

REVISTA MÚSICA EM FOCO

ISSN 2675-6854

VOLUME 5
DEZ. 2024



Programa de Educação Tutorial do Curso de
Música do Instituto de Artes da Unesp

TUTORA

Valerie Ann Albright

INTEGRANTES

Adelmo Henrique Fernandes da Silva
Caroline Sanchez Kunko
Gabriel de Lamos Leão
Heloisa Alves dos Santos Gonçalves
João Mateus de Lima
Júlia Gomes Miguel Barros Silva
Maria Rosa Ponce Tanganelli
Mariana Ros Stefani
Matheus Giovani Gava do Prado
Robson Junior Silva Monteiro
Rodrigo Vasques Boczar
Vanessa Rebouças Garcia Torrens
Yasmin de Gois Silva

REITOR

Pasqual Barretti

VICE-REITORA

Maysa Furlan

MINISTRO DA EDUCAÇÃO

Camilo Santana

**SECRETÁRIO DA EDUCAÇÃO
SUPERIOR**

Alexandre Brasil Carvalho da Fonseca



COORDENAÇÃO EDITORIAL
Valerie Ann Albright

EQUIPE EDITORIAL

Adelmo Henrique Fernandes da Silva
Gabriel de Lamos Leão
Juliana Moura Mendonça
Matheus Giovani Gava do Prado
Robson Junior Silva Monteiro
Vanessa Rebouças Garcia Torrens
Yasmin de Gois Silva

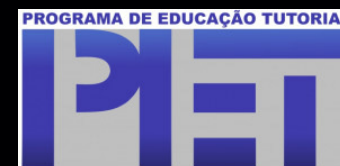
PROJETO GRÁFICO
Equipe Editorial

DIAGRAMAÇÃO
Vanessa Rebouças Garcia Torrens

ARTE DA CAPA
Brian Chalega da Silva

REVISÃO
Fabiana Colares

Revista Música em Foco
PET Música - Instituto de Artes da Unesp
Rua Doutor Bento Teobaldo Ferraz, 271
2º andar - sala 208-B
São Paulo - SP
E-mail: petmusica.ia@unesp.br



Sumário

4 Editorial

Artigos

- 13 Artista independente: processos e desafios
Ingrid Anjos

- 20 Epistemologias à margem: uma introdução ao pensamento negro na educação musical
Stefani Silva Souza

- 30 O inovador século XVII pela pena de Barbara Strozzi
Tomas Callas Mistrorigo

- 37 **Diálogos Sonoros**
75 anos do Instituto de Artes da Unesp

- 43 **Café com Paçoca**
Quem foi Maria de Lourdes Sekeff?

EDITORIAL

Prezados leitores,

Esta edição da Revista Música em Foco marca um momento especial, celebrando os 75 anos do Instituto de Artes da UNESP. Comemoramos esta data histórica com uma quinta edição repleta de contribuições valiosas, alinhadas ao nosso objetivo de fomentar a produção acadêmica e o incentivo à pesquisa entre os estudantes de graduação. Ao longo dos anos, o Instituto tem sido um berço de inovações e avanços no campo da música, e, assim, esta edição busca refletir a rica diversidade de ideias que emergem dos nossos alunos, pesquisadores e colaboradores. Agradecemos a todos que, com empenho e dedicação, contribuíram para que esta publicação fosse possível, especialmente em um ano tão significativo para nossa instituição.

A Revista Música em Foco continua com a temática aberta, levando em consideração a abrangência que pode ser alcançada em todas as áreas do conhecimento humano quando correlacionadas à música. Assim, buscamos contemplar o maior número de recebimentos de artigos e divulgar a rica e pouco reconhecida produção acadêmica

dos alunos em cursos de graduação.

O periódico tem como principal objetivo fomentar a produção bibliográfica exercida pelos alunos de graduação e recém graduados, visando o incentivo à pesquisa e à escrita. Sendo assim, esperamos oferecer aos estudantes a oportunidade de passar pelas etapas de submissão e revisão e ter seus trabalhos publicados.

Nesta edição, iniciamos com o artigo da autora Ingrid Anjos, que propõe uma reflexão sobre experiências artístico-musicais, abordando temas como “independência” artística, a indústria fonográfica e os impactos sociais em diversos grupos de artistas. Como mulher negra, cis e LGBTQIA+, Ingrid traz uma perspectiva única e relevante, baseada em suas próprias vivências, além de analisar as experiências de outros três artistas. Em seguida, temos o texto de Tomas Callas Mistrorigo, que ao examinar a primeira publicação da compositora veneziana Barbara Strozzi, propõe uma reflexão sobre questões centrais no repertório da segunda metade do século XVII, tais como a diversidade e a relevância desse repertório, os temas abordados e silenciados pelos musicólogos, e um novo

modo de escrita de um estilo tradicional. O autor enfoca principalmente a música vocal, com ênfase especial nos madrigais, buscando fornecer uma nova perspectiva sobre esse contexto musical.

A revista também apresenta o trabalho de Stefani Silva Souza, que propõe uma reflexão crítica sobre as questões étnico-raciais no âmbito da educação musical. A autora busca denunciar e fomentar o debate sobre os problemas de um currículo de educação musical que ainda perpetua um modelo colonialista e monocultural.

O corpo editorial da revista optou por manter os mesmos procedimentos da última edição. Apesar disso, a cada edição surgem novos desafios, novas perspectivas, novos temas trazidos pelos autores, que dão um formato diverso e atual acerca das possibilidades de abordagem dentro do campo dos estudos musicais. Pensamos que esse frescor também é resultado de um corpo editorial formado quase que em sua integralidade por estudantes, e como tal, curiosos, destemidos e idealistas. A revista teve novos membros integrados à equipe, e a cada edição há também a preocupação por manter todos os novos membros a par dos procedimentos para a manutenção do periódico, acontecimento natural para um

grupo onde há rotatividade periódica dos integrantes.

Contamos sempre com diversos apoios e colaborações para que o lançamento da quinta edição pudesse acontecer. Sendo assim, gostaríamos de agradecer primeiramente à Fabiana Colares, Diretora Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) que continua nos auxiliando desde a primeira edição da Revista Música em Foco.

Agradecemos imensamente à nossa tutora e coordenadora editorial Valerie Ann Albright pela colaboração e participação ativa em todas as etapas de confecção e lapidação da revista.

Prestamos os nossos sinceros agradecimentos aos diversos pareceristas pela cooperação, atenção e tempo despendido, afinal, esse processo é essencial para que as publicações na revista sejam possíveis, podendo assim contribuir com o aprimoramento dos textos submetidos, com o desenvolvimento dos autores enquanto pesquisadores e por consequência na qualidade do conteúdo publicado.

Aos autores, orientadores e

colaboradores, agradecemos por acreditarem no potencial da Revista Música em Foco, pela disposição e prestatividade durante todo o processo e por submeterem seus trabalhos. Esperamos que tenham tido uma boa experiência!

Não podemos deixar de agradecer também ao artista Brian Chalega da Silva, por ter aceitado participar desta edição confeccionando a arte de capa. O artista visual formado pelo IA Unesp, com foco em desenho tradicional e digital, tem interesse particular em Reportage Illustration e quadrinhos. Ele produziu um desenho de observação no teatro de 5 música do Instituto de Artes durante as gravações para o programa Encontros Musicais da TV Unesp em parceria com o programa Rede Unespiano. A obra captura o momento em que Anabel Cunha se aquecia para a gravação que foi transmitida no programa nº 8. Dado o tema da revista sobre os 75 anos do IA, o artista optou por destacar um programa de extensão, refletindo a integração entre pesquisa, ensino e extensão, pilares fundamentais da universidade.

Por fim, mas não menos importante, gostaríamos de agradecer ao Ministério da Educação (MEC) e ao Fundo Nacional

de Desenvolvimento da Educação (FNDE), que há 29 anos permitem que o PET Música Unesp continue existindo e realizando bravamente às suas atividades.

Desejamos que tenham uma boa leitura!

Dear readers,

This issue of *Música em Foco* marks a special moment, celebrating the 75th anniversary of the Arts Institute of The São Paulo State University (UNESP). We commemorate this historic date with a fifth edition full of valuable contributions, in line with our goal of fostering academic production and encouraging research among undergraduate students. Over the years, the Arts Institute has been an incubator for innovation and progress in the field of music, and this edition seeks to reflect the rich diversity of ideas that emerge from our students, researchers and collaborators. We would like to thank everyone who, with commitment and dedication, helped make this publication possible, especially in such a significant year for our institution.

Revista *Música em Foco* continues to have an open theme, taking into account the scope that can be achieved in all areas of human knowledge when correlated to music. In this way, we aim to receive as many articles as possible and disseminate the rich and little-recognized academic production of undergraduate students.

The journal's main objective is

to promote bibliographical production by undergraduate students and recent graduates, aiming to encourage research and writing. As such, we hope to offer students the opportunity to go through the submission and review stages and have their work published.

In this issue, we begin with the article by Ingrid Anjos, who proposes a reflection on artistic-musical experiences, addressing issues such as artistic "independence", the recording industry and the social impacts on various groups of artists. As a black, cis and LGBTQIA+ woman, Ingrid brings a unique and relevant perspective, based on her own experiences, as well as analyzing the experiences of three other artists. Next up is the text by Tomas Callas Mistrorigo, who examines the first publication by the Venetian composer Barbara Strozzi and proposes a reflection on central issues in the repertoire of the second half of the 17th century, such as the diversity and relevance of this repertoire, the themes addressed and silenced by musicologists, and a new way of writing a traditional style. The author focuses mainly on vocal music, with a special emphasis on madrigals, seeking to provide a new perspective on this musical context.

The magazine also features the work of Stefani Silva Souza, who proposes a critical reflection on ethnic-racial issues in music education. The author seeks to denounce and encourage debate on the problems of a music education curriculum that still perpetuates a colonialist and monocultural model.

The journal's editorial board has opted to maintain the same procedures as in the last issue. Despite this, each issue brings new challenges, new perspectives, new themes brought by the authors, which give a diverse and current format to the possibilities of approach within the field of music studies. We believe that this freshness is also the result of an editorial board made up almost entirely of students, and as such they are curious, fearless and idealistic. The magazine has had new members join the team, and with each issue there is also a concern to keep all the new members abreast of the procedures for maintaining the periodical, a natural occurrence for a group where there is periodic turnover of members.

In "Café com Paçoca", a section specially prepared by the editorial team of Revista Música em Foco, we have a text about a professor who contributed greatly

to the academic life of the music courses at the Arts Institute. Through the group Vozes Ina(A)di(Á)veis, we bring this tribute to a woman who serves as an inspiration to this day, even after her untimely death in 2008. Her presence among us is especially noteworthy in this special year, when IA celebrated its 75th anniversary on January 28, 1949.

We have always relied on various forms of support and collaboration to make the launch of the fifth edition possible. As such, we would firstly like to thank Fabiana Colares, Technical Director of Library and Documentation at the Arts Institute, who has continued to help us since the first edition of Revista Música em Foco.

We would like to thank our tutor and editorial coordinator Valerie Ann Albright for her collaboration and active participation in all the stages of making and polishing the journal.

We would also like to sincerely thank the various reviewers for their cooperation, attention and time spent. After all, this process is essential for publications in the journal to be possible, so that we can contribute to the improvement of the texts submitted, to the development of the authors as researchers and, consequently,

to the quality of the content published.

To the authors, advisors and collaborators, we would like to thank you for believing in the potential of Revista Música em Foco, for your willingness and helpfulness throughout the process and for submitting your work. We hope you had good experiences!

We must also thank the artist Brian Chalega da Silva for agreeing to take part in this issue by producing the cover art. Mr. Silva is a graduate from our college, with a focus on traditional and digital drawing. He has a particular interest in Reportage Illustration and Comics. He produced an observation drawing in the music theater of the Arts Institute during the recordings for the TV Unesp program Encontros Musicais (Musical Encounters) in partnership with the Rede Unesp program. The work captures the moment when Anabel Cunha was warming up for the recording that was broadcast in program no. 8. Given the theme of the magazine on the 75th anniversary of the IA, the artist chose to highlight an extension program, reflecting the integration between research, teaching and extension, fundamental pillars of the university.

Last but not least, we would like to

thank the Ministry of Education (MEC) and the National Education Development Fund (FNDE), which for 29 years have allowed PET Música Unesp to continue to exist and bravely carry out its activities.

We hope you enjoy your reading!

EQUIPE EDITORIAL



Valerie Ann Albright
(Coordenadora Editorial)

Valerie Ann Albright é contrabaixista e membro do corpo docente do Instituto de Artes da Unesp desde 1986. Atualmente é Tutora do PET Música, tendo exercido a Coordenação dos Cursos de Música, Vice-Direção e Direção do Instituto de Artes.



**Adelmo Henrique
Fernandes da Silva**

(Campo Limpo Paulista - SP, 1999)
Atualmente cursando Composição no Instituto de Artes da Unesp. É membro do PET Música desde 2021.



Gabriel de Lamos Leão

(São Bernardo do Campo - SP, 1996)
Estudou contrabaixo acústico na Escola Municipal de Música de São Paulo e é graduando em Licenciatura em Música na Unesp. É membro do PET Música Unesp desde 2022.

