreciá-la e, para quem fizer sentido, também estudá-la.

Já sobre a segunda coisa que desejo compartilhar, das diversas coisas que aprendi com o samba, é que as transformações e inovações fazem parte das tradições do samba. Lá atrás quando eu mencionei um trecho em que o Sereno diz que introduziu o tantan pra dar um "chega pra lá" no surdo, se faz necessário lembrar que o surdo não nasceu em árvore, ele foi inventado e sua invenção é atribuída a Alcebíades Barcelos (1892-1975), mais conhecido como Bide. Quando o Ubirany nos conta da invenção do repique de mão na década de 1970, um outro repique havia sido inventado anteriormente pelo percussionista Edmundo Pires de Vasconcelos, mais conhecido como Dotô ou Doutor do Repique, inventor do repique de anel.

Ao contrário do que as narrativas brancas e racistas insistem em dizer sobre manifestações culturais negras, o samba (mas não só o samba) é uma manifestação cultural atravessada por inovações tanto do ponto de vista do discurso musical, quanto por inovações e criações de instrumentos ou de criar formas de tocar instrumentos que já existiam. De modo que as populações africanas e afrodescendentes no Brasil inventaram instrumentos que não existiam anteriormente, mas também reinventaram os instrumentos que são considerados de origem europeia, de modo que o samba enquanto uma manifestação cultural negra reinventou todos os instrumentos de cordas que são tocados em suas rodas hoje em dia, sendo assim, penso que a cultura negra no Brasil inventou o violão brasileiro, o cavaquinho, o bandolim e o violão de 7 cordas, por exemplo. Estes instrumentos todos de corda também foram drasticamente transformados após fazerem a travessia do atlântico e se depararem com os pensamento artísticos e culturais agenciados pelas populações africanas que, forçosamente, também cruzaram o atlântico.

Da mesma forma que penso que o samba reinventou o violão, penso que a viola machete – presente no samba chula do recôncavo baiano – reinventou o cavaco e, sobretudo as guitarras elétricas presentes no pagode baiano. Então quando eu decido construir a guitarra afro-atlântica me vejo sendo mais um agente, mais um elo – do caramelo(!) já que para o meu povo eu desejo leveza, ludicidade e doçura e não corrente – que zela pelas tradições culturais negras através das transformações que propõe e agencia, que é também uma forma de manter essas culturas vivas e pulsantes. Falarei mais dessa guitarra no próximo capítulo.

Revisitando a afrociberdelia de Chico Science & Nação Zumbi pelas águas de um Atlântico sul negro.

Anteriormente quando eu lhes apresentava a primeira série dos *playgrounds* musicais, eu mencionei que os processos criativos poderiam ser compreendidos a partir de alguns aspectos mais gerais e outros mais específicos, sendo que estes últimos são constituídos por três eixos ou princípios: 1º.) "transe do brincar" (de caráter mais metodológico); 2º.) Sistema de claves e algumas coisas que aprendi com o samba (de caráter mais epistemológico e metodológico); e, por fim, o 3º.) Afrociberdelia (de caráter mais estético, filosófico e, quiçá, experimental) que será abordado a seguir.

Devo dizer que o que se segue não é nem um estudo sobre o Manguebeat e a compreensão do que apresentarei aqui não se restringe ao que os membros do grupo Chico Science & Nação Zumbi disseram sobre ele. Ao longo desta pesquisa eu até cheguei a realizar uma entrevista com um dos integrantes da banda, o músico Jorge Du Peixe, que me recebeu super bem e com quem eu tive uma conversa deliciosíssima. No entanto, ao fazer a entrevista inclusive a partir dos *feedbacks* do próprio Du Peixe, percebi que uma boa parte do que eu estava dizendo sobre a Afrociberdelia diziam muito mais sobre como ela me atravessou e todas as sensações e pensamentos que me ocorreram a partir das experiências de ouvir os discos de Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ) enquanto eu lia o livro "O Espaço crítico" de Paul Virilio, livro este que teve sua primeira edição lançada um ano antes do primeiro disco da banda CSNZ.

Como este jeito de pensar a Afrociberdelia é um assunto que pretendo me aprofundar no doutorado, optei por guardar as informações da entrevista que fiz com Jorge Du Peixe para este outro momento, sendo assim peço licença para compartilhar uma parte dos vários atravessamentos e pensamentos que a obra de CSNZ, juntamente com a fagulha conceitual da Afrociberdelia (que encontrei em uma entrevista da MTV, que eu guardo como um tesouro precioso) me causaram. Além de licença, peço que embarquem comigo nessa jornada. E eu digo jornada porque já que o Sabotage já nos ensinou que "O rap é compromisso, não é viagem", considero que Afrociberdelia também não seja viagem. Vai embarcar? Então simbora!

Na introdução do livro "Remapping Sound Studies", STEINGO e SYKES (2019) apresentam uma discussão muito cara para o que será pensado nesta etapa do trabalho. Em diálogo com a proposta do livro de remapear os estudos do som, os autores propõem, no capítulo em questão, uma série de reflexões acerca das possíveis relações entre o som e o sul,

bem como entre o som e o sul global. Num primeiro momento, eles retomam as associações feitas por Jean-Jacques Rousseau para em seguida expandir as possíveis relações (antes estabelecidas com o sul) com as ideias abarcadas pelo conceito de sul global. De acordo com os autores:

> (...) Desde Rousseau, o sul tem sido associado a som, música, corpo, presença, natureza e calor. O norte, em contraste, se vê dominado pela escrita e pela visão – por uma frieza cultural nascida dos picos nevados dos Alpes. (...) O som e o sul são, de maneira importante, figuras relacionais: funcionam apenas em relação ao que não são. Quer a relação seja dialética, suplementar ou híbrida, o som e o sul são os outros do visual e do norte. E como os pólos em qualquer oposição binária, "som" e "sul" podem ser facilmente substituídos por vários termos "outros", incluindo "natureza", "mulher", "nativo", "África", "negro", "queer" e "deficiente" (STEINGO e SYKES, 2019, p. 1 e 2, tradução nossa).

Agora, expandindo e pensando as relações do som com o sul global, propriamente dito, veremos o seguinte:

> Assim como "som", "sul" é um termo nebuloso que oscila entre uma categoria empírica e uma construção ideológica. O termo "sul global", evidentemente, não é sinônimo de hemisfério sul, especialmente quando se consideram colônias de colonos politicamente poderosos como a Austrália, por um lado, e, por outro, a existência de guetos miseráveis localizados bem perto do meio dos países mais ricos do mundo. (...) O sul é, ao mesmo tempo, uma ideia, uma realidade socialmente construída e uma partição do espaço. É uma ideologia - um conceito que aparece na forma de uma realidade objetiva (Yuran 2014). (...) Para os fins deste livro [*Remapping Sound Studies*], pensamos o sul global como um conjunto de externalidades globais produzidas por meio do colonialismo (do tipo "oficial", bem como das colônias de colonos contemporâneas na América do Norte e na Palestina) e neoliberalismo (particularmente por práticas imperialistas como as de "ajuste estrutural"). Por razões que são ao mesmo tempo teóricas, heurísticas e estratégicas, resistimos a ver toda e qualquer periferia como parte do sul (STEINGO e SYKES, 2019, p. 3, tradução nossa).

Uma vez que no ocidente – como vimos anteriormente –, a complexificação do discurso musical se deu através da manipulação e supervalorização dos elementos sonoros relacionados ao parâmetro da altura (que, em suma, pode ser compreendida como a propriedade do som que nos permite distinguir sons graves, médios e agudos) em detrimento de outros parâmetros como o da duração (que, basicamente, diz respeito à duração do som e do silêncio), podemos compreender que no ocidente o ritmo é o sul da música e, quiçá, do som. Em outras palavras, quero dizer que é no parâmetro da altura que encontraremos o que há de complexo na música ocidental, é aí que localizaremos os elementos centrais que

compõem os valores civilizatórios da música chamada de erudita, tais como: afinação, desafinação, nota, acorde, escala, arpejo, harmonia e etc (note que o ritmo não faz parte dos exemplos citados, pois ele está mais diretamente ligado ao parâmetro da duração). Diante desta dualidade, entre norte e sul, apresentada pelos autores, podemos relacionar os elementos pertencentes ao campo das alturas com o norte e, por outro lado, os outros parâmetros – dando destaque para o da duração – ao sul, o que nos levará à mesma conclusão do ritmo enquanto o sul da música.

Dito tudo isso, podemos realizar alguns recortes temáticos desta pesquisa: no campo das artes, nos interessa o som. Já nos estudos do som, nos interessa a música e, dentro desta última, nos interessam as musicalidades africanas e afro-diaspóricas, juntamente com todas as questões rítmico-epistemológicas que abordamos anteriormente.

Diante da proposta de pensar sobre musicalidades negras a partir de uma perspectiva afro-diaspórica, considero pertinente evocarmos um conceito criado por criado por Paul Gilroy, no livro "O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência" (2012). Gilroy nos apresenta o conceito de "Atlântico negro" enquanto uma contracultura à modernidade europeia – na medida em que rompe com as propostas de identidades nacionais erigidas a pártir de categorias essencializantes e racistas – ao propor o Atlântico enquanto o berço de uma modernidade transnacional, negra e complexa. De acordo com o autor,

> (...) esta abordagem cosmopolita nos leva necessariamente não só a terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima, que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas.
> A contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento. Dirigindo a atenção repetidamente às experiências de cruzamento e a outras histórias translocais, a ideia do Atlântico negro pode não só aprofundar nossa compreensão sobre o poder comercial e estatal e sua relação com o território e o espaço, mas também resume alguns dos árduos problemas conceituais que podem aprisionar ou enrijecer a própria idéia de cultura (GILROY, 2012, p. 15.).

Ao considerarmos que esta diáspora africana se deu de maneira forçada em função do tráfico escravagista de africanos e de seus descentes, o Brasil figura lugar de destaque neste processo, uma vez que os dados demográficos desta diáspora revelam que, durante mais de três séculos, de todos africanos e africanas que foram sequestrados para trabalhar na condição de escravizados, cerca de 60% foram trazidos para o Brasil. Apesar de receber mais da

metade de toda a população africana escravizada, o Brasil aparece de maneira muito marginalizada nos estudos sobre as diásporas africanas. No prefácio à edição brasileira, Gilroy diz:

> Falar do Brasil produz, corretamente, hesitação. (...) Os sentimentos de inibição que descrevi se devem à compreensão de o quanto a história brasileira tem sido marginalizada nos melhores relatos sobre a política negra centrados na América do Norte e no Caribe. Hoje, espero que a nova tendência sobre a ideia de diáspora possa ajudar a acabar com tal marginalização (GILROY, 2012, p. 10 e 11).

Apesar de o termo "Atlântico negro" sugerir algo que contemple as experiências afro-diaspóricas em todo o território Atlântico, na prática a obra focaliza as experiências atlânticas do norte e, em função disso, o próprio autor reconhece a necessidade de outras abordagens que melhor contemplem o "Atlântico sul negro"[28], termo criado pelo mesmo autor, mas que, de alguma maneira, não foi definido conceitualmente. Ao considerarmos as diferentes dinâmicas ocorridas neste grande território afro-atlântico, faz-se necessário compreender que há distinções entre as experiências e processos ocorridos entre os Atlânticos negros do norte e do sul, nesse sentido, considero pertinente pensarmos as experiências e processos afro-diaspóricos no sul do Atlântico a partir de pensamentos e epistemologias oriundas do sul do atlântico e do sul global, em suma, para os fins desta pesquisa e numa perspectiva heurística, pegaremos emprestado o termo "Atlântico sul negro" de Paul Gilroy para nos referir às partes que correspondem ao sul global dentro deste Atlântico negro. Em diálogo com tudo isso, focando agora no sul deste Atlântico negro podemos compreender que aqui também

> (...) a ideia da diáspora nos encoraja a atuar rigorosamente de forma a não privilegiar o Estado-nação moderno e sua ordem institucional em detrimento dos padrões subnacionais e supranacionais de poder, comunicação e conflito que eles lutaram para disciplinar, regular e governar. O conceito de espaço é em si mesmo transformado quando ele é encarado em termos de um circuito comunicativo que capacitou as populações dispersas a conversar, interagir e mais recentemente até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais. (...) Nesta contracultura, o prazer da combinação é aumentado por um senso da distância cultural que está sendo ultrapassada, sendo a Afrociberdelia o exemplo mais recente disso (GILROY, 2012, p. 20 e 21, grifos meus).

[28] No prefácio à edição brasileira o autor diz: “A correção porporcionada pela ideia de um ’Atânctio Sul negro’ é certamente precisa (...)” (GILROY, 2012, p. 12).

Oriunda de um neologismo criado pelos integrantes da banda "Chico Science & Nação Zumbi" (CSNZ), a afrociberdelia surgiu[29], etimologicamente, da junção dos termos afro, cibernética e psicodelia[30]. Partindo das palavras de Chico, podemos compreender o termo tanto como um conceito, quanto como uma ferramenta e/ou um método – endereçado a "garotos dos subúrbios mais distantes do Brasil" (MAURICIO PAZZ, 2024) – para produzir músicas "afrociberdélicas". Em entrevista concedida à MTV sobre o disco *Afrociberdelia* (1996), Science apresentou a afrociberdelia, enquanto conceito, da seguinte maneira:

> "O afro ser o ritmo, a base, as batidas... a coisa da regionalidade, a coisa do regional, a coisa do Brasil. A cibernética é o lado tecnológico que a gente usa nas músicas... E também o lado psicodélico que também se fala nas letras, se vê nas guitarras, se vê nas melodias das músicas"(MAURICIO PAZZ, 2024)

Já enquanto uma ferramenta e, quiçá, um método, o artista nos diz:

> O que você tem na sua terra pra você trabalhar? O que que você gosta de som mundial? O que você pode misturar com tudo isso? (...) Afrociberdelia anuncia a chegada do próximo século! O que podem fazer os garotos dos subúrbios mais distantes do Brasil? Um estágio da diversão! (MAURICIO PAZZ, 2024)

A afrociberdelia é um termo muito caro para as reflexões aqui propostas, não só pelas questões conceituais, mas também pela taxonomia inerente ao próprio conceito. Que, ao mesmo tempo, divide e conecta o "afro", a "cibernética" e a "psicodelia". Sobre esta última, podemos compreendê-la como um elemento "estético-estilístico", se assim podemos dizer, já que ela dialoga com um referencial psicodélico-musical presente no Dub.

> Se o disco [Da lama ao caos] iniciou-se com uma chamada sobre a modernização do passado e a revolução político-musical, ele termina com a faixa psicodélica *Coco Dub (Afrociberdelia)*, de Chico Science. Sobre uma batida básica de coco (mais parecida com um baião) e as síncopes dos tambores, uma série de sons de guitarra com efeitos do pedal *delay*, *samplers* de várias fontes e vozes com ecos e reverberações constroem uma colagem psicodélica de informações sonoras e conceituais com quase sete minutos de duração. Essas sonoridades lisérgicas e extáticas são o que caracteriza o *dub,* forma de música essencialmente de estúdio, criada na Jamaica a partir de versões eletrônicas de frases de baixo e bateria, cheias de efeitos e motivadas por uma espécie de transe sonoro (VARGAS, 2007 p. 151).

---

[29] Inicialmente, o termo fazia referência à música intitulada *Côco Dub (Afrociberdelia)*, última faixa do disco *Da lama ao Caos* (1994) – primeiro disco da banda CSNZ. Posteriormente o termo reapareceu como o título do segundo disco, lançado em 1996. Neste último, a afrociberdelia ressurge como um conceito que permeia todo o álbum.

[30] SCIENCE, Chico. Entrevista. In: MTV Fim de semana especial: Chico Science. YouTube, 08/04/2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GBuG2UNlYVw . Acesso em: 25/07/2021.

Considerando que o dub é um gênero musical tipicamente de estúdios de gravação/produção musical, e que ele serviu – para esta primeira aparição do termo afrociberdelia (na música "*Côco Dub/Afrociberdelia*") – como referencial estético de uma psicodelia musical, podemos agora reinterpretar este conceito criado pela banda CSNZ. O afro, se caracteriza principalmente pelos universos rítmicos regionais afro-brasileiros, a cibernética, para Science, diz respeito aos temas relacionados à tecnologia e por fim, agora a psicodelia pode ser compreendida também como um referencial estético-estilístico, que incorpora a eletrônica no fazer musical.

Partindo desta afrociberdelia, agora revisitada, gostaria de fazer uma proposição e uma observação. Começando por esta última, podemos notar que este conceito de psicodelia também é afro, já que o referencial musical se origina no dub jamaicano. Quanto a proposição, sugiro expandirmos um pouco o modo de olhar para a afrociberdelia, de forma que possamos interpretá-la como sendo constituída por três elementos básicos: um referencial afro-musical (este, talvez mais próximo daquilo que costumamos chamar de local/regional), que pode estar mais ligado à questões rítmicas; o ciber, nesse primeiro momento, como um referencial tecnológico; e por fim um referencial estético-estilístico afro-eletrônico-musical (talvez mais próximo daquilo que costumamos chamar de global), que pode estar mais ligado a questões técnicas, estéticas e estilísticas da música produzida/gravada em estúdio, ou seja, a música enquanto áudio e/ou fonograma. Dito tudo isso, em síntese, podemos compreender os três eixos das afrociberdelia da seguinte forma:

Música	**Tecnologia**	**Estético-estilístico**
referencial	referencial	referencial
"afro-musical"	"ciber-tecnológico"	"afro-eletrônico-musical"
(local)	(transversal)	(global)

Ao agruparmos os termos em comum dessa "matemática conceitual" da afrociberdelia [("afro-musical") + (ciber-tecnológico) + ("afro-estético-estilístico")], podemos chegar nos dois grandes eixos taxonômicos: "afro" e "ciber". Ainda pensando nessa ideia de ciber enquanto uma categoria que remete a uma ideia de tecnologia, considero a afrociberdelia (por, dentre outras coisas, aproximar as categorias afro e tecnologia) um conceito bastante potente enquanto uma contra-narrativa aos discursos hegemônicos que – amparados tanto pelo colonialismo, quanto pelo racismo –, implicaram na construção de ideias e práticas

racistas que, dentre tantas outras coisas, insistem em encerrar a população negra e suas produções intelectuais num "passado sem futuro" (SANTOS e MENESES, 2010) de tal modo que – além de ignorar todas as tecnologias e saberes desenvolvidos por africanos e afrodescendentes – preto e tecnologia sejam palavras rivais (parafraseando simultaneamente Racionais Mc's[31], Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses[32]).

Se em 1996 a afrociberdelia poderia anunciar "a chegada do próximo século", passados mais de 25 anos, de que maneira poderíamos pensar sobre ela no contexto atual? Embora grande parte deste debate seja ainda bastante atual, nos parece urgente repensarmos sobre a categoria ciber que contribuirá, inclusive – como veremos mais adiante –, para uma outra forma de enxergarmos as questões musicais.

No contexto do final da década de 1990 e começo dos anos 2000, fazia sentido pensar em conceitos como ciberespaço, cibercultura e cultura digital , no entanto estes conceitos parecem não fazer mais sentido.

