

An aerial, top-down view of a chessboard. The board is a grid of light and dark squares, with a checkered pattern. Several white chess pieces are scattered across the board, including a king, queen, rook, knight, and pawns. The background is a textured, light-colored surface, possibly a table or floor, with some small red and blue dots scattered around. The overall scene is a metaphorical representation of a game or a strategic move.

# REVISTA MÚSICA EM FOCO

ISSN 2675-6854

VOLUME 4  
DEZ. 2022

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

#### TUTORA

Valerie Ann Albright

#### INTEGRANTES

Adelmo Henrique Fernandes da Silva  
Fernando Aparecido Bergamini Júnior  
Gabriel de Lamos Leão  
Júlia Gomes Miguel Barros Silva  
Juliana Moura Mendonça  
Leonardo Matheus Souza Ribeiro  
Leonardo Soares da Silva  
Luiz Antonio Gonçalves Neto  
Marcia Lancioni Vanique  
Maria Rosa Ponce Tanganelli  
Miguel Palmeira Gonçalves dos Santos  
Natália Nicolaci Kuwahara  
Sophia Alfonso Frederico  
Vanessa Rebouças Garcia Torrens  
Victor Delbone de Andrade

#### REITOR

Pasqual Barretti

#### VICE-REITORA

Maysa Furlan

#### MINISTRO DA EDUCAÇÃO

Victor Godoy

#### SECRETÁRIO DA EDUCAÇÃO SUPERIOR

Hubert Alquéres

#### COORDENAÇÃO EDITORIAL

Maurício Funcia De Bonis  
Valerie Ann Albright

#### EQUIPE EDITORIAL

Andressa Samanta da Silva  
Juliana Moura Mendonça  
Leonardo Soares da Silva  
Sophia Alfonso Frederico  
Vanessa Rebouças Garcia Torrens  
Victor Delbone de Andrade

#### PROJETO GRÁFICO

Mariano Barone  
Mari Ra Chacon Massler  
Equipe Editorial

#### DIAGRAMAÇÃO

Equipe Editorial

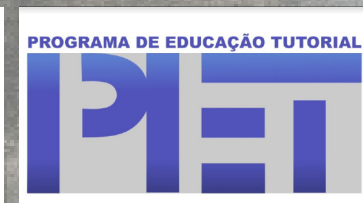
#### ARTE DA CAPA

sofia skiarski tegoshi (@peixegatotatu)

#### REVISÃO

Fabiana Colares  
Maurício Funcia De Bonis

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](mailto:petmusica.ia@unesp.br)



# Sumário

- 4** Editorial
- Artigos
- 10** Educação na infância: Um diálogo na obra de Pestalazzi e Suzuki  
*Lucas Debortoli*
- 20** A presença no isolamento: Musicares de artistas de rua durante a pandemia de COVID - 19  
*Mariana Talamini*
- 29** Violão no século XIX: um estudo centrado no jornal “O Estado de São Paulo”  
*Gabriel de Aguiar Ammirati*
- 39** Ensino do instrumento online e a pandemia: O exemplo do projeto primeira nota  
*Thayná Bonacorsi*
- 48** Do trio elétrico ao eletrônico: Ascensão da música eletrônica no carnaval de Salvador  
DE SALVADOR  
*Ana de Almeida Andrade*
- 57** O rapper que repensou o Brasil: Apontamentos sobre a letra da canção Principia de Emicida  
*Gustavo Silva Sousa*

Prezados leitores,

A Revista Música em Foco chega em sua quarta edição e 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.

Logo ao início desta edição temos o artigo do autor Lucas Debortoli, que busca introduzir os autores Johann H. Pestalozzi e Shinichi Suzuki, colocando-os em diálogo e observando assuntos e ideias que compartilham em suas obras, apesar de não haver registros de contato

entre os autores e suas práticas serem significativamente distintas. Em seguida, temos o texto de Mariana Talamini, que apresenta as ferramentas usadas pelos artistas para a continuidade de suas práticas musicais desde o início da pandemia. Tendo como objeto de investigação os artistas de rua que tocavam na Avenida Paulista, propõe a reflexão em torno das ausências e prejuízos causados pelo acesso não democrático ao ambiente digital.

O terceiro artigo, escrito por Gabriel de Aguiar Ammirati, faz uma análise de periódicos do acervo digital do jornal “O Estado de S. Paulo”, bem como publicações acadêmicas sobre o assunto, como o objetivo de auxiliar na compreensão histórica do violão no Estado de São Paulo no século XIX. A seguir, Thayná Bonacorsi examina as adaptações e alterações no ensino de instrumentos musicais causadas pela pandemia de COVID-19, em todas as instituições e em todos os níveis, discutindo o papel da tecnologia nos modelos de ensino de instrumento, suas interferências e os caminhos que se apresentaram durante a flexibilização das medidas de segurança.

A revista também conta com a participação de Gustavo Silva Sousa, que traz uma análise das letras das primeiras faixas do álbum *AmarElo*, do Emicida, visando exaltar os dilemas sociais e políticos da contemporaneidade e apontar caminhos para tais questões. Por fim, temos o artigo “Do trio elétrico ao eletrônico: ascensão da música eletrônica no carnaval de Salvador”, da autora Ana de Almeida Andrade, que analisa a trajetória da música do carnaval de rua de Salvador, e os avanços tecnológicos e influências externas.

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 quarta 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 também ao nosso ex-tutor e coordenador editorial Maurício De Bonis pelas revisões dos artigos, não só nesta edição bem como nas três edições anteriores. Agradecemos à nossa atual 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!

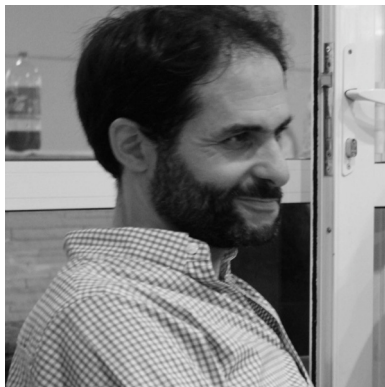
Não podemos deixar de agradecer também à artista Sofia Skiarski Tegoshi, por ter-nos cedido a arte da capa desta edição.

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 26 anos permitem que o PET Música Unesp continue existindo e realizando bravamente as suas atividades.

Desejamos que tenham uma boa leitura!

# EQUIPE EDITORIAL

## Maurício Funcia De Bonis (Coordenador Editorial)



Compositor e pianista, Maurício De Bonis nasceu em São Paulo em 1979. Professor no IA-Unesp, foi Coordenador dos Cursos de Música e Tutor do PET Música, exercendo atualmente a Vice-Direção. É doutor pela ECA-USP, onde graduou-se sob orientação de Willy Corrêa de Oliveira

## 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.

## Andressa Samanta da Silva



Andressa Samanta (São Bernardo do Campo – SP, 1997), intérprete de libras, trompista e graduanda em Licenciatura em Música, foi bolsista dos programas PIBID (2018 - 2020) e PET (2020/2021). Realizou iniciação científica com bolsa FAPESP sob orientação da Profa. Dra. Graziela Bortz (2021/2022). Participa do projeto de extensão Música Para Todos Unesp desde 2019 e é co-fundadora do Coletivo Autista UNESP. Esteve, também, presente no Mobiliza PET Sudeste na gestão de 2020/2021.

## Leonardo Soares da Silva



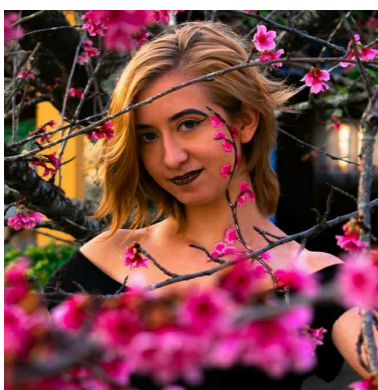
Leonardo Soares, (São Bernardo do Campo – SP, 1992) pianista, graduado em Produção Musical pela Universidade Anhembi Morumbi e atualmente bacharelando em Composição Eletroacústica no Stúdio PANaroma. É membro do PET Música Unesp desde 2018.

## Juliana Moura Mendonça



Juliana Moura Mendonça (São Paulo – SP, 2003) é estudante de Violino no Núcleo de Música de Barueri, estudou na EMESP Tom Jobim, graduanda em Licenciatura em Música na Unesp. É membro do PET Música Unesp desde 2022.

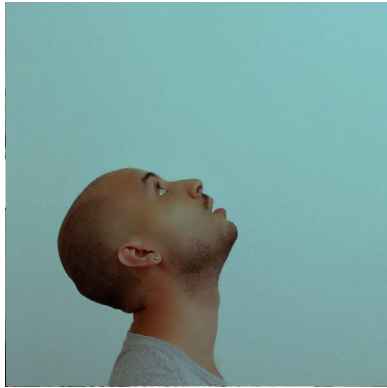
## Sophia Alfonso Frederico



Sophia Alfonso Frederico (São Paulo – SP, 1998) é estudante de canto lírico e saxofone popular na Emesp Tom Jobim e graduanda em Licenciatura em Música na Unesp. É membro do PET Música Unesp desde 2017 e integra o corpo editorial da Revista Música em Foco desde 2018.

# EQUIPE EDITORIAL

## Victor Delbone de Andrade



Victor Delbone de Andrade é músico e violonista natural de Penápolis - SP. Passou a integrar o grupo PET Música Unesp em 2021, possui formação em violão pela EMESP e atualmente cursa Bacharelado em Violão pela Unesp.

## Vanessa Rebouças Garcia Torrens



Vanessa Torrens (São Paulo — SP, 1999) é estudante de piano na Escola Municipal de Música de São Paulo e graduanda em Licenciatura em Música na Unesp. É membro do PET Música Unesp desde 2021.

## EDITORIAL

Dear Readers,

Revista Música em Foco (Music in Focus Journal) has been launched in its fourth edition. As in the previous editions, our topics, although linked to music, are unrestricted, in the sense that the subject matter does not revolve around a specific theme. We believe that all areas of human knowledge can be approached through a correlation to music, and, using this concept, we are able to consider a wide variety of articles. Thus, we can feature the rich and untapped academic production of the students in undergraduate courses. The journal's main objective is to encourage the research, writing and bibliographic production undertaken by undergraduate and recent graduate students, with a goal of providing these scholars with an opportunity to go through the stages of submission and revision, and to have their works published.

Our first article is by Lucas Debortoli, who presents the authors Johann H. Pestalozzi and Shinichi Suzuki. He induces a dialogue between their works, highlighting subjects and ideas that they share; this, despite their dissimilar practices and an apparent lack

of evidence that they ever met personally. This is followed by Mariana Talamini's text, which discusses some of the mediums used by artists to continue their musical practices since the beginning of the pandemic. Through the investigation of the street artists who perform on Avenida Paulista in the city of São Paulo, the author reflects on the damage done and the losses sustained by the undemocratic access to the digital environment.

The third article, written by Gabriel de Aguiar Ammirati, analyzes periodicals from the digital collection of the newspaper "O Estado de S. Paulo", as well as academic publications on the subject, aiming to promote a historical understanding of the guitar in the State of São Paulo in the 19th century. Next, Thayná Bonacorsi examines the adaptations and changes in musical instrument teaching caused by the COVID-19 pandemic, in all institutions and on all levels, discussing the role of technology in instrument teaching models. She also examines the lasting repercussions of the use of technology, pointing to some of the new approaches that appeared with the recent relaxation of sanitary restrictions.



Our fifth contributor is Gustavo Silva Sousa, who brings us an analysis of the lyrics of the initial tracks of the album *AmarElo*, by Emicida. Sousa extols the allusions to contemporary social and political dilemmas that can be found in the lyrics, and suggests that Emicida presents proposals for the solution of such issues. Our final article “From the Electric Trio to the Electronic Trio: The Rise of Electronic Music in Salvador’s Carnival” by Ana de Almeida Andrade, analyzes the trajectory of street carnival music in the city of Salvador, Bahia, and discusses its technological advances and some of the external influences on this music.

Our editorial board chose to maintain the same procedures as were used in the last edition. Despite this, our authors brought us new challenges, perspectives, and topics, which led us to new insights on the possible approaches to the field of musical studies. As a result, there is an underlying feeling of freshness to our edition, which is also the result of an editorial board formed almost entirely by students, who, as such, are curious, fearless, and idealistic. One of our goals is to teach our new team the procedures

for maintaining the journal, which is necessary in a group where there is periodic rotation amongst the members, and this sense of accomplishment also brings new enthusiasm.

As in the past, we count on the support of several collaborators who make our publications possible. We would first like to thank Ms. Fabiana Colares, Technical Director of the Library and Documentation Sector of the Arts Institute of the State University of São Paulo (IA/Unesp), who has helped us continually since the first edition of *Revista Música em Foco*. We are immensely grateful to our former tutor and editorial coordinator Maurício De Bonis for reviewing the articles, not only in this edition, but in the three previous editions. We would also like to thank our present tutor and editorial coordinator Valerie Albright for her collaboration and active participation in all stages of the journal’s preparation.

We offer our sincere thanks to the various reviewers for their cooperation, attention, and dedication. This process is essential for our publication and contributes to the improvement of the submitted articles. It also lends a helping hand in the development of our authors

as published researchers and enhances the quality of their published content.

To the authors, advisors and collaborators, thank you so much for believing in the potential of *Revista Música em Foco*, for the submission of your work, for your availability and willingness to help throughout this process. We hope that this has been a valuable experience! We also want to thank the artist Sofia Skiarski Tegoshi for the wonderful artwork that embellishes the cover of this edition.

Finally, we would like to thank the Ministry of Education (MEC) and the National Education Development Fund (FNDE), which for 26 years has allowed PET Música Unesp to continue existing and to valiantly carry on with its activities.

We wish you all excellent reading!

# EDUCAÇÃO NA INFÂNCIA: UM DIÁLOGO ENTRE A OBRA DE PESTALOZZI E SUZUKI

## Autor

Lucas G. Debortoli

## RESUMO

O presente artigo introduz os autores Johann H. Pestalozzi e Shinichi Suzuki, suas histórias, obras e principais ideias, colocando-os em diálogo e observando assuntos que compartilham em suas obras. Mesmo desenvolvendo suas propostas em tempos e lugares diferentes, cada um na sua área específica de atuação (educação e educação musical), são dois autores que marcaram a história e mudaram a forma de ver a educação. Apresenta-se aqui a biografia e o diálogo entre os autores sobre alguns assuntos, como o papel dos pais no processo de educação, a intuição, o afeto e o amor no processo de aprendizagem, e a formação do cidadão e do caráter, assunto recorrente e bastante explorado na obra de ambos os autores. Mesmo não havendo registros do contato direto de Suzuki com a obra de Pestalozzi, sabemos que as ideias do último autor estavam em circulação por toda Europa e que certamente Suzuki teve contato com alguma delas. Embora compartilhem alguns assuntos em suas obras, suas perspectivas e, principalmente, práticas, eram significativamente distintas. É de grande valia conhecer a obra de ambos

e pensar a criança e a educação sobre suas perspectivas.

## PALAVRAS-CHAVE

Educação na infância; Suzuki, Pestalozzi, biografia.

## ABSTRACT

The present article introduces the authors, Johann H. Pestalozzi and Shinichi Suzuki, their stories, works and main ideas, putting them in dialogue and observing issues they share in their works. Even developing their proposals in different times and places, each one in its specific area of activity (education and music education), they are both authors who have marked history and changed the way of seeing education. We present the biography and dialogue between the authors on some subjects, such as the role of parents in the education process, intuition, affection and love in the learning process, and the formation of the citizen and the character, a recurring subject explored in the work of both authors. Even though there are no records of Suzuki's direct contact with Pestalozzi's work, we

know that the latter author's ideas were in circulation throughout Europe and that Suzuki certainly had contact with some of them. Although they share some subjects in their works, their perspectives and practices were significantly different. It is of great value to know the work of both and to think about the child and education about their perspectives.

## KEYWORDS

Childhood education; Suzuki; Pestalozzi; biography.

## 1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa partiu de uma aula de Introdução aos Estudos da Educação<sup>1</sup>, quando fui apresentado à biografia de Johann Henrich Pestalozzi. Ao assistir essa aula, muitas ideias do autor me aproximavam da filosofia de Shinichi Suzuki, que conheço e venho estudando desde 2016. Mesmo distantes geograficamente (um na Suíça e outro no Japão), historicamente (um nasceu na

<sup>1</sup> Esse tornou-se o tema do trabalho final desta disciplina, ministrada na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP) pela professora Carlota Boto no primeiro semestre de 2021.

metade do século XVIII e outro no final do século XIX) e socialmente (um era filho de um prestador de cuidados e outro era filho de um fabricante de *shamisens*<sup>2</sup>), são dois autores eminentes na história da educação, que marcaram a história da educação musical e que dialogam em temas comuns, como no que concerne ao desenvolvimento humano. Nesse sentido, surge a questão norteadora deste estudo: sabendo que Pestalozzi e Suzuki são autores importantes na história da educação, quais ideias sobre ensino-aprendizagem são similares na obra desses dois pedagogos? E quais são contrastantes?

## 2. PESTALOZZI E EDUCAÇÃO PARA LIBERDADE AUTÔNOMA

A base da seguinte biografia é o texto de Heinrich Rubi, fundamentado em documentos de Adolf Haller e Arthur Brühlmeier, extraído do site deste último autor (RUBI, [2021]). Os conceitos foram retirados dos textos sobre Pestalozzi presentes na coleção *Educadores* do MEC, publicada em 2010.

Johann Heinrich Pestalozzi nasceu

<sup>2</sup> Instrumento de cordas tradicional Japonês.

no ano de 1746, na cidade de Zurique, na Suíça. Seu pai morreu quando tinha 5 anos, deixando sua família (sua mãe e dois irmãos) em um longo período de dificuldade financeira. Quando criança, queria ser clérigo como seu avô. Quando jovem, iniciou um curso de advocacia, que não chegou a concluir. Nessa época teve contato com *Emílio* (1762), livro do (também) suíço Jean-Jacques Rousseau, que muito influenciou seu pensamento.

Aos vinte e um anos conheceu e se apaixonou por Anna Schulthess. Decidido a se casar com ela, saiu em busca de uma profissão. No mesmo ano (1767), começou um treinamento para fazendeiro com o agrônomo Johann Rudolf Tschiffeli. Ao concluir o curso, fez um empréstimo no banco e comprou uma propriedade rural em Birr, uma vila próxima a Zurique, que chamou de Neuhof. Em 1769, se casou com Anna.

Suas práticas agrícolas não deram muito certo. Pouco tempo depois, parte da sua propriedade foi tomada como garantia pelos banqueiros. Nesse momento de pobreza, Anna deu à luz ao seu único filho, Jean-Jacques, que teve uma infância desafiadora, permeada por doenças. Mesmo naquelas condições,

Pestalozzi sabia que daria a melhor educação ao seu filho. Assim, Neuhof foi aos poucos se dividindo entre lar e escola.

Pestalozzi passou, então, a acolher e atender outras crianças empobrecidas. Em 1776, havia 22 crianças vivendo em sua propriedade, e em 1778, já eram 37. Pestalozzi e Anna alimentavam e vestiam todas estas crianças. Como alternativa de subsistência, o casal criou uma pequena fábrica com tecelagem e fiação, onde também trabalhavam as crianças<sup>3</sup>; uma empresa educativa, que introduzia a criança à racionalidade econômica, liberdade e à responsabilidade, e que buscava desenvolver sua personalidade autônoma.

Entretanto, conforme as crianças se desenvolviam, os pais buscavam-nas para trabalhar para si. Somando-se a dificuldades para sustentar a propriedade, Pestalozzi precisou vender

<sup>3</sup> Durante a revolução industrial a exploração de crianças como mão-de-obra era comum. Só em 1877, com a implementação da primeira lei trabalhista, que o trabalho infantil passou a ser ilegal na Suíça (GOTSCH, 2021). No Brasil, em contraste, isso só aconteceu no fim da década de 90 com a constituição de 1988 e com o Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei n.8.069, de 13 de julho de 1990).

um terço desta para sobreviver. Parte desse dinheiro, Heinrich deixou com seu irmão, Baptiste, que o gastou e depois morreu servindo a guerra. Sem dinheiro, Pestalozzi precisou vender o restante da sua propriedade e a fábrica-escola. Sua esposa e filho, então, foram morar com uma amiga antiga de Anna, e Pestalozzi ficou sozinho.

O período que segue é definido como o nascimento do Pestalozzi educador. Ao invés de se conformar, o autor passa a refletir ainda mais sobre sua realidade social, adquirindo mais clareza do processo educativo e do ensino da autonomia. Busca, então, solucionar o paradoxo de Rousseau, presente em *Emílio*, que diz não ser possível unir, em um mesmo projeto, a educação do homem (liberdade) e a do cidadão (obrigação).

Em 1781, Pestalozzi publica o primeiro volume do seu romance *Leonard e Gertrude*, que logo se espalhou por toda a Europa, ganhando inclusive tradução para outras línguas. Graças à repercussão, Pestalozzi escreve outros três volumes, além de outras obras menores. Mesmo com o sucesso inicial, se decepciona, pois esperava, com o

livro, mudar a atitude de seus leitores. Em pouco tempo, volta à solidão e à pobreza.

Em 1789 estoura, em Paris, a revolução francesa. A Suíça vira refém do poder político de Napoleão. Pestalozzi viaja a Stans e propõe ao governo que se estabeleça um orfanato para filhos de pais mortos em conflitos. Em três meses o orfanato ficou pronto e Pestalozzi foi designado para gerenciá-lo. Quando tudo parecia estar indo bem, um conflito travado na Suíça levou o orfanato a ser fechado para servir de hospital militar.

Em 1793, Pestalozzi escreve uma série de cartas direcionadas ao seu confidente, Nicolovius, refletindo e relatando que foi vítima de um “sonho de educação” em Neuhof, onde confiou no “milagre da educação espontânea pela indústria”. Ele buscava uma educação que preparasse para as necessidades essenciais da vida, formasse em dignidade e permitisse a cada um “fazer-se a si mesmo”, partindo do que se é e do que se quer ser. É nesse sentido que Pestalozzi escreve sobre uma educação para a autonomia, nesse caso, que parte da ação. Ao refletir sobre a educação do indivíduo aliada à formação para o

mundo social, o autor supera o paradoxo de Rousseau, pois poderia formar, nesse mesmo projeto, o indivíduo e o cidadão (unir a liberdade e a obrigação).