EQUIPE EDITORIAL



Juliana Moura Mendonça

(São Paulo - SP, 2003) graduanda em Licenciatura em Música pela Unesp, bolsista FAPESP em programa de pesquisa/estágio musicográfico, integra o corpo editorial da Revista Música em Foco desde 2022.



Matheus Giovani Gava do Prado

(Itatiba - SP, 1995) Cantor, professor de música e graduando em Licenciatura em Música na Unesp. É representante discente do Conselho do Departamento de Música desde de 2023 e membro do PET Música Unesp desde 2024.



Robson Junior Silva Monteiro

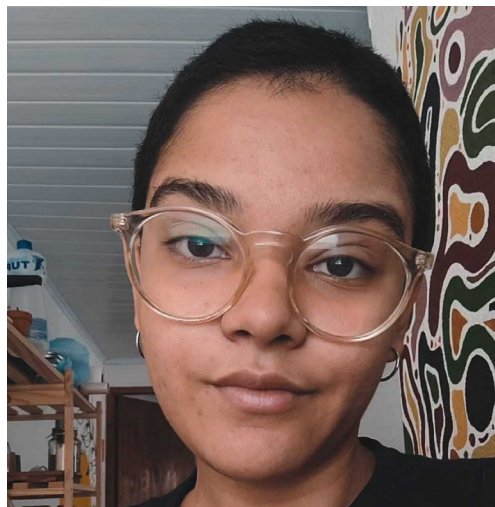
Robson Monteiro (Guarulhos – SP, 2000) é estudante de contrabaixo na EMESP Tom Jobim e graduando no curso de Bacharelado em Contrabaixo pelo Instituto de Artes da Unesp. É membro do corpo artístico da Orquestra Experimental de Repertório desde 2023, e do PET Música Unesp desde 2024.

EQUIPE EDITORIAL



Vanessa Rebouças Garcia Torrens

(São Paulo - SP, 1999), estudante de piano da Escola Municipal de Música de São Paulo, ingressou no Instituto de Artes da Unesp em 2020 no curso de Licenciatura em Música. Dentro da universidade foi representante discente no Conselho de Curso de Bacharelado e Licenciatura e na Câmara Central de Graduação. É integrante do PET Música desde 2021.



Yasmin de Gois Silva

(Santos - SP, 2001) Iniciou seus estudos no Programa de Música e Orquestra do Instituto GPA. Estudou na EMMSP e atualmente integra o corpo discente da EMESP. Graduanda em Licenciatura em Música pelo Instituto de Artes da Unesp, sendo integrante do PET Música desde 2023. Foi bolsista do NUPE - IA durante o projeto "Deu preto sem 22".

ARTISTA INDEPENDENTE: PROCESSOS E DESAFIOS

Autora
Ingrid Anjos

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo propor reflexões acerca de vivências artístico-musicais, entendendo como e por que os caminhos ora se assemelham, ora se distinguem, sempre em direção às possíveis respostas para a pergunta: em que consiste a suposta “independência” dos chamados artistas independentes? A ideia surgiu a partir da minha vivência como artista, sendo uma mulher cis, negra e LGBTQIA +, portanto percorrerei tanto meu próprio trajeto musical quanto de três artistas específicos, com vivências pertinentes ao conteúdo abordado, e sempre criticando o sistema em que estamos inseridos, pois é impossível analisar quaisquer situações sem reconhecer os impactos sociais e culturais que vivemos. A arte está sempre entrelaçada com a realidade de artistas.

Palavras chave: música; artista independente; compositora; indústria fonográfica; Spotify.

ABSTRACT

The present work aims to propose reflections on artistic-musical experiences, understanding how and why the paths are sometimes similar, sometimes different, always towards possible answers to the question: what does the supposed “independence” of the so-called independent artists? The idea came from my experience as an artist, being a cis, black and LGBTQIA+ woman, therefore I will cover both my own musical journey and that of three specific artists, with experiences relevant to the content covered, and always criticizing the system in which we are inserted, as it is impossible to analyze any situation without recognizing the social and cultural impacts we experience. Art is always intertwined with the reality of artists.

Keywords: music; independent artist; composer; phonographic industry; Spotify.

1. ARTISTA INDEPENDENTE DO QUÊ?

1.1. Que ideologias são essas?

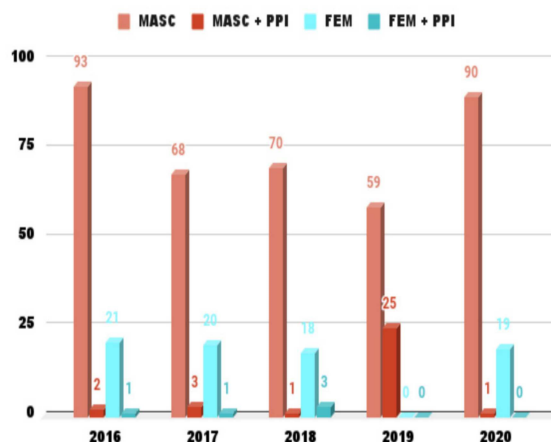
É desconexo avaliarmos uma situação individual e julgarmos como possibilidade única de verdade. “A sociedade toda cinde-se, cada vez mais, em dois grandes campos inimigos, em duas grandes classes que diretamente se enfrentam: burguesia e proletariado.” (Marx; Engels, 1997). O capitalismo fornece “roupagens”, “caixinhas”, “status”. Neste cenário, como a arte atua? O objetivo artístico está sempre alinhado a resultados financeiros? Quando não, por quê?

Em resumo, “a cultura se torna assim um meio para contornar os problemas, um ponto de fuga, uma válvula de segurança que impede a explosão da situação. Ela fornece às contradições reais um desbloqueio ideal, aos problemas efetivos uma solução ilusória.” (Girardi, 1975). Pensando através dessa lógica ilusória, conseguimos trazer aproximações factuais de como elas vão surgindo em nossa

sociedade capitalista, dentro de questões complexas e estruturais.

Analisando os dados abaixo, faremos uma breve análise para que possamos começar a entender tamanhos impactos dentro dos recortes de raça e gênero, no curso de Bacharelado em Música - composição ou regência:

Figura 1 - Gráfico demonstrativo de gêneros, com e sem cotas, de alunos de Bacharelado em Música - composição ou regência.



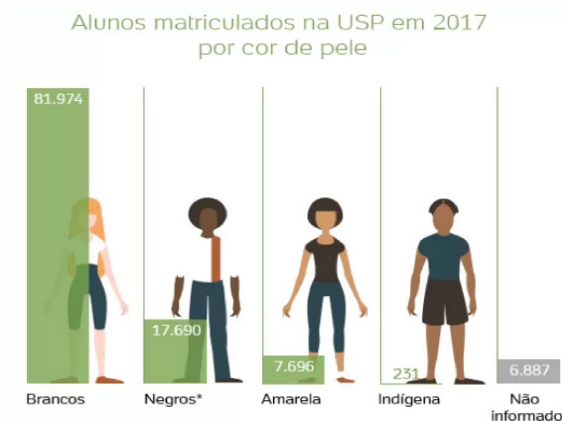
Fonte: Elaboração da autora, 2024.

Gráfico elaborado a partir de dados disponibilizados pela Vunesp.

O gráfico mostra dados que analisei referentes aos relatórios de vestibulares da Unesp, de 2016 a 2020, disponíveis

no site da Vunesp na opção “Relatórios”¹, e tem a função de mostrar a relação de candidatos dos sexos masculino (homens-cisgênero) e feminino (mulheres-cisgênero), juntamente com às informações de cotas (PPI) de cada sexo no decorrer desses anos. Além dessas informações básicas, é revelado um processo de invisibilização: das pluralidades de identidades de gênero. Eu, muitas vezes, era a única mulher-cisgênero ou a única pessoa negra presente nas classes de composição. Porém, isso não diz respeito à Unesp em particular:

Figura 2 - Gráfico demonstrativo de alunos matriculados na USP em 2017 por cor de pele.



Fonte: MARTINS, Leonardo, 2018.

¹ Link para acesso: <https://www.vunesp.com.br/institucional/estatisticavestibular>

Esses dados escancaram frutos colhidos de uma estrutura capitalista, pautada no racismo, LGBT-fobia, misoginia, e tantas outras formas de violência e genocídios. Vejamos o caso de Ludmilla, por exemplo, uma artista com grande reconhecimento na carreira. No entanto, apesar de ser famosa, influente e respeitada no cenário artístico-musical, continua sendo alvo de crimes raciais e LGBTQIA + fóbicos (Alcione, 2020). Trago a reflexão de como podemos sequer pensar em popularidade, alcance e reconhecimento vivendo no sistema em que estamos? A solução ilusória engana ao acharmos que, por existirem algumas pessoas negras e LGBTQIA + com dinheiro, fama e reconhecimento, os preconceitos estão chegando ao fim ou até mesmo, findaram-se.

1.2. Indústria Fonográfica

Antes de adentrar este tema, é importante pensarmos como a indústria fonográfica, ao longo dos anos, vai tornando-se maior e com cada vez mais ramificações (Cavalcanti; Calazanis, 2019, p. 4). Desde sua origem, a indústria fonográfica firma-se como

sendo a principal figura responsável pela organização de artistas. Rege, compõe trajetos e, muitas vezes, impõe trejeitos. A indústria é até hoje esse grande representante e, embora as discussões acerca da má remuneração financeira e má distribuição de *royalties*¹ à artistas estejam começando apenas recentemente (Gonçalves, 2021), é importante refletirmos sobre qual a função dos artistas hoje em dia, e qual a função da arte em si e não confundirmos uma facilidade de lançamento e, conseqüentemente, conseguir (de certa forma) espaço nas plataformas digitais, com a remuneração do trabalho realizado e reconhecimento.

O senso comum sobre as plataformas de streaming de músicas é que os artistas estão sendo muito mal remunerados e os produtores fonográficos permanecem com grande parte das receitas feitas pela indústria fonográfica (Gonçalves, 2021, p. 72).

1.3. Analisando dados do Spotify

As mulheres recebem 9 reais a cada

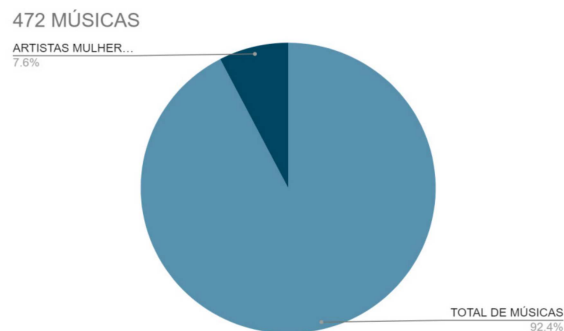
¹ Patente de um fonograma.

100 reais distribuídos (UBC, 2021). No que tange à participação por gênero nas 'rubricas', no meio digital, as mulheres contemplam 10%, enquanto os homens representam o restante (90%); nas rádios, 14% das mulheres e 86% dos homens; e na TV aberta, 6% das mulheres e 94% dos homens. (UBC, 2021).

Aqui, farei uma breve análise de sete Playlists² montadas pelos curadores do Spotify e ouvidas por mais de um milhão e meio de pessoas mensalmente. Essas Playlists fazem parte da linguagem do Rap e seus subgêneros. O foco é analisar a porcentagem da presença trans e de mulheres-cisgênero, num total de 472 músicas. Este é o resultado:

Figura 3 - Gráfico demonstrativo da análise de identidade de gênero dentro de sete Playlists do Spotify

² As Playlists analisadas foram: Trapperz Brasil, Trap Ouro, Dose Trap, Presença Hip Hop, Rima Avançada, Trap Classe, Coleção Hip Hop.



Fonte: elaboração da autora, 2024.

A falta de representatividade dentro das universidades é apenas um recorte pequeno de um cenário imenso. A reflexão maior que proponho é: por que há artistas homens-cisgênero que, apesar de obterem menor número de ouvintes mensais (streams), estão nessas Playlists? Enquanto que diversas mulheres-cisgênero e pessoas trans, evidentemente com maior número, não estão? Do que nós artistas somos de fato independentes se constantemente somos impelidos para dentro de categorias criadas pelas grandes indústrias? Se em tantos níveis complexos temos nossa liberdade de expressão e criação barradas por um sistema?

O sistema vive desta falsidade

estrutural, desta hipocrisia inconsciente. Tem necessidade de homens que se adaptem porque não a vislumbram como tal; para que eles próprios, criados pelo sistema à sua própria imagem, reproduzam em suas vidas o mesmo dualismo e a mesma falsidade estrutural. Assim eles aceitam como normal que se pensem e se digam coisas que não se vivem, e que são, objetivamente, irrealizáveis. O escopo fundamental da ideologia é, definitivamente, o de plasmar esse tipo de homem, do qual o sistema tem necessidade para subsistir e que chamamos de “homem da ordem” (Girardi, 1975, p. 17).

2. CONHECENDO OUTRAS TRAJETÓRIAS

Escolhi três artistas distintos, cujas trajetórias se entrelaçam por meio de vivências específicas de grande relevância. A depender do nicho, localização, idade, entre diversos outros diferenciais, há uma presença significativa de que existe uma entidade/ instituição, que rege críticas em comum que esses artistas possuem. O mercado constantemente escolhe quem irá ser destacado dos demais, porém, inúmeras vezes ele foi superado por conta

de escolhas de um público maior.