> "Esse termo [cultura digital] surgiu para fazer uma separação entre a cultura até então existente e algo que estava emergindo, que era o digital. (...) Essa separação inicial vai perdendo sentido à medida que o digital vai se entranhando nas coisas, as tecnologias digitais vão se naturalizando na vida das pessoas. (...) Mesmo os excluídos vivem num mundo de tecnologias digitais.(...) A tecnologia não é de modo algum neutra. A tecnologia existe na conflituosa relação de sua própria ação, em cada momento social."(PALÁCIOS, 2009, p. 253 e 254, grifos meus).

Em entrevista, ao ser questionado sobre a necessidade de ainda falarmos e pensarmos sobre ciberespaço, o pesquisador Marcos Palácios (2009)[33] responde:

> Cada vez menos é necessário se falar em ciberespaço. Na sala de aula, eu estou em contato físico com os estudantes, mas ao mesmo tempo estou usando uma tela de projeção conectada. Portanto, estamos nos apropriando de elementos que estão absolutamente incorporados àquele ambiente físico e que são coisas que estão no chamado ciberespaço. Não causa nenhum estranhamento que eu esteja falando de alguma coisa e de repente jogue uma imagem e mostre um elemento qualquer nesse debate que está em algum outro lugar e que eu trago através dessas redes. Essas fronteiras deixam de existir. Não falo: "Bom, agora eu vou parar e vou entrar na internet." A internet está o tempo todo. As pessoas têm os seus computadores e

[31] Na música "Vida Loka parte 2" de Racionais Mc's encontraremos os seguintes versos: "Preto e dinheiro, são palavras rivais / É? / Então mostra pr'esses cu como é que faz"

[32] "(...) qualquer conhecimento válido é sempre contextual, tanto em termos de diferença cultural como em termos de diferença política. Para além de certos patamares de diferença cultural e política, as experiências sociais são constituídas por vários conhecimentos, cada um com os seus critérios de validade, ou seja, são constituídas por conhecimentos rivais (SANTOS E MENESES, 2010 p. 16).

[33] PALÁCIOS, Marcos. Entrevista. In SAVAZONI, Rodrigo, COHN, Sérgio (orgs.) **Cultura Digital.br.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. 253-261

> esses computadores são máquinas que estão ligadas 24 horas por dia. Da mesma maneira que eu consultava um dicionário, eu consulto hoje a internet. Ao mesmo tempo, minha mãe fala comigo no Skype (PALÁCIOS, 2009, p. 254)

Na medida em que, nos dias atuais, o digital faz parte da cultura como um todo, me parece pertinente observarmos as transformações e ou impactos que ele promoveu e promove, como nos dissera Chico Science, nos "subúrbios mais distantes do Brasil"? Nesse sentido a afrociberdelia me provoca a pensar sobre as DAWs (*digital audio workstation)* os VSTs (*Virtual Studio Technology*) e VSTIs (*Virtual Studio Technology Instrument*), bem como sobre as demais tecnologias presentes nos chamados *home studios* que ao longo desses anos acessibilizaram, de alguma maneira, a produção musical fonográfica às camadas mais pobres das sociedade. O jornalista e pesquisador GG Albuquerque[34] nos diz:

> O Brasil foi palco de uma onda de democratização da internet e do mundo digital no início dos anos 2000. (...) Esse movimento econômico em torno da internet e dos eletrônicos se desdobrou na música. A popularização dos computadores – ao lado do aumento do poder aquisitivo, das dinâmicas das redes sociais e a difusão das DAWs (...) – estimularam a formação de estúdios caseiros por todo o país e ajudaram a disseminar estilos musicais que corriam por fora da indústria fonográfica. As ferramentas de produção musical, antes dominadas pelas elites, se espalharam pelos estúdios caseiros que permitiram aos artistas um maior conhecimento das técnicas de gravação. "O grande acesso às DAWs mudou tudo na forma de fazer música" sentencia Chibatinha, guitarrista e compositor da banda Àttooxxá (ALBUQUERQUE, 2021 p. 18b).

Diante deste cenário, parece-me bastante pertinente interseccionalizar as categorias de classe e raça, para evidenciar que se grande parte da população pobre e periférica no brasil é negra, faz sentido pensar que as produções artísticas das periferias também o são. Em suma, pensar sobre as musicalidades periferizadas é também pensar sobre comunidades inteiras igualmente marginalizadas, que no Brasil – não de uma maneira essencialista – geralmente possuem uma determinada classe e raça.

Em "Por que a música da favela é chamada de periférica?" (ALBUQUERQUE, 2021)[35], GG propõe uma série de reflexões ao tensionar as leituras convencionais sobre a dicotomia "centro x periferia". Após apresentar dados expressivos sobre o funk que,

---

[34] GG Albuquerque é jornalista, pesquisador (doutorando em Estéticas e Culturas da Imagem e do Som pela UFPE) e co-fundador do "Portal Embrazado", portal jornalístico que tem como foco de pesquisa os ritmos e gêneros periféricos produzidos em diversas cidades brasileiras.

[35] ALBUQUERQUE, GG. "Por que a música da favela é chamada de periférica? **Embrazado,** 2021. Online, não paginado. Disponível em <https://embrazado.com.br/2021/04/07/por-que-a-musica-da-favela-e-chamada-de-periferica/> Acesso em: 08/12/2021.

estatisticamente, comprovam seu sucesso comercial nacional e internacional, ele nos pergunta: por que chamar o funk de "música periférica"?

> (...) a categoria de música periférica cumpre, a meu ver, o propósito de salientar as origens, condições históricas e dinâmicas sociais destas culturas, destacando traços e historiografias que são normalmente apagados pelo racismo e classismo da crítica cultural brasileira. No Embrazado, o termo "periférico" é uma maneira de evidenciar a dimensão de poder e luta de classes que permeia as dinâmicas culturais. Além disso, definir o "periférico" é também uma forma de relembrar que os atores destas culturas expressivas foram sistematicamente marginalizados, empurrados para zonas afastadas das cidades que muitas vezes tornaram-se bolsões de pobreza — e por mais que suas criações ganhem o mundo, seus criadores continuam sofrendo preconceitos de classe e raça. Nesse sentido, talvez devêssemos mudar a palavra: o funk, o pagodão, o brega, a pisadinha e movimentos musicais afins não são periféricos em si, mas sim **periferizados**, porque foram e, muitas vezes, ainda são **empurrados para as margens** (ALBUQUERQUE, 2021 s/ p., grifos do autor).

Para além das questões estritamente musicais, considero igualmente pertinente refletirmos sobre as tecnologias digitais no contexto neoliberal. Achille Mbembe, no seu livro "Crítica da razão negra" (2018), descreve o início do século XXI como sendo o momento

> (...) da globalização dos mercados, da privatização do mundo sob a égide do neoliberalismo e da crescente complexificação da economia financeira, do complexo militar pós-imperial e das tecnologias eletrônicas e digitais. Por neoliberalismo, entenda-se uma fase da história da humanidade dominada pelas indústrias do silício e pelas tecnologias digitais (MBEMBE, 2018, p. 15, grifos meus).

Agora, reformulando a questão feita outrora por Science, talvez seja pertinente perguntarmos: de lá pra cá – do final da década de noventa até os dias atuais –, o que fizeram garotas, garotes e garotos dos subúrbios mais distantes dos Brasis? Em que medida o conceito de afrociberdelia pode nos ajudar a compreender estas ou parte destas produções? GG Albuquerque, no artigo "Paulinho da Viola: por uma vanguarda da retaguarda" (2019) acrescenta:

> Ideais como vanguarda, progresso, globalização e modernidade tomam contornos políticos mais complexos no contexto de desigualdades socioeconômicas da América Latina e do chamado Sul Global. Miramos no Vale do Silício, mas acertamos na indústria indiana de *call centers*, na terceirização e uberização da força de trabalho, com gente dormindo na rua e pedalando em jornadas de 12h no Rappi. Pensar uma arte dita moderna, de vanguarda, experimental e afins no contexto brasileiro passa também por reconhecer essa condição de uma

> modernidade que ainda não foi efetivada democraticamente (ALBUQUERQUE, 2021, s/p grifos do autor).[36]

Diante disso e de tudo que já foi dito, penso que, no atual contexto neoliberal, a forma que estou propondo de compreender a afrociberdelia pode nos auxiliar a refletir sobre as produções musicais pretas, periféricas ou não, na contemporaneidade brasileira em diálogo com outras sonoridades e estéticas afro-diaspóricas. Além disso, penso também que o processo de enclausuramento, já abordado aqui, que tende a encerrar as produções artísticas negras num passado sem futuro acaba por fomentar antagonismos e dicotomias (como por exemplo tradição e modernidade) que na prática, geralmente não se efetivam em estéticas musicais afro-diaspóricas. Analogamente, é como se para essas musicalidades houvessem apenas duas alternativas: ou uma idéia equivocada de tradição – totalmente vinculada a um passado engessado e folclorizante –, ou a aparente "única alternativa" (para todas as produções africanas e afro-diaspóricas) de futuro, que se concentra e se resume no afrofuturismo. Observem, não vejo problemas nas propostas estéticas do afrofuturismo, mas vejo sim um problema em esta ser a única possibilidade estética que dialoga com uma ideia de futuro para as populações negras. Vale lembrar que, ao historicizarmos as origens dos conceitos de afrofuturismo e afrociberdelia, veremos que ambos são contemporâneos, já que o primeiro foi cunhado em 1993 e o segundo em 1994 (como o nome da última música do disco *Da lama ao caos*). Ora, como já dito anteriormente no início deste texto, norte e sul são categorias relacionais e, neste caso, o afrofuturismo está para o norte assim como a afrociberdelia está para o sul. Se pretendemos refletir sobre as estéticas sonoras produzidas no Atlântico sul negro, seja através da afrociberdelia ou não, nos parece urgente e necessário pensarmos o sul a partir do sul.

Todas estas reflexões acerca do olhar que lancei para afrociberdelia, tentando compreendê-la no contexto atual, de alguma forma se fizeram presentes nos processos de construção dos *playgrounds*. Se em momentos anteriores eu disse que se faz necessário pensar o negro pra além do ritmo, a afrociberlia me parece ser um conceito que traz o foco pra outras dimensões estéticas, este conceito me faz pensar não só sobre tecnologia, mas sobretudo sobre as dimensões estéticas afro-diaspóricas dos sons e da música enquanto fonograma.

---

[36] ALBUQUERQUE, GG. "Paulinho da Viola: por uma vanguarda da retaguarda " **Volume Morto,** 28/06/2019. Não paginado. Disponível em <https://volumemorto.com.br/paulinho-da-viola-vanguarda/> (grifos e links do autor)

Algo que considero pertinente dizer é que foi pensando sobre o dub como uma referência estética de psicodelia para a afrociberdelia de CSNZ que eu, timidamente, decidi brincar com as ferramentas de mixagem das DAW, confesso que estas experimentações de mixagem se fizeram presentes mais nos seis primeiros *playgrounds,* pois decidi focar no processos de composição e gravação para depois mergulhar numa pesquisa sobre técnicas de mixagem que acabei não conseguindo realizar durante o período que realizei esta pesquisa de mestrado, já que a pesquisa também parece ter vida própria e vai nos mostrando também os caminhos que ela deseja seguir. Por outro lado este desejo de investigar estas sonoridades jamaicanas foram cruciais para a escolha dos timbres que utilizei na segunda série do *playgrounds*, se na primeira série eu já tinha todos os timbres pré-definidos, na segunda eu optei por fazer diferente, decidi investigar timbres que, de alguma maneira, pudessem me aproximar dos timbres utilizados em diferentes gêneros de música jamaicana, mas sem pretensões nenhuma de ser fiel à alguma gênero, estética ou timbre, de modo que eu me permiti experimentar.

Playgrounds Musicais: Segunda Série

Estou muito feliz de ter chegado até aqui, digo isso em muitos sentidos, desde chegar até este ponto da dissertação, como estar "vivão e vivendo" como nos dizem os mestres do Racionais Mc's. Existe um imenso hiato entre a primeira e a segunda série, inicialmente eu pretendia criar 4 séries, no entanto com muita alegria e com muito custo eu consegui concluir estas duas séries. Se faz necessário lembrar que toda esta empreitada se iniciou juntamente com o início de uma pandemia global. Sei que não passei por essa pandemia sozinho, mas algumas coisas eu desejo dizer em primeira pessoa, sem com isso ignorar ou desrespeitar o que vivemos coletivamente e nem desconsiderar o que foi vivido por cada pessoa que ler esta pesquisa aqui.

Como diz o velho ditado "recordar é viver" e para não ter que reviver todas essas dores, serei breve. Tudo estava indo relativamente bem de março até maio de 2020, porém entre maio e junho três fatos me derrubaram e eu entre num estado de luto profundo. Estou me referindo aos crimes de racismo que levaram a óbito tres sujietos negros de uma forma drátisca em menos de um mês:

- Em 19 de maio de 2020, João Pedro Mattos Pinto, uma criança negra de 14 anos, foi assassinado pela polícia enquanto brincava dentro de casa com seus primos no Rio de Janeiro,
- Em 25 de maio de 2020, George Floyd, um homem negro de 40 anos, também foi brutalmente assassinado pela polícia em Minneapolis, EUA
- Em 2 de junho de 2020, Miguel Otávio Santana da Silva, um menino negro de apenas 5 anos, foi vítima da displicência e negligência que o racismo gera e morreu ao cair do 9º andar de um prédio na cidade de Recife.

Esta tríade me derrubou e a partir daí não conseguia mais brincar e nem compor, pensava sobre a letalidade do racismo, buscar compreender de que maneira esta letalidade afeta a vida de meninos e homens negros me levou às profundezas, provocando dores e tristezas que não desejo para ninguém, durante todo este período eu me perguntava quem tem direito ao lúdico? No ano seguinte em 2021, por conta do descaso do então presidente, muitas pessoas não conseguiram ser vacinadas e em março de 2021 eu quase faleci por conta do covid, tive muitas sequelas (não conseguia ficar de pé, nem andar direito por conta de dores nos pés, não conseguia tocar nem por meia hora por conta de tremedeiras nas mãos). Felizmente com a ajuda da minha família e de todas as forças protetoras eu consegui superar tudo isso e em setembro do mesmo ano tive a oportunidade de gravar algumas das minhas composições e fiz questão de registrar algumas das músicas que foram compostas por consequência de acessar o lúdico através da prática de construir os meus parquinhos de brincar de música.

Gravar estas músicas com as pessoas que gravei foi fundamental para que eu pouco a pouco fosse saindo deste luto e aqui eu quero publicamente agradecer Allan Abbadia, Vanessa Ferreira e Fábio Leandro, pessoas que me ajudaram das mais diversas formas a sair desse buraco que a dor me colocou, eles não foram as únicas pessoas que me ajudaram, mas como estou aqui falando do processo de cura causado pelo processo de realizar esta gravações, sem dúvida alguma essas pessoas foram fundamentais.

Depois de gravar estas músicas comecei a pouco a pouco voltar a sonhar e pensar sobre estes atravessamentos do racismo em um outro lugar. Se a primeira série dos *playgrounds* gerou novas composições musicais, a segunda série me conduziu a iniciar outros tipos de criação. Um deles se caracteriza pelo entendimento de que se faz necessário nos articularmos politicamente enquanto pessoas negras, e já que meu campo de atuação é a música, estas inquietações me levaram a querer construir um selo que chamei de Atlântico

Sul, justamente por estar atravessado por todos estes pensamentos musicais e raciais, pensando nas experiências das pessoas negras na parte que corresponderia ao "Atlântico Sul negro", mas expandindo pra além dos limites geográficos comecei a sonhar com um articulação sonora entre as pessoas pretas do Sul global. Esse projeto começou a engrenar de fato quando uma pessoa muito especial decidiu entrar como sócio nessa empreitada, estou falando do grande músico Allan Abbadia – a quem eu tenho alegria, honra e sorte de tê-lo como amigo e imensa satisfação de tê-lo como sócio neste projeto de articulação ética, estética, poética e política. Outro desdobramento criativo desta segunda série foi a criação de um instrumento que chamei de guitarra afro-atlântica, que falarei melhor dela mais adiante.

No meio de todo este processo, não sei dizer exatamente onde, eu retomei o processo iniciando assim o processo de composição da segunda-série dos *playgrounds* musicais. Pensando em qual tipo de arpejo eu gostaria de investigar eu escolhi o acorde dominante X7(13) – acorde maior com sétima menor e décima terceira – e ao pensar sobre os vários ritmos que eu gostaria de investigar, escolhi o jongo. Confesso que com todo esse processo de lutos e lutas, na segunda série eu quase não consegui acessar o transe do brincar, talvez porque o clima ainda muito era parecido com um trecho de uma música dos Racionais Mc's que diz: "Junte seus pedaços e volte pra arena" e ao me lembrar dessa sensação consigo me lembrar de um jongo composto pelo cumbas Wilson Moreira e Nei Lopes que diz:

Jongo do Irmão Café
(Wilson Moreira e Nei Lopes)

Auê, meu irmão café!
Auê, meu irmão café!
Mesmo usados, moídos, pilados
Vendidos, trocados, estamos de pé
Olha nós aí, meu irmão café

Meu passado é africano
Teu passado também é
Nossa cor é tão escura
Quanto chão de massapé
Amargando igual mistura
De cachaça com ferné
Desde o tempo que ainda havia
Cadeirinha e landolé
Fomos nós que demos duro
Pro país ficar de pé!

Auê, meu irmão café!
Auê, meu irmão café!
Mesmo usados, moídos, pilados
Vendidos, trocados, estamos de pé
Olha nós aí, meu irmão café

Você, quente, queima a língua
Queima o corpo e queima o pé
Adoçado, tem delícias
De chamego e cafuné
Requentado, cria caso
Faz zoeira e faz banzé
E também é de mezinha
De gurufa e candomblé
É por essas semelhanças
Que eu te chamo "irmão cafe"

Auê, meu irmão café!
Auê, meu irmão café!
Mesmo usados, moídos, pilados
Vendidos, trocados, estamos de pé
Olha nós aí, meu irmão café

Chamei Wilson Moreira e Nei Lopes de cumbas e não foi à toa, vejam como Luiz Rufino nos apresenta como podemos compreender este termo:

> Os cumbas são os conhecedores dos segredos e potências das palavras, que nesse caso é também corpo, hálito e saliva envoltos ao ritmo, elementos propiciadores de invenção e mobilizadores de energia vital. São eles os mestres que sabem as mumunhas das invenções através do verso. A eles podemos dedicar a máxima "as palavras têm poder". De fato, elas têm. A palavra não se limita a ser veiculadora dos sentidos, a palavra é carne, é materializadora da vida, propiciadora dos acontecimentos. Os cumbas são poetas feiticeiros, encantadores de mundo através do verso. (RUFINO, 2019 págs, 13 e 14, grifos meus).