Ao trabalhar a liberdade autônoma, Pestalozzi articula as ações sobre três pontos de vista: o coração, a cabeça e a mão (*Herz, Kopf, Hand*). O coração, a parte sensível, seria a representação do vínculo com os semelhantes para dominar a natureza pelo trabalho. A cabeça, a parte razoável, seria a representação do poder do homem de elaborar conceitos e ideias a partir da reflexão (e equilibrar o coração e a mão). E a mão, representando a ação, estava relacionada ao *fazer de si uma obra*, agir sobre o que é e o que deve ser. Para ele, era preciso que cada professor, e antes, os pais, soubessem equilibrar esses três componentes do método. A liberdade autônoma era uma responsabilidade do pedagogo, que deveria instruir de maneira viva, reflexiva e prática.

Em 1797 escreve um importante texto, denominado *Investigações*, e decide, aos 53 anos (1799), começar novamente sua carreira e se tornar um professor. Pestalozzi consegue um cargo como professor auxiliar em Burgdorf,

primeiramente na sala de Samuel Dysli e, posteriormente, com um jovem professor chamado Staehli. Os experimentos de alfabetização inovadores de Pestalozzi lhe renderam rapidamente bons resultados, ele passa a ser bem visto e logo recebe sua própria turma.

Mais tarde, o governo propõe a Pestalozzi montar uma escola de professores em um castelo em Burgdorf, onde ele seria supervisor. Ele aceita e lá mantém, além do colégio para professores, uma escola para meninos e uma escola para crianças pobres, todos vivendo no castelo. Nesse momento de grande fertilidade, Pestalozzi escreve o livro *Comment Gertrude instruit ses enfants* (Como Gertrudes ensina seus filhos), de 1801, no qual expõe suas ideias sobre educação da criança e o papel dos pais, que deveriam ser os primeiros educadores. Curiosamente, nesse mesmo ano, morre seu filho, Jean-Jacques Pestalozzi, com 31 anos de idade. Sua esposa, Anna, sua nora, Elisabeth, e seu neto, Gottlieb, mudam-se então para o castelo em Burgdorf.

Em 1803, a cidade de Burgdorf é transferida para o cantão de Berna, que vai realocar a família e equipe

de Pestalozzi em um convento em Münchenbuchsee. Nesse período, o autor recebe um convite do cantão de Waadt para usar o castelo de Yverdon, sem aluguel e para o resto da sua vida. Então, com 58 anos, Pestalozzi funda o Instituto dos meninos, que logo ficou mundialmente famoso. Ele atendia mais de cento e cinquenta meninos, cobrando taxas escolares muito baixas e recebendo sem custo filhos de pais pobres. Nesse período, Pestalozzi também dirigia um instituto para meninas.

Em 1815, com setenta e sete anos, morre sua esposa, Anna, o que enfraquece bastante Pestalozzi. Em 1825, motivado por alguns conflitos internos, fecha o instituto. Aos 79 anos, se muda para uma fazenda em Neu Hof, onde seu neto, Gottlieb, trabalhava. Juntos, construíram um prédio lar para crianças pobres, quando, em 1827, Johannes Niederer instiga Eduard Biber a escrever um livro com insultos pesados ao trabalho de Pestalozzi. Ao ter contato com esse livro, ele se ofende fortemente, a ponto de adoecer tentando desmentir o autor. Pouco tempo depois, no início do mesmo ano, com 81 anos, Pestalozzi morre. Foi enterrado, como desejava,

perto da escola em Birr.

O principal legado de Pestalozzi foi o movimento de renovação da educação que iniciou. Nunca separou sua obra de si mesmo; seu método não contava com estratégias materiais ou práticas, e várias das suas técnicas de ensino sofreram mudanças radicais durante sua trajetória.

Ele buscava oferecer ao pedagogo um instrumento para produzir a liberdade autônoma, para isso, partia da observação da natureza da criança, buscando extrair as leis próprias de seu desenvolvimento, e propunha examinar, propor, manter o que é bom e dar *verdade e amor* a aquilo de melhor que amadurecesse.

### 3. SHINICHI SUZUKI E A EDUCAÇÃO DO TALENTO

A seguinte biografia é fundamentada no livro *Educação é Amor* (2008), onde o próprio autor relata passagens de sua história. Também foram consultados sites das Associações Suzuki das Américas, Ásia e da Associação Internacional Suzuki.

Shinichi Suzuki nasceu em Nagoya, Japão, no ano de 1898. Tinha onze irmãos. Seu pai, Masakichi Suzuki, assim como seu avô, geria uma fábrica de instrumentos de cordas tradicionais japoneses, os *shamisens*, e tinha muito interesse pelo violino, a quem dedicou longas pesquisas. Construiu a primeira fábrica de violinos no Japão, que foi a maior do mundo, e registrou 21 patentes ao longo da vida. Pretendia que Shinichi ajudasse a gerir os negócios da família.

Na sua adolescência, Shinichi teve contato com uma gravação do violinista Mischa Elman tocando a Ave Maria de Schubert. Sua relação com o violino mudou então, deixou de vê-lo como um objeto da fábrica e passou a se interessar por tocá-lo. Naquele ano, pegou um violino da fábrica e levou para casa para aprender a tocar. Em seu relato, diz que passou horas ouvindo e imitando a gravação de um minueto de Haydn tocado por Elman. De forma autodidata, conseguiu tocar sua primeira peça.

Em um outono, a família recebe a visita de um amigo, o Marquês Tokugawa. Ele propôs a Masakichi que o filho fosse estudar violino em Tóquio, o que não o agradou, mas por se tratar

de um convite de tal pessoa, consentiu. Com 21 anos, Shinichi foi morar na casa do Marquês e teve aulas com o violinista Ko Ando em Tóquio. Um ano e meio depois, Tokugawa convida Shinichi para fazer uma viagem de volta ao mundo, e sugere que ele aproveitasse para passar um tempo estudando na Alemanha.

Com 23 anos, Suzuki se estabelece em Berlim e vai à procura de violinistas para fazer aula. Depois de assistir uma tocante apresentação do Quarteto Klinger, faz contato com Karl Klinger para ter aulas particulares. Durante os oito anos seguintes estuda com Klinger, sendo seu único aluno particular. Na Alemanha, ficou sob os cuidados de um amigo da família, Dr. Michaelis, que depois passou a responsabilidade ao físico, e também violinista, Albert Einstein. No círculo de amizades de Einstein, Suzuki conheceu a soprano Waltraud Prange, que se tornou sua esposa em 1928.

No ano seguinte, voltou ao Japão e formou um quarteto de cordas com três de seus irmãos (Quarteto Suzuki). Em 1930, se mudou para Tóquio para trabalhar no Conservatório Imperial de Música e na Orquestra de Cordas de Tóquio. Nesse período, recebeu um

pai que queria que seu filho, de quatro anos, aprendesse a tocar violino. Suzuki, então, passa dias pensando em como ensinar essa criança tão pequena. Em 1933, em um ensaio do Quarteto Suzuki, fez uma constatação, a princípio, pouco reveladora: *Todas as crianças japonesas falam japonês*. Refletindo sobre esse processo, Suzuki desenvolveu seu método de ensino de música para crianças muito pequenas.

O método da língua-materna, como denominou, questionava o sistema de ensino que julgava as crianças como “sem talento” ou incapazes de aprender, mesmo elas falando, com sotaque e excelência, suas línguas-maternas. Suzuki entendeu que, ao observar a forma com que se aprende a falar, poderia ensinar quaisquer crianças desde seus primeiros meses de vida. Esse movimento foi chamado por ele de Educação do Talento. Ele defendia que todo ser nasce com tendências naturais para aprender, que *toda criança é capaz*. Passa, então, a ensinar Toshiya Eto e outras crianças.

Em 1943 teve que interromper seu trabalho por causa da guerra. O pai de Shinichi teve que converter sua

fábrica de violinos em uma produtora de flutuadores de hidroaviões, e com os suprimentos escassos, Shinichi deixa Tóquio e vai trabalhar em Kiso-Fukushima, para fazer a colheita de ciprestes japoneses que seriam utilizados na fábrica. Como os ataques aéreos se tornaram mais frequentes em Tóquio, a cidade precisou ser evacuada, então sua esposa, Waltraud, se mudou sozinha para uma casa que tinham em Hakone, vila aonde também foram vários alemães que moravam no Japão.

Em 1945, a guerra acaba, e no ano seguinte Suzuki vai para Matsumoto, onde inaugura uma escola de música, denominada posteriormente (1948) de Instituto de Pesquisa e Educação do Talento. Em 1949 já havia mais de 1500 crianças estudando violino pelo Japão. No ano seguinte, o Instituto tornou-se uma organização corporativa autorizada pelo Ministério da Educação e suas ideias já estavam viajando o mundo. Em 1964, fez uma turnê nos Estados Unidos e, em 1973, na Europa. Em 1966, Suzuki publica seu livro, *Nurtered by Love (Educação é Amor*, na edição brasileira) onde, de forma autobiográfica, apresenta a filosofia e os

princípios do seu método de educação.

Algumas das ideias apresentadas no livro e aqui elencadas por títulos, são:

- Sobre a importância do ambiente para o aprendizado: boas condições ambientais produzem habilidade superiores. O que não existe no ambiente, não se desenvolve na criança. Não mudamos as pessoas, mudamos o ambiente. O ambiente de aprendizagem da música, também é um ambiente propício ao desenvolvimento do caráter (caráter primeiro, habilidade depois). Os pais devem fazer parte do processo de aprendizagem, eles são a grande referência da criança. O desenvolvimento do Kan (intuição).

- Sobre talento, repetição e encorajamento: Talento não é hereditário. Uma semente precisa de tempo e estímulo para germinar. O rouxinol é colocado junto a um “pássaro-mestre” para aprender a cantar. Talento é conhecimento mais 10000 repetições. Habilidade gera habilidade. Sem pressa, sem descanso. A beleza da repetição honesta. A importância de aprender com pequenos passos: Sucesso gera sucesso.

Shinichi Suzuki foi nomeado ao prêmio Nobel da paz (1993). Morreu em 1998, com 99 anos. “Meus sonhos são para o futuro da humanidade” (SUZUKI,

2008, p.82).

#### 4. MÉTODO

Essa é uma pesquisa de natureza qualitativa, uma vez que parte da análise da biografia dos dois educadores, relevando seus conceitos pedagógicos e aproximando-os, na busca de um diálogo entre suas principais ideias. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, realizada de forma indireta, utilizando fontes secundárias de informação, dentre estas, livros, artigos, sites, revistas e artigos científicos.

Os dados coletados surgiram com repetidas leituras de livros e artigos que apresentavam a biografia de cada autor, sempre buscando aproximar conceitos similares e fundamentais destes. As ideias foram separadas por assuntos e palavras-chave, e depois, comparadas. Os resultados organizam e apresentam a comparação da perspectiva de cada autor, com destaque aos conceitos considerados mais importantes.

#### 5. RESULTADOS: OS AUTORES EM DIÁLOGO

Em seus diferentes contextos, históricos, geográficos e sociais, Suzuki e Pestalozzi dialogam em vários assuntos. Ambos se constituíram professores-pedagogos sem ser essa a finalidade inicial de suas formações e geraram uma nova perspectiva sobre o ensino, provocando mudanças significativas em seus contextos. Os dois advogavam por uma educação através do afeto, do amor, e pela observação da natureza da criança.

Ambos escrevem sobre o papel dos pais como primeiros professores. Na obra de Pestalozzi, eles são responsáveis por estimular o desenvolvimento da autonomia. Michel Soëtard escreve que no método de Pestalozzi “O professor, e muito antes o pai e a mãe atuam como educadores, ocupam uma posição especial no ponto do encontro, entre o desejo sensível e a razão social na criança.” (SOËTARD, 2010, p. 25). O subtítulo de *Como Gertrudes instrui seus filhos*, “uma tentativa de dar à mãe a possibilidade de instruir seu próprio filho”, também indica a preocupação do

autor.

No método de Suzuki, os pais constituem o *Triângulo*, formado pelo professor, o aluno e os pais (ou responsável), onde cada um tem uma função dentro do processo de ensino-aprendizagem. Os pais participam das aulas, são responsáveis pela realização das atividades propostas para casa e atuam, junto com o professor, no compromisso de propiciar um ambiente rico para a prática musical e para o cultivo do caráter.

Outro conceito, abordado por ambos, é o de intuição. Pestalozzi entende a intuição como fundamento do conhecimento e, assim, a essência da instrução. Segundo João Luis Gasparin (2010 apud Zanatta e Souza, 2010, p. 2) para Pestalozzi “o meio essencial da educação intelectual é a intuição”. Ele fala também, em *Como Gertrudes instrui seus filhos*, sobre os três elementos da intuição: a palavra, a forma e o número.

Conclui então: Número, forma e linguagem são ao mesmo tempo os meios de ensino elementar como a soma das outras propriedades externas, de um objeto que se reúne no círculo do seu contorno e nas relações de suas propriedades



numéricas, e que são assimiladas pela minha consciência por meio da língua. (SOËTARD, 2010, p. 70)

Suzuki se refere à intuição como Kan. Ele escreve: “Intuição é a confiança que está adormecida na base de experiências racionais e age num instante, quando necessário. Também a intuição, assim como as outras qualidades, não pode crescer sem treino” (SUZUKI, 2008, p. 75). Para Suzuki, quando mais usamos a intuição, mais ela se desenvolve; “‘kan’ origina ‘kan’” (SUZUKI, 2008, p. 69).

A ideia de afeto e amor aparece, na obra de Pestalozzi, na observação da relação da criança com a mãe, como na série de cartas *Como Gertrudes instrui seus filhos*. Ele diz, em sua vigésima terceira carta: “Estou firmemente persuadido de que só se pode chegar a isto [transmitir alegria e nobres sentimentos] graças a um autêntico espírito de amor maternal” (PESTALOZZI, apud SOËTARD, 2010, p. 94). Na décima terceira carta ele escreve sob o título: “o afeto, não o temor, constitui o meio de dominar os impulsos instintivos da criança”, na décima quarta carta sobre “a educação do sentimento de amor e confiança do filho à sua mãe” e na décima quinta carta:

“Função superior do afeto da criança à sua mãe, atitude desta frente o afeto de seu filho” (SOËTARD, 2010, p. 44).

Na obra de Suzuki, a ideia de educação baseada no amor está presente mesmo no título da tradução brasileira: *Educação é Amor*. No prólogo deste livro, Suzuki escreve: “Qual o sentido da vida humana, se não a busca do Amor, da Verdade, da Virtude e da Beleza?” (SUZUKI, 2008, p. 8). O processo de ensino de Suzuki era, senão, um trabalho de amor à música, à educação e às crianças. O violoncelista Pablo Casals, após assistir uma apresentação das crianças do Instituto de Educação do Talento, sobe ao palco e diz: “Em cada instante em que eu tive o privilégio de viver neste país, sinto a presença do coração e do anseio por um mundo melhor.” (SUZUKI, 2008, p. 135)

Pestalozzi também escreve sobre o papel da música na educação. Seu ponto de vista, ao considerar certas habilidades musicais como talento inato, choca-se com a perspectiva de Suzuki. Ele salienta a importância dos hinos nacionais e fala sobre o papel da música ao afetar os sentimentos: “[A música] predispõe a alma para as mais nobres impressões e

sintoniza com elas” (PESTALOZZI, apud SOËTARD, 2010, p. 95).

A formação do cidadão e do caráter é outra preocupação compartilhada pelos autores. Na obra de Pestalozzi, em sua trigésima segunda carta, trata sobre “O fim moral da educação. Importância do caráter moral da pessoa. A felicidade humana” (SOËTARD, 2010, p. 46). Michael Soëtard, ao escrever sobre Pestalozzi em Neuhof, relata: “Pestalozzi que havia vinculado a educação com o projeto moral do homem, evidente em sua atitude de expandir uma ação autônoma, considera insuportável esse desvio de sua própria intenção e preferia fechar seu instituto ao invés de ceder em relação ao seu projeto” (SOËTARD, 2010, p. 28). Na sua concepção de cabeça, mão e coração, o último representava, justamente, a moral.

A formação do caráter é um assunto recorrente na obra de Suzuki. Ele afirma: “eu só quero formar bons cidadãos. Se uma criança ouve boa música desde o dia de seu nascimento e também aprende a tocar, desenvolve sensibilidade, disciplina e perseverança. Conquista, assim, um bom coração” (SUZUKI, 2008, p. 139). O Alma Mater

da escola que frequentou em Nagoya e princípio norteador de seu trabalho era “Caráter primeiro, habilidade depois” (SUZUKI, 2008, p. 88). Quando escreve sobre seu aluno, Koji Toyoda, e a importância do caráter, Suzuki afirma: “Um verdadeiro artista é uma pessoa que reúne, em si, sentimentos, pensamentos e ações belas e esmeradas.” (SUZUKI, 2008, p. 31). No livro *Educação é Amor*, destaca: “Para ajudar nossas crianças, vamos educá-las, desde o berço, para terem alma nobre, alto senso de valores e habilidades esplêndidas.” (SUZUKI, 2008, p. 28).

Fonterrada (2008), no livro *De tramas e fios*, relaciona estes dois autores. Ela apresenta Pestalozzi, Herbart e Froebel como precursores dos métodos ativos em educação musical. Em seguida, coloca a obra de Suzuki como parte integrante da primeira geração de métodos ativos, juntamente com Dalcroze, Willems, Kodaly e Orff.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo que, na história da educação musical, os nomes de Suzuki e Pestalozzi apareçam associados,

não há registros do contato direto de Shinichi com a obra do pedagogo Suíço. Certamente as mudanças de perspectiva sobre educação que se espalhavam por toda Europa, muito influenciadas pela obra de Pestalozzi, chegaram até Suzuki. Entretanto, além de explorar de forma extensa a temática da educação da língua materna e sua relação com o ensino da música, foi a prática deste violinista que fez toda uma revolução cultural. Atualmente, só na Associação Suzuki das Américas, são 6945 professores capacitados e ensinando pela metodologia.

Pestalozzi e Suzuki compartilhavam a preocupação por várias temáticas, mas suas perspectivas sobre elas eram distintas, principalmente no âmbito prático. Eles influenciaram centenas de educadoras, deixaram um importante legado filosófico e ofereceram uma nova perspectiva sobre a criança e a educação. Suas obras são de grande relevância, principalmente a quem se interessa pelas temáticas da formação do caráter na educação, da educação preocupada com o afeto, do envolvimento dos pais na educação da criança pequena (em diferentes perspectivas de participação),

do papel da intuição no processo de aprendizagem, da educação para autonomia (ênfaticada na obra de Pestalozzi), da perspectiva de talento na educação, como algo que se adquire, e do processo de aprendizagem da língua-mãe (ênfaticadas na obra de Suzuki).

## 7. REFERÊNCIAS

DEMOGRAPHICS. In: Suzuki Association of the Americas (SAA). [Boulder, Colorado: International Suzuki Association (ISA), [c2022]. Disponível em: <https://suzukiassociation.org/about/stats/>. Acesso em: 02 abr. 2022.

DR. SUZUKI & HIS PHILOSOPHY. Asia Region Suzuki Association, [2021.]. Disponível em: <https://asiaregionsuzukiassociation.org/suzuki-method/dr-suzuki-his-philosophy/>. Acesso em: 15 de jun. de 2021.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *Detramase fios: um ensaio sobre a música e a educação*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

GOTSCH, Lars. *A infância roubada*

das “crianças de fábrica”. Swissinfo.ch, [S. l.], 10 fev. 2021. Disponível em: [https://www.swissinfo.ch/por/trabalho-infantil-na-su%C3%AD%C3%A7a\\_a-inf%C3%A2ncia-roubada-dos-oper%C3%A1rios-fabriklerkinder-/43508762](https://www.swissinfo.ch/por/trabalho-infantil-na-su%C3%AD%C3%A7a_a-inf%C3%A2ncia-roubada-dos-oper%C3%A1rios-fabriklerkinder-/43508762). Acesso em: 29 out. 2022.

O TRABALHO infantil no Brasil. Organização internacional do trabalho (OIT), [S.l.], [2022]. Disponível em: [https://www.ilo.org/brasil/temas/trabalho-infantil/WCMS\\_565212/lang--pt/index.htm](https://www.ilo.org/brasil/temas/trabalho-infantil/WCMS_565212/lang--pt/index.htm). Acesso em: 29 de out. 2022.

PERSONAL History of Shinichi Suzuki. Suzuki Method, Talent Education Research Institute, [2021] Disponível em: [https://www.suzukimethod.or.jp/english/E\\_mthd20.html](https://www.suzukimethod.or.jp/english/E_mthd20.html). Acesso em: 22 de jun. 2021.

RUBI, Heinrichi. Pestalozzi’s Biography. Bruehlmeier, [2021]. Disponível em: <http://www.bruehlmeier.info/biography.htm>. Acesso em: 11 de jun. 2021.

SOËTARD, Michael. Johann Pestalozzi. Tradução Martha Aparecida Santana Marcondes, Pedro Marcondes e

Ciriello Mazetto. Organização: João Luis Gasparin, Martha Aparecida Santana Marcondes. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4681.pdf>. Acesso em: 11 de jul. 2021.

SUZUKI, Shinichi. Educação é amor: o método clássico da educação do talento. Tradução de Anne Corinna Gottberg. 3. ed. rev. Santa Maria: Pallotti, 2008.

WOOD, Enid. Shinichi Suzuki: 1898-1998. International Suzuki Association, [S.l.], c2005-2022. Disponível em: <https://internationalsuzuki.org/shinichisuzuki.htm>. Acesso em: 30 jun. 2021.

---

Lucas G. Debortoli  
Licenciando em Música pela Universidade de São Paulo.  
E-mail: [lucasdebortoli@usp.br](mailto:lucasdebortoli@usp.br)

# A PRESENÇA NO ISOLAMENTO: MUSICARES DE ARTISTAS DE RUA DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19

## **Autora:**

Mariana Talamini

## **RESUMO**

Este artigo surge de uma pesquisa de Iniciação Científica idealizada em 2019 e iniciada em março de 2020. Ressalta-se aqui o período em que foi realizada, pois o projeto de pesquisa não vislumbrava os duros impactos das medidas sanitárias, especialmente o isolamento social, impostos pela pandemia de COVID-19. Desde o princípio, o objeto de investigação foram os artistas de rua que tocavam na Avenida Paulista; entretanto, diante desse cenário, o elemento “rua” deixou de existir, no que diz respeito às práticas musicais. Portanto, através da reestruturação do projeto e da utilização de novas metodologias, pude acompanhar os processos de adaptação e reinvenção dos artistas de rua no meio digital. Neste artigo, apresento as ferramentas metodológicas utilizadas para reconstrução do campo, bem como as ferramentas usadas pelos artistas para a continuidade de suas práticas musicais desde o início da pandemia. Por ter a internet como mediadora de todas as etapas dessa pesquisa, proponho reflexões em torno das ausências e prejuízos causados pelo acesso não democrático ao ambiente digital.

## **PALAVRA-CHAVE:**

artistas de rua; Avenida Paulista; musicar; netnografia; COVID-19.