2.1. Djonga

Gustavo Pereira Marques, mais conhecido como Djonga, é rapper, compositor e poeta, nascido em 1994, na Favela do Índio (BH). Em seu último ano cursando história na Universidade Federal de Ouro Preto, abandonou para que pudesse se dedicar à arte. No dia 13 de outubro de 2022 lançou seu álbum 20 “Dono do Lugar”. “Eu comecei minha carreira num sarau de poesia, chamado Sarau Vira-Lata. Foi na época em que os movimentos independentes de rua de BH estavam muito fortes, existiam vários saraus espalhados pela cidade. Esse movimento de rua também era político, funcionava como um protesto contra o prefeito da cidade, por isso era tão forte” (Dornelas, 2017).

O rapper conta em uma coletiva de imprensa (LIVE [...], 2022, 45:33-47:44) o que pensa sobre a indústria fonográfica, a partir da pergunta: “como você avalia, hoje, o Rap?”, ele responde que “a ideologia da indústria é o dinheiro” e que não é o “dono” de seu trabalho justamente por ter consciência que os

verdadeiros “donos, são os que retêm os meios de produção e artistas são apenas assalariados”.

[...] a gente fica alimentando esse ciclo e semana que vem, daqui dois anos, vai ser outra coisa que será a do momento, e várias pessoas que acreditaram que [na cena atual] esse é o “grande lance”, vão deixar de existir. (LIVE [...], 2022, 50:17-50:30)

2.2. Galo de Luta

Paulo Roberto da Silva Lima, mais conhecido como Galo de Luta, ansiava por se tornar um rapper, porém devido a complicações financeiras, teve que começar a trabalhar como motoboy, ou como ele mesmo se define: “mais um rapaz comum” (QUEM [...], 2022, 0:097 min). Como seu maior desejo era tornar-se rapper, compositores na época o aconselharam que a leitura era essencial. Então, começa diversas leituras sobre lutas sociais, como: Malcolm X, “Negras Raízes: A Saga de uma Família” (de Alex Haley), “As Veias Abertas da América Latina” (de Eduardo Galeano), entre muitos outros. Atualmente é fundador do Movimento dos Entregadores Antifascistas. Em um Podcast, Galo traz reflexões e denúncias, também, acerca desta pirâmide social:

[...] Tem muita gente que acredita que existe uma solução para os pretos, para classe trabalhadora, para os mais oprimidos do mundo pelo mercado. Esse mercado nasceu para vender nós. Só existe uma forma de solucionar a “parada”: é quebrar este mercado e estabelecer outra lógica de mercado. “Pretos no topo” e “favela venceu” são ideias que vão por dentro do mercado. As vezes a vitória de um [uma pessoa] é um plano de contenção para segurar o resto [das pessoas]. Nós têm que transformar o triângulo num círculo e coexistir. Em vez de querer vencer, nós têm que convencer, pois convencer é vencer junto com você. (Paulo, 2022, 39:54-41:46).

2.3. Bia Ferreira

Os artistas precisam se posicionar, nós temos um papel importantíssimo por que a gente fala com as pessoas! ‘Artivismo’ deveria ser uma base para quem quer viver de arte. Não tem como você viver de arte se calando diante do que está acontecendo porque se você se cala, então o que você faz não é arte, é pão e circo. (DEIXA [...], 2019, 01:17-01:40).

Nascida em 1993, em Minas Gerais, Bia é compositora, cantora, multi-instrumentista, negra, lésbica, de família tradicional evangélica e, como ela mesma coloca em sua mini biografia do Spotify, “define sua arte como MMP: Música de Mulher Preta. Faz o uso de sua obra para educar, conscientizar e passar informações a respeito das demandas

de luta do movimento antirracismo no Brasil”. Há muitas coisas que pensamos em comum e uma delas é enxergar a arte enquanto ferramenta política. O que é o artista senão um mensageiro? Há uma dificuldade em associar que vivemos em uma sociedade imersa em ideologias. A partir de um momento em que um artista se abstém de um posicionamento político, ele já está se posicionando. A nossa cultura, educação e quaisquer fontes de entretenimento, estão constantemente carregadas dessas ideologias: “o principal sucesso da ideologia está justamente em cegar as massas sobre sua própria 17 condição” (Girardi, 1975, p.15).

A ideologia está escondida mesmo na linguagem. A linguagem, com efeito, não é só um instrumento de comunicação dos conhecimentos, mas também a cristalização de um pensamento; saber falar é, além do mais, uma das formas de poder que a classe dominante se reserva; enfim, a sujeição às leis da linguagem, aceitas como leis absolutas, faz corpo com a sujeição às leis do sistema. Aprender a falar significa aprender a obedecer. (Girardi, 1975, p.19)

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUAL MEU MAIOR OBJETIVO COM A MÚSICA?

Desde que realizei lançamentos, deparei-me com inúmeras nomenclaturas, burocracias e receios acerca desse grande “personagem”: o mercado. Quanto mais estudava, mais dúvidas e termos iam surgindo. É fato que tanto o número de assinantes de plataformas digitais quanto o número de produções independentes cresceram durante a quarentena. “À medida que o bloqueio ocorreu, as grandes gravadoras lançaram 1,2 milhão de músicas em 2020; Artistas DIY lançaram incríveis 9,5 milhões. Isso é uma proporção de 8 para 1 de artistas” (Page, 2021). Mas escrevo de dentro da minha perspectiva e contexto: sou brasileira. Apesar do aumento da busca sobre os assuntos de produção musical independente, isso não muda o fato de que em nosso cenário político/econômico o acesso às informações é tão difícil quanto a aquisição financeira para instrumentos e tecnologia. Desde então, estou entendendo cada vez mais o que busco como artista e como desviar dessas normas impostas pelo mercado. Estou sempre procurando outras referências artísticas, expandindo

meu repertório e acima de tudo ouvindo pessoas, conhecendo tantas outras trajetórias.

Foi um processo até entender que os motivos dessa falta de coragem são frutos de uma sociedade patriarcal e LGBTQIA + fóbica, que fazem pessoas como eu acharem que o amor não é demanda suficiente, nem tampouco ferramenta de comunicação acerca de outras pautas.

Assim como muitos artistas independentes, almejo cantar para as pessoas não por dinheiro e fama, mas para transmitir e compartilhar ideias, utilizar da arte como fonte de inspiração e diálogos. A arte é grande demais para caber em meras “caixinhas”. Para mim, arte é instrumento de mobilização, é ação, é geradora de sentimentos e emoções. Por que deixamos que nos rotulem? Que dêem nomes às nossas artes, escolham o que serve e o que não? Compartilho com a definição que Bia Ferreira faz de si que, sendo artista, ela “usa a arte enquanto ferramenta de transformação e enquanto ferramenta de informação, para chegar até às pessoas que se parecem comigo e que não tiveram oportunidade de ter as mesmas informações a que eu tive acesso”.

(BIA, 2022, 05:44-06:01). Já que não há independência na arte, sejamos então cada vez mais unidos em meio a tantas guerras e dificuldades. Sejamos tudo aquilo a que o sistema se contrapõe.

REFERÊNCIAS

(LIVE) Djonga - O Dono Do Lugar | Coletiva de Imprensa. [S. l.: s. n], 2022. 1 vídeo (01:08:32 h.). Publicado pelo canal: Djonga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gXCDiqcUWTU&t=2865s>. Acesso em: 20 dez. 2024.

ALCIONE e outros famosos saem em defesa de Ludmilla após ataque racista: ‘Inaceitável’. Folha de S.Paulo, Celebidades, São Paulo, 18 jun. 2020. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebidades/2020/06/alcione-e-outros-famosos-saem-em-defesa-de-ludmilla-apos-ataque-racista-inaceitavel.shtml>. Acesso em: 18 jun 2020.

BIA FERREIRA - BlackPeople PodCast #034. [S. l.: s. n], 2022. 1 vídeo (1:44:47 h). Publicado pelo canal Blackpeople. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jg15WtVsxlc>. Acesso em:

31 mar. 2022.

CAVALCANTI, Naiara; CALAZANIS, Fabíola. Spotify e relações de consumo: a música como estratégia de marketing para as juventudes. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2-7 set. 2019, Belém (PA). Anais [...]. São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2019. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0614-1.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2022.

DEIXA que eu conto a minha história', reivindica Bia Ferreira. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (08:18 min.). Publicado pelo canal: Brasil de Fato. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fftTK2TedmQ&t=1s>. Acesso em: 20 dez. 2024.

DORNELAS, Luana. A trajetória de Djonga: o rapper mineiro fala sobre carreira e seu disco de estreia "Heresia". Red Bull, 14 dez. 2017. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/a-trajetoria-de-djonga>. Acesso em: 14 dez. 2017.

GIRARDI, Giulio. Educar: para qual

sociedade? São Leopoldo, RS: Aldus: Nisinos, 1975.

GONÇALVES, Luiz. A Indústria Fonográfica do Século XXI: a popularização das plataformas de Streaming. Música em Foco, São Paulo, v. 3, n. 1. 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/musicaemfoco/article/view/683>. Acesso em: 03 nov. 2022.

MARTINS, Leonardo. N° de alunos negros sobe 52% na USP em 10 anos, mas eles representam só 15%. UOL Educação, São Paulo, 21 dez. 2018. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/noticias/2018/12/21/alunos-usp-pretos-pardos-15.htm>. Acesso em: 09 nov. 2022.

MARX, Karl; FRIEDRICH, Engels. Manifesto do partido comunista. 2. ed. Lisboa: Editorial Avante!, 1997.

PAGE, Will. The music industry makes more money but has more mouths to feed. Financial Times, Opinion Media, [S. l.], February 19th 2021. Disponível em: <https://www.ft.com/content/77768846-a751-45ec-9a12-20fff27ddefb>. Acesso em: 09 nov. 2022.

PAULO Galo | Programa RAP, falando: Ep. 17, Temp. 02. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (02:59:10 h.). Publicado pelo canal: RAP, falando. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mGfmpYAdl2Y&t=2512s>. Acesso em: 20 dez. 2024.

QUEM É PAULO GALO? [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (04:54 min.). Publicado pelo canal: Cortes Podpah Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e85KbGmOEcc>. Acesso em: 01 nov. 2022.

Ingrid Anjos é graduada em Bacharelado em Música - Habilitação em Composição pelo Instituto de Artes da Unesp de São Paulo. e-mail: ingrid.anjos@unesp.br

EPISTEMOLOGIAS À MARGEM: UMA INTRODUÇÃO AO PENSAMENTO NEGRO NA EDUCAÇÃO MUSICAL

AUTORA

Stefani Silva Souza

RESUMO

O conjunto de saberes de diferentes matrizes africanas, enquanto herança cultural dos povos africanos no Brasil, são traços marcantes de nossa musicalidade. No entanto, devido ao racismo epistêmico, seu reconhecimento e valorização sofreram um apagamento simbólico em espaços oficiais de ensino. Portanto, este trabalho busca trazer provocações que levem o leitor a refletir sobre as questões étnico raciais que envolvem os processos de ensino e aprendizagem musical, bem como o lugar e/ou ambientes de inscrição da corporeidade negra intelectual. Sendo assim, pretende-se problematizar a questão do currículo do ensino de música em escolas, conservatórios e universidades, buscando assim, promover através de discussões a descentralização hegemônica, colonialista e monocultural de propagação do conhecimento que se consolida, historicamente, em detrimento de um apagamento genocida à população negra e a quaisquer outras formas de pensar e produzir ciência que não façam parte do cânone europeu.

Palavras-chave: educação musical; educação musical afrodiaspórica; currículo; relações étnico raciais.

ABSTRACT

The set of knowledge from different African matrices, as a cultural heritage of the African peoples in Brazil, are striking features of our musicality. However, due to epistemic racism, its recognition and appreciation have suffered a symbolic erasure in official educational spaces. Therefore, this work seeks to bring provocations that lead the reader to reflect on the ethnic-racial issues that involve the processes of teaching musical learning, as well as the place and/or environments of inscription of the intellectual black corporeality. Therefore, the aim is to problematize the issue of the music teaching curriculum in schools, conservatories and universities, thus seeking to promote through discussions the hegemonic, colonialist and monocultural decentralization of the propagation of knowledge that is consolidated, historically, to the detriment of a genocidal erasure of the black population and any other forms of thinking and producing science that are not part of the European canon.

Keywords: music education; afro-diasporic music education; curriculum; ethnic-racial relations.

Epistemologias à margem

A herança cultural, artística, musical, intelectual e filosófica que compõem os saberes das diferentes diásporas africanas no Brasil, constituem, apesar da constante tentativa de apagamento de sua memória, um valor inestimável para a nossa afro-brasilidade.