De fato as palavras tem poder e certamente, pois depois das experiências de não saber se voltaria a ficar de pé, eu pude ouvir de uma outra forma o refrão desse jongo, que sendo um refrão composto por cumbas que exercem seus encantos através do poder da palavra, faço questão de repetir que:

Mesmo usados, moídos, pilados
Vendidos, trocados, estamos de pé
Olha nós aí, meu irmão café

A segunda série dos *playgrounds* musicais foi inspirada no jongo. Essa manifestação cultural negra é muito mais do que um ritmo, no entanto vamos nos concentrar nas questões musicais e rítmicas desta manifestação. Como este ritmo possui diversos sotaques, para

construir a base rítmica percussiva desta segunda série eu escolhi me referenciar pelo sotaque do Jongo da Serrinha, a partir daí fui atrás de diversas gravações (lembrando que isso foi feito durante a pandemia, caso não fosse, teria sido muito melhor poder visitar os diversos locais onde há comunidades jongueiras). Foi neste processo de ir atrás das gravações que me lembrei do "Jongo do irmão café" e pude notar semelhanças com o sotaque do Jongo da Serrinha. No entanto, ao ouvir esta música, as palavras cantadas pelo cumba Nei Lopes, me atravessaram e me fizeram sentir coisas que não consigo encontrar palavras que dêem conta dos múltiplos sentidos que este refrão me causou, sobretudo no que diz respeito a frase "estamos de pé". Essa afirmação no plural teve o poder de, pouco a pouco, afastar os fantasmas da solidão, tão presentes no período de isolamento social e me lembrar da importância da coletividade.

Então quando decidi criar um loop de percussão que lembrasse o sotaque do Jongo da Serrinha eu decidi também agradecer e homenagear Wilson Moreira e Nei Lopes por terem composto este jongo. O modo singelo que escolhi para homenageá-los foi reproduzir algo que está presente na gravação deste jongo: um instrumento, que tem o nome de "clave", marca a pulsação métrica deste jongo (pensando em um compasso 12/8, que é um compasso quaternário composto, a clave (instrumento) marca cada um dos quatro tempos do compasso quaternário composto). Agora quero compartilhar aqui com vocês uma particularidade: a escola de samba do meu coração é o Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai, quem já viu ou ouviu o Vai-Vai nas ruas do Bixiga (bairro do meu coração), ou até mesmo nas gravações, já pode ter ouvido e reparado, no meio de toda uma polirritmia complexa, os intérpretes e a comunidade gritarem: "Vai-Vai, Vai-Vai !!!" Isso pra mim é de uma beleza sem igual, pois a meu ver, de modo muito semelhante a um poeta ou poetisa que colocam letras em melodias, a comunidade do Bixiga fez um processo semelhante colocando letra não na melodia, mas na métrica!

Digo isso tudo porque ao ouvir clave marcando a métrica eu consigo, simultaneamente, lembrar do "Jongo do irmão café" que no plural me fez lembrar que "mesmo usados, moídos, pilados / vendidos, trocados, estamos de pé" eu também consigo lembrar de toda uma comunidade vibrando e dizendo "Vai-Vai, Vai-Vai !!!" e graças a todas estas e outras forças eu fui, nós fomos e seguimos de pé! Agradeço a cada pessoa, a cada energia e sobretudo à ancestralidade que possibilitaram não só estar de pé, mas também estar vivo!

> A ancestralidade é a vida enquanto possibilidade, de modo que ser vivo é estar em condição de encante, de pujança, de reivindicação da presença como algo credível. A morte, nesse sentido, não está vinculada simplesmente aos limites da materialidade, mas se inscreve como escassez, perda de potência, desencante e esquecimento. Assim, recorro à máxima cunhada por um catedrático da rua[37] quando me disse que "tem muito vivo que tá morto e muito morto que tá mais do que vivo!"(RUFINO, 2019 p. 15, grifos meus).

Estas palavras de Rufino reiteram aquilo que penso sobre a importância de acessar ou buscar acessar a alegria e a ludicidade enquanto pujança de vida. Agora falando de uma forma um pouco mais objetiva sobre os processos de construção dessa segunda temporada devo dizer o seguinte:

- Todos os instrumentos gravados fazem parte dos bancos de sons de instrumentos virtuais, portanto aquela observação que feita na primeira série dos *playgrounds* sobre o fato de que apesar de os usados serem de instrumentos reais, todos os instrumentos gravados foram instrumentos virtuais. A única exceção ocorreu em algumas gravações em que eu utilizei um contrabaixo elétrico de quatro cordas real.

- Algo que pode ser notado como uma diferença significativa entre as duas séries é que na primeira eu busquei construir ideias que tivessem um começo, meio e fim. Já na segunda série eu não me preocupei muito com esse formato, sobretudo no que diz respeito aos desfechos de cada faixa. Creio que isso se deu, porque nessa outra fase eu tenha perseguido outras questões, de modo que me permiti me desprender desse tipo de estrutura de discurso.

- Dessa vez eu não utilizei um loop pronto para as percussões. Eu criei uma base rítmica para fazer referência ao Jongo da Serrinha que foi construída a partir de quatro camadas (quero lembrar aqui que não sou nem percussionista e nem profundo conhecedor do jongo, eu me inspirei nos tambores do jongo e fiz o que era possível, tocar jongo em um piano digital conectado à um banco de samples, certamente tem suas limitações, mas o bom disso tudo é que essa aventura foi muito divertida)

[37] Salve, salve o Sr. Tranca Rua das Almas!

    - 1a. camada: Clave (instrumento) marcando a pulsação da métrica quaternária
    - 2a. camada: um timbre de bateria eletrônica que remete às palmas, embora eu pudesse utilizar samples de palmas reais, eu escolhi um timbre mais sintético, justamente por estar buscando experimentar caminhos que me distanciem da emulação de sons acústicos, ou de uma busca por reproduzir sons reais e tradicionais.
    - 3a. camada: congas realizando padrões rítmicos que possam remeter ao toque do tambor candongueiro do jongo
    - 4a. camada: congas executando o mesmo padrão rítmico da 3a. camada, porém em região um pouco mais grave para lembrar o tambor caxambú

- Depois de criadas as bases percussivas eu as utilizei em todos os demais *playgrounds* de modo que todos eles possuem em comum:
    - Fórmula de compasso em 12/8
    - Andamento em 206 bpm (colcheia), que se as batidas por minuto tivessem como referência a semínima pontuada teríamos um andamento entre 68 e 69 bpm
    - Duração de aproximadamente um minuto, distribuídos em 33 compassos, sendo um destinado à contagem do tempo e os demais 32 compassos dedicados à música
- De uma maneira geral mantive a proposta de uma linha de baixo e duas linhas de teclado.

- O Acorde escolhido como fonte dos materiais foi o X7(13): acorde dominante com décima terceira

- O primeiro *playground* desta segunda série foi feito a partir do acorde G7(13) (sol maior com sétima menor e décima terceira), e depois os demais foram compostos obedecendo a ordem do ciclo de quartas.

- Na etapa de construção desta segunda série eu estava me aproximando das sonoridades das músicas jamaicanas, de modo que a busca pelos timbres dos

teclados e contra baixos refletem esta minha busca e experimentação, ainda que de uma maneira tímida. Como exemplo deste tipo de sonoridade e experimentação creio que eu fui mais feliz no Playground nº6 - Ab7(13) e no Playground nº7 - Db7(13)

- Algo que decidi experimentar nessa segunda série foi diluir a tensão do trítono presente no acorde dominante. Ao invés de simplesmente tocar o acorde dominante no teclado e o baixo fazer uma linha com umas notas do acorde, desta vez eu experimentei algo diferente: busquei construir linhas de baixo que elas por si só sugerissem a sonoridade da tétrade dominante e nos teclados eu experimentava tocar as outras notas que fazem parte do acorde X7(13), às vezes omitindo uma das duas notas que formam o trítono, ou então deixando estas duas notas distantes ao ponto de diluir a tensão causada pelo intervalo do trítono. Por exemplo: Num acorde dominante de A7(13) – lá maior com sétima menor e décima terceira –
    - No baixo: eu poderia criar uma linha melódica com as notas da tétrade (lá, dó#, mi, sol)

    - Nos teclados: para diminuir a sensação de tensão provocada pelo trítono resultante dos intervalos de 3a. maior e 7a. menor do acorde dominante eu poderia fazer por exemplo
        - um acorde de C#m7(b5), porém omitindo a nota sol (que seria tocada em algum momento pela linha melódica do baixo)

        - ou um acorde de G7M, porém omitindo a nota ré que seria a quinta deste acorde

    - Através desta ideia de sobreposições de acordes eu busquei investigar possibilidades de fazer com que o acorde dominante fosse ouvido a partir da junção do que era executado por todos os instrumentos melódicos e harmônicos.

Bem, no geral o processo criativo da segunda série se deu através destas práticas, pensamentos e sensações. E quanto às questões relacionadas aos lutos, penso que atravessar

esta pandemia foi como se nós novamente tivéssemos feito a travessia da “calunga grande”.

> (...) Não à toa, o Atlântico foi nomeado pelas populações negro-africanas que o atravessaram como "calunga grande". Se vocês não sabem o que é a calunga grande, eu vos digo: é o termo utilizado para designar o oceano como o "grande cemitério".
>
> O grande cemitério que, a princípio, separava mundos foi o elemento propulsor do não esquecimento. Saindo de lá, o que estava cravado para os que foram atravessados era a perspectiva do não retorno. Para os que ficaram do lado de lá restava a memória dos ancestrais que saíram para não retornar. Para aqueles que atravessaram a calunga grande ficam as memórias de outro tempo a serem reivindicadas para substanciar a invenção de uma nova vida. A presença negro-africana nas bandas ocidentais do Atlântico, nas Américas, é marca do devir-negro no mundo, mas é também uma marca inventiva da reconstrução da vida enquanto possibilidade produzida nas frestas, em meio à escassez, e na transgressão de um mundo desencantado. A ancestralidade como sabedoria pluriversal ressemantizada por essas populações em diáspora emerge como um dos principais elementos que substanciam a invenção e a defesa da vida (RUFINO, 2019 p. 15).

Parafraseando Jota Mombaça, devo dizer que todo este trabalho eu fiz apesar do Brasil, a favor dos mais belos e dignos sonhos e em defesa da vida!

> Toda a beleza e todo respiro que existem vieram a ser apesar do Brasil. Então é para o apesar, para o terreno da força que contradiz toda brutalidade, que estas palavras fogem. Elas fogem para a beleza, mesmo que para isso tenham de passar por campos em chamas. A meta não é tanto o outro lado, mas o aqui, esse aqui para onde estamos indo e onde já estamos. O aqui de onde viemos. (MOMBAÇA, 2021 p.17)

Nos vemos no último capítulo que antecede as considerações finais, onde eu falarei de maneira pontual sobre as obras criadas. Até já!

4. Criações & Desdobramentos

Neste capítulo entraremos em contato com as obras criadas e seus respectivos desdobramentos. Quando iniciei esta pesquisa, percebi que o processo de compor os *playgrounds* musicais me possibilitou aflorar o meu lado criativo, de modo que compor outros tipos e formatos de música ou poesia se tornou algo quase que rotineiro. Inicialmente eu pretendia dividir as criações em dois tipos de categoria: obras destinadas a interação (*playgrounds* musicais) e obras destinadas à apreciação (canções e músicas instrumentais). No entanto, como eu descrevi no capítulo anterior, as criações que surgiram após o processo de luto e da construção da segunda série, foram criações também artísticas, porém de uma outra natureza, não se tratam de composições musicais no sentido mais tradicional do termo, de modo que estas outras produções criativas serão abordadas aqui como "desdobramentos" e aquelas primeiras produções, sejam destinadas à interação ou à apreciação serão abordadas aqui como "criações".

Criações

A divisão entre obras destinadas à interação e à apreciação é apenas uma divisão que diz respeito ao projeto inicial que as antecedeu, ou seja, os *playgrounds*, num primeiro momento, foram compostos para que uma outra pessoa chegasse e adicionasse uma camada artística que ocupasse um lugar de protagonismo através da improvisação, e esta pessoa pode ser eu ou qualquer pessoa que queira brincar nesse "parquinho" que estou construindo (digo no gerúndio pois pretendo seguir com esta prática mesmo depois de concluir esta etapa da pesquisa de mestrado). Já as outras composições foram feitas pelo simples fato de que compor, para mim é uma necessidade. Eu me sinto bem quando estou compondo e sinto o desejo de compartilhar esse bem estar – que sinto ao compor e executar obras que criei – com outras pessoas, portanto este tipo de produção foi feio também para serem apreciados, entendendo e respeitando que existem diferentes formas de apreciação, que algumas delas até já abordamos aqui, há quem prefira buscar ouvir as estruturas, há quem escute com todo o

corpo dançando, há quem goste de letra, há quem goste de tudo isso e mais um pouco. Enfim, apreciem estas obras como bem preferirem.

Playgrounds Musicais: Primeira Série



Se tiverem interesse e disponibilidade de tempo para isso, eu sugiro que vocês primeiro escutem a série como um todo e só depois retornem a estes meus próximos comentários, pois não quero dirigir a escuta e a percepção de vocês e sim compartilhar algumas questões que dizem respeito aos processos criativos deles. Combinado? Então simbora!

O primeiro comentário geral sobre todos eles é que eu não mixei estas gravações, fiz alguns experimentos de mixagem em algumas gravações, no entanto decidi deixar o processo de mixá-los para uma outra etapa, pois quero usar estas gravações como uma espécie de laboratório para práticas e estudos de mixagem, em outras palavras, quero usar este material para que eu possas estudar, posteriormente, técnicas de mixagem.

Playground nº1 - Bm7

Conforme eu havia mencionado, através do entendimento de como se deu este processo criativo (desta primeira obra) muitas coisas poderão ser compreendidas no processo de criação dos demais, de modo que só neste primeiro eu farei uma abordagem um pouco mais detalhada.

Eu penso esses processos em camadas e a primeira delas é o *cowbell* dando a contagem, pra além da função de marcar o tempo de modo a orientar a pessoa que for improvisar em cima deste material, eu gosto deste timbre pois me lembra coisas que eu gosto bastante, como o universo percussivo da música cubana, e o gan que marca as claves no contexto da música ritualística do candomblé, sendo assim a escolha deste timbre diz respeito não só ao desejo de informar qual o andamento do que será tocado. Através desta sonoridade metálica (muito presente em musicalidades de matriz africana) eu desejo também convidar as pessoas a adentrarem a um outro território e se permitirem entrar em transe (o transe do brincar) para construir novos saberes a partir da experimentação que só é possível através da vivência e de um mergulho profundo em seus próprios processos.

A segunda camada que pensei é o ritmo *guaguanco* que é constituído por outras subcamadas, falo isso não de uma maneira pejorativa e sim para enfatizar que a sonoridade desta camada é resultado da somatória da junção de toques realizados em seis instrumentos: um trio de congas, xequerê, guiro e clave. De todos estes, transcrevo abaixo apenas a clave:



A terceira camada é composta pela linha de baixo, que foi estruturada a partir das notas que compõem o acorde de Bm7 (si menor com sétima menor), que são: si, ré, fá# e lá. Em alguns momentos eu utilizei a nota mi como nota de passagem. Ao dispormos as notas mencionadas em uma lógica de escala e não de arpejo, chegaríamos na seguinte escala pentatônica: si, ré, mi, fá#, lá.

Para compor esta primeira linha de baixo eu basicamente utilizei um padrão que já tinha ouvido em diversas gravações de música cubana, ou em gravações de artistas influenciados pela música cubana, como João Donato, por exemplo. E ao evocar esse padrão pelo fio da memória, a parte que diz respeito ao padrão, ficou assim:



Obs.: Embora possa não aparecer a armadura de claves nas imagens coletadas para os exemplos, considere neste *playground* a armadura de clave de si menor, de modo que as notas fá e dó serão alteradas pelo sustenido (si, do#, re, mi, fa#, sol, la, si,)

Algo que já foi mencionado, mas que vale ressaltar, é que nesta primeira série eu busquei estruturar as idéias de modo a apresentar um começo, meio e fim. Neste exemplo, o começo e o fim são marcados a partir da execução de frases que destoam do padrão

apresentado acima. A ideia musical que utilizei para marcar o início e fim deste *playground* se estruturou a partir do agrupamento de 4 semicolcheias com as notas ré, si, fá e lá. Sendo que no início essa ideia é executada no primeiro tempo do compasso e no final ela é tocada no terceiro tempo do compasso. Veja abaixo a frase executada no início:



Frase de início

Veja agora abaixo a frase executada marcando o final da música:



Frase de fim

Outro recurso utilizado, não só no baixo, foi a prática de adicionar pequenas variações numa determinada ideia motívica visando gerar um pouco de movimento e quebrar uma possível monotonia. E foi justamente no momento em que adicionei estas pequenas variações que a nota mi foi utilizada.

Observe a partitura do baixo na íntegra, onde será possível enxergar tudo o que foi mencionado até agora: a ideia padrão que se repete, o pequeno motivo de início e fim, podendo ser observado também as pequenas variações. Sugiro que também observe com atenção as relações entre a rítmica do baixo e a rítmica da clave.

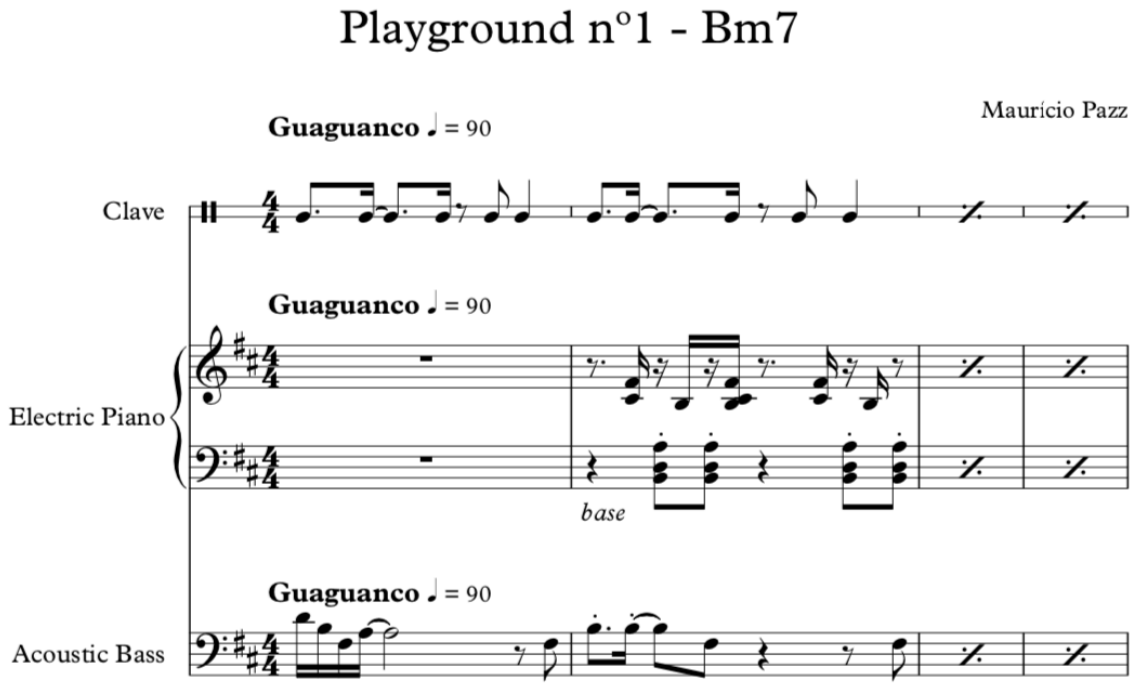


A quarta camada foi uma linha de acompanhamento para piano elétrico, construída a partir de uma brincadeira que fiz inspirado na memória que eu tenho de uma levada de pandeiro do João da Baiana. Nesta camada eu usei basicamente a mesma ideia adicionado pequenas variações. Confira na imagem abaixo:



Piano elétrico - Ideia base

Veja a seguir a sobreposição das camadas que vimos até aqui, mais especificamente nos primeiros quatro compassos:



A quinta e última camada foi criada a partir de um linha que construí para o piano tocando notas mais longas e com um leve desenho melódico, digo leve, pois o nosso objetivo é também deixar espaço pra outras camadas e linhas sejam adicionadas por outras pessoas a partir da improvisação. Veja a seguir a linha de acompanhamento do piano:



E agora veja (abaixo) a sobreposição de camadas de todas essas linhas:



Agora fazendo as considerações finais sobre este primeiro trabalho, quero frisar que todos os processos foram feitos a partir da experimentação direta tocando, a escrita só veio depois para compartilhar como vocês aqui neste trabalho. Outro ponto a ser considerado é que apesar de eu dizer que há muitas semelhanças nos processos de criação, evidentemente cada obra tem sua particularidade, pois do contrário seria sempre a mesma música tocada em todos os tons, que definitivamente não é o caso. E pra finalizar eu gostaria de dizer que existe uma outra camada que é resultado não de novos instrumentos, mas sim dos efeitos sonoros que são adicionados a cada instrumento, como por exemplo os efeitos que adicionei ao piano elétrico (usei dois tipos diferentes de *delay* e um outro efeito chamado *phaser*). É justamente esta camada, a camada que colore e transforma o som gravado que muito me interessa explorar, mas que não foi possível fazê-lo no espaço que realizei esta pesquisa, mas seguirei investigando sobre as diferentes técnicas de mixagem e produção musical.