## **ABSTRACT**

This article arises from a Scientific Initiation idealized in 2019 and started in March 2020. The temporality is highlighted, since the research project did not foresee the harsh impacts of health measures, especially social isolation, imposed by the COVID-19 pandemic. From the beginning, the object of investigation was the street artists who played on Avenida Paulista; however, in this scenario, the “street” element ceased to exist in regard to musical practices. Therefore, through the restructuring of the project and the use of new methodologies, I was able to follow adaptation and reinvention processes of street artists through digital platforms. In this paper, I present the methodological tools used to reconstruct the fieldwork, as well as the tools used by artists for the continuity of their musical practices since the beginning of the pandemic. By having the internet as a mediator of all stages of this research, I propose

reflections around the absences and damages caused by the non-democratic access to the digital environment.

## KEYWORDS

Street Music; Avenida Paulista; musicking; netnography; COVID-19.

## 1. INTRODUÇÃO

Caminhar pela Avenida Paulista aos domingos, até o começo de março de 2020, era se deparar com solos de guitarra, uma mulher com violão e microfone tocando músicas autorais, um senhor tocando valsas na sanfona, um homem fazendo música com uma corda tensionada nas extremidades de um cabo de vassoura e outro fazendo um cover de um artista famoso (e que, por ser tão semelhante, impressiona e aglomera pessoas), um trio de forró que reúne pessoas dançando no asfalto, ao mesmo tempo em que um coro de transeuntes entoava sambas ao redor de um grupo com violão, pandeiro, tamborim e um tantã (ao lado de um mercado rápido), um rapaz que toca trilhas sonoras de filmes no violino enquanto uma criança

dançava, que está aberta com algumas moedas.

As performances musicais compunham uma densa, diversa e intensa malha sonora, reunindo pessoas que paravam para ouvir, olhar, registrar, dançar, cantar, ou mesmo, que diminuía a velocidade do caminhar para destinar minutos da sua atenção aos eventos musicais que as cercavam. A viabilização do Domingo na Paulista foi possível através da mobilização da sociedade civil, de organizações, coletivos e ONGs que culminou no Programa Ruas Abertas, oficializado através do Decreto nº 57.086 de 24 de junho de 2016, na gestão do prefeito Fernando Haddad. Desde então, o programa intensificou o cenário descrito e estimulou as pessoas a realizarem mais atividades em espaços públicos<sup>1</sup>, dentre elas, uma grande parte relacionada à música.

<sup>1</sup> A Avaliação de Impacto da Paulista Aberta na Vitalidade Urbana, em 2018, em parceria com o Laboratório de Mobilidade Sustentável (LABMOB) vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), apontou que 73% das pessoas entrevistadas afirmaram que o programa estimulou-as a realizar mais atividades em espaço público e, dentre as diversas atividades que ocorrem na Avenida, a pesquisa apontou que 54% eram relacionadas à música.

Entretanto, com a pandemia de COVID-19, as atividades que convocam a presença e o corpo-a-corpo foram suspensas e a “história que começa ao rés do chão, com passos” (CERTEAU, 1980, p. 163) foram suspensas. No dia 15 de março de 2020, a prefeitura de São Paulo anunciou o cancelamento da realização do programa Ruas Abertas na Avenida Paulista, e na época não se imaginava que se estenderia até o dia 18 de julho de 2021, quando houve o retorno parcial<sup>2</sup> do programa na Avenida.

Diversas esferas da vida social foram afetadas pelo isolamento social imposto, dentre elas as relações pessoais, trabalhistas, as práticas religiosas e, também, as práticas musicais. Assim, o on-line apresentou-se como mediador das conexões antes estabelecidas presencialmente e, também, como meio para estabelecer novas relações. Desse modo, muitos artistas que antes tinham as ruas como local para exercer a profissão, obter renda, difundir sua arte e para criar laços com o público,

<sup>2</sup> No retorno parcial, a abertura da avenida aos pedestres ocorreu apenas das 8h às 12h. Atualmente, a Paulista abre às 8h e volta a ter circulação de carros às 16h.

tiveram que iniciar ou aprimorar seus conhecimentos sobre as plataformas on-line para transpor suas práticas.

A pretensão desse artigo é apresentar os desdobramentos de uma Iniciação Científica que tinha como objetivo a investigação das práticas dos músicos de rua na Avenida Paulista e que, diante do desaparecimento do campo, teve que ser reformulada. A elaboração de novos objetivos para pesquisa e a busca por novas ferramentas mediadas pela tela para aproximação com o campo, frente ao cenário atípico de isolamento social, aconteceu concomitantemente à procura dos próprios artistas por maneiras de dar continuidade às práticas musicais interrompidas.

As novas relações suscitadas pelo deslocamento dos fazeres musicais das ruas para as casas foram investigadas à luz de duas noções: o conceito de “musicking”, de Christopher Small (1998), que abarca todo o engajamento em torno da música, adotado como “musicar” por Reily, Hikiji e Toni (2016), e a noção de que todo musicar é local, ou seja, que os engajamentos musicais – seja a performance ou a escuta – são produtores e produzidos

por localidade. Aqui, o conceito de localidade é compreendido a partir de Arjun Appadurai (1996), que a define como uma noção para além do espacial; uma propriedade da vida social, uma “estrutura de sentimentos” que se dá nas interações e relações entre espaço físico, indivíduos e práticas.

## 2. A PRESENÇA NO ON-LINE

Como dar início a um processo investigativo quando o campo físico se desfaz e não há nenhuma relação estabelecida com os sujeitos e grupos a serem pesquisados? De que maneira acessar o campo on-line? É possível integrar o on-line no arcabouço teórico pensado para o presencial?

A partir do momento em que compreendi que o trabalho de campo da pesquisa só poderia ser feito através da internet, deparei-me com questionamentos em torno da distinção entre offline e on-line, que me levaram à expansão da bibliografia. Mostrou-se fundamental a presença de uma literatura que tratasse especificamente de metodologias de pesquisa mediadas pela Internet; e diante de uma gama

de modos de pesquisar, apoiei-me na netnografia. Esta é definida por Robert Kozinets, em *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*, como uma pesquisa observacional que se baseia no trabalho de campo on-line, utilizando comunicações mediadas por computador como fonte de dados, incluindo outros métodos e ferramentas a depender dos objetivos da pesquisa. Kozinets (2014) sinaliza que a abordagem da netnografia não diz respeito apenas ao uso, mas ao peso do componente on-line no processo investigativo. O autor relata semelhanças com a etnografia; entretanto, não deixa de pontuar que:

[...] o ingresso na cultura ou comunidade online é diferente. Ele diverge do ingresso face a face em termos de acessibilidade, abordagem e extensão da potencial inclusão. ‘Participação’ pode significar algo diferente pessoalmente e online. Assim como o termo ‘observação’. [...] A coleta e análise de dados culturais apresentam determinados desafios bem como oportunidades que são novas. A ideia de ‘inscrição’ de ‘notas de campo’ é radicalmente alterada. As quantidades de dados podem ser diferentes. A capacidade de aplicar determinados instrumentos e técnicas analíticas muda quando os dados já estão em

formato digital. O modo como os dados precisam ser tratados pode ser diferente. (KOZINETS, 2014, p.12).

Portanto, a identificação e seleção dos sujeitos a serem pesquisados não se deu como se imaginava no princípio da Iniciação Científica – anterior à pandemia – visto que pesquisar os musicares na Avenida Paulista pressupunha a ocupação de um espaço público físico. Dessa forma, as ferramentas escolhidas foram pensadas como uma maneira de reconstruir e agrupar esses sujeitos através do on-line.

### 3. MAPEAMENTO

A metodologia de mapeamento on-line foi uma ferramenta preciosa e desafiadora, dada a quantidade excessiva de dados presentes na Internet. O objetivo principal foi descobrir algum canal de comunicação e aproximação dos artistas que tocavam na Avenida Paulista, encontrando nas redes sociais múltiplas possibilidades. Através do recurso de localização, disponível em plataformas como o Instagram e

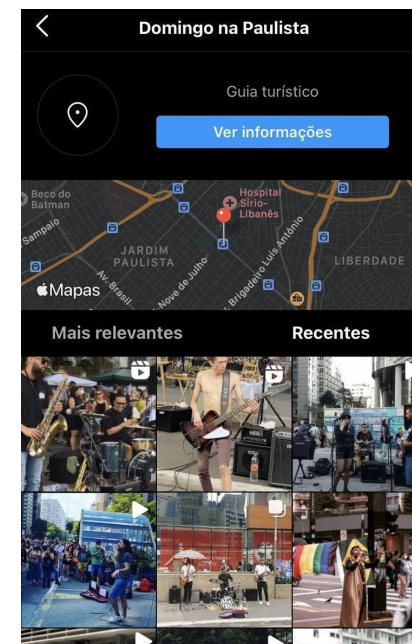
Facebook, é possível encontrar registros fotográficos e audiovisuais de uma localização específica, seja de uma avenida (Fig. 01), um espaço cultural ou mesmo ocupações de espaços públicos como o que ocorre na Avenida Paulista, nomeado como Domingo na Paulista (Fig. 02).

Fig. 01 - Captura de tela dos resultados de pesquisa na plataforma Instagram para “Avenida Paulista”.



Fonte: Mariana Talamini (2020) Paulista”.

Fig. 02 - Captura de tela dos resultados de pesquisa no Instagram para “Domingo na Paulista”.



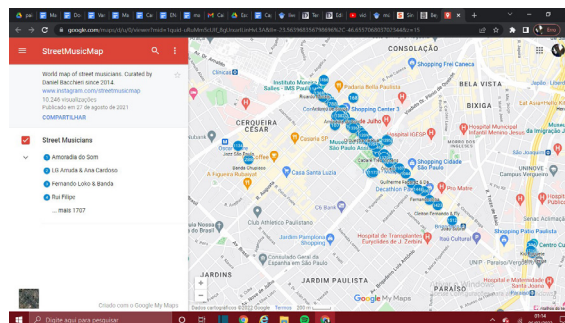
Fonte: Mariana Talamini (2020) Paulista”.

Outra ferramenta que possibilita esse tipo de mapeamento são as hashtags. Elas consistem em palavras-chave que se referem a diversos e inúmeros assuntos, dentre esses, a própria Avenida Paulista e o Domingo na Paulista. Através das hashtags #avenidapaulista e #domingonapaulista foi possível ter acesso a postagens semelhantes às apresentadas nas

figuras 01 e 02. Por último, há os acervos on-line, que podem ser tanto institucionalizados quanto construídos coletivamente, por meio do engajamento de usuários em torno de algum assunto e do compartilhamento de relatos e registros audiovisuais sobre o mesmo. Um exemplo de contribuição de acervo on-line coletivo para essa pesquisa é o projeto de mapeamento colaborativo *Street Music Map: a global research on street music*<sup>3</sup>, desenvolvido pelo jornalista e pesquisador Daniel Bacchieri, que através de vídeos feitos por pessoas do mundo todo já conta com mais de 1700 registros audiovisuais de músicos de rua em 100 países, compartilhados no Instagram e no Google Maps (Fig. 03). Dentre os vídeos compartilhados, há uma grande quantidade localizada na Avenida Paulista, o que permite encontrar os perfis dos músicos, visto que as postagens dos vídeos incluem o nome do grupo ou do artista solo.

<sup>3</sup> O projeto pode ser acompanhado através do Instagram @streetmusicmap e/ou do site <http://streetmusicmelbourne.com/streetmusicmap-global/>

Fig. 03 - Captura de tela do compartilhamento realizado pelo Street Music Map, via Google Maps, dos registros audiovisuais de músicos localizados na Avenida Paulista.



Fonte: Mariana Talamini (2020) Paulista”.

A organização do material encontrado e selecionado deu-se de duas maneiras: a primeira foi seguir os perfis identificados como artistas que atuavam na Avenida Paulista e a segunda foi utilizar um terceiro recurso do Instagram que é opção de salvar as publicações, construindo uma espécie de acervo privado das publicações (Fig. 04 e 05).

A descrição das ferramentas utilizadas no mapeamento evidencia que a familiarização com a plataforma do Instagram fez parte do processo de construção do campo on-line e foi importante durante todo o

desenvolvimento da minha pesquisa. Levou-me, também, a reflexões – aprofundadas na seção de conclusão deste artigo – sobre problemáticas em torno das habilidades digitais necessárias para a utilização proveitosa da internet.

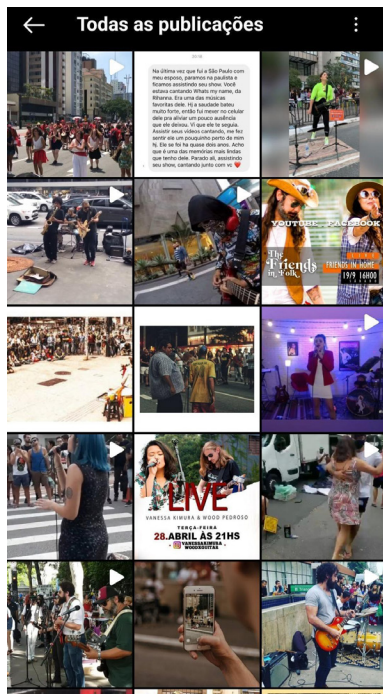
Fig. 04 - Captura de tela ilustrando a ferramenta para “salvar” uma publicação. A seta indica o local a ser clicado para acionar o recurso. A postagem foi feita pelo Bloco Batunta (@blocobatunta) em “uma apresentação feita na Avenida Paulista.



Fonte: Mariana Talamini (2020)



Fig. 05 - Captura de tela do acervo privado criado através do Instagram, sendo possível acessar todas as publicações salvas ao longo do mapeamento.



Fonte: Mariana Talamini (2020)

Por ser uma rede social que enfatiza o material audiovisual, durante um momento de ausência das práticas musicais na Avenida Paulista, o Instagram possibilitou uma aproximação de experiências vivenciadas no passado. A escrita não deixa de aparecer nas

publicações e muitas postagens trazem relatos nostálgicos sobre o musicar vivenciado antes da pandemia de COVID-19, permitindo também o acesso a fragmentos de memórias de atores da prática investigada.

#### 4. NÃO, NÃO POSSO PARAR

Em um país que, nos últimos anos, vem sucateando cada vez mais o setor cultural através do desmonte de políticas públicas e da precarização do trabalho, ação explicitada nos 41,2% de trabalhadores da cultura que ocupam cargos informais (IBGE, 2020)<sup>4</sup>, os artistas também tiveram que se desdobrar em busca de ferramentas on-line para obter uma renda financeira durante a pandemia. Se a precarização do trabalho já atingia diversos setores da economia brasileira, no setor cultural o impacto tem sido maior quando comparado a outros setores (MUNIAGURRIA, 2021), especialmente no que diz respeito à diminuição da média salarial e à falta de garantias trabalhistas.

4 De acordo com IBGE em 2020, 5,6% da população ocupada do país estava no setor cultural, o que representa 4,8 milhões de pessoas. Destas, quase 2 milhões ocupam cargos informais.

“Não, não posso parar, se eu parar não pago as contas”. Parodiando a canção “Mundo Maluco”, compartilho algumas ações on-line dos artistas encontrados através do mapeamento e que passei a acompanhar durante a pesquisa. Através de diversas plataformas, algumas que permitiam a monetização do conteúdo produzido e outras que permitiam transmissões on-line e contavam com a contribuição voluntária do público, os artistas fizeram usos diversos das redes, fosse para dar continuidade à profissão ou não.

A artista Vanessa Kim<sup>5</sup>, que obtinha renda com seu trabalho nas ruas, relatou (informação verbal)<sup>6</sup> que no início da pandemia passou a divulgar seu CD e serenatas on-line – vídeos de canções interpretadas pela cantora e encomendadas para presentear ou homenagear alguém. Com o crescimento das lives entre os artistas de diversos linguagens e segmentos, o público da artista passou a questioná-la sobre a

5 O trabalho da artista pode ser acompanhado através do Instagram @vanessakim e do seu canal no Youtube [www.youtube.com/c/VanessaKimura](http://www.youtube.com/c/VanessaKimura).

6 Mariana Talamini, entrevista concedida para a Iniciação Científica, em 16 abr. de 2021.

falta dessa ferramenta na sua presença on-line e, então, ela passou a fazer *lives* com temáticas específicas como MPB e Forró, contando com a contribuição voluntária dos espectadores. Ainda que as pessoas demonstrassem o apreço e a vontade de vê-la cantar, não significava que estavam dispostas a remunerá-la; os retornos financeiros obtidos, segundo a cantora, não se comparam aos da rua. Dessa forma, a artista contou que pretende retornar ao trabalho formal relacionado a sua graduação justamente por essa dificuldade, sendo um exemplo dos inúmeros artistas que tiveram que recorrer a outros trabalhos para se sustentarem financeiramente.

Para a artista Carolina Zingler<sup>7</sup>, a realização de *lives* foi como um respiro com as pessoas, já que relata<sup>8</sup> ter passado a maior parte do tempo sozinha durante sua quarentena. Ela também realizou transmissões com temáticas, apresentando canções folk, tocando no violão de aço tanto canções autorais,

7 O trabalho da artista pode ser acompanhado através do Instagram @carolinazingler e do seu canal no Youtube [www.youtube.com/carolinazingler](http://www.youtube.com/carolinazingler).

8 Mariana Talamini, entrevista concedida para a Iniciação Científica, em 07 maio de 2021.

quanto canções de outros artistas como Joni Mitchell e Joan Baez. Em dias específicos da semana, ela tocava jazz e músicas brasileiras. Segundo Zingler, as *lives* eram também uma maneira dela continuar tocando: a artista as compara à sua atuação prévia nas ruas, relatando que tocar nas ruas era como um ritual e a fez melhorar como instrumentista. Suas *lives* eram transmitidas pelo Instagram e Youtube, contando com a contribuição voluntária do público.

As contribuições voluntárias ocorreram através do uso de ferramentas como QR Codes, transferências bancárias, plataformas de vaquinhas e, a partir de novembro de 2020 com a criação do PIX pelo Banco Central do Brasil, as *chaves PIX* dos artistas passaram a ser amplamente utilizadas sendo disponibilizadas ao público para facilitar as contribuições.

Além das *lives*, identifiquei outros dois usos das redes entre os artistas pesquisados. O primeiro se trata do *Musika de Presente*<sup>9</sup> que foi idealizado pelo compositor João Sobral (2021),

9 O projeto pode ser acompanhado através do Instagram @MusikaDePresente.

o qual, através de histórias contadas pelas pessoas, compõe canções inéditas no intuito de presentear alguém. O compositor conta em entrevista que para a composição de cada canção ele pede um texto sobre a pessoa homenageada, contando algumas características e histórias, além de uma canção de que a pessoa goste para se inspirar e ter referências de harmonia e instrumentação. As canções foram compartilhadas nas plataformas Instagram e Spotify e somam mais de 40 composições. Sobral relatou que o projeto surgiu no começo da pandemia, quando ele se deparou com a impossibilidade de obter renda sem os shows. O segundo uso trata-se do *Stringbreaker Night Live*, que foi idealizado pelo trio paulistano de blues-rock *StringBreaker*<sup>10</sup>. Consistiu em *lives* transmitidas através do Instagram do grupo nas quais eles conversaram com diferentes músicos sobre diversas temáticas musicais. O projeto começou em setembro de 2020 e, até dezembro do mesmo ano – quando foi realizada a última entrevista – somou 12 *lives*.

10 O trabalho do trio pode ser acompanhado através do Instagram @stringbreakerrock.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A internet adentrou desde as investigações bibliográficas até o trabalho de campo da pesquisa. Dessa forma, é indispensável uma reflexão sobre as barreiras que impedem um acesso democrático e igualitário às tecnologias de comunicação, visto que isso implica diretamente na ausência e presença de musicares, bem como nas práticas realizadas em plataformas digitais. No caso do Brasil, a pesquisa sobre o uso das Tecnologias de Informação e Comunicação em domicílios brasileiros realizada em 2020 revelou que a ampliação do acesso à internet se dá de modo desigual entre classes, raça e gênero. Outro dado diz respeito ao baixo e limitado aproveitamento da internet pelos usuários, já que a maior parte dos brasileiros navega através do celular. Nesse sentido, a familiarização e habilidades digitais indispensáveis para navegar nas redes constituem outra barreira, já que há uma porcentagem significativa de pessoas que não possuem letramento digital, compreendido:

[pelo] conjunto de competências necessárias para que um indivíduo entenda e use a informação de maneira crítica e estratégica, em formatos múltiplos, vinda de variadas fontes e apresentada por meio do computador-internet, sendo capaz de atingir seus objetivos, muitas vezes compartilhados social e culturalmente. (FREITAS, 2010, p. 339).

Esses dados ampliam ainda mais a percepção dos prejuízos e ausências ocasionados pelas relações transpostas para on-line e pela interrupção das práticas presenciais, visto que foram privilegiadas as pessoas que tinham equipamentos adequados, habilidades audiovisuais e, não menos importante, visibilidade nas redes sociais, as quais têm um funcionamento que se assemelha mais a ilhas digitais do que a uma aldeia global, termo que McLuhan (1962) utilizou para se referir ao avanço da tecnologia da comunicação no mundo. Enquanto isso, pessoas com pouca infraestrutura não puderam fazer uso das ferramentas digitais e foram afetadas em inúmeras esferas, inclusive no que tange a continuidade do compartilhamento de suas práticas musicais.

Além disso, a maior parte dos

artistas com que pude conversar ressalta, ao falar das experiências tocando, o impacto do deslocamento das ruas para o digital no que diz respeito à relação estabelecida com o público. Nas ruas há o compartilhamento de um espaço público de maneira não hierarquizada, ou seja, ambos no mesmo plano, incorporando as dinâmicas da cidade e interagindo através do “olho no olho”, da dança, das palmas, de um refrão cantando coletivamente ou um grito proferindo elogios, enquanto no digital, as disposições se assemelham à configuração de palco e plateia, em que o artista ocupa um lugar de destaque. As interações ocorrem através de emojis e comentários em chats, impossibilitando o pulsar coletivo dos corpos.

A internet não se transformou na Avenida Paulista, a transposição para o digital não substituiu e nem deu conta dos signos proporcionados pela presença; entretanto, suscitou novas formas de fazer a manutenção das relações e práticas musicais.