Todavia, importa dizer que este trabalho reconhece os avanços em diferentes áreas do conhecimento que buscam incorporar em suas produções intelectuais, culturais, artísticas, filosóficas e musicais, uma postura antirracista e contracolonial¹, ao que tange a construção de um pensamento negro enquanto epistemologia crítica. Contudo, é necessário reconhecer também a história e condição do negro em nosso país. Em especial, neste trabalho, a história e o legado musical que as pessoas negras

¹ Conceitos como, “contracolonialismo”, “confluência”, “biointeração” e outros, são termos criados pelo intelectual quilombola, poeta, filósofo, ativista, escritor e professor Antônio Bispo dos Santos, popularmente conhecido como Nego Bispo. Em suas obras e atuação como ativista, Nego Bispo busca revisitar e ressignificar a história de nosso país a partir de uma ação contracolonial. A ideia de contracolonialidade envolve a exclusão das imposições coloniais e a afirmação de saberes e práticas que foram silenciadas ou deslegitimadas. Ou seja, o contracolonialismo é um chamado à ação para que as comunidades afro-brasileiras reivindiquem seu lugar na história, promovendo uma identidade que transcende as limitações impostas pelo colonialismo e valorize suas próprias. (Santos, 2005).

africanas nos deixaram como herança a partir de suas cosmovisões (Oyěwùmí, 2021), de mundo.

O autor, Abdias Nascimento, em seu livro lançado em 1978, *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, busca trazer a luz aspectos que atravessam esse legado cultural negro no Brasil. Ele revela as dificuldades e atravessamentos para a preservação de um saber ancestral afrodiaspórico, como podemos acompanhar a seguir:

Sempre que vemos estudado o tema das culturas africanas no Brasil, a impressão emanada de tais estudos é de que essas culturas existem porque receberam franquias e consideração num país livre de preconceito étnico e cultural. A verdade histórica, porém, é bem oposta. Não é exagero afirmar-se que desde o início da colonização, as culturas africanas, chegadas nos navios negreiros, foram mantidas num verdadeiro estado de sítio. (Nascimento, A., 2020, p. 123).

A partir de aspectos e questões anteriormente expostas, como podemos pensar essas relações com a música? Por exemplo, é possível pensar em raça e música? De que forma os saberes das diferentes diásporas africanas contribuem para o legado musical de nossa cultura e prática artística? É possível identificá-los e reconhecê-los? Como os cursos de

música, na contemporaneidade, desde a Educação Básica a Pós-Graduação, tem se comprometido com a luta antirracista? De que modo ocorre a preservação da memória negra nos currículos de música nos dias atuais?

Embora sejam essas algumas das questões que aparecem ao longo deste artigo, importa dizer que este trabalho não se trata de um estudo fechado das relações étnico raciais, sob uma perspectiva musical, mas sim de um estudo que ganhará outras formas e amplitude em trabalhos futuros.

Portanto, discutir a pedagogia musical a partir dos saberes afrodiaspóricos, ou até mesmo o reconhecimento das produções intelectuais negras como episteme, nos permite um campo fértil e dinâmico para a elaboração e construção de um pensamento musical afrorreferenciado. Como nos aponta o músico, violonista, pesquisador educador musical negro, Luan Sodré de Souza:

A ideia de educação musical afrodiaspórica nasce do exercício de refletir sobre uma concepção de educação musical que considere, que dialogue, que se inspire nas existências afrodiaspóricas. Essas existências são e estão vivas, têm múltiplas identidades, mas não abrem mão de sua ancestralidade, de sua matriz. Estão permeadas de subjetividades que refletem suas trajetórias. Aqui a ideia é de uma matriz que é africana, ressignificada, recriada a partir da sua conexão com novas

referências e novos territórios. É a criação de uma nova existência. Uma existência com possibilidade de múltiplas identidades. Viva e em constante transformação. Sendo assim, é uma educação musical de conexões e inclusões. Afro, pois reivindica a inclusão, a subsunção de referências de matriz africana que foram historicamente invisibilizadas nos processos de ensino de música em contextos escolares, mas diaspórica por se conectar, dialogar, trocar, permitir-se e reinventar-se ao se deparar numa zona de fronteira com outras referências. (Souza, L., 2020, p. 253).

Como mulher negra, arte-educadora, saxofonista e pesquisadora, busco trazer em meus trabalhos acadêmicos e no meu fazer artístico as diferentes nuances da cosmo percepção afrodiaspórica. Lembrando sempre dos esforços do povo afro-brasileiro na preservação de sua memória, cultura e origem, como no trecho que se segue:

Os esforços dos afro-brasileiros de manterem sua cultura e religiosidade viva estão ligados aos seus ancestrais, não como uma forma de imitar um passado e manter, a partir disso, um gesto conservador em sua prática e seu modo de interação com o mundo que lhe cerca. Mas sim de preservar um circuito de valores e práticas que aproximem Brasil e África. (Souza, S., 2024, p. 349-350).

Sob uma perspectiva interseccional para a construção e elaboração de um pensamento artístico-musical e contracolonial, faz-se necessário incorporar nas aulas de música discussões a respeito das identidades raciais, sexuais

e de gênero. Uma vez que, a ausência desses debates provoca um processo de silenciamento das múltiplas corporeidades que não seguem um padrão imposto pela colonização. Especialmente, quando essa ausência se manifesta nos currículos, como comentado no seguinte trecho:

Se partirmos de uma análise interseccional, podemos compreender que atualmente, nos currículos em música desde a Educação Básica à Pós-Graduação, há uma perigosa desconsideração da necessidade de se debater como são forjadas as identidades raciais, sexuais e de gênero na aula de música. É perigosa pelo fato de tornar-se tentacular à opressão, ao silenciar-se a respeito dessas corporeidades que desobedecem as normas na aula de música. Em favor de uma suposta neutralidade existente, os currículos – e suas/seus produtoras/es – agem em favor da normatização desses corpos e para pessoas mulheres e pessoas LGBTQ+ negras, as negações de seus saberes, bem como a nulidade de sua representatividade nos discursos curriculares, vilipendiam os direitos de existência, além de auxiliarem na manutenção de uma violência cotidiana. (Santos, E.; Sodré, L.; Santos, M., 2022, p. 239).

Um dos exemplos que ajudam a elucidar bem a questão exposta acima, são os saberes e as musicalidades produzidas nas grandes periferias. Enquanto classificação sub-musical, reverbera o questionamento no âmbito musical de reconhecer determinados

gêneros enquanto música, como acontece com o rap, especialmente do grupo Racionais MC's. Como vemos a seguir:

Para o estudo do trabalho artístico do grupo, a crítica desempenha um papel central dentro desse processo analítico e interpretativo. Sabemos que, em se tratando de rap, ainda mais das narrativas dos Racionais MC's, temos o contato direto com uma música de perspectiva negra e de quebrada. Dessa forma, não podemos adotar um discurso que reconheça a música clássica como universal, quando seus procedimentos não são suficientes para considerar, ou até mesmo analisar, diferentes expressões musicais no âmbito da canção popular. (Souza, S. 2022, p. 2).

Tanto o rap, quanto o movimento hip hop podem atuar enquanto ferramenta 22 potencializadora dos processos de ensino e aprendizagem musical, incentivando a valorização de outras formas de fazer e se relacionar com a arte, além de promover a conscientização e o letramento racial.

Exemplo de como o rap pode atuar como ferramenta potencializadora para uma formação educacional antirracista, é o fato de que em 2018 o álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), do grupo Racionais, se tornou leitura obrigatória no vestibular da UNICAMP¹. E em 2022, o livro *Sobrevivendo no Inferno* (2018), passa a ser considerado uma das

2 Cf. <https://unicamp.br/unicamp/clipping/2018/05/28/album-do-racionais-mcs-vira-obrigatoria-em-vestibular-da-unicamp/>. Acesso: 13 de out. 2024.

obras mais importantes para se entender o Brasil, a partir do evento acadêmico USP Pensa Brasil.

As vivências do sujeito negro periférico, desse modo, passam a ser valorizadas, bem como as corporiedades e gestos que o mesmo carrega.

O corpo e a escuta musical, a partir de uma noção de cosmopercepção das relações étnico-raciais na música e em seus processos metodológicos, ao que tange o campo da educação musical e sua crítica aos currículos escolares, possibilita adentrarmos na discussão a respeito do tensionamento racial estabelecido em nossa sociedade. E a partir disso, repensar nossas práticas como educadores, para assumirmos um compromisso com uma educação musical decolonial e antirracista. (Souza, S., 2024, p. 362).

O currículo, assim como a abordagem utilizada pelo educador, pode ser um dispositivo tanto de opressão, como de encorajamento, por isso, precisamos problematizar o enrijecimento do ensino musical, sua metodologia e a forma como o conhecimento é transmitido nos ambientes oficiais de ensino. É preciso repensar uma proposta pedagógica musical na qual a política-epistemológica seja capaz de promover lugar de reconhecimento da intelectualidade afrodiaspórica.

O pesquisador, músico, educador e curador negro, Leonardo Batista aborda a questão do racismo epistêmico em práticas pedagógico-musicais, trazendo uma problematização do não reconhecimento de algumas produções que não estão dentro do cânone europeu como episteme, como podemos ver a seguir:

O racismo epistêmico é uma das dimensões mais perniciosas da discriminação étnico-racial. Em linhas gerais, significa a recusa em reconhecer que as produções de conhecimento de algumas pessoas sejam válidas por duas razões: a primeira por não serem brancas e a segunda porque produções de conhecimento envolvem repertório e cânones que não são ocidentais. Em processos pedagógico-musicais, essa visão discriminatória é amplamente visível, tanto no aspecto epistemológico de base de ensino aprendizagem, quanto nas metodologias que se utilizam para esse processo. (Batista, 2018, p. 114-115).

Novas pedagogias, sob olhares pluriétnicos e pluriculturais têm se manifestado a partir da experiência de jovens negros enquanto ato de subversão a miséria e ao racismo, através de um espaço-tempo inquieto. O Movimento Negro, responsável por trazer a questão racial para a cena pública, por meio de suas reivindicações históricas, como o caso da Lei 10.639/03, ressignificou e politizou a raça de modo emancipatório. Como nos é revelado pela educadora,

professora e pesquisadora negra, Nilma Lino Gomes, no trecho a seguir:

Em 2003 foi sancionada a Lei 10.639/03, incluindo os artigos 26-A e 79-B da LDB e tornando obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas públicas e privadas dos ensinos Fundamental e Médio. Regulamentada pelo Parecer CNE/CP 03/04 e pela Resolução CNE/CP 01/04, essa foi novamente alterada pela Lei 11.645/08, com a inclusão da temática indígena. Atualmente, no plano educacional, algumas das reivindicações históricas do Movimento Negro para a educação foram transformadas em políticas do Ministério da Educação (MEC), leis federais, decisões do Congresso Nacional e do Supremo Tribunal Federal. (Gomes, 2017, p. 35-36).

Sendo assim, neste trabalho discutiremos a relação entre o corpo e a música, como a valorização de outras práticas pedagógicas, em especial, àquelas comprometidas e engajadas com a questão racial e a educação, por meio de uma ação contracolonial que busque romper com a hegemonia do pensamento musical de tradição europeia. Enriquecendo, assim, os debates que atravessam a questão de gênero, classe, raça e sexualidade a partir da cosmopercepção de sonoridades afrodiaspóricas.

Pedagogia musical e a diáspora negra

Nas filosofias de diferentes matrizes africanas, o corpo é visto como um elo dinamizador e dinâmico, capaz de promover um rompimento com a norma ocidental imposta. Ampliando, desta forma, as discussões em torno das relações que perpassam os saberes musicais sob uma perspectiva afrorreferenciada. Como será mostrado a seguir:

Refletir sobre as relações construídas em torno da perspectiva e ideia de corpo a partir de uma cosmopercepção não tecida pela normatividade de tradição branco-europeia, nos permite ampliar as discussões sobre a maneira como o corpo negro se inscreve em ambientes não oficiais de ensino e expressividade cultural, musical e artística em sua complexidade. Logo, as subjetividades e intelectualidades negras passam por um processo de organização social e política, tendo o seu corpo como inscrição, mas também como registro dos saberes de nossos ancestrais na contemporaneidade. Esse movimento acontece em espaços diversos de inscrição do corpo negro na música. Como por exemplo, na música ritualística africana que convoca o corpo através dos ritmos sagrados do candomblé, permitindo que através dela haja uma ligação entre o sagrado. Outro exemplo são as escolas de samba, o carnaval, o samba de coco, samba de roda, tambor de crioula, maracatu, jongo, capoeira, o movimento Hip Hop e outros. (Souza, S., 2024, p. 351).

A promoção da descentralização

hegemônica e epistemológica, que se consolidou ao longo de décadas no Brasil, reflete-se hoje não apenas no campo musical, mas também em várias áreas do conhecimento. As “tomadas de consciência” do sujeito negro em ambientes oficiais de ensino, quando ocorrem, é através de um duro histórico de violências e preconceitos que o faz repensar a sua posição no mundo. Raras são às vezes em que esse processo acontece por incentivo de uma representação maior, como o caso de um professor, ou até mesmo, de representantes maiores que ajudam a compor a estrutura institucional.

Apesar da expressividade numérica de produções musicais, artísticas, intelectuais, filosóficas negras e outras, ainda há uma resistência nos cursos de música, desde a Educação Básica a Pós-Graduação, em estudar a música brasileira sob uma perspectiva afrodiaspórica.