Playground nº 2 - Em7

Desta criação eu destaco dois pontos: o primeiro é que gosto bastante da sensação de pulsação que o efeito de tremolo causa no piano elétrico que faz a linha mais grave. O segundo ponto é que nesta faixa não há piano, pois foi composta a partir de três linhas de piano elétrico, uma linha melódica grave, uma linha não região média fazendo um acompanhamento rítmico-harmônico e a terceira é uma linha melódica aguda.

Playground nº 3 - Am7

Me diverti bastante fazendo esse aqui!

Playground nº 4 - Dm7

No dia que eu fiz esse aqui eu me lembro de estar angustiado com as questões da pandemia, ele tem só uma linha de piano e uma de contrabaixo. Ao ouvir este *playground* eu consigo lembrar do desafio que foi me concentrar na música e abstrair os medos e angustias que a pandemia me causava

Playground nº 5 - Gm7

Nesse aqui o transe do brincar rolou solto, eu até improvisei no piano e justamente pelo fato de ter acessado este transe que eu abri mão de me preocupar se essa melodia improvisada roubaria ou não o espaço de uma possível interação. Mas depois de concluir esta criação eu me lembro de ter pego um instrumento e improvisado em cima deste *playground* e foi delicioso. Fiquei muito contente de ter conseguido fazer algo num clima bem diferente em relação ao trabalho anterior a este. Reveja aqui o vídeo em que registrei partes do processo criativo deste *playground*.



Playground nº 6 - Cm7

Lembro que nesse playground eu me diverti muito compondo, mas me diverti muito mais com os efeitos que adicionei ao brincar de mixar. Aqui fica nítida essa busca pela psicodelia da afrociberdelia.

Playground nº 7 - Fm7

Nesse aqui eu me lembro de ter criado pensando em sonoridades de bumba-meu-boi, na música Gnawa e na polirritmia resultante do 3x2 (três contra dois), tão presentes nas matracas dos bois, na música Gnawa, mas também na versão de “Maracatú Atômico” de Chico Science e Nação Zumbi, no álbum Afrociberdelia.

Pensando neste universo musical da cultura maranhense, convidei um artista que admiro bastante Vih Davice (Percussionista, cantor, compositor e ogan de candomblé) e ele gravou esse vídeo super interessante (acesse no código QR ao lado), penso em convidar mais artistas pra interagirem e brincarem com os *playgrounds* mas preciso encontrar um formato que faça sentido pra mim, pois não me sinto muito motivado a mobilizar tantas pessoas operando apenas na lógica de produção de conteúdo (que era uma das minhas inquietações iniciais). Esta é uma etapa que desejo pensar em como dar continuidade a este processo. Enfim, sem mais grandes reflexões, pelos menos por agora, apreciem o trabalho do Vih Davice, brincando no Playground nº 7 - Fm7

Playground nº 8 - Bbm7

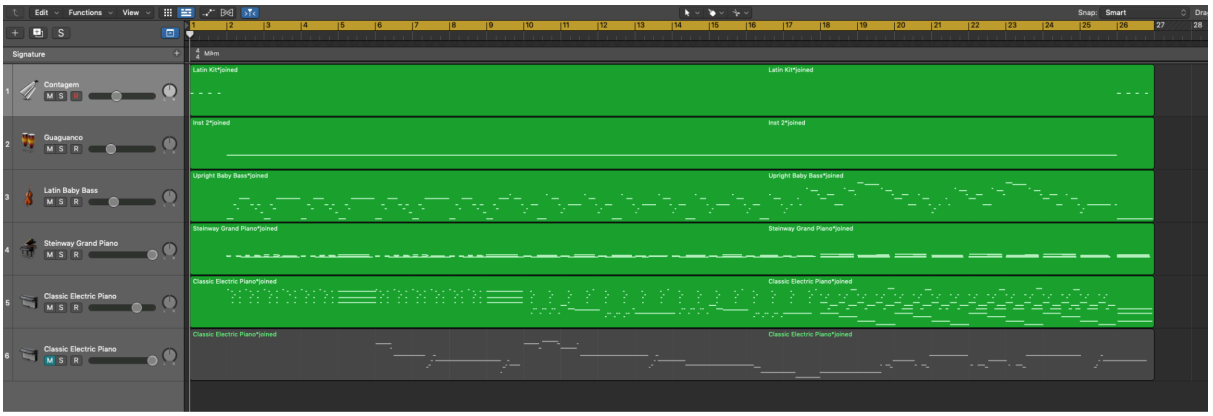
Esse é um outro ótimo exemplo de onde o transe do brincar correu solto, lembro de ficar surpreso com alguns pontos da linhas de piano que gravei, mais do que tocar esta linha, meus dedos e meu corpo dançaram esta linha de piano. Outro ponto a ser destacado é que a rítmica do piano elétrico foi pensada e construída a partir da clave do daró de Iansã.

Outro ponto alto em relação a este *playground* é o vídeo que fiz tocando guitarra em cima dele, já falei desse vídeo inclusive. Segue o código QR para acessar o vídeo onde estou improvisando e brincando neste *playground.*

Playground nº 9 - Ebm7

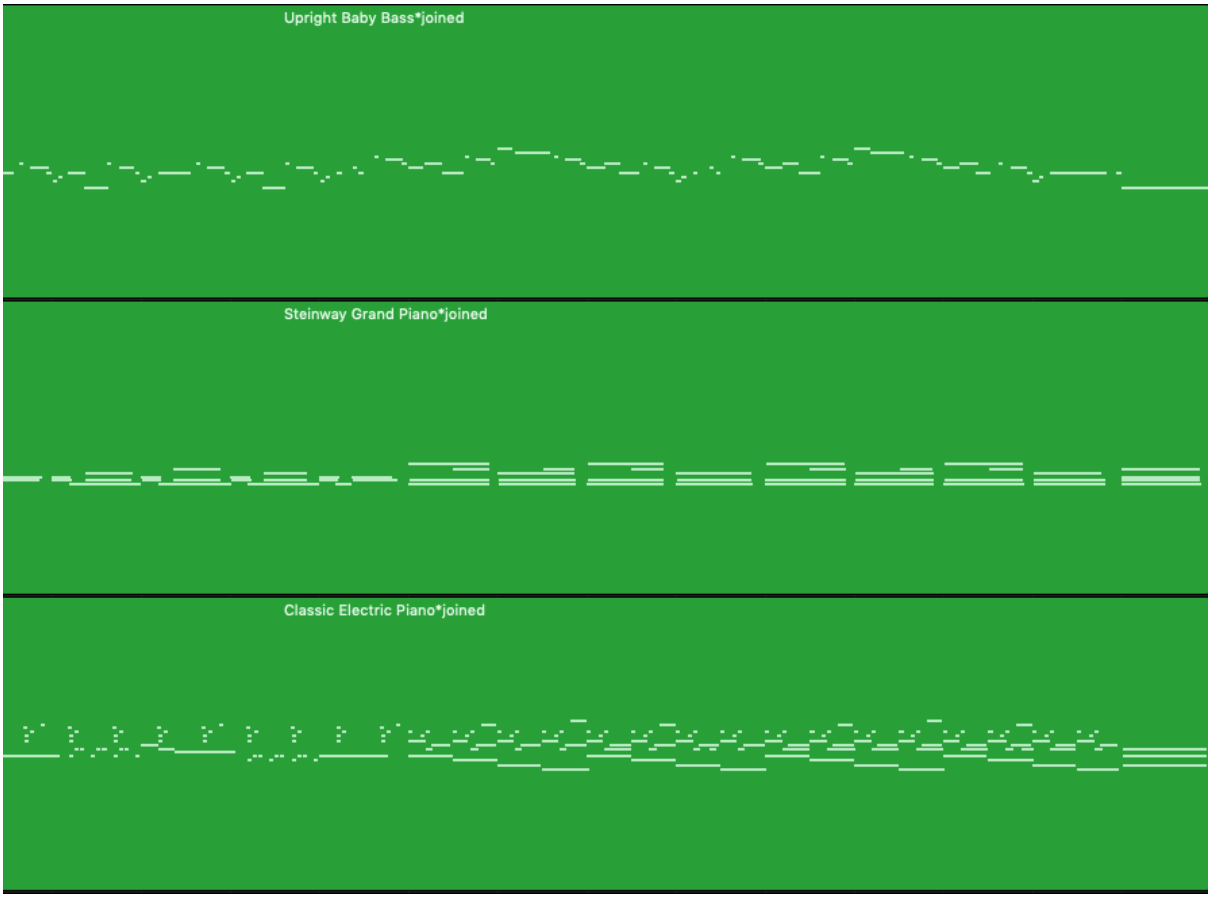
Esta criação me faz lembrar de algo que eu fazia, ao longo da pandemia, muitas vezes antes de começar a tocar eu separava umas músicas para ouvir e lia alguns textos que diziam respeito a composição musical e as reflexões que surgiam eu tentava materializar no modo como eu criava cada *playground*, algo que pouco a pouco foi acontecendo é que as linhas de contrabaixo foram ficando cada vez mais complexas e o mesmo se refletiu nas linhas dos outros instrumentos, me lembro de nesta época ficar cada vez mais atento aos desenhos que

as linhas melódicas e harmônicas faziam. Em alguns playgrounds eu adorava passar um tempo observando os gráficos que as linhas todas criavam (quando usamos o recurso MIDI do *Logic* ele gera automaticamente essas representações visuais das notas que foram tocadas).



Uma visão mais ampla do software

Logo abaixo vocês podem ver estas linhas um pouco mais de perto



Uma visão um pouco detalhada dos gráficos produzidos automaticamente pelo software

Playground nº 10 - G#m7

Do ponto de vista destas questões relacionadas aos desenvolvimentos das linhas, da diversidade ou do contraste que elas geram entre si mesmas ou com as demais linhas, bem como sobre a proposta de construir uma narrativa com começo, meio e fim, esse sem dúvida é o meu playground favorito, constituído por três partes bem delimitadas. As linhas seguiram caminhos que eu acabei sentindo a necessidade de adicionar outros acordes, e eu simplesmente decidi respeitar este desejo, sem me martirizar por estar usando mais de um acorde. Uma curiosidade é que enquanto eu experimentava as notas que eu iria utilizar, por diversas vezes me veio à memória trechos da música "Crônica da casa assassinada" de Antônio Carlos Jobim, essa memória foi tão forte que eu decidi prestar uma homenagem a este compositor que muito admiro. Eu não tenho ouvido absoluto, mas o que achei curioso é que depois de encerrar a composição deste *playground*, o trecho que cito da música do Jobim estava na mesma tonalidade que este *playground.* A memória é uma coisa surpreendente, nós temos guardado conosco coisas que nem percebemos. Essa é uma das músicas do Jobim que mais mexem comigo, uma das minhas preferidas dele e agora este é também um dos meus playgrounds favoritos.

Playground nº 11 - C#m7

Este é um outro exemplo de levada de acompanhamento construída a partir do toque daró de Iansã

Playground nº 12 - F#m7

Nesta linha de acompanhamento eu consigo perceber múltiplas camadas de referÊncias rítmicas, um pouquinho de cada coisa, o que se sobressai nas levadas de acompanhamento do piano elétrico é a junção de duas ideias sendo uma construída a partir de uma memória daquela mesma levada de pandeiro do João da Baiana, citada anteriormente, e a clave do toque Daró de Iansã, porém algo bem sutil que também está presente nessa salada são as pequenas pitadas de ijexá que foram inspiradas nas memórias que tenho de como Gilberto Gil constrói as linhas de baixo em seu violão ao tocar ijexá.

Considerações gerais sobre esta primeira série

Algo que identifico, de maneira transversal, no processo de criar todos estas pequenas obras é o desafio de construir linhas de acompanhamento interessantes, tanto do ponto de vista das linhas melódicas (que podem estar inerentes aos acompanhemos harmônicos ou serem linhas melódicas de fato) quanto do ponto de vista rítmico, sobre este último aspecto eu me vi várias vezes vasculhando o baú das minhas memórias buscando frases rítmicas diversas (a exemplo das memórias dos pandeiros do João da Baiana, dos baixos do violão do Gil e do toque de Iansã). Talvez eu tenha dedicado uma boa parte deste trabalho a falar dos instrumentos de repique, justamente porque além desses instrumentos fornecerem uma manancial de levadas que dialogam com as claves e demais funções, eles – assim como nos falou Spirito Santo, porém usando outras palavras – por diversas vezes reproduzem ideias de outros ritmos que foram incorporados ao samba. Como já dito diversas vezes, eu não sou um profundo conhecedor do *guaguanco* e a proposta era parir deste ritmo e, literalmente, brincar com ele para construir outras ideias musicais. Agora olhando em perspectiva, de uma certa forma eu enxergo que ao construir estas pequenas obras eu acabei seguindo pelo caminho de agregar outras ideias ao ritmo *guaguanco*, tal como os repiques de que nos falou Spirito Santo e toda essas considerações me fazem lembrar de Letieres Leite falando dos guitarristas querendo entender o que faziam os repiques para compreender como acompanhar as claves.

Primeiros desdobramentos

No ano de 2020, ano em que iniciei o processo de compor a primeira série de *playgrounds, atuei* no Programa Vocacional (Prefeitura da cidade de São Paulo) como artista orientador de música. Eu já havia trabalhado neste programa em outros anos, porém o isolamento social causado pela pandemia da Covid-19 impôs a este programa o desafio de desenvolver online as atividades que anteriormente eram construídas e vivenciadas presencialmente. Desde o primeiro momento que soube que as atividades do Vocacional não haviam sido suspensas, senti um certo alívio pois de alguma forma eu poderia ser remunerado através deste trabalho. No entanto, a ideia de ser um “artistas orientador” online me gerou uma certa inquietação e durante um bom tempo eu passei a me perguntar o que significaria orientar alguém? De que maneira eu poderia ou não me colocar neste lugar de orientação? De que maneira eu poderia orientar alguém artisticamente? E como fazer tudo isso online?

Uma outra questão que também se fazia presente em minhas reflexões era: considerando que o perfil da esmagadora maioria das pessoas que eu atendi – ao longo dos anos que trabalhei como artista orientador – no Programa Vocacional era de pessoas periféricas e de baixa renda, de que maneira eu poderia estimular a expansão da compreensão sobre o conceito de tecnologia e também de que maneira nós poderíamos subverter o projeto industrial destas mesmas tecnologias para dar um uso artístico à tecnologias que a princípio não foram criadas com tal propósito. Para citar um exemplo, poderíamos pensar na garrafa que o percussionista Paulinho da Costa gravou em um dos discos do Michael Jackson, ou pensar nos videoclipes de funk produzidos com celulares nas favelas e/ou comunidades, lembrando que em muitos destes casos o celular utilizado pra gravar não eram dos modelos com os recursos considerados como os mais "avançados" do mercado. Toda esta reflexão surgiu pois eu não gostaria que, na medida do possível, o fator tecnológico servisse apenas pra reforçar as desigualdades sociais e econômicas dos e das participantes de modo constranger ou excluir aquelas pessoas que não tivessem acesso aos recursos tecnológicos considerados como mais avançados. Evidentemente, por mais que eu tenha tido toda esta preocupação, o fato é que muitas pessoas não puderam acessar os encontros porque não tinham os recursos básicos para acessar os encontros, como por exemplo um computador ou um celular com acesso a internet.

Na época, a orientação da coordenação do Vocacional propôs que os/as artistas orientadores/as utilizassem as redes sociais como canais de divulgação das atividades que seriam propostas. Esse tipo de caminho me fez pensar muito sobre os desafios impostos aos trabalhadores e trabalhadoras no contexto de um mundo neoliberal em que muitas vezes me senti num lugar em que eu fosse obrigado a seduzir as pessoas a contratarem os meus serviços, num contexto bastante precário que é glamourizado a partir da narrativa do empreendedorismo onde, muitas vezes, fomos relegados a condição que Achille Mbembe chama de "empreendedor de si mesmo", no livro crítica da razão negra (2018):

> Por neoliberalismo, entenda-se uma fase da história da humanidade dominada pelas indústrias do silício e pelas tecnologias digitais.(...)
> Esse movimento também se caracteriza tanto pela produção da indiferença, a paranoica codificação da vida social em normas, categorias e números, quanto por diversas operações de abstração que pretendem racionalizar o mundo a partir de lógicas empresariais. Assombrado por uma dupla desgraça, o capital, sobretudo financeiro, define-se agora como ilimitado, não só do ponto de vista dos seus fins como também dos seus meios. Já não dita apenas o seu próprio regime de tempo. Uma vez que se encarregou da "fabricação de todas as relações de filiação", procura

> multiplicar-se "por si mesmo" numa série infinita de dívidas estruturalmente insolvíveis.
>
> Já não há trabalhadores propriamente ditos. Só existem nômades do trabalho. Se, ontem, o drama do sujeito era ser explorado pelo capital, a tragédia da multidão hoje é já não poder ser explorada de modo nenhum, é ser relegada a uma "humanidade supérflua", entregue ao abandono, sem qualquer utilidade para o funcionamento do capital. Tem surgido uma forma inédita de vida psíquica, apoiada na memória artificial e digital e em modelos cognitivos provenientes das neurociências e da neuroeconomia. Sendo que os automatismos psíquicos e tecnológicos não passam de duas faces da mesma moeda, vem se consolidando a ficção de um novo sujeito humano, "empreendedor de si mesmo", moldável e convocado a se reconfigurar permanentemente em função dos artefatos que a época oferece (MBEMBE, 2018 p.15-16, grifos meus).