## 6. REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. The Production of Locality. In: APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 178-199.
- BACCHIERI, Daniel. *StreetMusicMap: a global research on street music*, 2020. Disponível em: <http://streetmusicmelbourne.com/streetmusicmap-global/>. Acesso em: 11 de jun. 2020.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien: 1. Arts de faire*, 1980, Paris, Gallimard, 1980 (Trad. Bras. Ephrain F. Alves. Petrópolis, Vozes, 2014).
- FREITAS, Maria Teresa. Letramento digital e formação de professores. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 335-352, dez. 2010. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/edur/v26n03/v26n03a17.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2022.
- KOZINETS, Robert V. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Penso Editora: Porto Alegre, 2014.
- McLUHAN, Marshall. *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- MILLER, Daniel. Como conduzir uma etnografia durante o isolamento — Prof. Daniel Miller, Univ. College of London. YOUTUBE.COM. 2020. Dur: 20m13s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WC24b-3nzp98>. Acesso em 20 out. 2020.
- MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de. “Os primeiros a parar e os últimos a voltar”: trabalhadores da cultura no Brasil em tempos de COVID-19. *Música e Cultura*. [S.l.], n. 12, p. 232-243, 2021. Disponível em: [https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/11/10\\_muniagurria-1.pdf](https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/11/10_muniagurria-1.pdf). Acesso em: 13 dez. 2022
- REILY, Suzel Ana; TONI, Flávia Camargo; HIKIJI, Rose Satiko. *O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia*. 2016. Projeto de Pesquisa. Projeto FAPESP 2016/05318-7. FAPESP: São Paulo, 2016. Disponível em: <https://antropologia.fflch.usp.br/sites/antropologia.fflch.usp.br/files/upload/paginas/O%20MUSICAR%20LOCAL%20projeto.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2022.
- REILY, Suzel Ana. O musicar local e a produção musical da localidade. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1, p. e-185341, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185341>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/185341>. Acesso em: 6 fev. 2022.
- SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.
- SOBRAL, João. João Sobral compõe músicas personalizadas para homenagear pessoas. [Entrevista cedida a] Ivo Madoglio. Programa Mais Você, Rede Globo: [Rio de Janeiro], 21 jul. 2021. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9705137/>. Acesso em: 13 dez. 2022.

---

Mariana Talamini  
Graduada em Licenciatura em Música  
Universidade Estadual de Campinas.  
Email: m221901@dac.unicamp.br

# VIOLÃO NO SÉCULO XIX: UM ESTUDO CENTRADO NO JORNAL “O ESTADO DE SÃO PAULO”

## Autor

Gabriel de Aguiar Ammirati

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo auxiliar na compreensão histórica do violão no Estado de São Paulo no século XIX, entre os anos de 1875 e 1899. Para isso, foram consultados periódicos do acervo digital do jornal “O Estado de S. Paulo”, bem como publicações acadêmicas sobre o assunto, de forma a enriquecer o entendimento acerca dos dados verificados. Os resultados apontam uma notória divisão fomentada pelas diferenças sociais e salientadas tanto pelo repertório quanto pelo ambiente onde se fez presente a atividade violonística; entretanto, tais fatores não alteram a constituição de uma cultura violonística nacional transversal dada à existência do amplo panorama artístico local.

## PALAVRAS-CHAVE

Violão; São Paulo; jornal.

## ABSTRACT

This article aims to assist in the historical understanding of the guitar in the state of São Paulo in the 19th century,

between the years 1875 and 1899. For this, periodicals were consulted in the digital collection of the newspaper “O Estado de S. Paulo”, as well as academic publications on the subject, in order to enrich the understanding of the verified data. The results points to a notorious division fostered by social differences and highlighted by the repertoire and the environment where the guitar took place; however, such factors don’t change the constitution of a transversal national guitar culture, given the existence of a wide local artistic panorama.

## KEYWORDS

Guitar; São Paulo; newspaper.

## 1. INTRODUÇÃO

Segundo Taborda (2011b, p. 13): “O violão se constituiu num objeto privilegiado de análise a partir do momento em que sua utilização suscitou inúmeras questões relacionadas ao lugar social que caberia a seus executantes.” Ainda, Bartoloni (2000, p. 17-18) aponta uma visão elitista e depreciativa do instrumento devido a sua ligação

com as manifestações das camadas populares. Essa “marginalização” é evidenciada na literatura, onde publicações tais quais Castagna e Schwarz (1993) e Castagna e Antunes (1994) estabelecem uma mudança de paradigma e maior aceitação dentro do repertório de concerto devido à atividade musical realizada por Agustin Barrios, Josefina Robledo e Américo Jacomino, em São Paulo e no Rio de Janeiro, no ano de 1916.

Porém, se associado a uma amplitude de contextos sociais, muito de sua bibliografia marca apenas o século passado, conforme esclarece Amorim (2018, p. 43): “À exceção de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), ainda são poucos os estudos dedicados à análise da produção para violão de compositores nascidos ou radicados no Brasil anteriores à primeira metade do século XX.” Assim, constitui-se como problema de pesquisa o pouco conhecimento da prática violonística em São Paulo no século XIX; como justificativa, trazer uma maior compreensão sobre os aspectos culturais ligados ao instrumento enraizados no passado e, como objetivo geral, a colaboração na construção de um resgate, por meio de periódicos do

jornal “O Estado de S. Paulo” aliados à literatura acadêmica sobre o tema, visando auxiliar o público violonista, tão bem como professores e professoras, na compreensão histórica e social do violão no período delimitado (1875-1899).

## 2. MÉTODO

Para realizar esta investigação, foi utilizada a metodologia da pesquisa bibliográfica, assim definida:

Entende-se por pesquisa bibliográfica a revisão da literatura sobre as principais teorias que norteiam o trabalho científico. Essa revisão é o que chamamos de levantamento bibliográfico ou revisão bibliográfica, a qual pode ser realizada em livros, periódicos, artigo de jornais, sites da Internet entre outras fontes. (PIZZANI; SILVA; BELLO; HAYASHI, 2012).

Foi feita uma busca por registros entre 1875 e 1899, sendo este levantamento oriundo de buscas no acervo digital do jornal “O Estado de S. Paulo”, cuja utilização se deve à continuidade no fluxo de informações, além da acessibilidade, uma vez que conta com todas as edições digitalizadas disponíveis gratuitamente para consulta. O recorte histórico proposto

é determinado pelo início de suas publicações em 1875 e coincide com o período previsto neste trabalho, sendo averiguado o termo “violão” na barra de pesquisa do endereço eletrônico, o que gerou 162 resultados dispostos cronologicamente, sendo mantidos os textos originais nas citações.

Complementarmente, foram utilizados livros, artigos, dissertações e teses publicadas entre 1993 e 2021 para auxílio na compreensão e análise dos dados verificados, dialogando com a abordagem orientada por Prando (2020), que se atenta à possibilidade de “descortinar” a produção violonística brasileira do século XIX por meio da utilização destas fontes:

Revistas e jornais do período podem funcionar como uma espécie de mapa que guia a investigação: as informações sobre a atuação de músicos encontradas em periódicos do século XIX e início do XX nos permitem rastrear, em acervos públicos e particulares, vestígios destas atividades e redimensionar a produção e a circulação musical em diversas localidades brasileiras. Além disto, o cruzamento destas informações com depoimentos de músicos, livros, dissertações, teses e artigos podem auxiliar a

percepção das dinâmicas dessas práticas com mais profundidade. (PRANDO, 2020, p. 2).

### 3. PRIMEIRAS PUBLICAÇÕES (1875-1879)

A primeira edição do jornal foi publicada em 4 de janeiro de 1875, sendo seu nome originário “A Província de S. Paulo”. Ao longo dos cinco anos que compõem esta primeira década analisada, foram encontradas 24 ocorrências que incluem a palavra “violão”. Entretanto, observou-se a presença de quatro duplicações em periódicos de mesmas datas cujas digitalizações estão levemente mais nítidas, além da repetição de anúncios, tais como ofertas de professores e instrumentos em outras quatro ocasiões, reduzindo o número para dezesseis.

Em quase todas as situações, percebe-se forte associação do violão à música popular de maneira pejorativa e inferior à música orquestral, além de rótulos como “vadiagem” e “boemia” amplamente reforçados ao longo dos registros. Sobre isto, Pereira e Gloeden (2012, p. 75) comentam que “Em resumo, no final do século XIX, o violão

ainda era associado à vadiagem e era considerado pela crítica musical como um instrumento menor e indigno das salas de concerto.” O trecho extraído do dia 4 de maio de 1878 ilustra este panorama: “Dizem os entendidos que o violão não é próprio de orquestra; porque o angelico tocador de violão não toca algum outro instrumento que saiba tocar e que deleite?” (BARRETO, 1878, p. 3).

Outro aspecto cultural bastante comum envolvendo a prática violonística no período são as “serenatas” ou “serestas”, manifestações populares que compunham a paisagem sonora noturna de São Paulo, sendo “fundamentais para o desenvolvimento dos instrumentistas, do repertório e das práticas musicais da cidade” (PRANDO, 2021, p. 91), referências ao luar e um tocar “choroso” e “mavioso” são bastante encontrados no jornal quando tratadas estas obras, que incluem gêneros como a modinha e o lundu. A única menção ao violão de concerto no período encontra-se no dia 29 de setembro de 1876, na seção “Letras e Artes”, em uma matéria sobre o compositor francês Félicien David, onde é dito brevemente que o mesmo possui

composições avulsas para diversos instrumentos e formações, incluindo o violão. (COMETTANT, 1876, p. 1-2).

Outro importante centro de difusão da música popular foi o circo, onde palhaços se apresentavam com um violão no centro do picadeiro (PRANDO, 2021, p. 107-108). Amorim, Prando, Motta e Paschoito (2021, p. 127) apontam o espaço como “importante no percurso histórico do violão no país, com reverberações na constituição, recriação e/ou disseminação de um repertório como acompanhante ou mesmo solista.” O jornal do dia 19 de junho de 1877 possui o programa do “Circo Europeu”, que conta com o número “O violão do palhaço”, divulgando a música e os gêneros musicais da época (CIRCO EUROPEU, 1877, p. 3).

Também presente neste período são os anúncios, divididos entre aulas particulares e vendas de cordas e/ou instrumentos. Em relação ao primeiro, em nenhum caso foram oferecidas apenas aulas de violão, sendo também ofertadas lições de canto, piano, flauta, clarinete e outros; também não se sabe o nome destes professores, já que consta apenas o endereço para contato e, em

um caso, o valor - a edição do dia 25 de setembro de 1879 traz um anúncio que aponta a quantia de 12\$000 réis mensais ou 20\$000 réis para ir à casa do estudante (VIOLÃO, 1879, p. 3). Sobre tal perspectiva, Taborda (2011a) coloca:

Aspecto curioso que se depreende dos anúncios e que se identificará igualmente à prática dos músicos de choro é a variedade de instrumentos executados pelo mesmo músico. São capazes de ensinar violão, ophicleide, flauta, harpa ou cello, característica reveladora da versatilidade do instrumentista, mas sobretudo dos artifícios que tem de lançar mão para sobreviver de música. Demonstra também que, à época, não havia no Brasil a categoria do artista virtuose, capaz de realizar façanhas e de se especializar num único instrumento. (TABORDA, 2011a, p. 191).

No que se refere às vendas, todos os anúncios são feitos pela Casa Levy de Pianos, importante ponto de encontro de musicistas paulistanos e “considerada, durante certo tempo, o centro musical da cidade de São Paulo.” (VILLELA, 2016, p. 29).

Outras publicações incluem a incidência de folhetins, descrevendo

a prática violonística como uma característica dos personagens das histórias, geralmente de forma secundária; no entanto, verificam-se atributos e traços tipicamente populares nos mesmos, corroborando ainda mais para a identidade do violão como instrumento do povo. O “Sr. João Cypriano”, figura presente na edição do dia 31 de janeiro de 1875, mostra tal ligação, sendo definido como um sujeito simples e modesto, porém preguiçoso e que “tocava violão e compunha modinhas que cantava acompanhando-se do seu instrumento.” (DON GIGADAS, 1875, p. 1).

#### **4. PRIMEIROS CONCERTOS DE VIOIÃO E THEOTÔNIO GONÇALVES CORREA (1880-1889)**

A década seguinte contém 41 publicações envolvendo o termo violão, contudo, foram verificadas cinco duplicações e onze repetições de anúncios em múltiplas edições do jornal, totalizando 25 periódicos. Parte dos tipos de ocorrências se mantém entre períodos, havendo novos anúncios de vendas, espetáculo de circo e vinculação

do instrumento com a música popular em diversos casos, mas também se constata a adição de novas categorias, como os catálogos de leilões e premiações com o instrumento.

Fazem-se aqui presentes notícias sobre os primeiros concertos e saraus envolvendo o violão como parte ou totalidade do programa em São Paulo, pelo menos no que concerne ao jornal verificado. Esses eventos ocorrem em espaços como o Teatro do Congresso Ginástico Português e clubes como o “Clube Jacarehyense”, “Clube Internacional” e “Clube 24 de Maio”, todavia, o acesso a estes locais era bastante restrito, conforme afirma Binder (2018, p. 110): “Surgido com uma clara vocação elitista, o Clube teve um papel importante na delimitação de fronteiras entre gostos, repertórios e classes sociais.” Reforçando essa ideia, a publicação de 7 de fevereiro de 1884 apresenta o seguinte trecho:

Realizou-se na noite de 2 de Fevereiro a partida anunciada do Club Jacarehyense, sociedade esta que proporciona a seus membros reuniões as mais attractivas, tornando-se digna da aceitação e animação da elite da população d’esta cidade, que ali encontra as



diversões que oferece a dança e ao mesmo tempo os deleites de mais apurado gosto pela audição da boa musica. (JACAREHY, 1884, p. 2).

Em relação às obras apresentadas, foram noticiados pequenos trechos de óperas (como em “Sinos de Corneville”) e concertinas, marchas, músicas de salão europeu como valsas e polcas, música popular portuguesa, além de obras de caráter nacional incluindo lundus, tango brasileiro, fandango sertanejo e modinhas. Em consenso, Prando (2021) estabelece tal repertório como comum à época:

O repertório praticado por estes músicos seguia o movimento mais amplo do teatro musicado e dos salões. Novamente, pode-se notar a presença das árias de óperas e operetas adaptadas para o instrumento, além das peças de inspiração popular e nacionalista, inserindo o violão no contexto mais amplo do movimento musical. (PRANDO, 2021, p. 58).

A respeito do público presente nestas apresentações, Rezende *apud* Antunes (2008, p. 21) é bastante crítico, dizendo que: “[...] quando se realizava um concerto, o fato assumia aspectos de novidade sensacional. O público ignorante nada exigia, contentando-se

com ouvir os seus trechos preferidos, geralmente tirados de óperas.” Ainda, é dito o nome dos intérpretes nas performances encontradas: Frederico Ramos, Sr. Garcez, Manuel Cordeiro Leite Cavalcante e Pedro Vaz.

Também neste período, identificou-se a primeira matéria dedicada exclusivamente a um violonista no jornal: o dia 2 de dezembro de 1882 contém dentro da seção “Noticiário” um curto texto intitulado “Música”, sobre Theotônio Gonçalves Correa, tratando da obra “Pery, Tango Paulista” escrita para piano e dedicada ao amigo, também violonista, Manoel Maximiano de Toledo, sendo o autor descrito como “conhecido” e “magnífico” (MUSICA, 1882, p. 2). Prando (2021, p. 49) realça sua importância para o cenário paulista: “Theotônio Correa parece ter sido um dos mais longevos violonistas paulistas, participando desde a primeira apresentação pública que se tem conhecimento, até a radiofonia do final dos anos 1920”; a mencionada exibição foi realizada na Escola Americana junto do amigo Toledo, em benefício das vítimas da seca no norte do Império (AMARAL, 2006, p. 244). De novo Prando (2021,

p. 49) enaltece a relevância do tango, citando-o como marco e colocando que “é provável ainda que Theotônio tenha sido o primeiro violonista a publicar músicas em São Paulo”, no entanto, a partitura em questão ainda não foi localizada. O musicista é citado novamente em 9 de outubro de 1887, onde é informado que ele tocou com o violeiro Pedro Vaz durante a estada do escritor português Ramalho Ortigão em São Paulo, causando-lhe “viva admiração” (RAMALHO, 1887, p. 3).

## 5. MÉTODOS PRÁTICOS PARA VIOÃO E IRMÃOS RABELLO (1890-1899)

Nesta última década investigada, o jornal, agora chamado “O Estado de S. Paulo”, exibiu 97 resultados abrangendo o violão, contendo uma duplicação e 36 repetições, além da presença do termo em mais de uma página no mesmo periódico em duas ocasiões e seis equívocos - palavras erroneamente apresentadas na barra de pesquisa, encurtando 52 publicações. A maioria das respostas enquadra-se nas categorias de leilões, vendas de instrumentos e/ou cordas (todos realizados pela Casa Bevilacqua) e aulas particulares, mantendo o

costume de ensinar algum instrumento adicional; apesar de não terem sido encontrados valores, foram apontados nomes de professores em três casos: Francisco Pereira Cattou (CURSO, 1898, p. 4), Henrique Lucindo (MUSICA, 1899, p. 5) e Alberto de Souza (PROFESSOR DE VIOLÃO, 1899, p. 3).

Uma novidade deste período é o aparecimento dos métodos práticos para violão no periódico, assim definidos por Taborda (2011b, p. 149): “Como informa o próprio nome, essas publicações tinham por objetivo tornar mais acessível o contato com a literatura do instrumento, destinada principalmente ao deleite do músico amador”. Por vezes, estabelece uma ideia de aprendizado autônomo, como apontado pela edição do dia 12 de abril de 1895, que expõe: “Methodo de violão – Guia Material para qualquer pessoa aprender em muito pouco tempo independente de mestre e sem conhecimento algum de música”, sendo de autoria de José Antonio Pessoa de Barros, em sua 4ª edição, pelo valor de 3\$000 réis nas principais livrarias (METHODO DE VIOLÃO, 1895, p. 3). O músico é definido como amador e responsável por auxiliar a concretizar

“as bases que moveriam as publicações subsequentes: tocar violão sem auxílio de professor e sem conhecimento de música. Com essas premissas, foi e ainda é lançada uma quantidade de métodos.” (TABORDA, 2011b, p. 152).

A forte ligação com o aprendizado informal e associação à modinha e demais gêneros populares mantém enraizado o preconceito, conforme observado no trecho extraído do dia 6 de julho de 1899: “Não é do violão ou mandolina em punho, cantando á lua ou sonhando com as estrellas, que o homem se sustenta e nobilita, e que as nações se mantêm e honram, dia a dia rasgando novos horizontes á humanidade” (O CENTENARIO, 1899, p. 1). Apesar disso, nota-se uma crescente presença do violão nos espaços tradicionais como no “Teatro Apollo”, durante apresentação da obra “Aida” de Giuseppe Verdi (APOLLO, 1897, p. 2), ou como parte de um sarau no qual um intérprete chamado Agustin Rebel Fernandez executou as peças solo: prelúdio sinfônico, rapsódia espanhola e marcha militar, de autoria não informada (SALGADO, 1899, p. 2).

Desta forma, contempla-se a atuação de certos violonistas já nesta época,

com destaque para os irmãos Rabello – Firmino e Secundino. Seus concertos são frequentemente informados, recebendo comentários como “concorrido” e “muito aplaudidos” (DESCALVADO, 1895, p. 1), sendo os locais de apresentação clubes e teatros, evidenciando o comparecimento do público em lugares mais tradicionais, apesar da forte discriminação atrelada. Ainda, percebem-se peculiaridades na forma de tocar, ilustrado no fragmento do dia 18 de julho de 1894: “No programma figuram novos systemas de tocar violão, com o pé, com o cotovello, com um panno, enfim, curiosidades interessantíssimas a este respeito” (CONCERTO, 1894, p. 2). Estas características relacionam-se ao espetáculo circense, aos quais os irmãos eram aproximados, sendo Secundino inclusive, diretor de uma Companhia de Circo (PRANDO, 2021, p. 66), infelizmente, não foi encontrada no jornal nenhuma descrição de repertório. Outros violonistas citados incluem Antonio Eulalio e o Sr. Delgado, sendo José Antonio Pessoa de Barros novamente mencionado em contribuição aos irmãos Rabello em um concerto instrumental (SANTO AMARO, 1897, p. 1).

Por fim, foram encontrados alguns

relatos sobre furtos de violão, além de confusões envolvendo seresteiros que cantavam ao luar, como no dia 17 de novembro de 1899, quando dois padeiros chamados José e Domingos Lascala tocavam despreocupadamente e foram atacados por um pai e filho que supostamente acharam que estavam sendo provocados por eles (ASSASSINATO, 1899, p. 2).

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho não pretendeu ser um panorama histórico completo do violão em São Paulo; tal proposta careceria da utilização e apuração mais ampla de múltiplos periódicos. Foram verificados alguns pontos referenciais na trajetória do instrumento por meio da utilização do acervo digital do jornal “O Estado de S. Paulo”, o que revelou coerências em relação ao meio social: a preponderância dos gêneros de música popular e subsequente discriminação da elite ao mesmo tempo em que se fez presente nos espaços tradicionais, apesar das ressalvas.

Para Lhanos (2016, p. 242), “boa parte da historiografia do violão [...]

persiste no discurso de uma cultura violonística nacional resgatada graças a uma erudição de concerto, que introduz seus métodos, sua literatura, seu repertório e seus expoentes”, esta ideia induz a uma narrativa canônica, positivista e etnocêntrica, reproduzindo “ingenuamente os discursos tradicionais” (BAIA, 2012, p. 72). Por certo, os meios de comunicação vinculados a uma pequena e poderosa parcela da população, como a imprensa e a elite política e econômica geram esta “desmoralização”; porém, a presença de um grande número de “anônimos autodidatas, amadores e instrumentistas experientes” (LHANOS, 2016, p. 243) não deve ser desconsiderada, uma vez que colaboram para uma paisagem cultural mais ampla onde, apesar das relações de poder, estabelecem a existência de uma cultura violonística nacional transversal: mesmo quando cultivada em espaços de elite, traz consigo elementos populares, como as performáticas apresentações dos irmãos Rabello ou execução de seu repertório característico em teatros e clubes.

## 7. REFERÊNCIAS

AMARAL, Antônio Barreto. Dicionário de história de São Paulo. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

AMORIM, Humberto. Idiomatismos na produção para violão de Melchior Cortez (1882-1947). Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, [S. l.], n. 21, 2018. Disponível em: <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/8448>. Acesso em: 16 dez. 2022.

AMORIM, Humberto; PRANDO, Flavia Rejane; MOTTA, Jefferson; PASCHOITO, Ivan. Opalhão Gadanho é nossa próxima atração: vem pro circo e para o choro com o “ás do violão”! Revista Música, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 127-168, 2021. DOI: 10.11606/rm.v21i2.189049. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/189049>. Acesso em: 16 dez. 2022.

ANTUNES, Gilson. Américo Jacomino “Canhoto” e o início do violão solo em São Paulo. SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 2., 2008. Curitiba. Anais [...]. Curitiba: Embap, 2008.

Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/index.htm>. Acesso em: 16 dez. 2022.