A etnomusicóloga, professora, pesquisadora e mulher negra, Eurides de Santos Souza, nos traz reflexões acerca da ausência de um currículo afrorreferenciado nos cursos superiores de música:

Na música brasileira, por mais numerosos e expressivos que sejam os nomes de artistas negra(o)s e seus repertórios, esses números e expressividade não condizem com os

estudos desenvolvidos sobre o tema. Ainda são raros os estudos que retratam os artistas, a arte e os sentidos da produção musical negra brasileira. Nos cursos superiores, observa-se que algumas produções da música negra afrodiaspórica tais como o jazz, a música gospel, entre outros poucos gêneros, encontram considerável aceitação nos repertórios das orquestras, nos corais e demais conjuntos musicais, principalmente, quando se pretende incluir alguma variação (dar um pouco de graça) à norma da obrigatoriedade, manutenção e prevalência do repertório erudito europeu nas atividades institucionais. Essa aceitação, no entanto, não dá acesso à inclusão das epistemologias negras nos currículos acadêmicos. (SANTOS, E., 2021, p. 3).

Pensar em pedagogias musicais a partir das diferentes diásporas negras, é atribuir o reconhecimento da herança cultural africana em nosso país, bem como a valorização de outras perspectivas nos processos de ensino e aprendizagem. Principalmente, no que diz respeito às vivências do educando enquanto sujeito ativo de sua história e cultura. Incentivar o debate a respeito das intelectualidades que se constituem a partir das diásporas africanas no Brasil, é falar sobre lugares aos quais as mesmas podem ser manifestadas. Para isso, podemos pensar o corpo enquanto ação dinâmica contracolônial e, especificamente, neste trabalho, o corpo-negro o pensando em um corpo-negro-território (Nascimento, 2021).

Esse território que faz da intelectualidade afrodiaspórica um lugar possível de atravessamentos, numa perspectiva de encruzilhada, nos remete a ideia de ancestralidade como processo de resgate a uma memória e identidade cultural negra. Ou seja, pensar as potencialidades da ancestralidade como elo dinâmico de um saber enriquecido de histórias, onde o corpo negro se inscreve a partir de uma ação decolonial e afrodiaspórica, permitindo com isso um movimento de transgressão a uma norma imposta.

O corpo-negro-território, neste sentido, atua como processo de inscrição performativa capaz de carregar consigo memórias de uma ancestralidade musical negra. Exemplo dessa manifestação corpórea é a sua inscrição em práticas e manifestações artístico-musicais que acontecem em espaços não oficiais de ensino, como os terreiros de candomblé, a rua com seu carnaval que convoca uma ritualística de celebração das identidades negras, dialogando entre o sagrado e o profano. Logo, podemos assumir que as diversas musicalidades são território fértil de expressão corporal que acontece a

partir da encruzilhada. Como nos aponta a etnomusicóloga, Nina Graeff:

Território de indefinição a priori, as musicalidades brasileiras são encruzilhadas, campos de possibilidades para criatividades plurais em constante fluxo de movimento – de constantes migrações internas e externas, enraizamentos, expropriações e reapropriações territoriais. Corpos individuais são perpassados por tais encruzilhadas, nas quais também repassam seus saberes ancestrais e suas potencialidades de ressignificação no coletivo. (Graeff, 2020, p. 5).

A pedagogia musical, a partir de uma perspectiva afrorreferenciada, busca aproximar o conteúdo a ser ensinado com as vivências negras historicamente silenciadas nos cursos de música. Buscando, assim, discutir as diferentes existências sob uma perspectiva de matriz africana reinventada e ressignificada.

Contudo, importa dizer que, a aproximação das vivências negras com o currículo não anula a possibilidade de pessoas não negras se aproximarem de um contexto histórico-musical tão expressivo de nossa cultura. Ao passo que, para pessoas negras é importante a representação, identificação e, conseqüentemente, o acolhimento com o conteúdo a ser ensinado nas aulas de

música. Para pessoas não negras, permite-se um movimento de letramento racial, para que assim possam atuar no combate ao racismo em espaços de ensino.

Incorporar conteúdos afrorreferenciados nas práticas docentes não é um combate à música erudita, muito menos a um compositor específico, como Bach, Beethoven, Mozart e outros. Ao contrário, representa um alargamento de horizontes estéticos, sonoros, éticos e políticos. Essa ampliação de perspectiva musical é capaz de dialogar com os debates a respeito das questões de gênero, classe, raça e sexualidade em um país pluriétnico e pluricultural, cuja diversidade musical está presente em diversas manifestações de tradições populares.

Se o indivíduo, enquanto sujeito que constrói seu imaginário a partir das músicas de Bach e Beethoven, inclusive, sendo este um sujeito negro, consegue racializar o debate, é um feito louvável. Uma vez que, pessoas brancas também são racializadas e urge discutirmos na atualidade, principalmente, no campo musical, a branquitude. Não é possível ignorar as relações de poder que estão presentes nas instituições e estruturas sociais. Por isso,

não é de se admirar que atravessasse também o ensino de música. Afinal, qual é a origem das tradições musicais que são ensinadas, sem contestação, nas escolas de música e universidades, senão as tradições que fazem parte de um cânone hegemônico?

Feita essa pequena ressalva, o objetivo deste trabalho é conduzir o leitor para a construção de um pensamento negro em música, trazendo a problematização acerca do currículo atual presente nos espaços oficiais de ensino. Como também, o reconhecimento de produções intelectuais negras enquanto episteme e o corpo negro como agente potencializador de um saber ancestral afrodiaspórico.

Logo, a incorporação de metodologias que estejam comprometidas com a inclusão e pertencimento do educando, promove, para além da identificação com o conteúdo ensinado, uma menor taxa de evasão escolar, já que o sujeito se vê representado nas aulas. Todavia, importa dizer que, é necessário haver um processo de reflexão crítica e engajada a respeito de como o resgate a outras práticas e ensinamentos musicais estão sendo realizados, e como os mesmos

são capazes de impactar positivamente e/ou negativamente as vivências de cada educando. Como nos apresenta a etnomusicóloga, professora, musicista e pesquisadora Angela Lühning:

Certamente é importante ressaltar que é fundamental trabalhar estas manifestações não como folclore - termo até hoje usado indiscriminadamente - mas sim como manifestações da cultura popular, da cultura do país como um todo, como algo vivo e significativo que oferece uma alternativa muito importante para a educação musical, trazendo outros conceitos de música, de sua transmissão e interação do que aqueles normalmente presentes no ensino baseado apenas no ensino da música ocidental.

O resgate da música da cultura popular dentro da Educação Musical é necessário, importante e até indispensável, porém, é importante também, refletir sobre a forma como se realiza este resgate e como se aplicam os resultados deste resgate. (Lühning, 1999, p. 59).

Intelectualidade afrodiaspórica

Os ambientes de inscrição da

intelectualidade afrodiaspórica podem ser reconhecidos a partir de um processo de descentralização hegemônica de matriz ocidental, onde a cosmo percepção de filosofia africana atua enquanto impulso e resistência às formas de opressão de gênero, classe e raça.

Logo, os ambientes e/ou lugar de inscrição da intelectualidade negra tem seu engendramento nas periferias, nas experiências cotidianas do dia a dia e, principalmente, nas relações que negras e negros estabelecem em suas comunidades, quilombolos, terreiros e a rua.

26

Contudo, importa dizer que o responsável por uma geração de intelectuais e artistas negros foi o Movimento Negro. Como nos diz o seguinte trecho:

A produção do conhecimento do Movimento Negro, da negra e do negro sobre si mesmos e realidade que os cerca, não têm origem nos bancos acadêmicos nem nos meios políticos. Isso surgiu na periferia, na experiência da pobreza, na ação cotidiana, nas vivências sociais, na elaboração e reelaboração intelectual de sujeitos negras e negros, muitos dos quais nem sequer foram (e alguns ainda não são) reconhecidos como pesquisadores, intelectuais e produtores de conhecimento. (Bernardino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel 2018, p. 224).

Numa perspectiva musical, artística e pedagógica, o lugar da intelectualidade afrodiaspórica emerge a partir das organizações da população negra, em espaços como os terreiros, as escolas de samba, o samba de coco, o maracatu, o jongo, o movimento hip hop, o carnaval, os blocos afros de Salvador, o tambor de crioula e outros. O culto, partindo de uma perspectiva na qual o terreiro seja o principal lugar onde a cultura afro-brasileira é sedimentada. Não no seu sentido religioso, mas enquanto ritualística que convoca, por meio da festa, a celebração a toda uma historicidade da herança cultural africana em nosso país. Sobre a festa como forma de celebração de uma existência negra de matriz africana, reinventada e ressignificada, vemos o que o autor, escritor e poeta negro brasileiro, Edmilson de Almeida Pereira tem a nos dizer:

Ao vivenciar a festa, as populações negras, tal como ocorre com outros grupos sociais retornam ao passado, alimentam-se de símbolos ligados aos ancestrais e revigoram os seus laços comunitários a fim de projetarem sua energia num tempo futuro. Ou seja, lançando mão das ações e significados que constituem a festa, o homo festivus investe na formulação de sua auto-imagem, reafirmando-se como portador de valores compartilhados com o seu grupo. (Pereira, 2005, p. 61).

Se partimos de uma ideia de cosmopercepção afroreferenciada, o lugar de manifestação e propagação de conhecimento é celebrado a partir de múltiplos lugares, devido a memória que se carrega a partir da grafia inscrita na pele negra que se corporifica de modo distinto a depender de cada sujeito. Logo, podemos considerar os lugares para a disseminação da intelectualidade afrodiaspórica brasileira as confluências que se estabelecem a partir da biointeração humana com a natureza e toda a complexidade científica que a mesma carrega.

De acordo com o etnomusicólogo, músico, pesquisador e professor negro, Marcos dos Santos Santos, podemos considerar que:

Pensar e propor a expansão de um campo de conhecimento onde o enraizamento de suas bases venham a transitar por vias antes desconsideradas é, ao mesmo tempo, reivindicar uma descentralização da hegemonia epistemológica constituinte do campo, e também provocar um giro conceitual acerca dos ângulos (perspectivas), lentes e abordagens sob as quais determinados temas costumam ser tratados. (Santos, M., 2020, p. 33).

A intelectualidade afrodiaspórica permite que africanos e afro-brasileiros se inscrevam como um ato de afirmação

de seu lugar de origem, história, cultura e musicalidade. Dialogando, desta forma, com o conceito de Afrocentricidade, que privilegia a inscrição do corpo negro a partir de suas próprias vivências como um ato de subversão e rejeição à miséria e ao racismo. "A Afrocentricidade é uma crítica da dominação cultural e econômica e um ato de presença psicológica e social diante da hegemonia eurocêntrica. (Asante, 2010, p. 10).

As produções intelectuais e artísticas realizadas por pessoas negras demonstram um ato de rejeição à condição de marginalização e a noção de alteridade 27 imposta pela normativa europeia que se institui enquanto universal. Portanto, propor uma ruptura epistemológica que visa a inscrição de negras e negros em espaços de poder, como o caso das universidades, é uma ação contracolonial e antirracista. Principalmente, ao pensarmos em currículo, como mencionado anteriormente neste trabalho.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As provocações expostas ao longo deste trabalho tiveram por objetivo ampliar o debate sobre a questão racial, sob

uma perspectiva musical e educacional decolonial e afrodiaspórica.

Discussões sobre educação musical, corpo, vivências negras e os ambientes de inscrição de uma intelectualidade afrodiaspórica, nos permite construir críticas a respeito do enrijecimento que se instaurou nos processos de ensino e aprendizagem musical, bem como o histórico apagamento da cultura, tradição e musicalidade de herança africana.

É necessário discutirmos, de forma crítica, sobre o racismo epistemológico nos espaços acadêmicos, e como isso impacta a produção realizada por pessoas negras em espaços universitários e escolares. Seja como educador, ou enquanto educando, é preciso fortalecer a ideia de representatividade e reconhecimento das produções intelectuais de negras e negros. Portanto, faz-se necessário uma ação coletiva e positiva que seja comprometida com a descolonização dos currículos do ensino de música, para que assim novas narrativas possam ser valorizadas e reconhecidas enquanto episteme.

Esse compromisso é de todos, pois a questão racial não é uma questão exclusiva de pessoas negras, mas de todas as pessoas, inclusive brancas.

Precisamos descolonizar os currículos e pensar em uma educação musical que seja antirracista e acolhedora aos saberes do educando, dialogando com a perspectiva de uma educação libertária, crítica e engajada, para que, assim, novos saberes possam ser reconhecidos e legitimados enquanto processo revolucionário. Como nos lembra o educador Paulo Freire:

Quanto mais se problematizam os educandos, como seres no mundo e como o mundo, tanto mais se sentirão desafiados. Tão mais desafiados, quanto mais obrigados a responder ao desafio. Desafiados, compreendem o desafio na própria ação de captá-lo. Mas, precisamente porque captam o desafio como um problema em suas conexões com os outros, num plano de totalidade e não como algo petrificado a compreensão resultante tende a tornar-se crescentemente crítica, por isto, cada vez mais desalienada. (Freire, 2020, p. 98).

REFERÊNCIAS

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma ideia. Tradução de Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. *Ensaaios Filosóficos*, v. 14, n. 1, p. 1-24, 2010.

BATISTA, Leonardo Moraes. Educação

musical, relações étnico-raciais e decoloneidade: tensões, perspectivas e interações para a Educação Básica. *Orfeu*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 111 – 135, 2018. Disponível em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/1059652525530403022018111>. Acesso em: 20 dez. 2024.

BERNARDINO-COSTA, Joaze;
MALDONADO-TORRES, Nelson;
GROSFOGUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. São Paulo. Ed. Autêntica, 2018.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 75. ed. Rio de Janeiro; São Paulo. Ed. Paz e terra, 2020.