Não quero com tudo isso que estes meus pensamentos e palavras sejam compreendidas como uma crítica ao Programa, mas desejo sim compartilhar com vocês uma parte significativa do meu pensamento crítico sobre a minha condição – e que não é só minha – enquanto um profissional da música que reflete sobre o mundo precarizado a qual estamos inseridos e inseridas. Nesse contexto a primeira série de desdobramentos chamarei de “cantos de trabalho”, evidentemente jogando e brincando como entendimento que temos deste termo e expressão. Nesta série compartilharei com vocês algumas composições que fiz diante do contexto de atuar como “empreendedor de si mesmo” e ofertar meus trabalhos aos possíveis públicos interessados. Portanto compartilharei aqui tanto as composições curtas que fiz para divulgar as minhas atividades do programa vocacional quanto as que fiz para divulgar as minhas aulas de música. Algo muito importante a ser dito e considerado é que já que eu estava me propondo a compor os *plyagrounds* musicais, aproveitei essa mesma disposição pra compor músicas que cumprissem a função de comunicar o que eu precisava ou desejava dizer.

Cantos de trabalho: “convite”

Bom-dia, boa-tarde, vem!
(Maurício Pazz)

Bom-dia, boa-tarde, vem!
Bom-dia, boa-tarde!

Sou Maurício Pazz
artista orientador de música
estou abrindo os trampos pela Norte 3

Bom-dia, boa-tarde, vem!
Bom-dia, boa-tarde!
Vem!



Vídeo gravado e editado com celular
Inspirado no universo do samba-chula do recôncavo baiano
Música composta composta com objetivo de divulgar as atividades que desenvolvi enquanto estava contratado pelo Programa Vocacional em 2020

Cantos de trabalho: "transformar tecnologias"

Aflora em sons
(Maurício Pazz)

Qual tecnologia,
você transforma
aflora em sons…

Você transforma,
flora em sons?

Você transforma!
Aflora em sons!



Áudio gravado pelo celular
Vídeo criado e editado no computador
Voz e violão
Inspirado no universo dos sambas do Djavan
Música composta composta com objetivo de divulgar as atividades que desenvolvi enquanto estava contratado pelo Programa Vocacional em 2020

Cantos de trabalho: "aulas de música"

Diante do cenário da pandemia, me vi num contexto em que precisava ofertar e divulgar minhas aulas de música, planejei algumas ações que basicamente consistia em produzir uma série de conteúdos visuais (nove ao todo) que comunicassem os eixos que estruturavam a proposta de educação musical que estava eu ali a ofertar. Destas nove

imagens, oito eram estáticas e uma era um vídeo que – do ponto de vista da diagramação possibilitada pela rede social – ficaria no centro do quadrante (3x3) composto pelas nove imagens. Novamente fiz dessa necessidade um mote para pôr em prática o desejo de compositor.



Janelas abertas
(Maurício Pazz)

Como janelas são as aulas
Abertas para um novo olhar
Tal qual o som de um passarinho
Me alegra só de imaginar

Tal qual o som de um passarinho
Me alegra só de imaginar...

Como janelas são as aulas
Estão abertas pode entrar
Tem bandolim, tem cavaquinho
Tem violão e guitarra

Tal qual o som de um passarinho
Me alegra só de imaginar
Tem bandolim, tem cavaquinho
Tem violão e guitarra...



Áudio e vídeo gravado com câmera fotográfica
Vídeo editado no computador
Cowbell, palmas e triângulo (todos de bateria eletrônica) somados a voz e violão
Música composta composta com objetivo de divulgar minhas aulas de música

Cantos de trabalho: “convite para show nº1”

Negras melodias vão brilhar
(Maurício Pazz)

Vou fazer um som na quarta-feira
Vim aqui para lhe convidar
Chegue cedo, não marque bobeira
Negras melodias vão brilhar



Áudio e vídeo gravado e editado com celular
Voz e palmas
Já fora do contexto do isolamento social, este "canto de trabalho" realizado em 2022 foi criado para divulgar o show que fiz na programação do "Negras Melodias" promovida pelo músico e curador Héver Alvz.

Cantos de trabalho: "convite para show nº 2"

Sexta, meu bem!
(Maurício Pazz)

Sexta, meu bem…
Eu vou tocar, você vai ver
Sexta, meu bem…
Eu vou tocar você,
vai ver…

Não venha me dizer:
– Não sei se vou lhe ver
Que vou 'tar lá só pra você
Não venha me dizer:
– Não sei se vou lhe ver
Que eu vou cantar só pra você

Sexta, meu bem…
Eu vou cantar, você vai ver
Sexta, meu bem…
Eu vou cantar, você vai ver



Áudio e vídeo gravado e editado com celular
Voz e violão
Também fora do contexto do isolamento social, este "canto de trabalho" também foi criado para divulgar um show autoral..

Criações: Lutos

Conforme já mencionado anteriormente, os três crimes de racismo mencionados aqui me fizeram entrar num processo de luto e mergulhar em uma tristeza profunda. Diante desse processo e tendo que produzir conteúdos semanais em função da contratação do vocacional, tematizar o luto causado pelo genocídio da população negra e fiz esta arte-sonora propondo reflexões.

Primeira versão



O que te bole?
(Maurício Pazz)

Luto…?
Todo dia!
E há dias estou de luto

O medo silencia
o que a boca não engole!

E no meio desta azia eu me pergunto:
O que te bole?

O que mexe contigo
Ou simplesmente o que te envolve?
O que mexe contigo
Ou simplesmente o que te envolve?

A despeito da chacina…
– Matam pretos todo dia!

Desjejum, por cortesia
De caneca, o choro engole!

E no meio desta azia eu me pergunto:
O que te bole?

O que mexe contigo,
ou simplesmente o que te envolve?
O que mexe contigo,
ou simplesmente o que te envolve?

O que mexe contigo,
ou simplesmente o que te move?

Agora eu te convido
a fazer música, poesia
com tudo o que você tem sentido
nos últimos dias…

Segunda versão



Esta obra tem duas versões, sendo que a primeira se restringe aos crimes já mencionados. A segunda versão dela aconteceu em função de um trabalho desenvolvido para a disciplina "Arte Sonora" lecionada por Rui Miguel Paiva Chaves e Fernando Iazzetta. Na ocasião o professor Rui havia nos orientado a produzir uma arte sonora que pudesse ser reproduzida em uma bicicleta sonora (equipada com caixas de som) que hipotéticamente estaria a circular pela cidade de João Pessoa, nós poderíamos criar uma arte do zero ou editar um trabalho já iniciado. Eu ainda estava atravessado por esta sensação de luto, não só pelos crimes de racismo, mas também por todas as mortes que se faziam presentes em função da pandemia de covid-19. Para agravar ainda mais essa sensação de luto, poucos dias antes de o professor nos apresentar essa proposta de trabalho, o maestro Letieres Leite veio a falecer também por conta do Covid-19.

Creio que pra grande maioria das pessoas o processo da pandemia, como um todo, foi uma experiência bastante difícil e, durante um período, na medida em que o tempo passava as coisas também foram ficando mais e mais difíceis, portanto se em maio de 2020 o luto se fazia presente, em outubro de 2021 (quando o maestro veio a falecer) esse processo estava um tanto mais intenso pois já havíamos perdido muitas pessoas para pandemia. No entanto, penso que de alguma forma a minha experiência de ter contraído o covid em um estúdio de gravação – durante a execução de um projeto da Lei Aldir Blanc (nome de outra pessoa

importante que perdemos em função do covid) – em março de 2021 e ter ficado muito doente me deixou um tanto mais sensível a essas questões, sobretudo ao fazer um recorte e pensar especificamente sobre a saúde de homens negros músicos durante um período de desgoverno, negacionismo, fake news, anti-vacina e ataque a cultura.

Em agosto de 2020 perdemos João Macacão, violonista de sete cordas, uma pessoa muito generosa e importante pro choro de São Paulo. Em dezembro de 2020 perdemos o Ubirany, sim este Ubirany de que falamos no começo dessa pesquisa, membro do fundo de quintal e criador do repique de mão. Em janeiro de 2021 perdemos o Gordinho do Surdo, a maior referência que tínhamos quando o assunto era o surdo no samba. Em outubro de 2021 perdemos o nosso querido maestro Letieres Leite. Todos eles homens negros, assim como aqueles três primeiros que foram vítimas não da covid, mas sim da alta letalidade do racismo que opera de maneira muito específica quando o assunto são homens e meninos negros. Enfim, em função de tudo o que sentia naquele momento, decidi atualizar a primeira versão da obra e incluir falas do maestro que, de certa forma, trazem ao foco questões relacionadas à importância das comunidades negras pras músicas criadas nas Américas. Sendo assim, escolho fazer algumas considerações sobre esta segunda versão da obra, pois o que direi sobre a segunda também contemplará a primeira versão.

Esta obra tem um caráter de denúncia e para dialogar com outros materiais sonoros de mesma natureza eu escolhi recorrer a dois recursos distintos: o primeiro foi utilizar os recursos de distorção de vozes, muito utilizados em programas televisivos (ou outros materiais audiovisuais) onde há o registro de denúncias criminais em que se pretende ocultar a identidade de quem está denunciando, então visualmente não se pode identificar a pessoa e, graças aos recursos de distorção sonora, sonoramente também não é possível identificar a quem pertence aquela voz.

O segundo recurso utilizado para causar o efeito de denúncia foi recorrer a alguns elementos presentes no rap, gênero musical que também se caracteriza pelas diversas denúncias e críticas sociais que já fez e ainda faz. Para dialogar com este gênero eu escolhi utilizar alguns recursos como: uma levada de bateria eletrônica tocando algo que dialoga com o ritmo funk norte americano, o uso de samples (sons de relógio, a voz de Letieres Leite, um trecho de uma gravação do Martinho da Vila). No entanto existe um recurso que utilizei que não é um sample, mas cumpre função semelhante. Quando o assunto é rap nacional, sem dúvida alguma, o grupo Racionais Mc's figura indiscutível lugar de merecido destaque e importância. Dentre as diversas músicas presentes na obra do grupo, escolhi fazer uma menção a música "Capítulo 4, versículo 3", presente no álbum "Sobrevivendo no Inferno". O próprio nome do álbum poderia servir para ilustrar ou nomear o que foi a experiência de muitas pessoas que sobreviveram à pandemia de covid-19, mas voltando a música do "Racionais Mc's" em questão, a introdução da música se caracteriza por intercalar denúncias de racismo (com falas que trazem à tona dados estatísticos que comprovam e exemplificam alguns dos diferentes modos de o racismo operar no Brasil) e uma nota grave sendo tocada no piano. A nota em questão é o fá sustenido mais grave que um piano convencional pode emitir. Para fazer menção a música "Capítulo 4, versículo 3" eu inicio esta minha arte sonora tocando a nota fá sustenido na mesma região do piano em que ela foi tocada na música dos Racionais.

Outro ponto em que busquei dialogar com os procedimentos presentes nas construções de rap foi fazer, metaforicamente, o sample do sample, pois a música que sampleei, embora tenha sido gravada e interpretada por Martinho da Vila esta música não é de autoria dele. Ela faz parte do repertório dos pontos de Exú cantados no contexto da Umbanda. Portanto se, nessa minha obra, tocar a nota fá sustenido grave foi uma forma de emular a cultura do sample e da citação, nessa mesma lógica é como se Martinho da Vila tivesse sampleado o ponto de Umbanda e, sendo assim, quando eu sampleio de fato esta gravação do Martinho, é como se eu estivesse fazendo o sample do sample. E aqui – ao pensarmos sobre a temática da morte, do luto e da dinâmica que pode ocorrer de se perder uma pessoa e ganhar um ancestral (na medida em que essa mesma pessoa pode vir a se ancestralizar, tornar-se um ancestral), o sample deve ser compreendido como um recurso de espiralar a memória, tornar a repetir para jamais esquecer, numa dinâmica em que ainda que seja possível repetir de maneira igual, a experiência de se reencontrar com aquilo que se repetiu, na prática, se dará de maneira diferente. E assim a memória dos ancestrais se mantém vivas ao passar dos dias, que apesar de sempre se repetirem, como nas espirais eles nunca são os mesmos, como naquele provérbio do I Ching que diz: "Nunca as mesmas flores, mas sempre a primavera". A covid-19 nos impôs a dura experiência de olharmos para o abismo da finitude, e ao fazê-lo poderíamos parafrasear este provérbio chinês olhando pro abismo e dizer "nunca as mesmas almas, mas sempre a morte". No entanto, enquanto seres viventes nós sabemos o que é experienciar a beleza quase enigmática da primavera. Por outro lado, a morte é um enigma para aqueles e aquelas que estão do lado de cá do abismo e ao pensar sobre as travessias, sobre as diferentes vias que conduzem todos os seres viventes ao outro lado do abismo de novo a ideia da encruzilhada se fez presente e ao pensar sobre as almas do povo negro, agora não falando de Du Bois, achei de bom tom fazer uma prece a um dos senhores da encruzilhada. Ao samplear este ponto de Exú, eu busquei orar ao Senhor Tranca Rua das Almas, desejando uma excelente travessia a todas estas pessoas que perdemos durante essa outra grande travessia que fizemos da calunga grande.

Laroyê Exu! Salve suas forças!

Outras criações: canções

Agora falando especificamente das obras criadas para apreciação, abordaremos aqui duas canções realizadas em 2020, são elas "O Tao Digital" e "Quilombaque", respectivamente.

O Tao Digital: “Salve o Ori, salve a brincadeira”

O Tao Digital
(Maurício Pazz)

O Tao do oriente
Presente, recente
Se fez digital

Orientação, ação
se permitir guiar / voar

O tal digital
na canção, batidão, pagodão
Pode ser legal
Não deixe incriminar

Salve o Ori
Salve a brincadeira
Salve o Ori
da orientação

Salve também
Toda benzedeira
Que deixa forte a conexão

Salve o Ori
Salve a brincadeira
Salve o Ori
da orientação

Salve também
esta quarta-feira
13 de maio
quero abolição

Esta é uma canção que representa bem as minhas principais inquietações do início de 2020 até o dia 13 de maio do mesmo ano. Aqui podemos notar:

- as minhas inquietações sobre o mundo pandêmico em isolamento social, onde a maioria das coisas (e aqui recorri a memória que tinha sobre uma das definições taoístas do Tao em que ele pode ser compreendido como o todo, aquilo que compreende o ser e o não-ser, o visível e o invisível juntos) pareciam ter sido forçadas a viverem um processo de digitalização, e se tudo seria ou estaria em processo de digitalização o mesmo poderia ser observado na música e, naquele momento, eu tentava observar ao mesmo tempo onde essa digitalização já havia ocorrido e tentava imaginar onde mais e como ela poderia ocorrer.

  O Tao do oriente
  Presente, recente
  Se fez digital

- Nesta canção, em diálogo com o tópico anterior, podemos encontrar minhas inquietações sobre o que poderia significar orientar alguém, sobretudo no contexto pandêmico (pelo Programa Vocacional)

  Orientação, ação
  se permitir guiar / voar

- Podemos encontrar minhas inquietações que dialogam tanto com as questões relacionadas ao uso das tecnologias de áudio digital na canção, quanto as dimensões metodológicas e estéticas ao pensar sobre as produções musicais negras periferizadas na contemporaneidade, sobretudo aquelas produções que para mim são exemplos concretos da afrociberdelia anunciada por Chico Science no final do século passado.
  Encontraremos aqui também as minhas inquietações sobre as diferentes formas racistas de perseguir e criminalizar as produções culturais negras, como as religiosidades de matriz africana, o samba e, mais recentemente o próprio funk, e ao pensar sobre o pagodão baiano como um exemplo de uma afrociberdelia eu construo um duplo sentido pra palavra "legal". Num primeiro momento eu quero que a pessoa pense que o eu-lírico da canção estaria a falar, de uma maneira conservadora, que o digital na canção – a exemplo do funk e do pagode baiano – poderia até ser uma coisa legal, interessante. E para construir essa leitura equivocada eu suspendo a conclusão da frase justamente na palavra legal, de modo que o sentido dessa palavra seja compreendido a partir das coisas que foram ditas anteriormente, e só depois eu desconstruo essa primeira hipótese mais conservadora, mostrando ao ouvinte que eu estou falando na verdade sobre a não criminalização das práticas culturais negras e,

ao dizer "não deixe incriminar" eu convoco a pessoa ouvinte tanto a ressignificar toda a compreensão que ela tinha sobre este trecho da letra, quanto eu a convoco a não permitir que essas práticas sejam criminalizadas

O tal digital
na canção, batidão, pagodão
Pode ser legal
Não deixe incriminar

- Já no refrão podemos ver os meus pensamentos ligados a espiritualidade, sobretudo a partir dos caminhos que eu percorri pelo budismo, umbanda e candomblé de modo que ao refletir sobre a palavra "orientação" me lembrei da palavra "oriente" consegui enxergar a palavra iorubá "Ori", quase como cum prefixo das palavras orientar, oriente e orientação, sem me esquecer da palavra Orixá. Podemos encontrar também as minhas reflexões sobre a brincadeira e o brincar que podem ser tão benéficos para a vida e para o Ori. Fechando estas considerações sobre a letra da canção, ao lembrar que ela foi composta no dia 13 de maio, dia que na Umbanda é dedicado aos pretos e pretas velhas, com essa música eu também quis lhes homenagear. Eu o fiz tanto evocando a figura das benzedeira que fortalecem as conexões (e aqui estou brincando com as palavras me referindo tanto as conexões entre os equipamentos eletrônicos – seja por bluetooth, wifi, cabos ou em qual formato for – quanto as nossas conexões energéticas e espirituais) quanto mencionando a própria data 13 de maio, que ainda hoje nos convida a pensar sobre os desejos de abolição.

- e ao lembrar dela também me lembrei da música homônima de Gilberto Gil, artista e compositor que é pra mim uma grande referência, não só do ponto de vista musical, já que foi ouvindo e buscando compreender "Sandra", outra música dele, que passei a ter contato com o I Ching. Mas voltando às palavras orientar e oriente, creio que os caminhos da espiritualidade que trilhei facilitaram que eu pudesse enxergar a palavra iorubá "Ori" como prefixo não só da palavra Orixá, mas também das palavras orientar, oriente, orientação. E uma vez que a palavra Ori pode ser compreendida como cabeça (porém num sentido muito mais amplo do que seria a cabeça física – o crânio e/ou o cérebro – e também num sentido mais amplo do que as compreensões do que seria o "mental" para o Ocidente), de modo que tanto o Tao, quanto o Ori, podem ser considerados como termos não ocidentais ou, no limite imposto pelas dualidades oriente e ocidente, como termos orientais, que portanto podem ser termos quase que incompreensíveis se não nos desprendermos, pelo menos um pouco, do cartesianismo do mundo ocidental.

Salve o Ori
Salve a brincadeira

Salve o Ori
da orientação

Salve também
Toda benzedeira
Que deixa forte a conexão

Salve o Ori
Salve a brincadeira
Salve o Ori
da orientação

Salve também
esta quarta-feira
13 de maio
quero abolição

O Tao Digital - Ficha Técnica :
Composição: Maurício Pazz
Maurício Pazz: guitarra elétrica, voz

Allan Abbadia: trombone
Cauê Silva: percussão
Fábio Leandro: piano elétrico (Fender Rhodes), piano
Rudson Daniel: percussão
Vanessa Ferreira: contrabaixo elétrico

Arranjo: Fábio Leandro
Arranjo de percussão: Maurício Pazz, Cauê Silva, Rudson Daniel
Direção Musical: Fábio Leandro e Maurício Pazz
Engenheiro de Som: Adonias Souza Jr.
Mixagem e Masterização: Adonias Souza Jr.
Produção Musical: Maurício Pazz

Gravado no Estúdio Ársis em 23 de Setembro de 2021

Quilombaque: Ser sobrevivente, compor uma nova era



Quilombaque
(Maurício Pazz)

Somos a comunidade
Somos a comunidade
Somos a comunidade
Somos a comunidade
Quilombaque!