APOLLO. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 23, n. 6845, 13 ago. 1897. Palcos e Circos, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18970813-6845-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

ASSASSINATO E FERIMENTOS. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 25, n. 7666, 17 nov. 1899. Notícias Diversas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18991117-7666-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

BAIA, Silvano Fernandes. A música popular na historiografia: reflexões sobre fontes e métodos. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, 2013. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/22119>. Acesso em: 16 dez. 2022.

BARRETO. Candido. A Província de São Paulo, São Paulo, ano 4, n. 980, 19 jun. 1878. Secção Livre, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/>

[pagina/#!/18780504-960-nac-0003-999-3-not](https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18780504-960-nac-0003-999-3-not). Acesso em: 16 dez. de 2022.

BARTOLONI, Giacomo. Violão: a imagem que fez escola. São Paulo 1900-1960. 2000. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2000. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/10668>. Acesso em: 16 dez. 2022.

BINDER, Fernando Pereira. Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/T.27.2018.tde-13092018-153941. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-13092018-153941/pt-br.php>. Acesso em: 16 dez. 2022.

CASTAGNA, Paulo; ANTUNES, Gilson. 1916: o violão brasileiro já é uma arte. *Cultura Vozes*, São Paulo, ano 88, v. 88, n. 1, p. 37-51, jan./fev. 1994.

CASTAGNA, Paulo; SCHWARZ, Werner. Uma Bibliografia do Violão Brasileiro (1916-1990). *Revista Música*, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 190-218, 1993. DOI: <https://doi.org/10.11606/rm.v4i2.55063>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55063>. Acesso em: 16 dez. 2022.

CIRCO EUROPEU. A Província de São Paulo, São Paulo, ano 3, n. 703, 19 jun. 1877. Noticiário, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18770619-703-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

COMETTANT, Oscar. Félicien David. A Província de São Paulo, São Paulo, ano II, n. 501, 29 set. 1876. *Letras e Artes*, p. 1-2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18760929-501-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

CONCERTO. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 20, n. 5771, 18 jul. 1894. Exterior, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18940718-5771-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

CURSO DE GUITARRA, BANDOLIM E

VIOLÃO. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 24, n. 7342, 27 dez. 1898. Casa, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18981227-7342-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

DESCALVADO. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 21, n. 5976, 12 mar. 1895. Os municípios, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18950312-5976-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

DON GIGADAS. O Sr. João Cypriano. A Província de São Paulo, São Paulo, ano 1, n. 23, 31 jan. 1875. Folhetim, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18750131-23-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

JACAREHY. A Província de São Paulo, São Paulo, ano 10, n. 2665, 7 fev. 1884. Secção livre, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18840207-2665-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

LHANOS, Carlos Fernando Elias. Violão e identidade nacional: a “moral” do instrumento. Revista da Tulha, [S. l.], v.

2, n. 2, p. 227-250, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/120654>. Acesso em: 16 dez. 2022.

METHODO DE VIOLÃO. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 21, n. 6006, 12 abr. 1895. Anúncios, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18950412-6006-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

MUSICA. A Província de São Paulo, São Paulo, ano 8, n. 2315, 2 dez. 1882. Secção livre, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18821202-2315-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

MUSICA. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 25, n. 7583, 26 ago. 1899. Anúncios, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18990826-7583-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

O CENTENARIO DE 1900. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 25, n. 7532, 6 jul. 1899. Notas e informações, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18990706-7532-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 16

dez. 2022.

PEREIRA, Marcelo Fernandes; GLOEDEN, Edelson. De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. Composição: Revista de Ciências Sociais da UFMS, v. 6, n. 10, p. 68-91, jul. 2012. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002442240.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2022.

PIZZANI, Luciana; SILVA, Rosemary Cristina da; BELLO, Suzelei Faria; HAYASHI, Maria Cristina Piumbato Innocentini. A arte da pesquisa bibliográfica na busca do conhecimento. RDBCI: Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação, Campinas, SP, v. 10, n. 2, p. 53–66, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rdbci/article/view/1896>. Acesso em: 16 dez. 2022.

PRANDO, Flavia. Acervos musicais: possibilidades para reconstrução de trajetórias e reabilitação de repertório para o violão brasileiro. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30., 2020, Manaus. Anais [...]. Manaus: ANPPOM, 2020. Disponível em: <https://>

anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/102/65. Acesso em: 16 dez. 2020.

PRANDO, Flavia Rejane. O mundo do violão em São Paulo: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890-1932). 2021. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de comunicações e Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.27.2021.tde-24082021-211659>. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-24082021-211659/en.php>. Acesso em: 16 dez. 2022.

PROFESSOR DE VIOLÃO. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 25, n. 7586, 29 ago. 1899. Anúncios, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18990829-7586-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

RAMALHO Ortigão. A Província de São Paulo, São Paulo, ano 13, n. 3758, 9 out. 1887. Noticiário, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18871009-3758-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

999-3-not. Acesso em: 16 dez. 2022.

SALGADO, Heliodoro. Cartas de Lisboa. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 25, n. 7424, 19 mar. 1899. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18990319-7424-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

SANTO AMARO. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 23, n. 6873, 10 set. 1897. Os municípios, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18970910-6873-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

TABORDA, Márcia. Da viola à viola grande: a trajetória do violão. In: LOPES, Antonio Herculano; ABREU, Martha; ULHOA, Martha; VELLOSO, Monica Pimenta. Música e história no longo século XIX. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011a.

TABORDA, Márcia. Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011b.

VILLELA, Henrique Segala. O nacionalismo de Alexandre Levy em suas variações sur un thème populaire brésilien. Orfeu, Florianópolis, v. 1, n.

1, p. 25-43, 2016. DOI: <https://doi.org/10.5965/2525530401012016025>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/7035>. Acesso em: 16 dez. 2022.

VIOLÃO, GUITARRA E CAVAQUINHO: por música e sem música. A Província de São Paulo, São Paulo, ano 5, n. 1377, 25 set. 1879. Anúncios, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18790925-1377-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 16 dez. 2022.

---

Gabriel de Aguiar Ammirati

Graduado em Licenciatura em Música pelo Instituto de Artes da UNESP.

E-mail: [gabriel.ammirati@unesp.br](mailto:gabriel.ammirati@unesp.br)

# ENSINO ONLINE DE INSTRUMENTO E A PANDEMIA: O EXEMPLO DO PROJETO PRIMEIRA NOTA

## **Autora**

Thayná Bonacorsi

## **RESUMO**

A pandemia de COVID-19 exigiu adaptações e alterações no ensino de instrumentos musicais em todas as instituições e em todos os níveis. As experiências e a rotina de aulas dentro do que Dora Queiroz (2020) chamou de *Ensino Remoto Emergencial* (ERE) geraram diversos artigos sobre pedagogia do instrumento e sua relação com a tecnologia. No presente artigo, discutiremos o papel da tecnologia nos modelos de ensino de instrumento, suas interferências e os caminhos que se apresentaram durante a flexibilização das medidas de segurança, utilizando o exemplo do Projeto Primeira Nota, uma parceria entre a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e a Prefeitura de Campinas.

## **PALAVRA-CHAVE:**

Ensino de instrumento; ensino coletivo de instrumentos musicais; pedagogia do instrumento; educação musical a distância.

## **ABSTRACT**

The COVID-19 pandemic required adaptations and changes in the teaching of musical instruments in all institutions and at all levels. The experiences and routine of classes within what Dora Queiroz (2020) called *Ensino Remoto Emergencial* - ERE (which in a free translation would be Emergency Remote Teaching) generated several articles on instrument pedagogy and its relationship with technology. In the present article, we will discuss the role of technology in instrument teaching models, its interferences and the paths that presented themselves during the relaxation of security measures, using the example of the Primeira Nota Project, a partnership between the State University of Campinas (Unicamp) and the City Hall of Campinas.

## **KEYWORDS:**

Instrument teaching; collective teaching of musical instruments; instrument pedagogy; distance music education.

## 1. INTRODUÇÃO

Durante os anos de 2020 e 2021 muito se falou sobre o “novo normal” e “reinvenção”, sobre as adaptações necessárias dentro do universo do ensino de instrumentos musicais e sobre como reorganizar propostas pedagógicas para que as atividades de ensino não parassem, mas pelo contrário, prosseguissem e permitissem a continuidade de trabalhos musicais em todos os níveis de educação. Quando adentramos o ensino de instrumentos musicais, abrimos um enorme leque para a reflexão sobre as atualizações necessárias no modelo conservatorial (ainda presente em muitas propostas de ensino de música), sobre a relação que esse modelo de ensino tem com o ideal de aluno que cada instituição pretende formar, as expectativas atuais do mercado de trabalho e o sobre real acesso aos conteúdos digitais<sup>1</sup> por parte da comunidade atendida em cada instituição de ensino.

1 Adotada pela Conferência Geral da UNESCO (2019), a Recomendação sobre Recursos Educacionais Abertos (REA) propõe um enfoque na necessidade de se disponibilizar ambientes

De forma súbita, artistas e educadores da modalidade presencial tradicional passaram a atuar como professores conteudistas, pesquisadores, produtores e tutores de si e consigo mesmos e, em muitos casos, sequer contando com uma plataforma de aprendizagem adequada para utilizar, principalmente considerando as especificidades da música: qualidade sonora e sincronidade no fazer musical coletivo (CUERVO, SANTIAGO, 2020, p. 367-368).

É inquestionável a importância de trabalhos comentando as práticas, as experiências e a rotina de aulas dentro do que Dora Queiroz (2020) chamou de *Ensino Remoto Emergencial (ERE)*, ao passo que eu mesma escrevi sobre as mudanças feitas no Projeto Primeira Nota, em Campinas - SP para a continuidade e manutenção do vínculo entre

de aprendizagem sustentáveis e inclusivos por meio do uso de tecnologias de código aberto para todos os alunos. Essa recomendação independe da modalidade de ensino ou de seu contexto, devendo ser defendido sempre o acesso efetivo, inclusivo e igualitário. Disponível no link: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000370936>. Acesso em: 28 de mar. 2022.

alunos atendidos, estagiários discentes do Instituto de Artes da Unicamp e coordenadores do Projeto<sup>2</sup>.

Agora, após quase dois semestres de flexibilizações em todos os níveis e quando as coisas demonstram retornar gradualmente para a mesma realidade presencial que vivíamos antes de Março de 2020, com a possibilidade de olharmos para trás e analisarmos as escolhas feitas, fica uma questão que pede uma reflexão mais profunda: Qual a posição da legislação dentro das modificações necessárias nos processos de ensino de instrumento durante a pandemia? Quais as consequências que a flexibilização do isolamento gerou na produção musical do Projeto Primeira Nota?

2 O tema foi trabalhado de maneira mais complexa na minha monografia, disponível no link: <http://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1239194?guid=1665666408630&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid%3d1665666408630%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d1239194%2312-39194&i=1>. Acesso em: 16 de out 2022.



## 2. O PROJETO PRIMEIRA NOTA

O Projeto Primeira Nota é desenvolvido pelo Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - IA/Unicamp em parceria com a Prefeitura Municipal de Campinas, via Secretaria Municipal de Educação. Os professores da escola são alunos do curso de Música do IA - Unicamp.

Tendo sido inaugurado em 2014, o Projeto Primeira Nota, popularmente conhecido como Centro Escolar Municipal de Música Manoel José Gomes (CEMMANECO), proporciona há 6 anos a experiência de ensino e aprendizagem musical de forma coletiva. O projeto oferece aulas de musicalização, teoria musical e ensino coletivo de canto e instrumentos musicais a crianças e adolescentes e não é exigido conhecimento prévio de música de quem deseja se inscrever. Os alunos de 6 a 10 anos entram no curso de musicalização e os de 11 a 14 anos, no de instrumento, podendo escolher dentre as seguintes famílias: cordas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), sopros (flauta, clarinete, saxofone, trompete e

trombone), instrumentos de percussão ou técnica vocal. As aulas costumam ser ministradas duas vezes por semana, contando com prática de orquestra para instrumentos de cordas e prática de banda para sopros e percussão. Idealmente, o projeto é realizado via aulas presenciais, com número de alunos que varia entre 8 e 10 por sala e que, em sua maioria, utilizam instrumentos cedidos pelo projeto e, portanto, compartilhados.

Durante o segundo semestre de 2019 até o final do primeiro semestre de 2021 atuei como monitora da turma de Violas no Projeto, e dentro da realidade que nos foi imposta desde Março de 2020, a preparação pedagógica teve que se voltar para palavras-chaves como “tecnologia e Música”, “Música e educação a distância” e “Ensino musical e web”.

As aulas, que eram coletivas, passaram a ser individuais, das 2h30min de duração para encontros semanais de 20 minutos cada, utilizando o telefone de pais e responsáveis para contato via chamada de vídeo do *whatsapp*<sup>3</sup> e, para

<sup>3</sup> WhatsApp é um aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para smartphones. Além de mensagens

os alunos que podiam, utilizando de computadores para chamada de vídeo via *team*<sup>4</sup> ou *meet*<sup>5</sup>.

Durante o ano de 2021 tive a oportunidade de publicar<sup>6</sup> um artigo nos Anais do XIV Encontro de Educação Musical da Unicamp (o EEMU) sobre a situação do projeto num momento de exceção. Entretanto, com o passar do tempo e com as flexibilizações feitas pelo Poder Público, é válido ressaltar a criação de um Protocolo de atuação que foi elaborado e destinado pelos/aos coordenadores do projeto, juntamente com os monitores, com orientações

de texto, os usuários podem enviar imagens, vídeos e documentos em PDF, além de fazer ligações grátis por meio de uma conexão com a internet.

<sup>4</sup> Team.video é uma plataforma de videoconferência gratuita com grandes possibilidades de mensuração de dados e engajamento entre os presentes.

<sup>5</sup> Meet é uma plataforma de videoconferência da Google de fácil acesso a partir de uma conta gmail.

<sup>6</sup> Um artigo de minha autoria intitulado Ensino de Instrumento Online: Um relato de experiência sobre as aulas em modelo de exceção do Projeto Primeira Nota falando mais sobre o processo de adaptação das aulas para o contexto EAD está disponível nos Anais do XIII Encontro de Educação Musical da Unicamp. Disponível em: <https://sites.google.com/dac.unicamp.br/eemu/anais/2021> . Acesso em: 28 de mar. 2022.

para a manutenção das atividades de ensino coletivo dentro de um contexto no qual o coletivo se torna potencialmente perigoso (e aqui me refiro ao risco de se contrair COVID-19).

Após a promulgação do Decreto no 21.435 de 09 de abril de 2021<sup>7</sup>, da cidade de Campinas-SP, no qual foi autorizada a retomada das atividades presenciais, foi montado este protocolo, de modo a seguir o Plano São Paulo de Contingenciamento da Pandemia de Covid-19 (2021)<sup>8</sup>, mudando questões práticas acerca da musicalização infantil e do curso de instrumentos, que passaram a ser estruturados no modelo híbrido.

As atividades presenciais foram suspensas na semana do dia 16 de Março de 2020; porém, durante essa semana, ainda fomos até a escola, por não sabermos bem do que se tratava e do quão mortal essa pandemia seria.

<sup>7</sup> Íntegra do Decreto disponível no link <http://conteudo.campinas.sp.gov.br/sites/conteudo.campinas.sp.gov.br/files/dom-extra/2021-04/dom-extra-2021-04-50098645.pdf>. Acesso em 29 de março de 2022.

<sup>8</sup> Íntegra do documento disponível no link: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/planosp/>. Acesso em 29 de março de 2022.

Desde então, o Protocolo

Presencial do Primeira Nota<sup>9</sup> (que chamaremos de PPPN, com orientações de atuações para os supervisores e monitores do CEMMANECO) foi sendo criado, ou seja, pensado desde uma época na qual ainda não existiam protocolos que garantissem 100% a prevenção de contaminação do COVID-19.

No entanto, seguiremos as indicações do Compromisso PMC Manual do Gestor, o Compromisso Campinas Educação, o Caderno 6 Protocolo Sanitário Municipal Educação, ambos de 2020 e as Diretrizes para ações de prevenção e controle frente aos casos suspeitos de covid-19 em alunos de instituições de ensino de 2021, incorporando elementos que são específicos do contexto da musicalização infantil e dos cursos de instrumentos do CEMMANECO, além de dados atuais da situação pandêmica brasileira e os encaminhamentos do Plano Nacional de Vacinação (PPPN, 2021, p. 1).

É importante frisarmos que

<sup>9</sup> O Protocolo Presencial do Primeira Nota não está disponível para acesso público devido ao fato de ser um documento guia para parceiros e professores do convênio entre a Universidade Estadual de Campinas e a Prefeitura Municipal de Campinas.

as atividades híbridas retornaram na escola na semana do dia 05 de abril de 2021 (para as turmas de instrumento) e que a escola não estava incluída no Plano Nacional de Vacinação no grupo prioritário de vacinação. Sendo assim, pela faixa-etária da maioria do corpo docente e gestão pedagógica, não existia previsão para a vacinação para as/os profissionais da educação do Projeto Primeira Nota durante toda a elaboração e os primeiros 3 meses de execução do retorno.

Foi projetado e considerado que o momento presencial seria o complemento curricular do EAD, já que este efetivamente representa a menor parcela da hora/aula, devido ao escalonamento da ida à escola.

### **3. FLEXIBILIZAÇÃO E INDIVIDUALIZAÇÃO DO PROCESSO DE ENSINO**

Para além da questão pedagógica, vale dizer aqui também que o PPPN traz orientações claras acerca do uso de máscara, *faceshield* e de barreiras de acrílico (PPPN, 2021, p. 10) como modo de diminuir a exposição e propiciar

maior segurança para os monitores (que vale lembrar: não tiveram direito à vacinação enquanto grupo especial - professores, mesmo tendo que retornar às atividades presenciais).

Também foram delimitados espaços e especificamente os números que seriam atendidos no dia a dia da escola, como demonstra claramente o parágrafo a seguir sobre políticas de distanciamento social e a utilização dos espaços:

c. Curso de Cordas: Para o curso de cordas serão utilizados para as aulas quatro espaços abertos indicados no mapa abaixo:

- 1. P1 – violino: dois alunos(as);
  - 2. P2 – violoncelo: um aluno(a);
  - 3. P4 – contrabaixo: um aluno(a);
  - 4. P6 – viola: dois alunos(as);
- (PPN, 2021, p. 12)

Segundo o Compromisso PMC Manual do Gestor (2020)<sup>10</sup> também

<sup>10</sup> Íntegra do documento disponível no link: [https://covid-19.campinas.sp.gov.br/sites/covid-19.campinas.sp.gov.br/files/protocolos-sanitarios/Edi%C3%A7%C3%A3o%203.%20Compromisso%20PMC\\_%20MANUAL%20DO%20GESTOR\\_%20prevenir%20a%20](https://covid-19.campinas.sp.gov.br/sites/covid-19.campinas.sp.gov.br/files/protocolos-sanitarios/Edi%C3%A7%C3%A3o%203.%20Compromisso%20PMC_%20MANUAL%20DO%20GESTOR_%20prevenir%20a%20)

foram descritas ações de cuidado e de monitoramento aos alunos e monitores antes de todas as suas chegadas até a escola, algumas dessas atitudes eram: aferição da temperatura, o preenchimento de um questionário perguntando sobre tosse, diarreia, dor de cabeça, coriza, e também que nenhum aluno será aceito nas dependências da escola com qualquer um desses sintomas ou com febre (PPPn, 2021, p. 14-15).

Com relação ao material pedagógico e a utilização dos instrumentos da escola, que são emprestados a alguns alunos, foram estipulados sete novas normativas de atuação. Estas variam de acordo com os aportes necessários para a execução no instrumento (como o caso dos EVA's para cellos) e também do material pedagógico que cada monitor deseja trabalhar com seus alunos:

b. Curso de Cordas: 1. Os estudantes e o corpo docente que possuem instrumentos próprios devem levá-los para a aula presencial;

transmiss%C3%A3o%20do%20novo%20coronav%C3%ADrus%20nos%20servi%C3%A7os%20da%20PMC\_dez2020%20final.pdf. Acesso em: 29 de mar. de 2022.

2. As partituras serão de uso individual. Após a entrega, torna-se responsabilidade total do aluno e aluna. Não haverá partitura reserva;

3. Apenas o corpo docente fará manuseio dos tapetes de EVA's no momento da arrumação dos espaços de aula (exclusivo para as aulas de violoncelo);

4. Durante a arrumação dos espaços na preparação para as aulas, somente o corpo docente pode manusear os instrumentos e periféricos, tais como breus, espaleiras e estantes de partituras, exceto quando o estudante utilizar o próprio instrumento;

5. Fica a cargo do corpo docente higienizar, com álcool gel 70%, guardar e organizar os instrumentos e periféricos pertencentes à escola;

6. Se necessário for o uso de computador ou caixas de som durante as aulas, somente o corpo docente poderá manusear os equipamentos;

7. Estão proibidas as atividades ou jogos com compartilhamento de quaisquer objetos (PPPn, 2021, p. 20).

Para além do já supracitado

cuidado com o manuseio de materiais e de instrumentos, tanto por parte dos monitores quanto por parte dos alunos, o Protocolo Presencial do Projeto Primeira Nota é extremamente claro ao proibir o contato físico entre pares principalmente como uma ferramenta de elucidação ou de exemplificação por parte do professor. Assim, foi necessário repensar não apenas o modelo coletivo pedagógico adotado, mas também a criação de referenciais, as imagens mentais para o ensino de movimento sem contato físico e a importância de fazer o aluno extremamente ativo nas aulas, uma vez que elas aconteciam presencialmente apenas uma vez por mês.

A principal questão levantada sobre o desenvolvimento dos alunos durante esse período de distanciamento foi a performance. O ensino da performance é um “dos principais desafios para a educação musical a distância” (GOHN, 2009, p. 109).

Por se tratar de uma área procedimental e diretamente relacionada com os movimentos do fazer musical, a aprendizagem de instrumentos musicais trabalha com conceitos práticos, que usualmente

são discutidos com a presença de mestre e aprendiz em um mesmo espaço (GOHN, 2009, p. 110).

Nessa perspectiva, interações visuais são extremamente importantes, essenciais para que as nuances da performance possam ser discutidas e analisadas (GOHN, 2009, p. 110). Durante as atividades *online* foi estimulada a escrita de roteiros de estudos, a gravação de audioguias e a descrição oral de movimentos, juntamente com partituras, que se demonstraram muito válidas para a compreensão teórica e cognitiva do fazer musical. Porém a demonstração de movimentos, com todos os detalhes e minúcias que o fazer musical demanda (principalmente em seu caráter mecânico), é impossível sem o elemento visual (GOHN, 2009, p. 109-110) e a possibilidade de retomar essa demonstração no retorno híbrido foi extremamente importante.