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes, 2017.

GRAEFF, Nina. Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. *Revista Claves*, v. 9, n. 14, p. 1-28, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/>

view/57512. Acesso em: 20 dez. 2024.
LÜHNING, Angela Elizabeth. A educação musical e a música da cultura popular. ICTUS - Periódico do PPGMUS-UFBA, Bahia, v. 1, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34191>. Acesso em: 20 dez. 2024.

NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. Uma história feita por mãos negras. São Paulo. Ed. Schwarcz; Companhia das Letras, 2021.
OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais, 2021.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe. Juiz de Fora. Funalfa Edições, 2005.

SANTOS, Eurides; SODRÉ, Luan; SANTOS,

Marcos (org.). Música e pensamento afrodiaspórico. Salvador: Diálogos Insubmissos, 2022. E-book. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/36>. Acesso em: 20 dez. 2024.

SANTOS, Eurides de Souza. Racismo Acadêmico na Música: um diálogo com o Manifesto das pessoas negras contra o racismo nos cursos de música. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 31., . João Pessoa. 2021. Anais [...], ANPPOM: 2022. Disponível em: <https://anppom.org.br/congressos/anais/v31/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

SANTOS, Marcos dos Santos. Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora. 2020. 272 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33272>. Acesso em: 20 dez. 2024.

SOUZA, Luan Sodré. Educação musical afrodiaspórica: uma proposta decolonial a partir dos sambas do Recôncavo

Baiano. Revista da ABEM, [S. l.], v. 28, p. 249-466, 2020. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/917>. Acesso em: 20 dez. 2024.

SOUZA, Stefani Silva. Arte e pensamento negro como epistemologias críticas: contribuições para o ensino de música. Revista Música, v. 24, n. 1, p. 341-364, 2024. Dossiê temático: Música e relações étnico-raciais: perspectivas críticas. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/229319>. Acesso em: 20 dez. 2024.

29

SOUZA, Stefani Silva. “Pânico na Zona Sul”: contribuições para o pensar decolonial na música a partir de Racionais MC’s. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 23., 2022, Natal. Anais [...]. Natal: ANPPOM, 2022. Disponível em: <https://anppom.org.br/congressos/anais/v34/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

Stefani Silva Sousa é graduanda do curso de Licenciatura Em Música Pelo Departamento De Música Da Escola De Comunicações E Artes (Eca) Da Usp. e-mail: stefanis.souza@usp.br. Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5334699145472262>.

O inovador século XVII pela pena de Barbara Strozzi

AUTOR

Tomas Callas Mistrorigo

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo fazer uma breve exposição a respeito da diversidade inexplorada do repertório da primeira metade do século XVII. Como exemplo desta diversidade, o artigo apresenta múltiplos aspectos presentes na primeira publicação da compositora veneziana Barbara Strozzi, uma obra que ilustra o quão interessante e multifacetada a produção musical deste período pode ser, ao combinar um gênero musical antigo com os novos artifícios da escrita musical de seu tempo. Após uma breve introdução com dados biográficos e contextuais a respeito da compositora, o artigo discutirá o porque apenas certos recortes da música ocidental são mais analisados e estudados pelos musicólogos. Em seguida, com o gênero madrigalesco devidamente contextualizado, serão apresentados caminhos possíveis para compreensão da maneira com a qual o texto se projeta em música em trechos selecionados dos madrigais da compositora.

Palavras chave: séc. XVII, Barbara Strozzi, análise, madrigal, música vocal.

ABSTRACT

The present article aims to provide a brief overview of the unexplored diversity of the repertoire from the first half of the 17th century. As an example of this diversity, the article presents multiple aspects found in the first publication by the Venetian composer Barbara Strozzi, a work that illustrates how interesting and multifaceted the musical production of this period can be, when it combines an ancient musical genre with the new musical writing possibilities of its time. After a brief introduction with biographical and contextual information about the composer, the article will discuss why only certain segments of Western music are more analyzed and studied by musicologists. Then, following a brief introduction to the madrigal genre in music, possible ways for the understanding of how the poetic text is painted in music in selected excerpts of the composer's madrigals.

Keywords: 17th century, Barbara Strozzi, analysis, madrigal, vocal music.

Nascida em 1619, na libertina e efervescente Veneza seiscentista, Barbara Strozzi foi a única filha do poeta Giulio Strozzi (Rosand, 1978, p. 241). Criada em um ambiente artisticamente vivo, a casa de seu pai, Barbara desde a adolescência chamou a atenção dos poetas e músicos que frequentavam as reuniões da *Accademia degli Unissoni* por sua habilidade como cantora, tendo sido apelidada desde cedo como *virtuosíssima cantatrice* (Rosand, 1978, p. 244). Na fase adulta, em 1644, já tendo completado vinte e cinco anos, Barbara se lança como compositora, com a publicação de uma coletânea de vinte e cinco madrigais dedicados à duquesa Vitória Della Rovere. O livro foi todo composto a partir de poesias escritas por seu pai especialmente para a estreia da filha no mundo da composição. Vale notar o quão difícil era para qualquer pessoa, nesta altura do século XVII, ter sua obra canonizada por uma prensa, ainda mais se tratando de uma mulher compositora (Einstein, 1971, p. 57). Antes de Barbara, tem-se pouquíssimos outros exemplos de mulheres que tiveram suas obras editadas e publicadas, como é o caso de Maddalena Casulana, no século anterior,

e Francesca Caccini, contemporânea de Strozzi. Especula-se que a publicação da primeira obra de Barbara só foi possível pois, além do seu talento inegável na escrita musical, seu pai tinha ótimas relações com importantes comerciantes de Florença naquele período, o que o permitiu negociar edição e publicação da primeira obra de sua filha (Rosand, 1978, p. 257). Nesta primeira publicação de Barbara Strozzi, um livro de madrigais, gênero que teve seu apogeu no século anterior, intitulada *Il Primo Libro di Madrigali di Barbara Strozzi*, temos um exemplar em muitos sentidos do que foi, para a linguagem musical, o efervescente século XVII.

Quando observamos a bibliografia mais comumente usada nos mais variados campos de estudos da música, seja na história, na análise musical ou na musicologia (de C. Palisca a J. Wisnik; de A. Schoenberg a A. Einstein), tem-se como repertório mais abordado a música composta a partir do século XVIII, ou, quando o tema é a música modal, as composições feitas ao longo do século XVI. Estes recortes específicos não são fruto do acaso. É nestes dois períodos que a linguagem musical, seja a modal no século

XVI ou a tonal no século XVIII, apresenta suas convenções mais bem delineadas. É nestes períodos que os alicerces e os limites a partir dos quais a produção musical se deu estavam mais delimitados, e é por isso que, séculos mais tarde, os estudiosos da música puderam identificar e analisar tais repertórios pelo viés do que as obras tinham em comum, seja os padrões de contraponto e tratamento cadencial da polifonia renascentista ou os padrões de encadeamento de acordes e polarizações tonais da monodia acompanhada do período clássico. Neste cânone mais geral da música ocidental europeia, o século XVII tem pouco espaço, principalmente sua primeira metade, pois nela estavam ainda vivas, e em convulsão, as tradições de tratamento contrapontístico do século XVI e o artesanato musical feito a partir escrita e sobreposição de linhas horizontais, ao mesmo tempo que as inovações monódicas ganhavam cada vez mais espaço, com as linhas anteriormente sobrepostas se reconfigurando gradativamente em acordes, entidades verticais que passaram a ser justapostas para acompanhar linhas melódicas solitárias (Kang, 2011, p. 186). Esta guinada é bem observada pelo compositor Claudio Monteverdi no

prefácio do seu quinto livro de madrigais, quando o mesmo batiza a *Prima Pratica* e a *Seconda Pratica*, esta última que seria então empregada por ele em suas obras. O advento do baixo cifrado, que sobre a nota mais grave de um bloco harmônico pressupõe a sobreposição de terças, é um fenômeno que sintetiza este processo. O Op. 1 de Strozzi, intitulado *Il Primo Libro di Madrigali di Barbara Strozzi*, de 1644, é uma obra modelo para observar, em muitos sentidos, esta convergência entre as tradições do século XVI e as inovações experimentais que as primeiras décadas do século XVII trouxeram para o fazer musical da Europa ocidental.

Aluna de Francesco Cavalli, prolífico compositor de ópera da Veneza seiscentista e pupilo de C. Monteverdi, Barbara Strozzi tinha intimidade com a *seconda prattica* e os gêneros que dela derivaram. Porém, pela necessidade de se provar como compositora em um contexto onde uma mulher possuía pouquíssimo espaço (e talvez por exigências de sua mecenas), Barbara optou por musicar os vinte e cinco poemas escritos por seu pai na forma de um livro de madrigais, onde a compositora estreante poderia mostrar toda a versatilidade de sua escrita dentro

deste gênero já pouco usual na Veneza da década de 1640 (Rosand, 1978, p. 256). Aqui já temos o primeiro traço que torna esta obra tão peculiar: o fato de se tratar de um livro de madrigais escrito quase meio século após a época de ouro do madrigalismo italiano, em um período onde este gênero já tinha perdido boa parte do seu espaço para a ópera, a cantata e o oratório, com o gosto pela monodia em detrimento da polifonia ganhando cada vez mais espaço (Einstein, 1971, p. 606). Somado a isso, os madrigais de Strozzi são escritos para formações que vão de duetos a quintetos, nas mais variadas combinações entre as vozes de soprano, alto, tenor e baixo. Todos os madrigais do seu Op. 1 são acompanhados por um baixo cifrado, algo pouco usual na tradição madrigalesca, que via de regra eram escritos para formações vocais a cappella, mas que passa a ser incorporado ao gênero dentro da tradição da *seconda prattica* estreada no Quinto Livro de Madrigais de Claudio Monteverdi. Apesar de se tratar de um livro de madrigais, o tratamento dado para as vozes individuais pela compositora é nitidamente influenciado pela escrita operística, muito viva naquele contexto temporal e espacial. Sua escrita,

mesmo em trechos com grande densidade polifônica, é um exemplar muito bem acabado da *seconda prattica*, e seus madrigais exemplos do gênero *concertato* no madrigalismo (Einstein, 1971, p. 850). Barbara Strozzi, que antes de ser compositora, também era intérprete, e escrevia as linhas vocais, especialmente as de soprano, usando a própria voz como referência, dando para as melodias sobrepostas um virtuosismo incomum na escrita madrigalesca (Rosand, 1978, p. 278).

Para além das questões técnico-musicais, outros fatores também 32 caracterizam esta obra como um exemplar deste período de experimentação e instabilidade. Giulio Strozzi, que frequentava um dos espaços mais prestigiados entre os literatos da Veneza da primeira metade do século XVII, a *Accademia Degli Incogniti*, escreveu os vinte e cinco poemas de base para a primeira publicação da sua filha a partir de várias formas poéticas bem estabelecidas: como a canzona, o soneto, a balada e o próprio madrigal, enquanto forma poética (Harran, 1969, p. 1). Os *Incogniti* eram importantes representantes da tradição poética marinista em Veneza,

que abordava de maneira libertina e irreverente temáticas afetivas e mundanas, com a intenção frequente de subverter as hierarquias de poder político ou religioso (Carpeaux, 1959, p. 554). Essa grande variedade de formas e conteúdos poéticos dados como base da primeira publicação de Barbara Strozzi também é um indício da necessidade que a mesma tinha para provar sua versatilidade e habilidade como compositora ao traduzir para a música os poemas de seu pai. Aqui outro detalhe chama a atenção na caracterização da obra dentro das novas tendências do século XVII: ao invés do título dos madrigais serem simplesmente o primeiro verso do poema de base, como era o caso na maioria esmagadora das peças da tradição madrigalesca do século anterior, cada um deles recebe um título próprio, independente do primeiro verso, que sintetiza afetivamente em poucas palavras o conteúdo da poesia que vem a seguir.

Outro fator interessantíssimo também presente neste primeiro livro de madrigais: os poemas de Giulio, por terem sido escritos sob demanda para serem musicados por sua filha, fazem muitas referências metalinguísticas quanto ao seu

fim enquanto obra. Na poesia que abre o livro de madrigais, intitulada *Sonneto Proemio Dell'opera*, um dueto para duas sopranos, o eu lírico incorpora a própria Barbara Strozzi, introduzindo sua obra e conclamando divindades para que a mesma seja bem recebida pelos que a ouvirem, tudo isso escrito pela pena de seu pai. Em outro caso, no décimo quinto madrigal da coletânea, intitulado *Priego ad Amore*, o eu lírico, após fazer uma eloquente prece ao afeto do amor, cita diretamente a "Barbara mia", pedindo para o afeto em questão a preencha, fazendo com que neste caso o eu lírico seja o próprio Giulio Strozzi se referindo a sua filha. No madrigal final da coletânea, intitulado *Conclusione dell'opera*, o eu lírico novamente incorpora a própria Barbara Strozzi que, a partir de uma poesia no formato mais estrito da *canzone*, se comunica de maneira direta com seus ouvintes, enaltecendo de maneira humilde sua própria obra. A compositora optou por musicar esta *canzone* em um formato também mais estrito, a *villanella*, e nos versos finais desafia, na forma do eu lírico criado pelo pai para dar voz a filha, seus ouvintes que não se agradarem com sua obra a fazerem melhor. A metalinguagem

presente nesta coletânea, derivada dessa inédita relação sanguínea entre o pai poeta e a filha compositora, onde a própria obra e as condições nas quais a mesma foi produzida aparece como temática das poesias de base, a tornam tão consonante com o espírito do seu tempo: experimental, instável e multifacetado, mas ainda assim envolto nas formas e gêneros da tradição dos séculos anteriores.