Sente vir de longe o tambor
Fez da guerra festa
Ser sobrevivente compor
Uma nova era

Sente vir de longe o tambor
Baile de favela
Quando a Refavela dançou
Tornou-se ReQuebrada

Quilombaque
Quilombaque
Quilombaque
Quilombaque

Somos a comunidade
Somos a comunidade
Quilombaque!

Sente vir de longe o tambor
Fez da guerra festa
Baque de queixada virou
empenou caravela

Sente vir de longe o tambor
Mina, mano festa
“Mona sente ngoma”, falou:
-Ele manifesta o amor!!!

Quilombaque

Quilombaque é uma composição que fiz para a comunidade cultural homônima no contexto em que ela estava correndo o risco de perder a sua sede em função das ações do estado alinhadas com a especulação imobiliária. Eu li o manifesto da comunidade e fiquei profundamente tocado e decidi canalizar meus pensamentos em sensações em uma composição que fiz para homenagear a comunidade.

Quilombaque - Ficha Técnica :
Composição: Maurício Pazz
Maurício Pazz: violão de nylon, voz

Allan Abbadia: trombone
Cauê Silva: percussão
Fábio Leandro: piano
Rudson Daniel: percussão
Vanessa Ferreira: contrabaixo acústico

Arranjo: Fábio Leandro
Arranjo de percussão: Maurício Pazz, Cauê Silva, Rudson Daniel
Direção Musical: Fábio Leandro e Maurício Pazz
Engenheiro de Som: Adonias Souza Jr.
Mixagem e Masterização: Adonias Souza Jr.
Produção Musical: Maurício Pazz

Gravado no Estúdio Ársis em 23 de Setembro de 2021

Playgrounds Musicais: Segunda Série



De um modo geral, creio que esses processos todos que desencadearam processos de luto me geraram uma dificuldade imensa de acessar o lúdico, o transe do brincar então foi ainda mais difícil, confesso que nem sei se consegui acessá-lo novamente. Portanto, sobre esta segunda série creio que caiba mais um comentário geral. Esta foi uma série mais experimental e mais desafiadora, por diversas vezes senti como se a proposta de escolher trabalhar o jongo e acordes dominantes não tivesse sido uma das mais simples, pois por diversas vezes senti como se o material melódico e harmônico (mixolídio) destoasse do universo do jongo, de modo que se eu tivesse escolhido um universo rítmico que estive mais ligado a este material melódico e harmônico, certamente as coisas poderiam ter fluido muito mais. Como por exemplo se eu tivesse escolhido os universos rítmicos do forró, por exemplo.

De todos os *playgrounds* gostaria de destacar os de número 6 e 7, pois creio que neles eu cheguei em resultados em que fui mais feliz. No Playground nº6 - Ab7(13) eu gostei bastante do resultado musical como um todo, porém gostaria de destacar dois aspectos aqui: o primeiro de ordem timbrístico, nessa segunda série eu decidi experimentar mais os timbres e no mesmo período comecei a querer compreender melhor e de uma forma mais prática (do ponto de vista do fazer musical) o que poderia vir a ser essa psicodelia da música jamaicana de que nos falaram os membros da banda Chico Science e Nação Zumbi. No Playground nº 6 eu cheguei em uma combinação de timbres que muito me agradou. O segundo aspecto que quero abordar sobre esta mesma obra é o seguinte: se na experiência geral da série eu nsenti que na grande maioria das vezes eu não estava encontrando soluções que me deixassem tão satisfeito ao combinar os acordes dominantes com essa tentativa de criar algo próximo do universo do jongo, aqui no playground nº 6 a experiência foi bem diferente das demais. Gostei bastante tanto das duas linhas de teclado quanto a do contrabaixo. Falando especificamente das linhas de teclado, em uma eu construí algo mais inspirado no jongo enquanto dança (em alguns momentos isso também fica nítido no contrabaixo) e na outra a linha foi criada a partir de uma busca por dialogar mais diretamente com o universos dos tambores do jongo.

O segundo trabalho que eu também cheguei em resultado que me deixou satisfeito foi o Playground nº7 - Db7(13), nele eu também fiquei satisfeito com os timbres que são resultado daquela mesma busca de investigar os timbres presentes nas musicalidades jamaicanas. Se na proposta anterior eu cheguei a um resultado que considerei satisfatório a partir de uma construção que buscava dialogar diretamente com a dança e os tambores do jongo, neste *playground* eu cheguei em um resultado em que eu fiquei igualmente satisfeito, porém a partir de um outro tipo de construção, que tanto do ponto de vista rítmico quanto timbrístico não está tão ligado às sonoridades mais tradicionais do jongo, creio que do ponto de vista dos experimentalismos que fiz a partir do jongo e flertando timidamente com os universos da música jamaicana essa é uma das criações que eu mais gostei.

Para concluir as minhas considerações sobre esta segunda série, gostaria de dizer que embora embora eu possa não ter ficado tão contente com os resultados obtidos, creio que nessa série eu me arrisquei muito mais, experimentei muito mais coisas, testei um monte e a proposta de criar esses *playgrounds* também está ligada a um desejo de aprender coisas novas, investigar universos rítmicos que eu não tenho tanta familiaridade e, nessa série em específico, houve também toda uma investigação e experimentação de timbres, de modo que todas essas experimentações por si só já agregaram demais nos meus processos enquanto músico pesquisador e pretendo seguir investigando e construindo novas séries.

Outros desdobramentos

Em diálogo com esta segunda série, que acabamos de abordar acima, considero importante destacar aquilo que a mim também se apresenta como desdobramentos criativos da experiência de construir esta segunda série. Se na primeira série eu consegui mergulhar mais profundamente nas questões mais composicionais, na segunda eu estava atravessado por uma série de outras questões que as experiências mais duras da pandemia me causaram. De um modo geral, as reflexões que vinham à mente diziam muito respeito a uma necessidade de articulação coletiva frente aos desafios impostos pelo racismo e pelo neoliberalismo

juntamente com o desejo de conseguir lançar no mundo as composições musicais que surgiram como desdobramento da primeira série. Outro ponto que vale destacar é que o processo de praticar improvisação na guitarra – em meio a tantas coisas desafiadoras que a pandemia me impôs – começou a se transformar. Antes aquilo que era um desejo leve – aprender a improvisar na guitarra – pouco a pouco estava se tornando um dever pesado. Por outro lado, quando eu pegava os mesmos *playgrounds* para brincar com o bandolim ou com o violão tenor as coisas ficavam bem mais leves e prazerosas. Essa constatação fez com que, pouco a pouco, fosse aumentando o desejo de concretizar um desejo antigo, que culminou na construção da guitarra afro-atlântica. Falarei um pouco sobre estes outros desdobramentos a seguir.

Outros Desdobramentos: Atlântico Sul Music

Como dito no começo desta pesquisa, em 2020 eu iniciei um processo de me reconectar com a música e algo que estava em vista nesse processo era a construção de um trabalho autoral, no entanto como já dito aqui várias vezes, as experiências vividas à partir de maio daquele ano me fizeram sentir uma necessidade de me organizar e articular coletivamente, sobretudo levando em consideração as questões raciais. Entre janeiro e fevereiro do mesmo eu realizei a produção e gravação de uma composição minha chamada "Sarau para Alforria", que foi gravada e produzida em meu *home studio* com a colaboração de um time de musicistas de altíssima qualidade e que tenho a felicidade de ter essas pessoas como amigas.

Na realidade, o objetivo de realizar esta gravação era apenas fazer um registro bem feito de uma música que eu havia composto para homenagear o grande músico Paulinho da Viola, pois havia surgido uma oportunidade de apresentar a gravação para ele. Porém, quando concluí todo o processo de produzir a faixa, uma série de coisas mudou e a opção de apresentar a música ao Paulinho não era mais uma possibilidade. Mostrei a faixa gravada pra algumas pessoas que me incentivaram a lançar este trabalho de maneira oficial e é aqui que se inicia toda uma outra gama de reflexões. Foi pensando sobre os desafios comuns partilhados por artistas negros e negras que comecei a sentir o desejo de construir um selo musical que desse vazão às produções musicais de pessoas negras pra além das estereotipias em que o racismo e o capitalismo insistem em enclausurá-las. No dia 29 de outubro de 2021 eu lancei a música "Sarau para Alforria" (acesso no código QR abaixo) nas plataformas de *streaming* e com ela nascia também o selo "Atlântico Sul Music".



FICHA TÉCNICA

Sarau para Alforria

Composição e Arranjo: Maurício Pazz

Cavaco: Maurício Pazz
Contrabaixo: Vanessa Ferreira
Percussão: Alysson Bruno
Teclado: Fábio Leandro
Trombone: Allan Abbadia
Violão Tenor: Maurício Pazz

Gravação e produção musical: Maurício Pazz
Mixagem: Gabriel Spazziani
Masterização: Maurício Gargel

Gravado em março de 2020 (São Paulo, SP)
Mixado e masterizado em maio de 2021 (São Paulo, SP)

Capa: Juão Vaz
Colaboração: Renata do Santos e Henrique Pessoa
Realização: Atlântico Sul Music

Na ocasião do lançamento em entrevista ao portal Geledés eu disso o seguinte:

> Esta composição surgiu de uma reflexão profunda sobre a presença do lamento em diversas musicalidades negras ao redor do mundo, sobretudo o lamento na melodia. Fiquei pensando no quanto este traço pode estar relacionado às adversidades oriundas dos racismos, na qual a população negra as experiencia na condição de vítimas deste sistema de opressão e exclusão. O lamento é algo que me toca profundamente e que, inclusive, eu acho de uma beleza transcendental… No entanto comecei a imaginar o quão lindo será o dia em que nós negros e negras poderemos utilizar o lamento apenas como um recurso estético e não como uma forma de sublimar as dores vividas por narrativas concretas e objetivas oriundas das tensões raciais. Esse foi o fio condutor da obra.
> (...) Tenho acreditado muito nessa potência do desejo. De imaginarmos o que queremos e buscar construir isso tudo. Em tempos em que as distopias brotam a cada instante, a cada esquina, nas encruzilhadas do online e off-line, eu acho potente, transformador e, quiçá, subversivo relembrar que não precisa ser um *King* pra ter um sonho… O Martin tinha o dele, Dandara o dela e eu também tenho o meu… E acho que todos estes sonhos, pro desespero neoliberal, são mais coletivos do que individuais. … Creio que posso afirmar que esse projeto é sobre isso e sobre tudo o que foi dito (Pazz, 2021).

Robin D. G. Keeley, no livro "Freedom dreams: the black radical imagination" (2002), ao nos descrever algumas características de sua mãe ele nos diz o seguinte:

> Ela simplesmente queria que vivêssemos através de nossos terceiros olhos, para ver a vida como possibilidade. Ela queria que imaginássemos um mundo livre do patriarcado, um mundo onde as relações de gênero e sexuais pudessem ser reconstruídas. Ela queria que víssemos o poético e o profético na riqueza de nossas vidas diárias. Ela queria que visualizássemos uma definição mais expansiva, fluida e "cosmopolita" de negritude, para nos ensinar que não somos meramente herdeiros de uma cultura, mas seus criadores (KEELEY, 2002 p. 2, tradução nossa).

Penso que este exercício de imaginar as comunidades negras (e os sujeitos que as constituem) alforriadas das condições que nos fazem lamentar seja uma forma de tentar "ver a vida como possibilidade" e ao nos imaginar podendo utilizar a beleza dos lamentos apenas como recurso estético, talvez seja um exemplo deste exercício e/ou consciência de que "não somos meramente herdeiros de uma cultura, mas seus criadores". Por outro lado, na medida em que estes são sonhos coletivos, há que se tecer, construir e fortalecer as parcerias. Foi então que em 2023 tive a alegria de contar com a entrada do grande trombonista, compositor, arranjador e produtor musical Allan Abbadia, como sócio na Atlântico Sul, este selo que inclusive recebeu este nome justamente por influência das diversas reflexões que esta pesquisa me proporcionou ao pensar sobre as diversas sonoridades afro diaspóricas de um Atlântico Sul Negro.

Com a chegada do Allan Abbadia, lançamos em abril de 2023 o seu álbum Ifè. Em 26 de outubro do mesmo ano lançamos (no mesmo dia e horário) singles de cinco trabalhos artísticos distintos (Diego Estevam, Leandro Tigrão, Maurício Pazz, Melanina Jazz e Ravi Landim), indo na contramão do pensamento neoliberal que faz dos semelhantes rivais uns dos

outros. A ideia foi lembrar e colocar em prática os ensinamentos dos barcos de iniciação de candomblé, de modo que estes artistas são irmãos de barco. Ao longo deste pouco tempo de existência da Atlântico Sul outros lançamentos foram realizados e pouco a pouco outros artistas estão chegando, a exemplo do saxofonista Silas Prado, de Minas Gerais. O desejo é que essa articulação cresça, pra além das fronteiras regionais e que possamos articular e fortalecer trabalhos de pessoas negras de todas as identidades de gênero.

Outros Desdobramentos: das outras obras minhas que lancei

Agora falando especificamente das músicas minhas que lancei depois de "Sarau para Alforria" temos os singles: "Negro Movimento", "Primeiro de Janeiro" e "Para Bonga e Bogum".

Negro Movimento: single lançado em 26 de outtubro de 2023, no barco que mencionei a a pouco.



Este single é composto por duas músicas, são elas: a música instrumental "Negro Movimento" e a canção "Sobrevoar". Segue abaixo respectivamente a letra da canção e as fichas técnicas referentes aos fonogramas:

Sobrevoar
(Maurício Pazz)

Se levantar
pra tudo transformar
E ir além
de onde quis chegar

Multiplicar
E atravessar o mar
Da injustiça ou do seu olhar

Se levantar pra tudo transformar
E não importa se outros vão deitar
E ir além de onde quis chegar
Se o tempo voa, então por que parar?

Sobrevoar o céu, a terra e o mar
Da injustiça ou do seu olhar

Na solidão, na multidão…
Na solidão, na multidão…
A esperança há de se espalhar

Seja de lá pra cá
ou de cá pra lá
Seja de lá

Assobiar um lalaia laia
De amor

Ser como um trem
que sempre vai além
Ser como um trem
que sempre vai além

Da solidão, da multidão…
Da escuridão, desta canção…
A esperança há de se espalhar
Seja de lá pra cá ou de cá pra lá
Seja de lá

Negro Movimento



Ficha Técnica:
Composição: Maurício Pazz

Maurício Pazz: violão tenor

Allan Abbadia: trombone
Cauê Silva: percussão
Fábio Leandro: piano
Rudson Daniel: percussão
Vanessa Ferreira: contrabaixo acústico

Arranjo: Fábio Leandro
Arranjo de percussão: Maurício Pazz, Cauê Silva, Rudson Daniel
Direção Musical: Fábio Leandro e Maurício Pazz
Engenheiro de Som: Adonias Souza Jr.
Mixagem e Masterização: Adonias Souza Jr.
Produção Musical: Maurício Pazz

Gravado no Estúdio Ársis em 23 de Setembro de 2021

Arte da Capa: Priscila Tâmara e Rodrigo Sommer

Selo: Atlântico Sul Music
Distribuição: YB Music

Sobrevoar



Ficha Técnica:
Composição: Maurício Pazz
Maurício Pazz: violão tenor, voz

Allan Abbadia: trombone
Cauê Silva: percussão
Fábio Leandro: piano
Rudson Daniel: percussão
Vanessa Ferreira: contrabaixo acústico

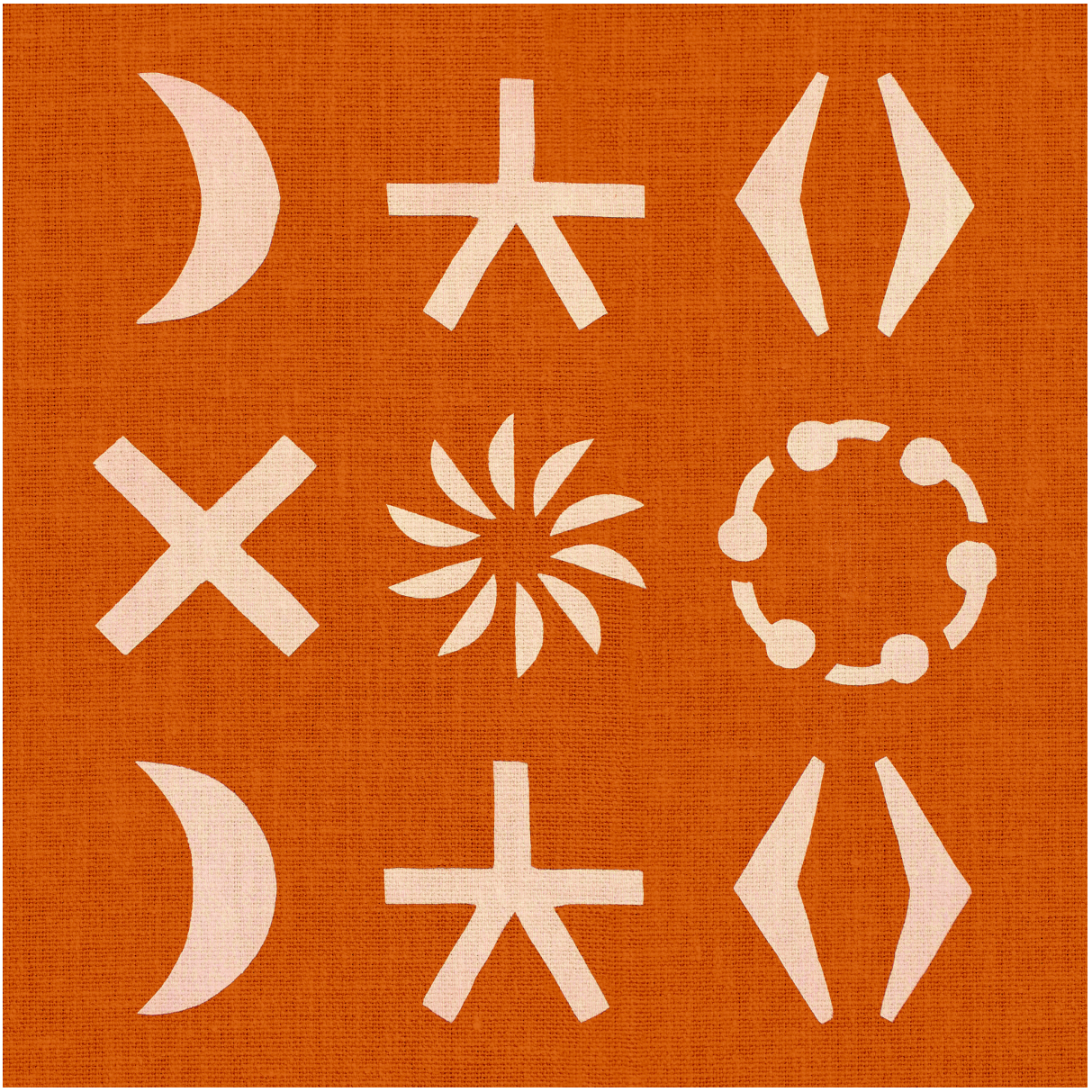
Arranjo: Fábio Leandro
Arranjo de percussão: Maurício Pazz, Cauê Silva, Rudson Daniel
Direção Musical: Fábio Leandro e Maurício Pazz
Engenheiro de Som: Adonias Souza Jr.
Mixagem e Masterização: Adonias Souza Jr.
Produção Musical: Maurício Pazz