Jean Piaget considera a imitação como um importante processo cognitivo não inato que se desenvolve ao longo de todos os seis estágios do período sensório-motor (PIAGET *apud* MOURA, RIBAS, p. 208). Partindo desse pressuposto,

reforçamos que em um sistema de aulas presenciais a imitação é um importante passo para o processo de aprendizagem. A demonstração de técnicas ao aluno, seguida pela observação do aluno por parte do professor, a possibilidade de se comentar e ver os movimentos por diversos ângulos, são passos muito importantes para o desenvolvimento do aluno (GOHN, 2009, p. 111).

Se fizermos um rápido recuo nos processos de ensino e aprendizagem, mesmo em projetos coletivos, o uso de ferramentas tecnológicas esteve muitas vezes restrito à audição ou apreciação de diversas gravações sobre a peça estudada; quando muito, como forma de contato entre professor e alunos ou de arquivos com guias performáticos.

Essa restrição ou resistência ao uso de tecnologias, que é denominada *tecnofobia* por Dinello (2005), se apresenta também como produto da insegurança de certos indivíduos frente ao novo, o que Gohn (2007, p. 163) chama de falta de familiaridade e, por conseguinte, exclusão das práticas cotidianas e sua vivência. Com relação ao conceito de *vivência*, optamos por

alocar o construto teórico vigotskiano (VIGOTSKI, 1998), “que integra, de modo indissociável, no indivíduo, dados do meio e dados da personalidade, e, por essa razão, é usada como unidade de análise nos processos de desenvolvimento” (NASSIF, 2021, p. 6). Mesmo que nosso foco principal não esteja na questão do desenvolvimento, impressões preliminares sobre o objeto de pesquisa mostram que as vivências de docentes e discentes afetam as relações construídas com a tecnologia e as consequentes propostas ou recusas de seu uso.

A ideia de experimentação e de vivência inclui um outro constructo teórico extremamente presente nos textos sobre o saber da performance: o tempo! Cuervo e Santiago expõem um cenário que se altera e se deforma se levamos essa grandeza física em consideração:

Contudo, para que esse processo biológico ocorra, é preciso algo que foi tirado de docentes e estudantes, “da noite para o dia”: tempo. O tempo de aprendizado das novas tecnologias, o tempo de aquisição de recursos materiais necessários, o tempo de garantir, prioritariamente, segurança alimentar e saúde emocional

às classes docentes e discentes, não existiu. Não houve tempo de reflexão, de construção dialógica, de colaboratividade (CUERVO, SANTIAGO, p. 371, 2020).

Assim, o tempo que se faz necessário no processo de aprendizagem, no processo de construção do saber e de assimilação desse conhecimento, foi transformado com a velocidade do acesso à informação dentro da realidade virtual. As normas e regras se alteravam com a velocidade que se conseguiam informações novas sobre a pandemia, sobre vacinação e tudo isso somado ao processo extremamente cansativo de se viver essa realidade pandêmica.

Do mesmo modo, o tempo do ensino que era coletivo se tornou individualizado. Essa alteração acabou por possibilitar *feedbacks* individuais para cada aluno e assim a melhora técnica dos mesmos no instrumento. Entretanto, também tirou a possibilidade de se aprender entre pares, na troca, com o tempo do coletivo e do fazer musical conjunto, da coletividade na construção do conhecimento (que no projeto sempre foi a performance de câmara).

## 4. CONCLUSÃO

Durante os últimos dois anos vimos temas envolvendo o ensino da performance a distância e a manutenção das atividades nos diversos níveis de ensino musical acharem formas de se manterem, de continuarem sendo oferecidas e como quantificar e qualificar o serviço que é oferecido à comunidade beneficiada.

A travessia dos saberes da performance, assim como suas metodologias de manutenção e mensuração, foram diferentes de projeto para projeto e geraram um vasto material sobre as modalidades de ensino a distância e como elas podem contribuir para o campo do estudo do uso de tecnologias dentro do ensino da performance.

Pensando nessa travessia atrelada ao conceito de musicalidade como geração de sentido através do fazer musical, e lembrando que a expressividade do discurso musical está amalgamada ao seu contexto sociocultural e biológico (CUERVO, 2016), no mundo em quarentena e pós-

pandemia, as musicalidades se veem transformadas.

Junto com a transformação das musicalidades, dos modos de ensino e da relação com o tempo, se apresenta também a possibilidade de se trabalhar o papel e a autoridade da ciência, as questões da individualização de ensinamentos e do “novo normal” no que dirá respeito ao papel da tecnologia dentro do ensino da performance. É fato que criar um espaço digital de mão dupla, onde alunas e alunos consigam ver e, em certos momentos, imitar o professor, mesmo que com restrições, abarca o necessário para que o fazer musical de alguma forma aconteça. Dessa forma, também é possível que professores visualizem o procedimento instrumental dos alunos de maneira razoavelmente ampla e consigam de algum modo passar a eles um feedback mais personalizado (GOHN, 2009, p. 111).

Assim como a necessidade de lidar com aspectos mais minuciosos e passíveis de alteração via telas de dispositivos, como afinação, timbres, interpretações e técnicas, dentre várias outras questões tradicionalmente

trabalhadas no contato direto, o ensino a distância ofereceu, nessa situação relatada, a possibilidade de uma revisitação por parte do aluno ao material oferecido pelo professor (seja este um vídeo, uma imagem ou explicações verbais) como exemplificações de técnicas. Por esta razão é possível afirmar que, até onde pude presenciar, a continuidade do Projeto, mesmo de forma mais precária no período da pandemia, se deu de forma razoavelmente funcional e, talvez não seja exagerado afirmar, de forma exitosa, tendo como resultado a produção de dois concertos gerais pensados para plataformas digitais<sup>11</sup>. Tanto alunas e alunos quanto professores se desdobraram para que o processo de ensino/aprendizagem não se interrompesse e, mais do que isso, não esmorecesse.

## 5. REFERÊNCIAS

CAMPINAS. Decreto nº 21.435, de 09 de abril de 2021. Altera o Decreto

<sup>11</sup> Disponível para acesso nos seguintes links: <https://www.youtube.com/watch?v=mHFctsbzeEs> e <https://www.youtube.com/watch?v=2LTUGp44lvM>. Acesso em: 16 de out. 2022.

nº 20.782, de 21 de março de 2020, que “Declara situação de calamidade pública, estabelece regime de quarentena no Município de Campinas, e define outras medidas para o enfrentamento da pandemia decorrente do Coronavírus (COVID-19)” e o Decreto nº 21.382, de 12 março de 2021 que “Dispõe sobre a Fase Emergencial do Plano São Paulo no Município de Campinas, e define outras medidas para o enfrentamento da pandemia do Coronavírus (COVID-19)”. Diário Oficial, Campinas, SP, v. 50, n. 12.562, p. 1-2, 10 abr. 2021. Disponível em: <https://conteudo.campinas.sp.gov.br/sites/conteudo.campinas.sp.gov.br/files/dom-extra/2021-04/dom-extra-2021-04-50098645.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2022.

CUERVO, Luciane da Costa. Musicalidade da performance na cultura digital: estudo exploratório-descritivo sob uma perspectiva interdisciplinar. 2016. Tese (Doutorado Informática na Educação) - Centro de Estudos Interdisciplinares em Novas Tecnologias da Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/157496>. Acesso em: 14 dez. 2022.

CUERVO, Luciane; SANTIAGO, Pedro Ricardo Bücken. Percepções do impacto da pandemia no meio acadêmico da música: um ensaio aberto sobre temporalidades e musicalidades. *Revista Música*, [S.l.], v. 20, n. 2, p. 357-378, 2020. DOI: 10.11606/rm.v20i2.180068. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/180068>. Acesso em: 14 dez. 2022.

DINELLO, Daniel. *Technophobia!: Science Fiction Visions of Posthuman Technology*. Austin, TX: University of Texas Press, 2005.

GOHN, Daniel. Tecnofobia na música e na educação: origens e justificativas. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 161-174, dez. 2007. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/308/282>. Acesso em: 29 nov. 2020.

GOHN, Daniel Marcondes. *Educação musical a distância: propostas para ensino e aprendizagem de percussão*. 2009. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível

em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-13042010-225230/>. Acesso em: 14 dez. 2022.

MOURA, Maria Lucia Seidl de; RIBAS, Adriana F. P. Imitação e desenvolvimento inicial: evidências empíricas, explicações e implicações teóricas. *Estudos de Psicologia (Natal)*, Natal, v. 7, n. 2, p. 207-215, jul. 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2002000200002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/R5qsTxMj75VT6FqTrrvdhrB/?lang=pt>. Acesso em: 13 out. 2022.

NASSIF, Silvia Cordeiro. Quando o músico e o educador se encontram: um estudo sobre o perfil discente em um curso de Licenciatura em Música. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 21, 2021. DOI: 10.5216/mh.v21.67701. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/67701>. Acesso em: 14 dez. 2022.

QUEIROZ, Dora Utermohl de. Aulas online: uma revisão de literatura sobre o ensino e aprendizagem dos instrumentos de cordas friccionadas antes da pandemia da covid-19. In: CONFERÊNCIA NACIONAL DO ENCONTRO DE CORDAS FLAUSINO VALLE, 2., 2020, Rio Branco. Anais [...]. Rio Branco: Nepan,

2020. Tema: Ensino coletivo, pedagogia e performance. Disponível em: [https://www.academia.edu/56832118/Anais\\_da\\_II\\_Conferencia\\_do\\_Encontro\\_de\\_Cordas\\_Flausino\\_Valle\\_1](https://www.academia.edu/56832118/Anais_da_II_Conferencia_do_Encontro_de_Cordas_Flausino_Valle_1). Acesso em: 14 dez. 2022.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. *Aprendizagem e desenvolvimento intelectual na idade escolar*. In: VIGOTSKII, Lev S.; LURIA, Alexander R.; LEONTIEV, Alexis N. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. São Paulo: Ícone, 1998. p. 103-117.

---

Thayná Bonacorsi

Bacharel em Viola pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é membro pesquisador do Grupo de Estudos da Performance em Instrumento de Corda - GEPIInC/Unicamp, do Grupo de Pesquisa Os Problemas da Interpretação – UEM

E-mail: [bonacorsithayna@gmail.com](mailto:bonacorsithayna@gmail.com)

# DO TRIO ELÉTRICO AO ELETRÔNICO: ASCENSÃO DA MÚSICA ELETRÔNICA NO CARNAVAL DE SALVADOR

## **Autora**

Ana de Almeida Andrade

## **RESUMO**

O presente artigo, através da metodologia de pesquisa bibliográfica, analisa a trajetória da música do carnaval de rua de Salvador, e demonstra como a mesma nunca esteve fechada a avanços tecnológicos e influências externas. A partir da inovação da guitarra baiana e do trio elétrico em 1950, com suas influências do frevo, samba e chorinhos, procura-se descrever como a música soteropolitana carnavalesca chegou na sonoridade de bandas como Baiana System, que incorporou fortemente a música eletrônica em seu repertório. O movimento da Axé Music também não dispensou a rápida utilização de teclados e sintetizadores modernos. A cultura experimental atendida dos músicos e artistas do carnaval de Salvador, impulsionados por novos equipamentos e tecnologias, bem como a popularização dos meios de produção musical, criaram uma nova estética pós-axé music.

## **PALAVRAS-CHAVE**

música eletrônica; carnaval; trio elétrico.

## **ABSTRACT**

This article, through the methodology of bibliographical research, analyzes the music played on the Carnival of Salvador, Bahia (Brazil), and demonstrates how it has never been indifferent to technological advances and external influences. From the innovation of the typical electric guitar of Bahia, and the electric trio in 1950, with their influences from frevo, samba and chorinhos, this research describes how this carnival music arrived in the sound of bands like Baiana System, which strongly incorporated electronic music in their repertoire. The Axé Music movement also made rapid use of modern keyboards and synthesizers. The attuned experimental culture of Salvador's carnival musicians and artists, driven by new equipment and technologies, as well as the popularization of music production means, created a new post-axé music aesthetic.

## **KEYWORDS**

electronic music; carnival; electric trio.



## 1. INTRODUÇÃO

A música do carnaval de rua de Salvador sempre esteve sob a constante influência de avanços tecnológicos e novas sonoridades. A capital baiana é o palco do maior carnaval de rua do planeta<sup>1</sup> e, em 2020, Salvador recebeu mais de meio milhão de turistas durante os seis dias oficiais de festividades, o que lhe garantiu uma receita de 1,25 bilhão de reais<sup>2</sup>. E no centro desta festa colossal está a música, sem a qual é difícil imaginar a própria existência do carnaval.

O presente artigo discorre sobre as diversas influências musicais do carnaval de Salvador, com o enfoque nos avanços tecnológicos e na música eletrônica. Desde o surgimento da guitarra baiana e do trio elétrico, cuja inovação foi crucial para a formatação

1. Enquanto o Rio de Janeiro mantém o recorde de maior Carnaval, Salvador segue como o maior carnaval de rua do mundo (LARGEST STREET CARNIVAL, 2022)

2. Como resultado, o fluxo turístico no período de 20 a 26 de fevereiro de 2020, em Salvador e entorno, foi de aproximadamente 635.691 (seiscentos e trinta e cinco mil, seiscentos e noventa e um) turistas, que geraram uma receita de aproximadamente R\$ 1,25 bilhão (R\$ 1.252.292.821,31).” (BAHIA, 2020).

do que hoje é a festa de carnaval em Salvador, a capacidade de projeção da música tocada atingiu novos patamares. Nesta época tocava-se com forte influência do frevo e das marchinhas, adaptados a uma nova instrumentação e formação. A partir de então, muitas novidades foram se somando à música de carnaval de Salvador, como novos timbres, distorções, efeitos, pedais, sintetizadores etc.

Cinquenta anos após o surgimento do Trio Elétrico, a música eletrônica assume pela primeira vez os holofotes no carnaval soteropolitano no ano 2000: a convite de Daniela Mercury, os DJ Mau Mau e DJ John Carter sobem ao Trio Tecno. E em 2020, o DJ goiano Alok, com a mega estrutura do seu trio independente, foi uma das atrações mais aguardadas de toda a festa.

Assim, a música do carnaval de Salvador está em constante adaptação e demonstra abertura para receber novos estilos musicais e tecnologias, o que incentiva a criação e desenvolvimento de uma música de carnaval única.

## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1 MÚSICA ELETRÔNICA

Primeiramente, e para que não haja qualquer confusão, é necessário fazer a distinção entre a música eletrônica, *per se*, e outros formatos musicais que se utilizam de meios elétricos, ou mesmo eletrônicos, mas não são categorizados como “música eletrônica”.

Por um lado, a eletricidade lida com elementos do mundo físico, enquanto a eletrônica lida com *informação*. Em um instrumento *eletroacústico* há a vibração, no mundo físico, de alguma materialidade (e.g. uma corda), e o resultado auditivo desse movimento é amplificado por meios elétricos. É o caso do *Fender Rhodes* e da guitarra, inclusive a guitarra baiana.

No caso de um instrumento *eletrônico*, não há no mundo físico nada a ser amplificado. É através de um mecanismo eletrônico que uma informação é sintetizada em ondas sonoras. Assim, o som é criado no mundo físico a partir de informações eletrônicas. *Theramin*, sintetizadores digitais e computadores são exemplos desta tecnologia.

Comumente, encontra-se a definição de que música eletrônica é toda música criada ou modificada através do uso de equipamentos e instrumentos eletrônicos (COSTA, 2011, p. 30).

No entanto, a música eletrônica não se limita a ser a música produzida apenas por esses instrumentos. O fato de uma obra utilizar um timbre de contrabaixo sintetizado não a transforma necessariamente em música eletrônica. Afinal, “uma música cujos arranjos possam ser adaptados para formações não eletrônicas ou construída através da realização de imitações de instrumentos musicais acústicos pelos sintetizadores não pode ser chamada de eletrônica.” (MICHAJLOWSKY, 2014, p. 56).

## 2.2 ASSIM NASCEU O TRIO ELÉTRICO

O Trio Elétrico nasce em 1950 quando Dodô e Osmar<sup>3</sup> colocam amplificadores alimentados por geradores e conectados aos seus instrumentos em um carro Ford Bigode 1929 para desfilar na Avenida Sete de Setembro (RIBEIRO, 2011, p. 39).

3. Adolfo Antônio do Nascimento e Osmar Álvares Macedo.

Para a construção desses instrumentos tiraram a inspiração de uma apresentação do violonista Benedito Chaves, que utilizava captadores elétricos em seu violão. Em busca de resultados semelhantes, a dupla inovou ao retirar o corpo de seus instrumentos de corda, para que conseguissem evitar a microfonia causada por ele na captação eletroacústica. Com a amplificação do som gerado apenas pelo braço do instrumento estava inventado o “Pau Elétrico”, mais tarde batizado de guitarra baiana<sup>4</sup>.

O estilo musical tocado era uma mistura de frevo, fortemente influenciado pela sonoridade do Grupo Vassourinhas de Pernambuco, bem como o samba e o chorinho. A formação e instrumentação particulares acabaram gerando o que se denominou de “frevo de trio”, ou “frevo eletrizado” (RIBEIRO, 2011, p. 38).

Apenas alguns anos depois, em 1956, Orlando Campos inova com a confecção de uma estrutura metálica feita de alumínio a partir de latas de querosene. A modificação tornou-se necessária para suportar o crescente

4. Relato extraído de entrevista com Armandinho Macedo (A HISTÓRIA do trio elétrico, 2012).

número de amplificadores e músicos em cima de um trio elétrico (RIBEIRO, 2011?, p. 40).

Em seguida, com a chegada de Armandinho Macedo, insere-se na sonoridade do trio elétrico influências do rock inglês e americano com a utilização de pedais de distorção, influenciado por músicas como (*I can't get no*) *Satisfaction* e solos de Jimmy Hendrix. Outra novidade foi a inserção de letra nas músicas que até então eram instrumentais, deve-se a Moraes Moreira o salto, com músicas como “Assim Pintou Moçambique” (1979) e “Pombo Correio” (CHAME Gente, 2001).

Luiz Caldas representa outro marco na evolução da música de carnaval de Salvador. Até então o andamento das músicas era bastante acelerado, o que levava os foliões a inevitáveis brigas. Com o intuito de incentivar a dança, Luiz Caldas lança trabalhos semanais para a música que viria a ser conhecida como Axé, como foi o caso de “Fricote” em 1985. O músico desde então se afasta da sonoridade da guitarra baiana, adicionando o som de teclados e sintetizadores à música de trio (ASSIS, 2017, p. 271).

## 2.3 TRANSIÇÕES

Oficialmente, em 2000, um DJ assumiu o comando de um trio elétrico pela primeira vez em Salvador. Na verdade, dois: DJ Mau Mau e DJ John Carter. A ideia veio da já consagrada artista carnavalesca Daniela Mercury, cuja inspiração foi a *Love Parade* alemã:

Daniela Mercury percebeu que era possível utilizar pick-ups em cima dos trios elétricos, uma vez que buscou inspiração nos festivais europeus como, por exemplo, o *Love Parade*, um dos eventos mais significativos que acontece anualmente no verão alemão, na cidade de Berlim, desde o ano de 1989 (COSTA, 2011, p. 108)

A ousadia do Trio Tecno, como foi batizado no ano de sua estreia, não agradou a todos. O trio não terminou seu percurso sem que fosse, antes, vaiado por diversos foliões que reprovavam a nova sonoridade eletrônica (SANCHES, 2000). Não obstante, a arte está em constante evolução, e vinte anos depois mais um DJ sobe ao trio, e, se houve vaias, ninguém ouviu: era a vez do DJ Alok<sup>5</sup> assumir o trajeto Barra/Ondina em

5. DJ Alok, como é conhecido o também produtor Alok Achkar Peres Petrillo nascido em Goiânia,

2020.

Em duas décadas muita coisa mudou; o eletrônico, de *underground*, passou ao *mainstream*, sendo o Brasil selecionado como segundo maior mercado do mundo de música eletrônica, atrás apenas dos Estados Unidos (ASSEF, 2017b, p. 271). Antes de Alok, outros DJs internacionais também tocaram no Carnaval de Salvador, como: Fatboy Slim & David Gueta em 2008, Tiesto e Bob Sinclair (COSTA, 2011, p. 102).

No início, o DJ, Disc-jóquei ou simplesmente o discotecário, não assumia qualquer relevância artística reconhecida. Seu trabalho se limitava a trocar discos. “Os DJs são mantidos em posição secundária, tanto que estão sempre de costas para o público [...] as equipes acham mais importante impressionar os dançarinos mostrando seus amplificadores, com inúmeros botões.” (VIANNA JÚNIOR, 1987, p. 70).

Considerado como o primeiro DJ do Brasil, Osvaldo Pereira, no final 1991, é filho de Adriana Peres Franco e Juarez Achkar Petrillo, ambos DJs conhecidos como Ekanta e Swarup - fundadores do mega festival de música eletrônica que acontece todos os anos na Bahia, Universo Paralelo (OLIVEIRA, 2018).

da década de 1940, aproveitou que os clubes de grandes festas da alta sociedade paulista ficavam vazios no domingo para fazer um acordo com os donos e assim realizar bailes sonorizados com seus próprios equipamentos de som, vitrola e LPs. Os baixos preços destes eventos viabilizaram a participação de uma nova esfera da população, que dançavam ao som que parecia vir do além: os bailes ficaram então conhecidos com o nome de “Osvaldo e Sua Orquestra Invisível” - afinal, o primeiro DJ do Brasil ficava atrás das cortinas e a banda, que era o costume da época, ninguém nunca via (ASSEF, 2017, p. 25.).

Apenas no final da década de 80 é que o foco passa para a figura do DJ:

[DJ] Marlboro fez demonstrações de bateria eletrônica e de scratch em vários bailes. Pensei que aquilo poderia ser o início de um novo tempo para o DJ carioca, que deixaria de ser o animador de baile para ser a estrela de um espetáculo que depende muito do virtuosismo técnico individual. Um processo parecido com o que aconteceu em Nova York, quando os DJs subiram com toca-discos e tudo para os mais famosos palcos da cidade (VIANNA JÚNIOR, 1987, p. 119)

Saindo de trás das cortinas, o DJ

assume papel fundamental, muitas vezes criando um verdadeiro culto à sua figura, como ficou conhecida a época dos *DJ's Superstars*, ainda na década de 90 (ASSEF, 2017b, p. 178). Um desses DJs foi justamente o DJ Mau Mau, que, no ano de 2000, foi convidado por Daniela Mercury a subir no trio elétrico.

Desde então, o fenômeno da expansão da música eletrônica andou lado a lado com os avanços tecnológicos de produção musical, barateamento de equipamentos, *homestudios* e pela forma com a qual o mundo se conectou via internet neste começo do século XXI:

As novas tecnologias sonoras determinam o avanço estético da música eletrônica. O surgimento de novos suportes digitais e até mesmo analógicos abrem o leque da experimentação e descoberta de novos timbres sonoros e colagens. Novos suportes são capazes de propor novas estéticas (SOUZA, 2009, p. 45)

Assim, uma nova demanda surgiu, um novo mercado se abriu e um público sedento por novidades, quicá cansado do reinado de mais de trinta anos de Axé Music, criou as circunstâncias necessárias para a consagração de uma nova música de Carnaval em Salvador.