Voltando à problemática inicial, como então analisar e compreender uma obra produzida em um contexto onde convergiam tantas intenções diferentes no tratamento dos materiais musicais? Como encontrar um solo comum em um meio onde tão pouco havia de convencionalizado na linguagem musical presente nas obras produzidas por diferentes penas? Se a música, na sua abstração e auto-referencialidade difusa e em fase de experimentação não pode dar essa resposta, a fonte de significados comuns estará no outro material artístico aqui presente: o texto poético. Felizmente, por se tratar de uma obra madrigalesca, o texto poético é central para sua concepção enquanto gênero musical.

A origem etimológica da

palavra madrigal são duas, que não necessariamente se anulam: A primeira delas, dada pelo linguista Leandro Biabene (Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana V. vi, p. 329, Pisa, 1898), teria vindo do termo latino *matricale*, “língua mãe”, que definiu desde sua origem em meados do século XIII as peças vocais escritas em língua vernacular. A segunda origem, sugerida pelo também linguista Leo Spitzer, aponta o termo madrigal como vindo da palavra latina *materialis*, que no dialeto florentino do século XIV derivou no termo *filius materialis* (filho bastardo), que passaria a ser usada para definir esta forma poética mais livre e muito diretamente associada à música, por isso bastarda. Em ambos os casos é possível observar que o termo nasce de uma associação direta entre o material musical e o seu texto de base. Isso não deixa de ser verdade nos séculos seguintes, especialmente no século XVI, quando o madrigal se desenvolve enquanto gênero por todo o território que hoje chamamos de Itália (Einstein, 1971, p. 116). Por esse motivo, um século mais tarde, pelas mãos de Barbara Strozzi, a centralidade do texto para a compreensão da obra continua sendo fundamental. Pode-se

ir ainda além: dentro da instabilidade presente nos padrões composicionais e na linguagem musical da primeira metade do século XVII, o texto se reafirma como um importante fator estruturante para a composição e portanto basilar para a análise, um meio para dar coesão e significado para as obras musicais. No gênero madrigalesco, e na produção inserida na *seconda prattica* mais do que nunca, a música deriva do texto. Sendo assim, para analisar a obra de Barbara Strozzi, deve-se sempre buscar de que maneira a música expressa, por meio de suas ferramentas não verbais, o conteúdo contido no texto poético de base (Scarinci, 2006, p. 7).

Nos madrigais do Op. 1 de Strozzi temos em cada nota escrita representações musicais diretas do poema de Giulio Strozzi. Se por um lado a falta de convenções musicais na primeira metade do século XVII torna a sua análise mais difícil, por outro esta instabilidade da linguagem musical deu para a compositora mais liberdade para traduzir em música o conteúdo poético da obra de seu pai. Se o leitor compreender o significado dos poemas, todas as notas escritas por Strozzi passam a fazer sentido e dão uma nova

dimensão sonora para o que antes estava escrito apenas em palavras.

Logo no início do madrigal já aqui citado que abre sua coletânea, *Sonneto Proemio dell’opera*, temos um exemplo claro disso. Nesta primeira estrofe o eu lírico se refere de maneira abstrata e simbólica às entidades que o permitirão dar cabo do seu fazer artístico. Nesta primeira metade do segundo verso, onde o eu lírico descreve seu voo sobre o monte Pindo, o verbo *Volo* (voo) é representado por uma coloratura que ascende e desce em semicolcheias, fazendo uma representação musical bem direta de um voo sobre um monte. 34



Trecho do madrigal *Sonneto Proemio dell’opera*
transcrito para grade moderna

Em seguida, depois de introduzir o poema de maneira figurativa e simbólica, o eu lírico passa a falar do ofício fadigoso

ao qual ele se dedica (aqui no caso, Giulio incorporando a consciência de sua filha e descrevendo seu fazer musical). Musicalmente, Barbara representou esta fadiga com o movimento ascendente em mínimas, figuras rítmicas que contrastam com as coloraturas em semicolcheias usadas para traduzir em música a estrofe anterior, representando musicalmente, na rítmica e no direcionamento da frase, o contraste presente no poema, que na primeira estrofe está se referenciando figurativamente a entidades abstratas e na segunda estrofe passa a falar do ato concreto do fazer composicional.



Trecho do madrigal Sonneto Proemio dell'opera
transcrito para grade moderna

Exemplos como estes são observáveis em todo o primeiro livro de madrigais de Barbara Strozzi. Para cada frase musical escrita, há uma relação direta

com o conteúdo poético do texto de base. Tendo esta condição bem estabelecida, a compreensão e análise de sua obra se torna algo possível. Pode-se ir além, e aplicar o mesmo tipo de análise para as suas publicações seguintes, que são sete, todas coletâneas de cantatas, em subgêneros como árias e lamentos, seis delas seculares e uma sacra.

Barbara Strozzi foi uma compositora de enorme envergadura. Sua contribuição para a música desta fase do barroco italiano é inegável. Usando procedimentos similares aos aqui apresentados em suas publicações posteriores, a compositora foi uma das pioneiras no desenvolvimento da cantata barroca (Rosand, 1978, p. 268), explorando de diversas maneiras sua forma e caráter sempre em função do rico repertório literário por ela usado como base.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música do século XVII, especialmente a da primeira metade, ainda é pouquíssimo explorada pelos estudiosos e intérpretes da música antiga.

A partir dela, muito do que mais tarde se consolidou nas formas musicais, padrões de escritura e gêneros artísticos estava sendo experimentado e desenvolvido. Pode-se dizer, dadas as devidas proporções, que o repertório da primeira metade do século XVII é análogo ao que foi a música da primeira metade do século XX, onde confluíram o romantismo em crise e as muitas propostas revolucionárias de superação do sistema tonal e suas formas, dando origem a um ambiente múltiplo, experimental e efervescente. O século XVII foi para o modalismo o que o século XX foi para o tonalismo, considerando é claro 35 as particularidades de cada período. Conhecer o repertório deste período é conhecer muito do que muitas vezes o cânone tradicional da música europeia deixou de abarcar. É entrar em contato com padrões de escrita que não se tornaram convenções, mas que possuem um grande interesse ao serem trazidos de volta para a escuta. É um repertório que ainda possui grande margem para novas propostas analíticas e interpretativas, e que certamente enriqueceria muito as instituições de ensino musical se estivesse mais presente nos seus respectivos currículos.

REFERÊNCIAS

CARPEAUX, Otto Maria. História da Literatura Ocidental. Brasília, DF: Edições do Senado Federal, 1959.

EINSTEIN, Alfred. The Italian Madrigal. Princeton: Roger Sessions; Princeton University Press, 1971. v. II. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctvhhdvr>. Acesso em: 20 dez. 2024.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. História da música ocidental. 6. ed. Gradiva. 2001.

HARRAN, Don Verse types in the Early Madrigal. *Journal of the American Musicological Society*, v. 22, n. 1, Spring 1969, p. 27-53. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/830811>. Acesso em: 20 dez. 2024.

KANG, Youyoung. Monteverdi's Early Seventeenth-Century 'Harmonic Progressions'. *Music Analysis*, v. 30 n. 2/3, Jul.-Oct., 2011. p. 186-217. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41495900>. Acesso em: 20 dez. 2024.

ROSAND, Ellen. Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice": The Composer's Voice. *Journal of the American Musicological Society*, v. 31, n. 2, Summer, 1978, p. 241-281. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/830997>. Acesso em: 20 dez. 2024.

SCARINCI, Silvana. Safo Novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi. 2006. 360 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2006.390936>. Acesso em:

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. W. W. Norton & Company, 1969.

STROZZI, Barbara. *Il Primo Libro di Madrigali di Barbara Strozzi*. Veneza: Alessandro Vicenti, 1644.

WISNIK, José Miguel. *Som e sentido: uma outra história das músicas*. Cia. das Letras, 1989.

Tomas Callas Mistrorigo é graduado do curso de Composição/Regência pelo Departamento de Música do Instituto de Artes da Unesp. e-mail: tomas.mistrorigo@unesp.br. Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3942327400964663>

APRESENTAÇÃO DAS ENTREVISTAS

As entrevistas que se seguem foram realizadas em parceria com a Seção Técnica de Apoio à Ensino, Pesquisa e Extensão (STAEPE) no Estúdio CDeP3 (Coordenadoria de Desenvolvimento Profissional e Práticas Pedagógicas) nos meses de agosto e setembro.

Os convidados, Prof. Dra. Yara Caznók, Prof. titular John Boudler e Prof. Dr. Abel Rocha, foram entrevistados pelos discentes do grupo PET Música, compartilhando suas experiências e vivências sob o prisma da história dos 75 anos do Instituto de Artes.

O tom informal dos encontros é aparente nos textos das transcrições, proporcionando ao leitor uma experiência envolvente e cativante. Os entrevistados nos apresentam diferentes visões sobre a vida no Instituto de Artes, onde cada um traz a sua experiência pessoal e profissional dentro da instituição. As diferentes percepções sobre os mesmos temas trazem um olhar que é, ao mesmo tempo, um retorno ao passado e um guia para o futuro.

O Grupo PET Música agradece aos docentes por sua disponibilidade, pela oportunidade de enriquecer nosso conhecimento sobre nossa instituição, e,

sobretudo, pela possibilidade de trazer esses relatos ao público.

Valerie Ann Albright
Tutora do grupo PET Música Unesp

75 ANOS DO INSTITUTO DE ARTES DA UNESP COM ABEL ROCHA, JOHN BOUDLER E YARA CAZNÓK

Qual a sua trajetória dentro do Instituto de Artes (IA) e qual a importância do IA na sua carreira?

Abel Rocha

“Eu acho que é a questão de você fazer uma faculdade. Tem vários aspectos que a gente poderia levar em consideração: uma das coisas que eu acho mais importante em qualquer curso superior - principalmente na nossa área de artes - (é) que você não vai para a faculdade para aprender, porque por definição você não sabe e precisa, mas você vai para a faculdade para que a faculdade seja um local de você se colocar em prova. Tem aquele que vai para a escola - “vou fazer a escola”, “vou fazer a lição de casa”, “tenho uma nota que passar” e tem a questão de você fazer a faculdade, tem desafios que a faculdade me coloca para que eu possa olhar para o meu... para esse universo que eu vou ter que entrar, no mercado de trabalho depois e enfrentar esse mercado de trabalho... E essa foi uma das razões talvez de eu ter preferido a Unesp na época do que a USP porque era

um conjunto muito maior de professores na UNESP, assim, aquela coisa... Eram muitas disciplinas, parecido com hoje, essa coisa meio conservatório. Então cada dia eram dois professores diferentes, então, numa semana, você convivia com dez professores. Então era muita gente, muito diversificada. Professores que se entendiam muito bem em alguns casos, professores que não se entendiam em outros. E esse convívio, acho que foi a coisa que mais despertou essas diversas vertentes que a universidade pode mostrar - principalmente numa escola de artes onde todo mundo estava envolvido no mercado musical de alguma maneira. Então mostra essa... a gente pode ver muita coisa do que era o lado de fora. Então esse convívio foi, acho, que a parte mais importante da existência de um curso superior de música.”

Por Adelmo Henrique (PET Música Unesp)
Gabriel de Lamos Leão (PET Música Unesp)
João Mateus de Lima (PET Música Unesp)]
Matheus Giovani Gava do Prado
(PET Música Unesp)
Yasmin de Gois Silva (PET Música Unesp)

Quais as principais mudanças percebidas por você desde que entrou no IA?