Gravado no Estúdio Ársis em 23 de Setembro de 2021

Arte da Capa: Priscila Tâmara e Rodrigo Sommer

Selo: Atlântico Sul Music
Distribuição: YB Music

Primeiro de Janeiro: single lançado em 1º de janeiro de 2024



Este single é composto por duas músicas, são elas: a canção "Primeiro de Janeiro" e a música instrumental "Gratitude". Segue abaixo respectivamente a letra da canção e as fichas técnicas referentes aos fonogramas:

Primeiro de Janeiro
(Maurício Pazz)

Minha embarcação se foi com o dia
O vento traz a lua
Que me faz sonhar

Cantigas de rainha,
- sim senhor (!) -
Me leve leve
pra outro lugar

É lá que a luz do Sol
Banhou
Que a luz da lua amarelou

É lá que a luz do Sol
Banhou
Que a luz da lua amarelou

E o girassol plantou
Estrelas no jardim de Emoriô
E o girassol plantou
Estrelas no jardim

Primeiro de Janeiro



Ficha Técnica:
Composição: Maurício Pazz

Maurício Pazz: guitarra elétrica, voz

Allan Abbadia: trombone
Cauê Silva: percussão
Fábio Leandro: piano elétrico (Fender Rhodes)
Rudson Daniel: percussão
Vanessa Ferreira: contrabaixo acústico

Arranjo: Fábio Leandro
Arranjo de percussão: Maurício Pazz, Cauê Silva, Rudson Daniel
Direção Musical: Fábio Leandro e Maurício Pazz
Engenheiro de Som: Adonias Souza Jr.
Mixagem e Masterização: Adonias Souza Jr.
Produção Musical: Maurício Pazz

Gravado no Estúdio Ársis em 23 de Setembro de 2021

Arte da Capa: Priscila Tâmara e Rodrigo Sommer

Selo: Atlântico Sul Music
Distribuição: YB Music

Gratitude



Ficha Técnica:
Composição: Maurício Pazz, Rodolfo Stocco, João Vaz

Maurício Pazz: bandolim
Participação Especial: Walmir Gil (trompete)

Allan Abbadia: trombone
Cauê Silva: percussão
Fábio Leandro: piano
Rudson Daniel: percussão
Vanessa Ferreira: contrabaixo acústico

Participação Especial: Walmir Gil (trompete)

Arranjo: Fábio Leandro
Arranjo de percussão: Maurício Pazz, Cauê Silva, Rudson Daniel
Direção Musical: Fábio Leandro e Maurício Pazz
Engenheiro de Som: Adonias Souza Jr.
Mixagem e Masterização: Adonias Souza Jr.
Produção Musical: Maurício Pazz

Gravado no Estúdio Ársis em 23 de Setembro de 2021

Arte da Capa: Priscila Tâmara e Rodrigo Sommer
Selo: Atlântico Sul Music
Distribuição: YB Music

Para Bonga e Bogum: single lançado em 29 de março de 2024



Para Bonga e Bogum
(Maurício Pazz / Rafael Galante)

Cumba, candongueiro bom
sempre segue o tom
Que a dança dá

Bamba, conta firma corda
Dendê na viola
Pra se liberta

Bonga, ao romper da luz
No alvorecer,
Pôs-se a caminhar

Busca, com afã e fé
ou na Daomé
miitos de Ifá

Quando temporal chegar
Oroboro lhe dirá:
–Todo ciclo tem seu lá e cá

Quando temporal cessar
Todo povo lhe dirá:
–Arroboboi

Esse arco Mahi se fez notar
Cores de Bessén no ar

Sobe a Ladeira Manoel Bomfim
no Engenho Velho da Federação

Para Bonga e Bogum



Composição: Maurício Pazz, Rafael Galante

Maurício Pazz: violão tenor, voz
Participação Especial: Walmir Gil (flugelhorn)

Allan Abbadia: trombone
Cauê Silva: percussão
Fábio Leandro: piano
Rudson Daniel: percussão
Vanessa Ferreira: contrabaixo acústico

Participação Especial: Walmir Gil (trompete)

Arranjo: Fábio Leandro
Arranjo de percussão: Maurício Pazz, Cauê Silva, Rudson Daniel
Direção Musical: Fábio Leandro e Maurício Pazz
Engenheiro de Som: Adonias Souza Jr.
Mixagem e Masterização: Adonias Souza Jr.
Produção Musical: Maurício Pazz
Produção Executiva: Maurício Pazz e Rita Teles

Gravado no Estúdio Ársis em 23 de Setembro de 2021

Arte da Capa: Priscila Tâmara e Rodrigo Sommer

Selo: Atlântico Sul / YB Music
Distribuição: Fuga

Outros Desdobramentos: Guitarra Afro-Atlântica

Meu encantamento pela guitarra elétrica (que daqui pra frente chamarei apenas de guitarra) se iniciou quando ouvi Heraldo do Monte pela primeira vez, foi ouvindo este multi-instrumentista de cordas que descobri que eu gostava de guitarra. No entanto, por uma série de motivos, o estudo deste instrumento não foi algo acessível pra mim, de modo que só foi possível tentar dar atenção a este desejo já com 30 e poucos anos de idade. Em 2020 eu estava determinado a me desenvolver neste instrumento e a construção dos *playgrounds* musicais estava diretamente ligada a este objetivo. Porém como já dito anteriormente, num determinado momento, aquilo que era leve passou a ficar pesado e a partir de então um desejo antigo voltou a ficar mais forte e ganhar ainda mais sentido.

Dentro os instrumentos que toco, existe um que tenho um carinho muito especial: o violão tenor. Eu poderia passar um tempo gigante lhes contando porque este instrumento é tão especial pra mim (confesso que eu até escrevi sobre, mas realmente ficou gigante e então decidi resumir a história), no entanto buscando ser um pouco mais objetivo devo dizer que um dos motivos de eu gostar tanto deste instrumento está no timbre (proporcionado pela captação magnética) que se assemelha muito ao de uma guitarra acústica ou semi-acústica (um tipo de guitarra bastante utilizado por guitarristas que admiro, como o próprio Heraldo, por exemplo). Do ponto de vista da tessitura dos dois instrumentos, a guitarra possui mais graves que o tenor, e ele tem mais agudas que ela. Outra diferença considerável está na quantidade de cordas e na lógica intervalar da afinação das cordas soltas. O violão tenor possui quatro cordas afinadas em intervalos de quintas justas, já a guitarra possui seis cordas afinadas de uma tal maneira que encontraremos quatro intervalos de quarta justa e um intervalo de terça maior. Essas diferenças na afinação fazem com que a lógica dos instrumentos sejam bem distintas.

Por outro lado, é justamente pelo fato de o bandolim também ser afinado em intervalos de quintas que as lógicas de bandolim e tenor são tão semelhantes. Porém a diferença mais significativa, na minha opinião, entre bandolim e tenor reside na diferença do comprimento da escala. O tenor possui um braço muito mais longo, o que na prática interfere principalmente na técnica de dedilhado da mão esquerda, que no caso do bandolim é bem mais confortável para dedilhar.

Olhando para todo este cenário comecei a sentir o desejo de tentar concentrar em um único instrumento o que pra mim seria o melhor de cada um dos mundos. Da guitarra eu gostaria de adquirir os graves que ela tem (e que me faltavam no tenor) somados a um tipo de

construção do corpo do instrumento que torna muito mais fácil o acesso às regiões mais agudas do braço do instrumento, do bandolim eu gostaria da ergonomia proporcionada por uma escala mais curta em um instrumento afinado em quintas, já do meu tenor eu gostaria de manter a lógica de um instrumento afinado em quintas com captação magnética porém adicionando uma corda mais grave pra facilitar a construção de arranjos solo.

Sobre este último ponto gostaria de compartilhar que penso que esse não seja apenas uma necessidade ou desejo meus e creio que seja comum que instrumentistas de cordas afinadas em quintas sintam esse tipo de necessidade de adicionar uma quinta corda ou um quinto par de cordas mais graves pra expandir as possibilidades do instrumento que, no caso do bandolim e do violão tenor, isso se reflete numa maior facilidade para a construção de arranjos solos. Para citar alguns exemplos, podemos falar do bandolim de 10 cordas (lembrando que estas 10 cordas são dispostas em 5 pares) que se popularizou nas mãos de Hamilton de Holanda. O que sabíamos até pouco tempo sobre a história da invenção deste instrumento no Brasil é Armando Macedo, mais conhecido como Armandinho (um dos principais nomes, se não o mais importante nome da guitarra baiana no Brasil) havia sido o primeiro bandolinista a construir um bandolim de 10 cordas, e mais tarde Hamilton de Holanda migrou do bandolim de 8 cordas (disposto em 4 pares) para o bandolim de 10 cordas e se tornando o nome mais importante deste instrumento no Brasil e no mundo. No entanto descobrimos recentemente que o próprio Jacob do Bandolim já possuía um bandolim de 10 cordas. A própria guitarra baiana passou por este processo de transformação, de modo que hoje é comum encontrar modelos dela com 4 ou 5 cordas. Para citar mais um exemplo de um instrumento de 5 cordas, afinado em quintas, temos o cello de 5 cordas de Jaques Morelenbaum.

A primeira vez que vi um instrumento como este que passei a desejar ter foi em um vídeo de um luthier estadunidense, há mais ou menos quinze anos atrás. No vídeo o luthier apresenta o instrumento com o nome de bandolim barítono de cinco cordas e a afinação era a de um bandolim uma oitava abaixo, porém com uma quinta corda mais aguda (do grave pro agudo seria Sol, Ré, Lá, Mi, como em um bandolim, porém adicionando uma nota aguda Si). Quando vi este instrumento eu fiquei "maluco" imaginando as várias possibilidades que ele me geraria e etc. Apesar de ser um instrumento caro, eu alimentava as esperanças de um dia conseguir juntar o dinheiro para comprá-lo, porém como sabemos, ao longo dos anos o dólar foi ficando cada vez mais caro e ano a ano eu via estes desejo ficando cada vez mais distante. Porém, enquanto esses anos foram passando eu fui pesquisando sobre os diferentes tipos de construção deste instrumento até chegar ao ponto de conseguir reunir as informações

necessárias para poder encomendar este instrumento aqui no Brasil (eu não sei construir instrumentos, porém pesquisando em diferentes projetos de bandolim barítono, reuni as medidas daquilo que imaginei e/ou compreendi que seriam as melhores opções para o problema que eu desejava solucionar).

Muitas coisas eu não tinha nenhuma certeza, porém a principal dúvida é se eu utilizaria a afinação mais comum deste instrumento (Sol, Ré, Lá, Mi, Si), um bandolim uma oitava a baixo com um si na ponta aguda do instrumento, ou se eu utilizaria essa afinação um tom abaixo (Fá, Dó, Sol, Ré, Lá), que neste caso seria como um violão tenor com um Fá na ponta mais grave do instrumento. Confesso que a primeira afinação era a que mais me despertava interesse, porém quando o instrumento chegou eu percebi que para mim seria mais fácil a segunda opção, dada a semelhança com o tenor.

Após reunir as informações sobre a construção do instrumento eu fui atrás de vários luthiers, porém ou eles rejeitavam a minha proposta de projeto ou me cobravam um preço absurdamente alto para minha realidade (creio que essa era uma outra forma de rejeitar minha proposta). E pelo preço que alguns deles me pediram, seria possível ir aos Estados Unidos e comprar dois instrumentos, mas como eu não tinha o dinheiro não fiz nem uma coisa e nem outra.

Foi então que, mais uma vez pesquisando, encontrei um luthier na África do Sul que constrói ukuleles elétricos com medidas bem próximas das que eu estava desejando. Criei coragem e entrei em contato com ele e perguntei se ele toparia fazer algumas pequenas alterações no projeto dele e, pra minha felicidade, ele topou desenvolver este projeto e o preço era menos da metade do luthier estadunidense e, se comparado ao preço mais baixo que me pediram no Brasil, o preço do instrumento construído somado a taxa de importação saiu pela metade do que me cobraram no Brasil.

Fiquei muito feliz com o resultado final, porém simplesmente traduzir o nome utilizado nos Estados Unidos não me pareceu uma boa ideia, pois algo que percebi de uma maneira mais empírica foi o seguinte: aqui no Brasil é comum que o nome do instrumento de corda esteja mais ligado ao formato do corpo do que à afinação que ele utiliza, a exemplo do próprio violão (nome que parece ser um aumentativo de viola, portanto uma viola grande), viola machete, violão tenor, violinha tenor, viola caipira, viola de cocho e etc… são instrumentos de diferentes afinações e diferentes quantidades de cordas, mas que possuem em comum uma certa semelhança no formato dos corpos dos instrumentos. Para citar mais um exemplo, podemos falar da guitarra, que no Brasil têm um sentido mais ligado às guitarras

elétricas[38]. Ao observarmos a guitarra baiana, que pode ser encontrada tanto com afinação de cavaquinho quanto com afinação de bandolim, podemos identificar mais um exemplo de um instrumento em que o nome está mais ligado ao formato do corpo do que com a afinação. Por outro lado, nos Estados Unidos o que aqui chamamos de guitarra baiana lá eles chamam de bandolim elétrico, e o termo "*guitar*" parece ser um nome meio genérico pra instrumentos de 6 cordas afinados de maneira semelhante ao que aqui chamamos de violão, de modo que o que aqui chamamos de violão de nylon, lá é comum ser chamado *acoustic nylon guitar* ou *classical guitar*, e o que chamamos aqui chamamos de guitarra lá podemos encontrar com o nome de *electric guitar* e no universo das guitarras elétricas o tipo de construção do corpo é mencionado para diferenciar uma guitarra elétrica da outra (*solid body, semi-hollow body, hollow body*), aqui no brasil todas elas serão guitarras e, muitas vezes, tanto as guitarras ocas quanto as guitarras semi-ocas serão aqui chamadas de semi-acústicas.

Daquilo que pude observar até aqui, um instrumento que foge ao que estou tentando descrever como diferenças entre nomenclaturas utilizados no Brasil e nos Estados Unidos é justamente o violão tenor, que tanto aqui quanto lá partilham o mesmo nome que carrega a informação tanto sobre a afinação quanto sobre o formato do corpo, pois quando o instrumento afinado em Dó, Sol, Ré, Lá (do grave pro agudo) possuir um corpo semelhante ao violão, será chamado de violão tenor ou *tenor guitar*, por outro lado se um instrumento com esta mesma afinação possuir um corpo no formato de banjo, tanto aqui quanto lá estes instrumentos serão chamados de banjo tenor / *tenor banjo*.

Porém, retornando o foco pra cá, normalmente quando falamos de violão tenor no Brasil é comum que o modelo de referência seja os tenores construídos pela Del Vecchio (sim, a mesma que fabricava os banjos de que nos falou o Almir Guineto, lembram?). Estes violões tenores da Del Vecchio ficaram muito populares nas mãos do Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) e do Zé Meneses, dois grandes multi-instrumentistas que tocavam de maneira maravilhosa os tenores. Porém, conforme vimos aqui, o tamanho da escala deste tipo de violão é o que impede que a técnica bandolinística de dedilhado da mão esquerda seja aplicada no violão tenor, sobretudo na região grave do braço do instrumento. Talvez tenha sido justamente por isso que o Jacob do Bandolim encomendou um violão tenor com uma escala mais curta do que aqueles fabricados pela Del Vecchio e, ao fazê-lo – apesar de ser um instrumento com a mesma afinação e quantidade de cordas que o violão tenor – Jacob passou a chamar o seu instrumento de violinha tenor ou simplesmente de violinha.

---

[38] Em diversos outros países é comum que guitarra seja sinônimo do que aqui no Brasil chamamos de violão e o que aqui chamamos simplesmente de guitarra, em outros lugares poderá ser chamado de guitarra elétrica.

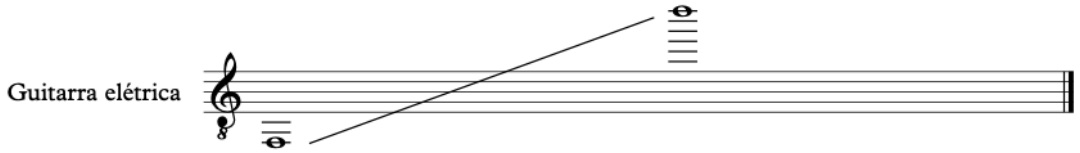
Ora, se a guitarra baiana não precisa ser chamada de bandolim elétrico, por que é então que eu deveria chamar este meu instrumento de bandolim barítono? Por outro lado, sendo eu um paulistano consciente dos diversos apagamentos e perseguições das culturas negras não só na cidade mas em todo o estado de São Paulo, pra mim não faria o menor sentido chamá-la de guitarra paulista ou paulistana. Foi pensando a partir das dinâmicas transculturais e transnacionais, lembrando das minhas atuais referências de cordofones afro diaspóricos e africanos e, sobretudo ao lembrar que esta minha guitarra cruzou o atlântico para me encontrar, para me ajudar a construir e tecer tudo aquilo que – com a força do desejo, mas não só dele – eu imaginar que escolhi chamar este instrumento de guitarra afro-atlântica.



Na foto acima vocês podem vê-la ao centro e perceber a proporção do tamanho dela em relação ao meu bandolim (à direita) e ao meu violão tenor (à esquerda) e podem visualizar aquilo eu imaginei e desejei: construir, em síntese, um instrumento mais grave, porém menor, que o tenor.

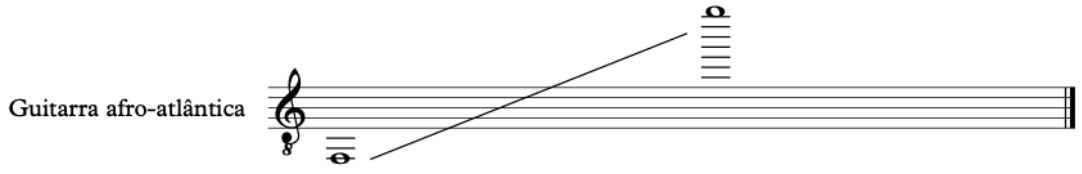
Se formos comparar a tessitura da guitarra afro-atlântica (que daqui pra frente chamarei apenas de afro-atlântica) com uma guitarra elétrica convencional (que manterei a escolha por chamar apenas de guitarra) teremos o seguinte:

Tessitura de uma guitarra elétrica com 22 trastes



Tendo como referência a nota mais grave da guitarra que é o Mi, podemos observar que a tessitura dela é de quase quatro oitavas (partindo do nota Mi mais grave e chegando até a nota Ré mais aguda). Confira abaixo a tessitura da afro-atlântica:

Tessitura da guitarra afro-atlântica com 22 trastes



Podemos observar que a nota mais grave dela é um Fá meio tom acima da nota mais grave da guitarra elétrica e a sua nota mais aguda é um Sol uma quarta justa acima da nota mais aguda da guitarra, portanto um instrumento com uma tessitura com mais de 4 oitavas, logo maior do que a da guitarra, porém com a vantagem de ser um instrumento bem menor e muito mais leve. Veja na foto abaixo a diferença de tamanho entre os dois instrumentos.