Analisa-se, a seguir, o curioso caso de sucesso mundial da banda ganhadora do Grammy Latino de Melhor Álbum de Música Alternativa em 2019, o Baiana System.

## 2.4 O CURIOSO CASO BAIANA SYSTEM

As peças que formam esse quebra-cabeça não são poucas. O certo é que a banda baiana, formada em 2009, vem cativando o coração dos foliões, ainda que ninguém consiga, ao certo, definir o que toca, afinal, o Baiana System.

O nome dá uma direção: o *Baiana* vem de “guitarra baiana”, tradição já antiga no carnaval de Salvador, com mais de setenta anos desde sua estreia na Avenida Sete. É nas mãos de Roberto Barreto que ela recupera seu fôlego em cima do trio. O músico traz influências de grandes guitarristas nacionais, como o próprio Armandinho, e internacionais, como Carlos Santana. (IZEL, 2017)

Já o *System* vem da cultura do *Sound System*, famoso movimento cultural iniciado na década de 40 na ilha da Jamaica, e levada ao Reino Unido ainda nos anos 50, por imigrantes jamaicanos incentivados a trabalharem

em terras britânicas com a flexibilização das leis de imigração, que fez parte do plano de reconstrução do país durante o período pós-guerra. Este fluxo ficou conhecido como a diáspora jamaicana e influenciou fortemente a cena eletrônica, com suas enormes caixas de som, DJs e Mestres de Cerimônia (BREWSTER; BROUGHTON, 2014, p. 49).

Este movimento cultural exerceu forte influência no vocalista do grupo, Russo Passapusso, como ficou conhecido o Roosevelt Ribeiro de Carvalho, nascido em Feira de Santana, em 1983. É aí que ele encontra suas raízes musicais. Tendo sido o vocalista também do grupo *Ministereio Público*, ele bebeu na fonte não só do *reggae*, *dub* e *rap*, mas também do samba, do cancionero e do regional, mais uma peça essencial na criação sonora do Baiana System (IZEL, 2017).

O baixista do grupo também é fundamental: conhecido como *SekoBass*, seu primo é ninguém menos que Gerônimo Santana, autor do *hit* (entre outros tantos) “É d’Oxum”, uma espécie de hino extra-oficial da capital baiana. Os anos durante os quais tocou com o grande músico foram extremamente

determinantes na sua formação musical, e é possível escutar com clareza sua influência nas linhas de baixo das músicas do Baiana System<sup>6</sup>.

O guitarrista é o também produtor Juninho Costa, ou Junix, o qual traz a influência do rock ao grupo, com seus timbres e pedaleiras. O percussionista é o conhecido Japa System, que durante muito tempo foi percussionista do projeto Timbalada, bem como do Terra Samba. Com o anseio por novos projetos, aceitou o convite para participar do grupo Baiana System, e assim trouxe sua bagagem de percussão baiana, adicionando também a sonoridade da tão característica percussão eletrônica (AMORIM, 2017, p. 39).

Outra vertente forte eletrônica é a de João Milet Meirelles, formado em Composição e Regência pela Universidade Federal da Bahia, trazida por seus sintetizadores e softwares digitais como o Ableton Live: “é o sistema eletrônico como mais um instrumento dialogando com o grupo” (MEIRELLES, 2018, p. 31).

6. Com meu primo e referência na minha música @geronimosantanaoficial ... Grande mestre da música Baiana e influência de muitos artistas ... Salve Geronimo Santana.” (SEKOBASS, 2016).

Este lado mais eletrônico também foi acentuado pelo DJ e produtor Mahal Pita:

Um marco importante para o BS [Baiana System] foi a entrada de um segundo músico de live electronics no grupo em 2014, o produtor musical Mahal Pita. Ele trouxe com sigilo [sic] uma outra perspectiva de produção em base eletrônica e também de referência musical. Mahal trouxe para o grupo sua pesquisa no pagodão urbano de Salvador dentro do contexto eletrônico. Essa pesquisa vinha de antes, dentro do projeto que ele tinha com o produtor musical Rafa Dias. Somos responsáveis por diferentes funções dentro do live electronics do BS. Eu fico mais com as bases, a forma da música, efeitos, processamentos e algumas linhas de sintetizador ao vivo; Mahal fica com a execução de peças percussivas eletrônicas e linhas de synth ao vivo. (MEIRELLES, 2018, p. 28)

Hoje quem assume os teclados é o maestro, arranjador e pianista Ubiratan Marques. A banda, inclusive, não se fecha: a participação de artistas como BNEGÃO, Tropkillaz, Antônio Carlos e Jocáfi, entre tantos outros, bem como o projeto de músicas remixadas por DJs consagrados, faz com que a banda se mantenha em constante renovação a

cada novo projeto.

### 3. CONCLUSÃO

De acordo com a pesquisa apresentada por este artigo, o surgimento do trio elétrico foi motivado por uma nova invenção, o “pau elétrico”, que ficaria conhecido como guitarra baiana. Desde então, ou seja, desde 1950, a cada curva que a festa ia tomando, sempre impulsionada por sua música, é possível apontar alguma novidade, muitas vezes tecnológica, como foi o caso também da estrutura metálica acoplada a um caminhão para garantir a maior amplificação do som, ou a utilização de pedais de distorção por Armandinho.

É com o Trio Tecno que a pioneira Daniela Mercury traz pela primeira vez a figura do DJ para cima do trio elétrico, ainda no ano 2000. A partir daí, e ao longo de longos vinte anos, muitos outros DJs assumiram o mesmo posto, nem sempre com a aprovação dos foliões.

Não obstante, a única constância é a própria mudança, e assim, inexoravelmente, o novo sempre vem. E o novo veio através do grupo Baiana System.

Uma nova estética pós-axé music foi gerada através da cultura experimental antenada dos músicos e artistas do carnaval de Salvador. Sem abandonar suas raízes, através da guitarra baiana de Beto Barreto, das influências do baixo de SekoBass, da cultura do *Sound System* por Russo Passapusso, bem como do samba, pagode, *dub*, reggae, e com o mundo eletrônico do DJ Mahal Pita e João Meireles, trazido por seus sintetizadores e softwares digitais, a banda Baiana System representa hoje um novo fazer musical que encantou o soteropolitano carnavalesco.

#### 4. REFERÊNCIAS

AMORIM, Jordi Santos Gomes. Para o trio motô: um convite à reflexão acerca da indústria da música no carnaval. Orientadora: Profa. Dra. Carla de Araújo Risso. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26894>. Acesso em: 13 dez. 2022.

ASSEF, Claudia. Todo DJ já sambou: a história do disc-jôquei no

Brasil. 2. ed. São Paulo: Music Non Stop, 2017.

ASSEF, Claudia; MELO, Alexandre de. Ondas tropicais: biografia da primeira DJ do Brasil: Sonia Abreu. São Paulo: Matrix, 2017.

ASSIS, Alfredo José Moura de. Música popular: arranjo como dimensão do compor. Orientador: Prof. Dr. Paulo Costa Lima. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/24656>. Acesso em: 13 dez. 2022.

BREWSTER, Bill; BROUGHTON, Frank. Last night a DJ saved my life: the history of the disc jockey. Ed. revisada. Nova York: Grove Press, 2014.

CHAME Gente: a história do Trio Elétrico. Direção Mini Kert. Produção Executiva: Augusto Casé e Preta Gil. São Paulo: Dueto Filmes, 2001. 1 vídeo (1:00:19). Publicado pelo canal de Leonardo Bazico. Disponível em: [https://youtu.be/v\\_soz9M8j5w](https://youtu.be/v_soz9M8j5w). Acesso em: 11 nov. 2022.

COSTA, Juliana Cunha. Segregação espacial e música eletrônica: a cena cultural soteropolitana. Orientadora: Profa. Dra. Maria Auxiliadora da Silva. 2011. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/19870>. Acesso em: 13 dez. 2022.

GLENDAY, Craig (editor). Guinness World Records. Londres: Jim Pattison Group, 2022. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/74853-largest-street-carnival>. Acesso: 11 de nov. 2022.

LARGEST STREET CARNIVAL. In: Guinness World Records. London: Guinness World Records Limited, 2022. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/74853-largest-street-carnival>. Acesso em: 11 nov. 2022.

A HISTÓRIA do trio elétrico: 60 anos de trio: parte 1/6. Direção: Isabela Lorangeira e Luiz Hohenfeld. Publicado pelo canal de Luiz Hohenfeld. Salvador [s.n.], 2012. 1 vídeo (9:10). Disponível

em: <<https://youtu.be/PJGJo4WkVLM>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

IZEL, Adriana. Saiba o porquê Baiana System é uma das bandas mais celebradas do país. Em entrevista ao Correio, o guitarrista Roberto Barreto fala sobre o trabalho do grupo. Correio Braziliense, Brasília, 05 dez. 2017. Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/12/05/interna\\_diversao\\_arte,645412/saiba-o-porque-baiana-system-e-uma-das-bandas-mais-celebradas-do-pais.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/12/05/interna_diversao_arte,645412/saiba-o-porque-baiana-system-e-uma-das-bandas-mais-celebradas-do-pais.shtml). Acesso em: 01 dez. 2020.

MEIRELLES, João Milet. Infusão: a arte de caminhar nas brechas: caminhos de um músico digital. Orientador: Prof. Dr. Joel Barbosa. 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Interpretação e Criação Musical) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/28450>. Acesso em: 13 dez. 2022.

BAHIA (Estado). Secretaria do Turismo. Pesquisa de caracterização e

dimensionamento do turismo receptivo e avaliação de serviços durante o Carnaval de Salvador, 2020. Relatório de resultados. Salvador: Secretaria de Turismo, 2020. Disponível em: [http://www.observatorio.turismo.ba.gov.br/wp-content/uploads/2020/03/Relatorio\\_Pesquisa\\_Carnaval\\_2020.pdf](http://www.observatorio.turismo.ba.gov.br/wp-content/uploads/2020/03/Relatorio_Pesquisa_Carnaval_2020.pdf). Acesso: 11 de nov. 2022.

MICHAJLOWSKY, Alexei Figueredo. Tecnologias eletrônicas no Projeto Prisma (1984-1987). Orientadora: Profa. Dra. Carole Gubernikoff. 2014. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/unirio/11276>. Acesso em: 13 dez. 2022.

OLIVEIRA, Carla Letícia Pereira. Um universo paralelo na Bahia: o império underground da música eletrônica. Orientadora: Profa. Dra. Suzana Oliveira Barbosa. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação com Habilitação em Jornalismo) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador,

2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26720>. Acesso em: 13 dez. 2022.

RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. Na trajetória do trio : a canção do carnaval baiano entre uma mirada mágica e os espaços da alegria (1968-2010). Orientadora: Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito. 2011. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/10168>. Acesso em: 13 dez. 2022.

SANCHES, Pedro Alexandre. "Trio tecno" de Daniela Mercury é vaiado. Folha de S. Paulo, São Paulo, 06 de mar. 2000. Cotidiano. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0603200014.htm>>. Acesso em: 01 dez. 2020.

SEKOBASS. Música + Grave = SekoBass. Tumblr. 2016. Disponível em: <https://sekobass.tumblr.com/>. Acesso em: 10 de nov. 2020.

SOUZA, Cláudio Manoel Duarte de.

Música eletrônica e cibercultura: ideias em torno da sociabilidade, comunicação em redes telemáticas e cultura do dj. Orientador: Prof. Dr. André Luiz Martins Lemos. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33164>. Acesso em: 13 dez. 2022.

VIANNA JÚNIOR, Hermano Paes. O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos. Orientador: Prof. Dr. Gilberto Velho. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/72/teses/187154.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2022.

---

Ana de Almeida Andrade

Estudante de graduação de Música Popular na Universidade Federal da Bahia. Habilitação em Piano, Arranjo e Composição.

E-mail: [adandrade@ufba.br](mailto:adandrade@ufba.br)



# O RAPPER QUE REPENSOU O BRASIL: APONTAMENTOS SOBRE A LETRA DA CANÇÃO PRINCÍPIA DE EMICIDA

## Autor

Gustavo Silva Sousa

## RESUMO

Emicida já é um músico consolidado não só na cena do hip-hop – especificamente o rap – mas também no campo da música hegemônica comercial brasileira. Após lançar, em 2015, o álbum *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*, o rapper passa por um hiato de novos discos até que, em 20 de novembro de 2019, coloca na rua *AmarElo*. Este trabalho tem como objetivo analisar a letra da primeira faixa: *Principia*. Em nossa perspectiva, ela expressa dilemas sociais e políticos da contemporaneidade e aponta caminhos para tais questões.

## PALAVRA-CHAVE

Rap; Emicida; AmarElo; Principia; intérprete do Brasil.

## ABSTRACT

Emicida is already a consolidated musician not only in the hip-hop scene – specifically rap – but also in the field of Brazilian commercial hegemonic music. After releasing the album “*Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*” in 2015, the rapper goes through a hiatus

from new albums, until on November 20, 2019, he puts “*AmarElo*” on the street. This work aims to analyze the lyrics of the first track “*Principia*”. From our perspective, it expresses contemporary social and political dilemmas and points out ways to address these issues.

## KEYWORDS

Rap, Emicida, AmarElo, Principia, Interpreter of Brazil.

## 1. INTRODUÇÃO

Desde meados de 2013, o campo político brasileiro tem manifestado de forma cada vez mais evidente o estabelecimento de uma polarização em todo o país, especialmente após a vitória acirrada de Dilma Rousseff (PT) sobre o então candidato Aécio Neves (PSDB) pelo cargo da presidência da República. Essa polarização tem o seu ápice em 2018, em uma nova eleição presidencial, que tinha agora como protagonistas o candidato petista Fernando Haddad e o ex-militar, até aquele momento filiado ao Partido Social Liberal, Jair Messias Bolsonaro.

Esta última campanha eleitoral criou uma espécie de trauma em todo o país. A disputa ultrapassou a esfera de posicionamentos políticos, alcançando outros âmbitos da vida social, tamanha a divergência de projetos dos candidatos e do engajamento que a população manteve ao longo da campanha eleitoral. A radicalidade do acirramento político, por vezes, teve como resultado a morte de pessoas por seu posicionamento<sup>1</sup>. É importante chamar atenção para as pautas desses projetos políticos que estavam sendo apresentados em 2018, ainda que sumariamente, para que se compreenda melhor alguns aspectos que aparecem em *Principia*.

O Partido dos Trabalhadores vinha enfrentando diversos desafios: o esgotamento do seu projeto desenvolvimentista<sup>2</sup>, que acabou

<sup>1</sup> O assassinato do capoeirista Romualdo Rosário da Costa, mais conhecido como mestre Moa do Katendê, em Salvador na Bahia, é um caso exemplar dessa situação. Mestre Moa foi morto esfaqueado por seu posicionamento contrário ao projeto político de Jair Bolsonaro.

<sup>2</sup> A economista Laura Carvalho afirma que “As condições econômicas favoráveis que caracterizaram a segunda metade dos anos 2000 permitiram ao ex-presidente Lula compatibilizar a manutenção da alta parcela da renda destinada ao 1% mais rico da população com a elevação

gerando descrédito em boa parte de seus eleitores; o golpe sofrido pela ex-presidente Dilma Rousseff, que culminou no seu impeachment<sup>3</sup>; e a Operação Lava-Jato, sob o comando do então juiz Sérgio Moro, que fomentou uma perseguição midiática de acusações ao do nível de emprego formal e dos salários e a redução da disparidade entre o salário mínimo e o salário médio da economia [...] Desde 2011, a desaceleração econômica trouxe de volta um acirramento dos conflitos distributivos sobre a renda e o Orçamento público [...] e passou a causar maior descontentamento. As sucessivas tentativas de resolver tais conflitos priorizando o lado mais influente da barganha, ora pela via da concessão cada vez mais ampla de desonerações fiscais e subsídios às margens de lucro dos empresários, entre 2012 e 2014, ora pela via de elevação do desemprego, redução de salários e ameaça aos direitos constitucionais, desde 2015, não tiveram efeito na estabilização da economia.” (CARVALHO, 2018, p.149).

<sup>3</sup> Para o cientista político André Singer “O PMDB e o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) se uniram para, sem comprovação de crime de responsabilidade da presidente retirar o PT do Executivo [...] Ocorreu uma manobra constitucional para distorcer o espírito da lei. Em nome da Lei de Responsabilidade Fiscal (LRF), atribui-se à edição de decretos de créditos suplementares assinados pela presidente, e a atrasos no pagamento do Tesouro ao Banco do Brasil, que ela nunca assinou, o caráter de crime de responsabilidade. Foram pretextos, pois os decretos faziam parte da rotina administrativa até outubro de 2015, quando o Tribunal de Contas da União (TCU) considerou a prática reprovável. (SINGER, 2018, p. 16)

ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, levando este à prisão. Essas situações enfraqueceram intensamente o partido, que agora procurava se reestabelecer na presidência, tendo como candidato Fernando Haddad, apresentando um discurso semelhante àqueles dos mandatos anteriores do PT: seguindo uma linha de conciliação de classes, oferecendo um olhar voltado aos grupos minoritários e à população de baixa renda.

Já a candidatura de Jair Bolsonaro – ex-militar e político que passou 27 anos como deputado federal dentro de partidos de pequeno porte – deu-se com a promessa de acabar com a “velha política”. Sua campanha tinha como lema “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, apresentando-o como um candidato cristão evangélico. Durante a campanha eleitoral, os discursos de Bolsonaro caracterizavam-se pelos conteúdos racistas, homofóbicos e sexistas<sup>4</sup>. Suas promessas giravam em

<sup>4</sup> Bolsonaro acumula frases preconceituosas contra diferentes alvos; relembre. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 07/02/2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/02/bolsonaro-acumula-frases-preconceituosas-contradiferentes-alvos-relembre.shtml>>. Acesso em: 17/12/2022

torna a legalização de armas de fogo e a pena de morte; do fim das demarcações de terras indígenas e quilombolas; e do fim da corrupção que, de acordo com Bolsonaro, surgiu nos mandatos de Lula e Dilma. Além disso, Bolsonaro também se prontificava, ainda em campanha, a fomentar uma perseguição ao “esquerdismo” e “comunismo” que, para o candidato, foram estabelecidos no Brasil nos governos petistas. Tendo sido sua campanha impulsionada por fake news difundidas em redes sociais, o que foi somado ao ódio destilado ao PT em seu momento de fragilidade e ao apoio do grande Capital, Bolsonaro torna-se presidente da República.

## 2. O ÁLBUM AMARELO

Imerso nesse contexto pelo qual o Brasil passava, Emicida lança – no Dia da Consciência Negra – *AmarElo*, considerado pelo rapper mais que um simples álbum, mas antes um experimento social. Além do lançamento do disco, Emicida também realizou outros projetos ramificados, como o filme/documentário *AmarElo – É tudo pra ontem*; os podcasts *AmarElo Prisma*

e *AmarElo* – o filme *invisível* e a série intitulada *O enigma da energia escura*. Não cabe, neste momento, analisar os diversos significados que existem de forma subliminar na escolha do nome do álbum. Essas camadas podem ser compreendidas assistindo e escutando os materiais mencionados acima. Porém, a referência mais explícita na escolha desse nome vem do haikai de Paulo Leminski (2013, p. 312) que diz:

Amar é um elo  
entre o azul  
e o amarelo

Pode-se dizer, com o respaldo do poema de Leminski, que é pelo ato de amar que a relação entre dois elementos diferentes se estabelece. No campo das cores, amarelo está entre as primárias – junto com o vermelho e o azul – e é a partir delas que são criadas todas as outras. Além disso, a cor que dá título ao álbum está na bandeira brasileira. Desse modo, começam a ser apresentadas as primeiras pistas sobre o significado de *AmarElo*. Significados esses que se expressam de maneira mais contundente já na abertura do disco, em sua primeira faixa, *Principia*.

## 3. PRINCIPIA

O nome dessa canção se refere ao livro do físico, astrônomo e teólogo inglês Isaac Newton. É nessa obra que o autor desenvolve suas três leis, que vieram a ser intituladas de “Leis de Newton”. São elas a inércia, o princípio fundamental da dinâmica, e lei da ação e reação. De forma resumida, essas leis se debruçam sobre as dinâmicas dos corpos. Em seu livro, Newton defende que todos os corpos se relacionam e a força do encontro destes faz com que eles mudem seus movimentos.

Emicida, ao intitular a primeira canção como *Principia*, coloca em ênfase a atração dos corpos, mais precisamente, evidencia a ligação e conexão entre os seres humanos. Mas, afinal, qual seria, para ele, o elemento que cria essa ligação, a conexão da humanidade? Veremos mais à frente.

Participando da canção junto ao rapper temos Fabiana Cozza, Pastoras do Rosário e pastor Henrique Vieira. A junção dessas três personagens não é em vão. Fabiana Cozza já realizou participações em discos anteriores de Emicida, é umas das cantoras

contemporâneas mais prestigiadas por sua técnica vocal, rigor rítmico, e por ter uma larga tradição no mundo do samba. Cozza tem uma profunda relação com questões como ancestralidade e com sua religião afro-diaspórica, o candomblé.

As Pastoras do Rosário são um grupo de mulheres negras que estão inseridas na Comunidade do Rosário dos Homens Pretos, vinculada à igreja Católica e que tem como objetivo ressaltar a importância da população negra não só no território onde realizam seus trabalhos, mas também no próprio catolicismo.

Henrique Vieira é teólogo e pastor na igreja Batista do Caminho, no Rio de Janeiro, e é formado em Ciências Sociais e História. Vieira participa de diversos movimentos em defesa dos direitos humanos e é membro do conselho deliberativo do Instituto Wladimir Herzog.

Temos aqui a junção de três figuras que representam as maiores religiões brasileiras: a igreja católica, a evangélica e o candomblé. Emicida, ao reuni-los para compor a canção, procura na estrutura musical expressar elementos diferentes em coexistência e

harmonia. Algo relevante a se notar é a importância que essas religiões têm no universo do rap, que faz referência a elas em diversas de suas canções. O exemplo mais emblemático dessa constatação pode ser encontrado no disco do grupo Racionais MC's, *Sobrevivendo no inferno*.

A utilização da religião como um dos elementos fundamentais da canção de Emicida não se dá apenas pelo fato de, historicamente, o rap beber dessa fonte temática, mas também pelo próprio significado da palavra religião. Etimologicamente essa palavra vem do latim, de onde muitos acreditam vir da palavra *religare*, que significa “ligar novamente” ou “religar”. Nesse sentido, a religião é uma forma de mediação que liga tanto os homens entre si, como também a humanidade ao sagrado. Tendo em vista que toda religião se pretende universal, busca explicar a relação entre os seres humanos e o todo.