Abel Rocha

“Teve transformações, coisas que foram se transformando com o tempo que, eu acho, que elas são naturais, inclusive, de acontecer. Porque você vai evoluindo algumas coisas, elas tem que se adaptar ao momento. Você vai questionando a sua própria maneira de fazer. E elas vão se transformando a cada etapa. Então teve muitas transformações... Desde o prédio que, se eu pensar nesse sentido, é o terceiro prédio do Instituto de Arte. E, como prédio, esse projeto que começou em 97- eu entrei como professor pela primeira vez em 98 - e existia um projeto para a construção do prédio. Então, desde a finalização dos projetos, até a construção - em final de 2008 - eu acho que, assim, a existência do espaço físico, acho que foi uma das coisas mais importantes por que o espaço físico permitiu, inclusive, um conjunto de outras transformações que o espaço físico de Ipiranga não iria permitir de jeito nenhum - tanto pelo espaço

ser pequeno. A gente pode, como eu te falei- meu primeiro ano, era um ano de 40 alunos que juntava todos os cursos de música e de licenciatura. Era só isso que a gente tinha. E, com o tempo, a universidade acabou acolhendo muito mais gente nos seus cursos e tudo mais. Mas isso porque o prédio permitiu. Então acho que uma das coisas mais importantes foi essa ampliação do prédio e, ao mesmo tempo, uma modernização porque, hoje em dia - com certeza - o prédio do Instituto de Artes da Unesp é o melhor prédio das faculdades de música estaduais que a gente tem- não chegando perto da USP e da UNICAMP. A UNICAMP tem seus departamentos de música, tem infraestruturas, mas, um prédio dedicado ao Instituto de Arte com a infraestrutura que a gente tem, que é pequena, a gente já tem que falar que, um dos equívocos da construção planejou ele pequeno. Ele era maior que Ipiranga, mas não planejou uma ampliação consistente, tanto que hoje em dia a gente briga por espaço o tempo todo, apesar de a gente ter vários espaços. Mas acho que o prédio é a coisa mais marcante. As outras coisas foram um pouco decorrentes também da modificação do tempo, acho que por curso de música principalmente

coisa que desde que eu era aluno. Eu fui aluno, fui representante, fui discente no meu departamento, fui representante na congregação, fui presidente do DA... Eu que devolvi o prédio quando a gente fez a integração de posse, fui eu que entreguei e assinei quando a gente fez a ocupação. Então eu tive muitas participações enquanto estudante, muitas, e muitas delas foram por causa do prédio. E uma coisa que eu sempre achava que era muito esquisito, que era só nós que fazíamos isso, era o curso anual. Até pouquíssimo tempo, o curso de música era anual - ainda sobraram umas disciplinas anuais 39 que eu não vejo razão de ser, mas que em 2018 foi. Depois desse período em que eu estive no conselho de curso, que eu fui uma das pessoas que, insistentemente, a gente tinha que modificar, e acho que a gente tem que modificar a todo momento para que o curso reflita o que está acontecendo na sociedade nesse momento.”

Durante a sua atuação no IA, quais foram as mudanças propostas por você?

John Boudler

“É, a grande mudança inicial foi a mudança geográfica do campus em São Bernardo do Campo para o bairro do Ipiranga, mais ou menos 1980, e obviamente o atual campus que estamos ocupando agora na Barra Funda desde 2010. Houve uma amplitude de cursos, no início era apenas a educação artística e bacharelado em piano, composição e regência, hoje temos muitos cursos de bacharelado em música, artes plásticas, cênicas, além da pós-graduação conceituada. Ampliação do corpo docente e principalmente uma moradia, excelentes instalações teatros, biblioteca mais robusta até que nem tem mais espaço físico, tão desfazendo de livros, acho uma pena. A frota, manutenção e um corpo docente dedicado, atualizado e profissional. Grande mudanças nas comissões, coordenação de curso, este que não existia, extensão, sentimento de um verdadeiro unidade universitário dentro da Unesp. Arte era um pouco mais o terceiro mundo da universidade até certo ponto,

um pouquinho ainda mas estamos sempre relutando contra isso. Respeito coletivo com ênfase em oferecer ótima educação para nossos alunos, com saúde e orgulho das nossas conquistas, mas nunca sem a visão de onde precisa melhorar, avançar e propor novas e criativas ações.”

Na sua visão qual a importância do IA na pesquisa em música?

Yara Caznók

“Fundamental! Fundamental! Eu não desprezo de jeito nenhum pesquisa, imagina, inclusive eu, até falei, eu estudo o tempo todo, eu escrevo alguns artigos, eu participo de congressos, a única coisa que assim, eu não tenho esse pique de produzir algum grande evento, isso não, mas eu participo bastante e acho que a pesquisa traz ideias, justamente, e caminhos que ainda não haviam sido pensados, desde que ancoradas, sem dúvida, no nosso caso, né, na sala de aula. Não quer dizer que pesquisadores, vamos dizer, não docentes, não contribuem, imagina, qualquer pesquisa, desde que

muito séria, bem feita e fundamentada, vai reverberar e precisa, trazer resultados e reflexões pra uma prática, seja docente, seja de performance, enfim, qualquer atuação. Mas o que eu acho é assim, o nosso tripé, pesquisa e docência, pesquisa, extensão, na verdade tem uma quarta perninha aqui, que é administração, mas que também é necessário, porque se a gente quer ter autonomia, nós temos que, nós seremos, somos os gestores, não adianta botar na mão de uma outra pessoa essa parte administrativa. Que é muito chata, ela é obrigatória. Então, 40 assim, esse tripé, docência, pesquisa, extensão, eu acho que a docência tem pra mim um peso maior, porque a formação, justamente, dessa, vamos dizer, eu diria, a gente tá formando e estamos nos formando, não quero dizer que, assim, eu estou colocando nos alunos ou no outro a ideia que eu sou capaz de formar alguém, nós estamos nos formando juntos. E uma docência bem séria exige muito tempo de dedicação, muito, muito, muito. Então, a pesquisa vai pra mim estar junto com a docência, vai surgir de questões, muitas vezes para mim, que eu encontrei nas

salas de aula, nas questões que vocês trouxeram e que trazem ainda pra mim, e que ampliaram, justamente, o meu olhar, a minha escuta e me fizeram ir buscar tais e tais temas. Então, por exemplo, eu tenho trabalhado bastante com análise, principalmente. Eu entrei como professora de harmonia e fui professora de harmonia a vida inteira, já era professora de harmonia e aí depois, num determinado momento, me deram aulas de análise e aí eu acabei ficando mais na área de análise.”

Nesses 75 anos do IA qual memória você tem a respeito da fundação?

John Boudler

“Então, com o bonde já andando em 78, já que nossa história havia começado há quase 30 anos, 49, havia docentes antigos da era inicial do IA, mais conservadores, ainda um fluxo de renovação com professores como Michel Philippot e as primeiras estantes da nova OSESP trazidas ao Brasil pelo Eleazar de Carvalho, eu incluído como o último dessa safra e ainda o único que ficou

dedicado ao instituto por durante 37 anos, após quase 10 anos atrás. A dinâmica do IA era nos seus inícios junto a Unesp recém formada universidade, reunindo campos de várias cidades do Estado e a localização do nosso campus em São Bernardo do Campo não ajudava muito com o deslocamento da maioria vindo da capital. Mas havia uma união de desejos para uma unidade universitária com qualidade, o elenco dos docentes era bem mais reduzido, mas mesmo assim nas suas áreas de atuação havia muita seriedade e compromisso.”

Como você observou a mudança do perfil dos alunos do IA durante a sua trajetória?

Yara Caznók

“Olha, eu destaco com alegria a observação de um amadurecimento, como eu disse, não só social, mas de pessoa como pessoa, pessoas que reivindicam. Então, para mim, o aluno hoje tem muito mais voz. Eu fui educada naquela situação que o Paulo Freire chama de bancária. Você recebe o conteúdo, se você tiver

dúvidas, você marca uma hora ou você tem um jeito específico de perguntar, mas a pergunta era sempre assim, eu não sei. O professor vai me responder o que eu não sei. E eu acho que a transformação nessa mentalidade é de um diálogo entre professores e alunos mais equilibrado. O aluno sabe, sabe muito. O que o professor tem a mais são anos de vida e o que a gente espera com isso é que tenha mais experiência, porque tem gente com muitos anos de vida que não tem experiência nenhuma, mas enfim, a gente espera que apenas as pessoas sejam mais experientes como docentes. Mas as questões mais 41 importantes que tem são os alunos. E vocês agora, vocês têm mais segurança, vocês têm uma outra maneira de encarar esse relacionamento. E de uma forma muito construtiva. Então, as perguntas todas que a gente recebe, ou os comentários, ou as discordâncias, são o material para que um professor pense. E aí penso assim, como ele ouviu isso, ou que caminhos ele percorreu para chegar a essa questão, ou a essa discordância, ou a essa situação que ele está colocando aqui para mim. Quando os alunos eram mais mudos, a sala de aula mais silenciosa, isso não acontecia.”

**Para ouvir as entrevistas na
íntegra acesse nosso canal
do YouTube e nosso blog para
mais informações**

<https://petmusica.wordpress.com/>

<https://www.youtube.com/@petmusica>

CAFÉ COM PAÇOCA

Escrita por petianos

AUTORIA

Grupo Vozes Ina(u)di(á)veis:

Caroline Sanchez Kunko

Heloisa Alves dos Santos

Mariana Ros Stefani

Valerie Ann Albright (tutora)

QUEM FOI MARIA DE LOURDES SEKEFF?

Não é à toa que seu nome batiza um dos teatros do campus da Barra Funda: Maria de Lourdes Sekeff marcou a história do Instituto de Artes da UNESP. Em 2024, mesmo ano em que o IA completa 75 anos, Sekeff completaria 90. Por isso, e dando continuidade ao seu trabalho de pesquisa sobre mulheres na música, o grupo Vozes Ina(u)di(á)veis do PET Música traz esta homenagem. Parabéns às mulheres que fizeram o nosso IA resistir e continuar na luta!

TRAJETÓRIA ACADÊMICA: A INTERDISCIPLINARIEDADE NA DEFESA DO ENSINO DE MÚSICA

A interdisciplinaridade na defesa do ensino de música Maria de Lourdes Sekeff foi pianista, musicóloga e educadora musical. Nascida em São Luis do Maranhão no dia 12/11/1935, começou a estudar piano aos seis anos de idade e graduou-se em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (que, à época, chamava-se Universidade do Brasil). Na mesma universidade cursou

também Filosofia e, na PUC de São Paulo, fez a pós-graduação em Comunicação e Semiótica.

Tendo sido professora do Instituto de Artes da UNESP (IA-UNESP), escreveu diversos livros sobre teoria e educação musical, além de ter atuado como crítica musical do jornal O Estado de S. Paulo. Sua ampla formação acadêmica manifesta-se também em seus escritos sobre música, onde música, filosofia, psicanálise e estética se misturam para guiar o leitor por suas argumentações em defesa do ensino de música. Ela também foi membro da Academia Brasileira de Música.

43

SEKEFF NO IA: UM LEGADO PARA MUITO ALÉM DO NOME DO TEATRO

Se educação, extensão e pesquisa são hoje considerados os três pilares da universidade pública, temos certeza de que Sekeff trouxe, em sua ação profissional, cada um deles. Tendo iniciado seus trabalhos na UNESP em 1983, foi uma docente muito ativa e querida. Além de ensinar com muito entusiasmo e zelo, realizou muitas pesquisas e incentivou os estudantes a fazerem o mesmo, servindo

de exemplo para seus alunos e, em especial, para as mulheres. Alguns de seus livros, como Curso e Dis-curso do Sistema Musical (Tonal), de 1996, e Da Música: Seus Usos e Recursos (2002), frutos de tais pesquisas, podem ser encontrados na biblioteca do instituto.

Além disso, sua orientação acadêmica marcou as primeiras turmas de professores de Bacharelado do IA pois, na época, muitos professores que ingressavam na docência possuíam somente diploma de Bacharel. Por isso, muitos dos primeiros professores do IA tornaram-se também orientandos da Sekeff na pós-graduação. E, por fim, para além de seu trabalho de ensino e pesquisa, Sekeff também foi muito ativa na administração do instituto, tendo sido representante da Congregação, Coordenadora dos Cursos e membro de muitos outros órgãos colegiados.

SEMANA RITMO E SOM

Uma de suas conquistas mais notórias foi a organização incansável da Semana Ritmo e Som. Com a proposta de unir a música às outras artes, organizar a Semana lhe rendeu, em 1986, um prêmio da Associação Paulista de Crítica de

Artes. Possivelmente, sua motivação para criar um evento como esse existia desde seus tempos de graduação. Ainda no Rio de Janeiro, foi uma das fundadoras da AJP (Associação de Jovens Pianistas), espaço no qual organizou diversos concertos e programas de rádio. Edson Zampronha, seu filho, conta que o período que antecedia a Semana Ritmo e Som era sempre cheio de expectativas - e também de preocupações, afinal Sekeff sempre almejava garantir que o evento ocorresse da melhor forma possível. Inclusive, esse cuidado e atenção aos detalhes eram algo que ela levava para suas próprias performances enquanto instrumentista. Também de acordo com seu filho, ela fazia questão de estudar a fundo cada peça que iria tocar, incluindo em sua rotina, além da prática da peça, tanto sua análise teórica quanto fundamentos do instrumento.

EM DEFESA DA EDUCAÇÃO MUSICAL

Em Da música - seus usos e recursos, ela traça uma consistente defesa da presença da música nas escolas de ensino fundamental e médio, por entendê-la como ampliadora do desenvolvimento

intelectual e integral dos alunos. Esse "integral" deve-se ao fato de a música relacionar-se com as diversas esferas do desenvolvimento humano: física, mental, social, emocional e espiritual. Sua defesa é de um ensino de música criativo e perceptivo, nunca passivo - linha seguida até hoje no curso de Licenciatura em Música.

FALECIMENTO E HOMENAGEM: TEATRO MARIA DE LOURDES SEKEFF

Sekeff faleceu em 2008 e, em 2009, 44 o IA se mudou do Ipiranga para a Barra Funda. Logo quando desta mudança, decidiu-se dar o nome "Maria de Lourdes Sekeff" ao novo Teatro de Música como forma de homenagear a trajetória dessa professora, pesquisadora e musicista tão ativa no Instituto.

O grupo Vozes Ina(u)di(á)veis do Grupo PET Música agradece o filho da Sekeff, Prof. Dr Edson Zampronha, pelas valiosas informações e pela doação do acervo da professora. Também agradece a equipe da Biblioteca do IA, representada pela Supervisora Fabiana Colares, pelo auxílio na pesquisa.