Enfim, sigo acreditando nas potências das encruzilhadas, do "acerto que vira erro e do erro que vira acerto", mirei na guitarra elétrica e acertei na guitarra afro-atlântica. Agradeço aqui publicamente o meu grande amigo Fábio Leandro, que me incentivou a realizar o sonho antigo de construir este instrumento. Se por um lado o racismo muitas vezes produz inseguranças, por outro lado eu posso dizer que uma das vantagens de se aquilombar é poder

se reunir com pessoas que acreditam em nossos potenciais e que, mais do que nos incentivar a perseguir a "trilha estreita" (recorrendo aqui à imagem construída por Racionais Mc's na música "Vida Loka , Pt. 2"[39]) do desenvolvimento, elas ampliam nossos horizontes ao demonstrar na prática a potência e a beleza da imaginação radical (ver KEELEY, 2002) que podem semear os doces frutos do envolvimento! Sim, estou daquele envolvimento que nos falou o Nego Bispo, mas não só. Falo aqui também do envolvimento necessário para materializarmos aquilo que sonhamos.

Para finalizar quero dizer que ao me observar cruzando as fronteiras das criações estritamente musicais e esbarrar nas fronteiras da lutheria, eu sinto que estou honrando a tradição da invenção que nossos ancestrais nos legaram. Não foi à toa que lá atrás eu lhes contei de Bide, Doutor, Sereno, Almir Guineto e Ubirany. Eles, juntamente com Chiquinha Gonzaga, Dona Ivone Lara, Tânia Maria, Elza Soares, Nilze Carvalho, nos ensinam (já que o tempo pode ser espiralar, não preciso conjugar este verbo no passado) o que a mãe de Robin D. G. Keeley anunciou ao nos convidar a expandirmos nossa compreensão sobre a negritude de modo que possamos gozar da plenitude de não sermos apenas herdeiros de uma cultura, mas também seus agentes criadores e criadoras (KEELEY, 2002).

Outras criações e desdobramentos: Instrumental

Não pretendo me alongar nesta parte final do trabalho. Em síntese, quero lhes dizer que escolhi deixar por último lhes apresentar as músicas instrumentais compostas em 2020, pois escolhi apresentá-las através de um dos desdobramentos mais recentes de todo este processo. Para que fique registrado na memória, escrevo estas linhas em julho de 2024 e no mês de maio do mesmo ano tive a imensa alegria de levar o meu trabalho juntamente com meus malungos e malungas ao palco do Instrumental Sesc Brasil. No entanto vale dizer que, certamente, isso aconteceu também como consequência de uma ação em rede. No ano anterior eu fui convidado a fazer uma participação especial na apresentação de outros malungos meus (Kau Caldas, Lucas Cirilo e Vitor Arantes) do grupo "A Timeline" (Sim, o nome do grupo é por conta de uma das nomenclaturas utilizadas pra descrever aquilo que o nosso maestro chamou de sistema de claves). Eles estavam muito felizes em poder levar o trabalho deles a um dos palcos mais importantes da música instrumental brasileira que é também um dos palcos mais antigos que ainda estão em atividade. Quando eles me

[39] "E o caminho da felicidade ainda existe / É uma trilha estreita, é em meio à selva triste" (Mano Brown)

convidaram eles me disseram o seguinte: "Nós estamos te convidando não só porque nós gostamos de você, do seu som e nem só porque nossas pesquisas dialogam, é também por tudo isso mas principalmente porque nós queremos que essa nossa conquista (de conseguir tocar no Instrumental Sesc Brasil) seja uma forma de abrir caminho pra que você possa levar o seu trabalho a este mesmo palco". Eles acertaram em cheio e aquilo que eles imaginaram e se envolveram acabou por se materializar (não é passo de mágica não, há muito sonho, articulação e suor envolvidos).

Se dia 3 de fevereiro de 2023 foi o dia que eu recebi a afro-atlântica e pude tocá-la pela primeira vez, foi com A Timeline que em 20 de junho do mesmo ano, portanto em menos de 6 meses, que pude levar este instrumento ao palco pela primeira vez! Que estréia essa guitarra teve, hein pessoal?

A timeline - Kumbuka



Mas voltando a falar da apresentação do meu trabalho autoral no Instrumental Sesc Brasil (ISB), creio que este show foi a coroação dos desdobramentos criativos que esta pesquisa teve, pelo menos até aqui. Eu poderia citar inúmeros exemplos pra demonstrar a afirmação que acabei de fazer, no entanto decidi aqui citar apenas três exemplos.

O primeiro exemplo é que as motivações iniciais desta pesquisa estavam diretamente ligadas ao desejo de construir um trabalho autoral. O segundo exemplo é que pude me reunir com outros músicos e musicistas que partilham desse jeito de fazer música em que o ritmo é epistemológico e, pra fechar, o terceiro exemplo é sobre a possibilidade de imaginar e realizar aquilo que sonhamos, seja na condição de indivíduos ou aquilo que sonhamos coletivamente. Foi neste show que toquei pela primeira vez duas composições instrumentais que surgiram como desdobramento da primeira série dos playgrounds. São elas:

Para Yangí e Odé



Esta é uma música que dediquei ao Exú Yangi e ao caçador Odé, a clave que utilizei para compor esta música está presente tanto no toque Agueré de Oxóssi, quanto no toque conhecido como Awo. Foi com essa composição que eu escolhi abrir o show.

E Alegria



Esta é uma composição que fiz em um dia em que eu estava conseguindo sentir fisicamente as diversas coisas maravilhosas que eu desejava para mim, porém tanto as sensações quanto os pensamentos surgiam em uma velocidade que eu não conseguia nem pronunciar ou nomear aquilo que eu estava sentindo. Assim que esse turbilhão de sensações passou eu disse para mim mesmo: "Eu quero isso tudo e alegria"

Logo em seguida eu fiz uma composição permeado por esses sentimentos e desejos e coloquei o nome "E alegria" (pra me lembrar que é tudo aquilo que senti somado a alegria).

Foi essa música que escolhi para repetir no bis para encerrarmos o show e é com ela que também escolho encerrar este capítulo.

Considerações finais

Ao longo desta longa jornada de pesquisa creio que pude experimentar tanto as potências quanto os desafios presentes em uma pesquisa artística. Se como Rubén López-Cano, em outras palavras, nos disse que um dos objetivos de uma pesquisa artística é produzir um conhecimento que não tínhamos antes, posso afirmar que todo este processo me proporcionou entrar em contato e construir diversos conhecimentos. Por outro lado, creio que uma das grandes potências dos processos aqui relatados só foram possíveis de acontecerem pelo fato de eu ter optado experimentar colocar em prática algumas das coisas que a professora Marília Velardi nos apresentou, sobretudo o horizonte de possibilidades que se abre ao nos permitirmos pesquisar a partir das nossas próprias epistemologias e de também escolhermos adotar apenas os métodos (ou a parte deles) que fazem sentido e dialogam com os nossos contextos e formas de pensar.

Sendo a pesquisa artística algo muito recente para mim, confesso que em muitos momentos fiquei com receio de que se eu abordasse apenas as questões inerentes ao fazer artístico, talvez estivesse correndo o risco de que este trabalho não atingisse as exigências mínimas de uma pesquisa acadêmica. Sei também que parte dessa insegurança seja reflexo do racismo, mas olhando para o que eu fiz com tudo isso, fico feliz por ter conseguido colocar no papel os meus pensamentos rizomáticos que articulam as diversas coisas que penso e sinto. Fico ainda mais feliz por ter conseguido conectar não só os fazeres artísticos e acadêmicos, fico feliz por ter me empenhado em não desconectar e esvaziar o que já está conectado: me refiro ao que considero poético, ético, estético e político daquilo que, parafraseando a mãe de KEELEY, herdamos e criamos enquanto sujeitos afro diaspóricos.

Pretendo dar continuidade a esta pesquisa e encaminhar um projeto de doutorado que, muito provavelmente, será sobre a afrociberdelia.

Agradeço mais uma vez pela leitura, agradeço meu orientador pela parceria, leveza e paciência, agradeço cada autor e autora que eu tive o prazer de ler e aprender com vocês.

E agradeço sobretudo cada uma das pessoas e das energias que me ajudaram a realizar toda esta empreitada!

Salve nossas forças e nos vemos por aí!

Beijo pra quem é de beijo e abraço pra quem é de abraço!

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Carlos. **O eterno verão do reggae**. São Paulo: Editora 34, 1997.

ALBUQUERQUE, GG. "Counter-Tradition: Toward the Black Vanguard of Contemporary Brazil." In.: **Making It Heard: A History of Brazilian Sound Art.** Editado por Rui Chaves e Fernando Iazzetta. Londres: Bloomsbury, 2019.

_____. "Como a Cidade Tiradentes virou um epicentro do funk paulistano" **Embrazado,** 2020. Disponível em: https://embrazado.com.br/2020/11/13/como-a-cidade-tiradentes-virou-um-epicentro-do-funk-paulistano/ Acesso em: 09/12/2021.

_____. "Por que a música da favela é chamada de periférica? **Embrazado,** 2021. Disponível em: https://embrazado.com.br/2021/04/07/por-que-a-musica-da-favela-e-chamada-de-periferica/ Acesso em: 08/12/2021.

_____. Uma outra gramática: como a democratização e a decolonização do *pop* ajudam a escrever novas linguagens sonoras no Brasil. **Noize**, Porto Alegre, ano 15, número 112, p.18b, julho, 2021.

_____. "Paulinho da Viola: por uma vanguarda da retaguarda" **Volume Morto,** 28/06/2019. Não paginado. Disponível em: https://volumemorto.com.br/paulinho-da-viola-vanguarda/

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALMEIDA, Silvio de. Prefácio à edição brasileira. In: DU BOIS, W.E.B. **As almas do povo negro.** São Paulo: Veneta, 2021.

ANDERS, Peter. Ciberespaço antrópico**.** In: LEÃO, Lúcia (org.). **Cibercultura 2.0.** São Paulo: U.N. Nojosa, 2003.

BENNATON, Jocelyn. **O que é cibernética.** São Paulo: Editora Nova Cultural e Editora Brasiliense, 1986.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023

BONZATTO, Eduardo Antonio. **Aspectos da história da África, da diáspora africana e da escravidão sob a perspectiva do poder eurocêntrico.** São Paulo: Ícone, 2011.

BORGDORFF, Henk. **O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes** (tradução de Daniel Lemos Cerqueira). **Opus,** v. 23, n. 1, p. 314-323, abr. 2017.

BRAGAGNOLO, Bibiana. SANCHEZ, Leonardo Pellegrim. Entrevista com Rúben López-Cano. In: **Revista Claves.** Pernambuco, v. 2022, n. 1, p. 7-20, out. 2022.

_____ Prefácio. In: **Revista Claves.** Pernambuco, v. 2022, n. 1, p. 4-6, out. 2022.

BRASIL TOCA. **Brasil Toca Choro | Novas Linguagens.** YouTube. 06/01/2019. Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=JRFeav_71pg&list=PLdqjxBLWSrygfGF5o3MVLtQNyQN9sryqe&index=4 . Acesso em 06/07/2024.

_____. **Brasil Toca Choro | Outros Sotaques.** YouTube. 20/01/2019. Disponível em: https://youtu.be/vKLvKciUb2k?si=PtazJQScPnEh6cmM. Acesso em 07/07/2024.

BRASIL TOCA. **Brasil Toca Choro | Pianos e Primórdios.** YouTube. 12/11/2018. Disponível em: https://youtu.be/mc_1tpEIAfs?si=hhM6OBJ_-VlVjYu0. Acesso em 07/07/2024.

BRITO, Teca Alencar de. **Um jogo chamado música - escuta, experiência, criação, educação.** São Paulo: Peirópolis, 2019.

CALABRICH, Selma; SILVA, Gerson; YAÑEZ, José Francisco Izquierdo; BITTENCOURT, José Maurício C. D. **Afrobook:** mapeamento dos ritmos afro baianos. Salvador: Pracaatum escola de música e tecnologias, 2017.

CASTRO, Felipe Siles de. Os Impactos do conceito da dita "música séria" no choro brasileiro: Três estudos de caso. **Revista da Tulha**, Ribeirão Preto, Brasil, v. 5, n. 2, p. 9–33, 2019. DOI: 10.11606/issn.2447-7117.rt.2019.160576. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/160576. . Acesso em: 2 jul. 2024.w

CAZES, Henrique. **Escola Moderna do Cavaquinho** - Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1988.

COR DO SOM - MEMÓRIAS DA MÚSICA NEGRA. **Cor do som - Memórias da Música Negra: Walmir Gil** YouTube. 24/09/2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iFA-4ZFtYlk&t=10s . Acesso em 15/07/2024.

COR DO SOM - MEMÓRIAS DA MÚSICA NEGRA. **Cor do Som - Memórias da Música Negra: Fred Prince** YouTube. 25/09/2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iOYa9Rsk_34&t=604s . Acesso em 15/07/2024.
COR DO SOM - MEMÓRIAS DA MÚSICA NEGRA. **Cor do Som - Memórias da Música Negra: Laércio de Freitas** YouTube. 26/09/2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rVtBCaHwGqs&t=3s . Acesso em 15/07/2024.

CORRÊA, E. Fragmentos da cena cibercultural: transdisciplinaridade e o "não conceito"; . **Revista USP**, n. 86, p. 6-15, 1 ago. 2010.

DU BOIS, W.E.B. **As almas do povo negro.** São Paulo: Veneta, 2021.

FANON, Frantz. **Pele Negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FAUSTINO, Deivison Mendes. **Frantz Fanon: um revolucionário, particularmente negro. São Paulo:** Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.** 2.ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiásticos, 2012

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: **a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GOMES, Ana Beatriz Sousa. Movimento negro e educação inclusiva. In: ALBUQUERQUE, Luiz Botelho (org.). **Currículos contemporâneos: formação, diversidade e identidades em transição.** Fortaleza: Editora UFC, 2005. p. 37-56.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** 1. ed. atual. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Lestras, 1995

MUKUNA, Kazadia wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas.** São Paulo: Terceira Margem, 2000.

KEELEY, Robin D. G. **Freedom dreams: the black radical imagination.** First electronic edition. Boston: Beacon Press, 2002.

KIEFER, Bruno. **Raízes da música popular brasileira** da modinha e lundu ao samba. 2.ed. revista e ampliada. Porto Alegre: Movimento, 2013.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** 1a. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUBIK, Gerhard. **Angola in the cultural expression of Brazil.** New York: Diasporic Africa Press, 2013.

LEITE, Letieres. **Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência.** Salvador: LeL Produção Artística, 2017.

LÈVY, Pierre. **Cibercultura.** Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática.** Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.

LOPES, Nei. **Partido-alto**: **samba de bamba.** Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba.** 2a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

MACHADO, Arlindo. Arte e Mídia: aproximações e distinções. **Revista Galáxia**. PUC-SP. São Paulo, Volume 1, edição número 4, 2002. Disponível em https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1289/787 . Acessado em 30 de Setembro de 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Jatobá.** 2a. ed – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021a.

_____. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela.** 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MAURÍCIO PAZZ. **MTV Fim de Semana Especial Chico Science.** YouTube. 19/07/2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GBuG2UNlYVw . Acesso em 19/07/2024.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra.** Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1971.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora.** 1a. ed - Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAES, Alex. Revistas Científicas ou túmulos do Saber? **Outras Palavras: comunicação compartilhada e pós-capitalismo.** 08/01/2014. Disponível em https://outraspalavras.net/posts/revistas-cientificas-ou-tumulos-do-saber/ . Acesso em 03/06/2024).

MOURA, Clóvis. **Sociologia do Negro Brasileiro**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. **Griot : Revista de Filosofia**, *[S. l.]*, v. 4, n. 2, p. 1–19, 2011.

NONATO, C. Giselle Beiguelman, uma pensadora da contemporaneidade. **Comunicação & Educação**, v. 18, n. 2, p. 83-88, 30 dez. 2013.

PALÁCIOS, Marcos. Entrevista. In SAVAZONI, Rodrigo, COHN, Sérgio (orgs.) **Cultura Digital.br.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. 253-261

PAZZ, Maurício. **Os ciclos rítmicos nas músicas das diásporas africanas.** Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Musical) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2018.

_____. Maurício Pazz lança o single "Sarau para Alforria" inaugurando o selo Atlântico Sul Music. **Portal Geledés**, 29/10/2021. Disponível em: https://www.geledes.org.br/mauricio-pazz-lanca-o-single-sarau-para-alforria-inaugurando-o-selo-atlantico-sul-music/. Acesso em: 02/08/2024

ROCHA, Cleomar. **Pontes, janelas e peles: Cultura, poéticas e perspectivas e das interfaces computacionais.** Goiânia: FUNAPE: Media Lab / Ciar / UFG, 2014. (Coleção Invenções).

ROGÉRIO PLAZA. **JAZZ É MUITO PARA MÚSICO OU PARA O OUVINTE? Wynton Marsalis deu a letra.** YouTube. 11/12/2023. Disponível em: https://youtube.com/shorts/HK2k2MPY_X8?si=14yFCqKrS3ivYI9W acesso em 13/07/2024.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Antônio Carlos dos. **Os músicos negros**: **Escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832).** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

SANTOS, Arildo Colares dos. **Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da

Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa & MENEZES, Maria de Paula [Orgs.] **Epistemologias do Sul**. Cortez Editora, São Paulo, 2010.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANTOS, Marcos dos Santos. **Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora.** Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo"**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana (Versão corrigida). 2012. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/. Acesso em: 01 jun. 2024.

SILVA, Geraldo da. e ARAÚJO, Marcia. **Da interdição escolar às ações educacionais de sucesso: escolas dos movimentos negros e escolas profissionais, técnicas e tecnológicas.** In ROMÃO, Jeruse e Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade (Org.) História da Educação do negro e outras histórias. MEC. Brasília, 2005. Coleção Educação para todos.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SPIRITO SANTO. **Do samba ao funk do Jorjão**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino médio Gerência de Cultura, 2016.

STEINGO, Gavin. SYKES, Jim. Introduction: Remapping Sound Studies in the Global South, 1 Gavin Steingo and Jim Sykes. In: _____. **Remapping Sound Studies.** Durham: Duke University Press, 2019,

TÁPIA, Daniel. **O áudio musical e o áudio musicista.** São Paulo: Lumme Editor, 2018.

TINHORÃO, José Ramos. As festas no Brasil colonial. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **Os sons dos negros no Brasil; cantos, danças, folguedos: origens**. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Festa de negro em devoção de branco: do carnaval na procissão ao teatro no círio**. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VELARDI, Marilia. QUESTIONAMENTOS E PROPOSTAS SOBRE CORPOS DE EMERGÊNCIA: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, *[S. l.]*, v. 9, n. 1, 2018. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2018v9n1.40646. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/40646. Acesso em: 25 fev. 2024.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás.** 5a.- ed. Salvador: Editora Corrupio, 1997.

ZAMBONI, Marcio. **Marcadores sociais da diferença.** In: Sociologia: grandes temas do conhecimento (Especial Desigualdades). São Paulo, pp. 13-18, 2014.