Dito isso, seguimos para a análise da letra em si. *Principia* tem início com as vozes das Pastoras do Rosário cantando o verso “Lá-ia, lá-ia, lá-ia”, que é repetido três vezes. Emicida, em *AmarElo – É tudo pra ontem*, comenta que a canção aqui analisada é como se fosse um sonho, e

essa introdução, na qual as Pastoras do Rosário realizam algo como vocalizes, aludiria a uma canção de ninar que desembocaria nesse sonho, trazendo memórias da infância e do afeto recebido na mais tenra idade para, assim, seguir a primeira estrofe cantada por Emicida (2019):

O cheiro doce da arruda, penso em  
Buda calmo

Tenso, busco uma ajuda, às vezes  
me vem o salmo

Tira a visão que iluda, é tipo um  
oftalmo

E eu, que vejo além de um palmo,  
por mim, tu, ubuntu, algo almo

Podemos perceber que é no contato com a natureza, no caso, ao sentir o cheiro da arruda, que a canção de fato começa ressaltando mais uma vez a relação do homem com o mundo. Esta é uma planta que possui diversos benefícios medicinais, além disso é conhecida, sobretudo em religiões afro-brasileiras, como uma planta que afasta o mau-olhado e o azar, atraindo coisas boas para a vida.

O seu cheiro doce faz com que se recorde de Buda, figura fundamental do budismo, religião indiana que busca

praticar a generosidade, a compaixão, o desapego a bens materiais para atingir a iluminação. O sujeito da canção sente-se tenso, e se recorda de um salmo bíblico para que, assim, através dessas religiões juntas, consiga encontrar uma solução para os problemas pelos quais está passando. É no exercício espiritual que o sujeito se desfaz das ilusões que embaçam sua visão, conseguindo ver além do imediato e encontrando um caminho no coletivo, que é colocado nesse verso como “ubuntu”. Este termo filosófico vem do sul do continente africano e é pertencente à língua Zulu, que está ligada ao tronco linguístico Bantu. Um de seus significados é “eu sou porque nós somos” ou “sou o que sou pelo que nós somos”. Essa filosofia afirma que o indivíduo só existe pelo fato de estar em coletivo, por ser um sujeito social.

Se for pra crer num terreno, só no que nós tá vendo memo’

Resumo do plano é baixo, pequeno e mundano, sujo, inferno e veneno

Frio, inverno e sereno, repressão e regressão

É um luxo ter calma e a vida escalda, tento ler almas pra além de pressão.

(AMARELO, 2019)

Dando continuidade à primeira estrofe, o eu lírico começa a mostrar o que lhe deixa tenso. Referindo-se ao plano terreno no qual nos encontramos, o que ele vê é nada além de mazelas, sofrimento, retrocesso e violência, em um mundo onde ninguém mais tem calma, ou seja, todos se encontram impacientes e nervosos, mas, apesar disso, o sujeito procura olhar as pessoas para além dessas contingências que os afligem.

Nações em declive na mão desses Barrabás, onde o milagre jaz

Só prova a urgência de livros perante o estrago que um sábio faz

Imersos em dívidas ávidas, sem noção do que são dádivas

No tempo onde a única que ainda corre livre aqui são nossas lágrimas.

(AMARELO, 2019)

Prosseguindo nos seus diagnósticos sobre o que ele observa no plano terreno, o eu lírico se depara com uma crise mundial que perpassa nações dominadas por “Barrabás”, como uma alusão ao personagem ladrão e assassino que foi liberto, levando Jesus Cristo à condenação de ser crucificado, vale ressaltar, por escolha do próprio

povo, que empurrou para a morte o filho de Deus. No decorrer dos últimos anos, movimentos de extrema-direita têm crescido em vários lugares do mundo, assim como o ressurgimento do neofascismo. A figura exemplar da ascensão da extrema-direita seria Donald Trump, que em 2017 alcançou a presidência dos Estados Unidos da América. Durante diversos momentos o governo de Jair Bolsonaro sinalizou explicitamente apoio à gestão Trump, a fim de estreitar seus laços. Teríamos aqui, então, a metáfora de quem seriam os “Barrabás” aos quais a canção se refere.

O eu lírico continua descrevendo as dificuldades que as pessoas andam passando, repletas de dívidas, não reconhecendo mais as benesses da vida, todos estão enclausurados e só há choro. Ao observar isso, o eu lírico percebe que a falta da proliferação de conhecimento pode causar graves males como acreditar nas palavras de um pretense sábio. Numa análise mais imediata, pode-se fazer referência ao modo como Jair Bolsonaro foi considerado no processo de sua campanha eleitoral, como um “salvador da pátria”, que

tiraria o país da miséria e da corrupção, assim como podemos lembrar de seu entusiasta, Olavo de Carvalho, figura bastante influente entre os apoiadores de Bolsonaro e da extrema-direita no geral, que se autointitulava filósofo (embora não tivesse concluído a graduação nessa área). Num plano maior, é possível rememorar as palavras do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, que diz: “infeliz a terra que precisa de heróis” (BRECHT, 1991, p. 154). Para os problemas coletivos, só pode haver soluções coletivas. A dependência em acreditar nas palavras e decisões de uma única pessoa leva ao agravamento da crise.

E eu voltei pra matar tipo infarto,  
depois fazer renascer, estilo parto

Eu me refaço, farto, descarto, de pé  
no chão, homem comum

Se a benção vem a mim, reparto,  
invado cela, sala, quarto

Rodei o globo, hoje tô certo de que  
todo mundo é um.

(AMARELO, 2019)

Aqui peço licença ao leitor para realizar uma pequena digressão para evidenciar algumas questões sobre o novo lugar social do rap. O texto de Marcio Macedo, *Hip Hop SP:*

*transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013)*, e o artigo de Daniela Vieira dos Santos, *Sonho Brasileiro: Emicida e o novo lugar social do rap* nos apresentam de maneira rica as mudanças com as quais o rap vem se organizando diante do seu modo de pensar e agir, assim como na sua transformação dentro da indústria musical hegemônica. A pesquisadora chama a atenção para um processo de “adocicamento” (SANTOS, 2019, p. 275) que as músicas de Emicida trazem, mas sem perder aspectos da negritude. No livro *Rap, cultura e política*, o autor Felipe Oliveira Campos (2020), ao relatar as transformações do rap, percebeu que há um movimento de conservação, negação e elevação.

O que se conserva, de acordo com Campos (2020), seriam seus aspectos de cultura de rua, negra e periférica<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Por mais que no texto de Campos haja uma separação, acreditamos que tal procedimento é feito para fins didáticos. Mesmo que em determinados momentos um desses aspectos (cultura de rua, negra e periférica) esteja em ênfase de forma hegemônica, isso não quer dizer que tenha ocorrido uma cisão brusca nessas transições. Parafraseando Terry Eagleton: se “a ideia de ruptura absoluta é metafísica, também o é a noção de uma continuidade inteiramente sem cortes” (EAGLETON, 1993, p. 9).

A negação ocorre pela limitação de pessoas com as quais o rap vai procurar dialogar. Se até o começo dos anos 2000 a periferia buscava falar com os seus, a dita nova geração – retratada no trabalho de Campos como os MC’s de batalhas de freestyle – teria que estabelecer relações com outros públicos os mais diversos, para além do espaço periférico. Já a elevação consiste em utilizar os mais variados meios de comunicação possíveis para conseguir aumentar o alcance dos seus ouvintes. Outro aspecto de superação ocorre quando os MC’s têm a possibilidade de falar sobre outros temas além de pautas sociais, violências e assuntos do gênero, e não serem criticados como “vendidos” ou de não estarem fazendo “rap de verdade”. Ao mesmo tempo, esse fenômeno apresenta algumas contradições que não cabem neste momento serem discutidas. Dito isso, esse movimento de conservação, negação e elevação, será denominado por Felipe Campos de *Estética da superação empreendedora*, subtítulo de seu livro.

Emicida é o exemplo magistral dessas mudanças ocorridas no rap. É intrigante notar que em *Capítulo*

4, versículo 3, dos Racionais MC's, a "[...] intenção é ruim, esvazia o lugar" (SOBREVIVENDO, 1997), ou seja, a possibilidade de união nesse momento é inconcebível. Aqui "a fúria negra ressuscita outra vez" (RACIONAIS, 1997), é o sentimento violento que ressurge e vem "pra sabotar seu raciocínio, abalar o sistema nervoso e sanguíneo" (RACIONAIS, 1997).

Já em *Principia*, o eu lírico aparece fulminante, voltando tal qual um infarto, mas que ressurge singelo como o parto de uma criança, algo que representa o novo, revigorado e simboliza a vida. O "homem comum" desta canção é bastante diferente do "rapaz comum" dos Racionais. Em *AmarElo*, Emicida busca encontrar o elo entre (quase) todos: sua música não está só na periferia, mas também na "cela, sala, quarto", assim como o próprio rapper não se apresenta só em locais periféricos, mas também em espaços considerados hegemônicos e tradicionais, como fez no Teatro Municipal de São Paulo. Por meio da música, Emicida rodou o globo. Os chamados quatro pretos mais perigosos do Brasil (autodenominação dos Racionais MC's) não visam encontrar

um elo, mas evidenciam a diferença "Da ponte pra cá".

Voltando agora à canção, chegue-se ao fim da primeira estrofe, em que o eu lírico percebe que todas as pessoas estão correlacionadas. Segue-se, então, o refrão no qual estão conjugadas as vozes de Emicida e das Pastoras do Rosário, afirmando que "tudo que nós tem é nós".

Em seguida, a segunda estrofe começa somente com Emicida, que repete o trecho duas vezes:

Cale o cansaço, refaça o laço

Ofereça um abraço quente

A música é só uma semente

Um sorriso ainda é a única língua que todos entende

(AMARELO, 2019)

O sujeito da canção agora apresenta algumas instruções diante das calamidades que diagnosticou anteriormente. Sua solução é criar ânimo para restabelecer o contato com as pessoas de quem havia se desvinculado, oferecendo um abraço. Para o eu lírico, a música pode ser o gérmen dessa nova união e, apesar das infinitas diferenças entre os humanos, ele constata que em qualquer lugar se reconhece um sorriso. É pela alegria, compaixão, fraternidade

e gentileza que surgem condições para se recriar as relações entre as pessoas. A segunda estrofe prossegue com Emicida:

Tipo um girassol, meu olho busca o sol

Mano, crer que o ódio é solução, é ser sommelier de anzol

Barco à deriva sem farol, nem sinal de aurora boreal

Minha voz corta a noite igual rouxinol, no foco de pôr o amor no hall

(AMARELO, 2019)

Na perspectiva de defender o seu posicionamento, o eu lírico afirma que sua visão segue o sol, como um girassol. É a estrela solar que gera energia vital para as plantas, que aquece e que dá alusão à potência de vida (além de ter a cor amarela, referenciando o nome do álbum). Argumenta-se que acreditar no ódio como solução dos problemas vigentes é cair em uma armadilha, como os peixes que, ao se alimentarem, caem na armadilha de um anzol de pesca. Mesmo em momentos em que as referências se esvaem e as pessoas se sentem à deriva de seus problemas, a voz do eu lírico aparece como um acalanto, um prumo, que busca colocar o amor em evidência, como um farol a

ser seguido.

Tudo que bate é tambor, todo  
tambor vem de lá

Se o coração é o senhor, tudo é  
África

Pôs em prática, essa tática,  
matemática, falou?

Enquanto a terra não for livre, eu  
também não sou

Enquanto ancestral de quem tá por  
vir, eu vou

E cantar com as menina enquanto  
germino o amor

É empírico, meio onírico, meio  
kiriku, meu espírito quer que eu tire  
de tu a dor

(AMARELO, 2019)

Se na primeira estrofe o eu lírico constata que “todo mundo é um”, na estrofe seguinte ele percebe que, já que todos nós nos constituímos das mesmas coisas, também viemos do mesmo lugar. Diante dessa lógica matemática, o sujeito não só percebe a ligação dos homens entre si, mas da humanidade com o mundo. Logo, se não há liberdade para a terra, os animais e a natureza, não é possível que o ser humano seja livre, já que são constituintes uns dos outros.

Corroborando nessa toada, podemos lembrar das palavras do

filósofo alemão Karl Marx, em seus Manuscritos econômico-filosóficos, onde afirma que:

O homem vive da natureza significa: a natureza é seu corpo, com o qual ele tem de ficar num processo contínuo para não morrer. Que a vida física e mental do homem está interconectada com a natureza não tem outro sentido senão que a natureza está interconectada consigo mesma, pois o homem é uma parte da natureza. (MARX, 2010, p. 84).

Nesse momento, coloca-se a questão da ancestralidade, mas vista sob uma perspectiva diferente daquela à qual estamos acostumados a compreendê-la. Comumente, quando se fala em ancestralidade, pensamos em nossos antepassados. Aqui não. O eu lírico concebe o agora como ancestral, projetando o futuro de seus descendentes. Por isso é preciso seguir em frente, entoando músicas (que são sementes, como dito no começo da segunda estrofe) com os mais novos para que possam criar, desde pequenos, o elo que é o amor e, assim, projetar um futuro melhor para todos.

No último verso dessa mesma estrofe, o eu lírico apresenta um anseio,

que se cria pelas suas experiências, constituindo uma espécie de sonho em ser algo parecido ao kiriku<sup>6</sup>, com a missão de tirar o sofrimento do próximo<sup>7</sup>.

É mil volts a descarga de tanta luta,  
adaga que rasga com força bruta

Deus, por que a vida é tão amarga?  
Na terra que é casa da cana-de-açúcar

E essa sobrecarga frustra o gueto,  
embarga e assusta ser suspeito

Recarga que pus, é que igual Jesus,  
no caminho da luz, todo mundo é

<sup>6</sup> O significado dessa palavra pode remeter tanto a comandante, como pastor ou pregador. Alguém que ajuda a guiar. Ela também traz referência ao desenho que carrega o mesmo nome, de um garoto que expressa o altruísmo, a compaixão, a coletividade e o amor na sua aldeia.

<sup>7</sup> No show de lançamento de AmarElo, no Theatro Municipal de São Paulo, Emicida antes de começar a cantar Principia, dá um depoimento de sua viagem à África, em que o rapper diz: “A primeira vez que eu fui na África meu amigo Chapa me levou num museu que tem em Angola, que eles chamam de Museu da escravidão. E naquele lugar tinha uma pia, e tava escrito um texto na parede que era mais ou menos assim: ‘Foi nessa pia que os negros foram batizados, e através de uma ideia distorcida do cristianismo, eles foram levados a acreditar que não tinham alma’. Eu olhei pro meu parceiro e naquele dia entendi qual era a minha missão. A minha missão, cada vez que eu pegar uma caneta e um microfone, é devolver a alma de cada um dos meus irmão e irmãs que sentiu que um dia não teve uma.”



preto, ame, pois

(AMARELO, 2019)

Ao apresentar esse anseio em tirar a dor daqueles que sofrem, o eu lírico começa a dizer quão pesado é o fardo dessa luta, perguntando a Deus os motivos desse sofrimento. A referência à cana-de-açúcar remete aqui de forma evidente ao período colonial, e como a construção do que hoje chamamos de Brasil, com sua política da monocultura, deu-se pelo amargor do genocídio e escravidão da população negra e indígena. Ação essa que reverbera até os dias atuais nos guetos, onde o negro antes escravizado, agora é visto sempre como um suspeito. Assim como Jesus sofreu em vida, “bem-aventurados os que sofrem por causa da justiça, porque deles é o Reino dos céus” (Mateus, capítulo 5; versículo 10). Nesse sentido, os negros já se encontram no caminho para a salvação por terem sofrido diversas mazelas, tal qual Cristo.

Ainda que cite rapidamente sobre o Brasil colônia nesta faixa, no decorrer das próximas canções do álbum *AmarElo*, Emicida buscou uma interpretação de Brasil. Se em *principia* o rapper realiza

um diagnóstico contemporâneo e apresenta sugestões para solucioná-la, no decorrer do álbum ele trabalhará de maneira mais profunda sobre os dilemas enfrentados pelo país desde a sua fundação como colônia de Portugal. A começar pela escolha do lançamento do disco ser no dia da consciência negra, evidenciando a resistência desta população e o projeto escravocrata como uma cicatriz colonial ainda aberta e pulsante no nosso cotidiano. Pode-se dar destaque às faixas *Ismália*, *AmarElo* e *Eminência Parda*. Esta última, inclusive, utiliza um sample de Clementina de Jesus, cantora conhecida como “o elo perdido entre Brasil e África”.

S’embora que o tempo é rei, vive agora, não há depois

Ser templo da paz, como um cais que vigora nos maus lençóis

É um-dois-um-dois, longe do playboy, como monge sois, fonte como sóis

No front sem bois, forte como nós, lembra a “Rua é Nóiz”

(AMARELO, 2019)

Depois de apresentar as aflições, o eu lírico da canção instrui mais uma vez sobre o que fazer: a urgência em viver o agora, pois a vida passa muito rápido.

Em meio às tribulações, ser um indivíduo que transmite a paz, como um monge na serenidade, e um sol que reverbera os seus raios, mas, detalhe importante, “longe do playboy”. Esse é o único momento em que o sujeito não propõe o elo, mas o afastamento. O que indica que a união proposta ao longo da canção não se estabelece necessariamente entre todos, constatando a existência de exceções com as quais não há conciliação.

Chega-se então ao fim da segunda estrofe, em que a retomada do refrão com as vozes das Pastoras do Rosário encaminha o ouvinte para a estrofe final com a declamação do pastor Henrique Vieira.

O pastor inicia sua fala fazendo uma série de questionamentos sobre a brevidade da vida e as incertezas que estão associadas à existência. Diante de tantas dúvidas, não seria tudo supérfluo? Em seguida, há a afirmação que se não fosse o amor, tudo seria em vão<sup>8</sup>. O

<sup>8</sup> Este trecho provavelmente se refere à passagem bíblica: “E ainda que tivesse o dom de profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse amor, nada seria”. (1 Coríntios 13:2).

pastor então sacramenta o amor como o elemento essencial da humanidade; apresenta esse sentimento como o elo fundamental entre os humanos, não só como algo que liga, mas porque é através dele que se garante a existência da humanidade. Ainda que a vida apresente uma infinidade de dilemas e dúvidas, é pelo amor que se transformarão os rumos da história até o momento em que os humanos, em comunhão, se tornarão um só corpo com o mundo, ou seja, viverão coesos, ligados de forma harmônica a todos os seres.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao contextualizar o solo social no qual Emicida germinou o seu último álbum, e destrinchar a letra da canção de abertura deste, percebe-se que o rapper propõe uma interpretação possível do período histórico em questão. Ele analisa o momento pelo qual a sociedade brasileira passou (e continua a passar), gerando uma interpretação do Brasil contemporâneo que se aprofundará no decorrer do álbum, ao discutir questões do período colonial até os dias atuais. Mais do que apresentar

um diagnóstico, sua análise aponta para uma proposta sobre os rumos que se deve tomar, criando assim uma espécie de projeto de nação. Emicida vê na coletividade, reverberando amor, paz, gentileza e espiritualidade, uma possibilidade de criar um novo rumo para o povo brasileiro, acreditando que pela construção do elo desses elementos será criada a condição de um futuro melhor.

#### 5. REFERÊNCIAS

AMARELO. Intérprete Emicida. São Paulo: Sony Music Entertainment Brasil sob licença exclusiva de Lab. Fantasma, 2019. *Spotify*: (48min. 47s). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5cUY5chmS86cdonhoFdn8h>. Acesso em: 05 mar. 2022.

AMARELO: o filme invisível, ep. 1. Direção e roteiro Emicida. [São Paulo]: Lab. Fantasma, 2020. 1 vídeo (13:00). Publicado pelo canal Emicida. Disponível em: <https://youtu.be/DsvO14sNSWw>. Acesso em: 05 mar. 2022.

AMARELO Prisma: movimento 1: paz/corpo. Direção e roteiro Emicida. [São

Paulo]: Lab. Fantasma, 2020. 1 vídeo (8:34). Publicado pelo canal Emicida. Disponível em: <https://youtu.be/Vw6G3o-KQe0>. Acesso em: 05 mar. 2022.

BRECHT, Bertolt. Teatro completo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Coleção teatro: v. 9 - 14).

CAMPOS, Felipe Oliveira. Rap, cultura e política: batalha da matrix e a estética da superação empreendedora. São Paulo: Hucitec, 2020.

CARVALHO, Laura. Valsa brasileira: Do boom ao caos econômico. São Paulo: Todavia. 1ªed. 2018. p.192.

EAGLETON, Terry. A ideologia da estética. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1993.

EMICIDA: AmarElo: é tudo pra ontem. Direção: Fred Ouro Preto. [S. l.]: Lab. Fantasma, 2020. 1 vídeo da *Netflix* (1:29). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81306298>. Acesso em: 10 jan. 2022.

LEMINSKI, Paulo. Toda poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARX, Karl. Manuscritos econômico-

filosóficos. São Paulo: Boitempo, 2010.

MACEDO, Márcio. Hip-Hop SP: Transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: Pluralidade urbana em São Paulo – Vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais. Org: KOWARICK, Lúcio; FRÚGOLI JR, Heitor. 1ªed. São Paulo. Editora 34. 2016. p. 23-53.

NADA como um dia após o outro dia. Racionais MC's. São Paulo: Casa Nostra Zambia, 2002. 2 CD's.

O ENIGMA da energia escura. Direção: Day Rodrigues, Mariana Luiza e Emílio Domingos. [São Paulo]: Globoplay, 2021. Documentário, 1 temp., 5 episódios. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/o-enigma-da-energia-escura/t/pxqj8nHQpZ/detalhes/>. Acesso em: 5 mar. 2022.

SANTOS, Daniela Vieira dos. "Sonho Brasileiro": Emicida e o novo lugar social do Rap. NAVA: revista do programa de pós-graduação em artes, cultura e linguagens, Juiz de Fora, v. 7, n 1/2, p. 265-277, ago. 2018-2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32093/21269>. Acesso

em: 13 dez. 2022.

SINGER, André. O Lulismo em crise: Um quebra cabeça do período Dilma (2011-2016). 1ªed. São Paulo: Companhia das letras. 2018. P. 389.

SOBREVIVENDO no inferno. Racionais MC's. São Paulo: Casa Nostra Zambia, 1997. 1 CD.

---

Gustavo Silva Sousa

Graduado em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/USP e educador patrimonial do Museu da Cidade de São Paulo/MCSP.

E-mail: [gustavosilvasousa@usp.br](mailto:gustavosilvasousa@usp.br).