



Música em Roraima: eventos, práticas e registros

Organizadores

Gustavo Frosi Benetti

Jéssica de Almeida



**MÚSICA EM RORAIMA:
EVENTOS, PRÁTICAS E REGISTROS**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA - UFRR

REITOR

José Geraldo Ticianeli

VICE-REITOR

Silvestre Lopes da Nóbrega

PARECERISTAS AD HOC

Gustavo Frosi Benetti
Jefferson T. S. Mendes da Silva
Jéssica de Almeida

EDITORA DA UFRR

Diretor da EDUFRR

Fábio Almeida de Carvalho

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Gursen de Miranda
Anderson dos Santos Paiva
Bianca Jorge Sequeira Costa
Fabio Luiz de Arruda Herrig
Georgia Patrícia Ferko da Silva
Guido Nunes Lopes
José Ivanildo de Lima
José Manuel Flores Lopes
Luiza Câmara Beserra Neta
Núbia Abrantes Gomes
Rafael Assumpção Rocha
Rickson Rios Figueira
Rileuda de Sena Rebouças



Editora da Universidade Federal de Roraima
Campus do Paricarana - Av. Cap. Ene Garcez, 2413,
Aeroporto - CEP.: 69.310-000. Boa Vista - RR - Brasil
e-mail: editora@ufr.br / editoraufrr@gmail.com

Fone: + 55 95 3621 3111

A Editora da UFRR é filiada à:



UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA

**MÚSICA EM RORAIMA:
EVENTOS, PRÁTICAS E REGISTROS**

Gustavo Frosi Benetti
Jéssica de Almeida
Organizadores



EDUFRR
Boa Vista - RR
2020

Copyright © 2020
Editora da Universidade Federal de Roraima

Todos os direitos reservados aos autores, na forma da Lei.
A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte,
constitui violação dos direitos autorais (Lei n. 9.610/98) e é crime
estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Projeto Gráfico
Gustavo Frosi Benetti
Otávio Coelho

Ilustração da Capa
Tafinis Said

Capa
Otávio Coelho

Revisão
Gustavo Frosi Benetti
Jefferson T. S. Mendes da Silva

Editoração
Gustavo Frosi Benetti

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal de Roraima - Biblioteca Central

M985 Música em Roraima: eventos, práticas e registros / Gustavo Frosi Benetti,
Jéssica de Almeida, Organizadores. – Boa Vista: Editora da UFRR, 2020.
232 p. : il.

ISBN: 978-65-86062-15-1

Livro eletrônico
Modo de acesso: www.livroeletronico.net

1 - Música. 2 - Roraima. 3 - Mobilidade transfronteiriça. I - Título. II -
Benetti, Gustavo Frosi. III - Almeida, Jéssica de.

CDU - 78(811)

Ficha Catalográfica elaborada pela Bibliotecária/Documentalista:
Marcilene Feio Lima - CRB-11/507-AM

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é
de exclusiva responsabilidade dos autores

SUMÁRIO

Apresentação	7
	<i>Gustavo Frosi Benetti</i>
Prefácio.....	11
	<i>Levi Leonido</i>
<i>Erenkon</i> do circum-Roraima	15
ou uma poética da repetição	
	<i>Devair Antônio Fiorotti</i>
Carnaval de Boa Vista em quadrinhos.....	45
história e cultura na obra de Franco Soares	
	<i>Rhafaél Porto Ribeiro</i> <i>Leila Adriana Baptaglin</i>
Os festivais da canção (1974-2017)	63
concursos de música autoral em Boa Vista	
	<i>Gustavo Frosi Benetti</i> <i>Levi Leonido Fernandes da Silva</i>

O Movimento Roraimera e os festivais93 entre o local, o regional e o global	<i>Jackson de Souza Félix</i> <i>Vilso Junior Santi</i>
Festival Folclórico de Caracarái109	<i>Joelson Vaz da Silva</i>
Os eventos artístico-culturais na fronteira norte.....139 ferramentas catalisadoras da arte	<i>Gabriel de Souza Alencar</i>
Perspectivas de formação.....163 uma análise dos relatórios de Estágio Supervisionado do Curso de Licenciatura em Música da UFRR	<i>Jéssica de Almeida</i>
Arqueologia das presenças de ordens e congregações religiosas....189 possibilidades de investigação acerca das práticas musicais católicas do passado em Roraima	<i>Fernando Lacerda Simões Duarte</i>
Registros musicais em Roraima.....209 estratégias para o estabelecimento de uma base de dados	<i>Gustavo Frosi Benetti</i>
Sobre os autores227	

APRESENTAÇÃO

Gustavo Frosi Benetti

Este livro é resultado de um longo processo. A ideia surgiu da dificuldade em encontrar material publicado voltado para o ensino de música e da necessidade de fontes para a pesquisa em música em Roraima. Em 2016, com a publicação da Chamada Universal nº 01, do MCTI/CNPq, percebemos uma oportunidade para realizar essa demanda. O projeto *Música e história em Roraima: bibliografia, documentação e eventos musicais* foi submetido, com proposta de recursos preferencialmente voltados para viabilizar as viagens para pesquisa de campo e para a publicação.

Desde a implementação, em junho de 2017, houve muito trabalho de toda a equipe, mas a tarefa inicialmente pensada de percorrer todo o estado, em detalhe, revelou-se algo impraticável de se encerrar na vigência desse projeto. Em um curso novo, como é o caso da Licencia-

tura em Música da Universidade Federal de Roraima (UFRR) – do qual faz parte a coordenação do projeto – há muitas demandas, e o tempo para dedicar à pesquisa ainda não é o suficiente. Enfim, este é apenas o começo do processo, de algo que deve ser continuamente explorado, compreendido e difundido, a música em Roraima. Localizamos acervos, eventos, práticas, pessoas, contextos de ensino e uma infinidade de possibilidades para investigação a partir daqui.

Agradecemos às pessoas de alguma forma envolvidas: aos pesquisadores da UFRR e externos que acreditaram na ideia e integraram o projeto que resultou neste livro; aos colaboradores de todas as instituições visitadas; aos professores Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva e Jéssica de Almeida, que tanto me auxiliaram e fizeram um trabalho minucioso no processo de avaliação por pares e de revisão; à artista visual Tafinis Said pela sua inestimável contribuição com as aquarelas que compõem a capa; ao professor Levi Leonido Fernandes da Silva, que me orientou no pós-doutorado na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) com projeto relacionado a este, e gentilmente escreveu o prefácio que segue; ao professor Devair Fiorotti (*in memoriam*) que partiu inesperadamente pouco antes da publicação, autor não somente do primeiro capítulo deste livro, mas de tantas contribuições inestimáveis à academia sobre a cultura indígena no estado de Roraima.

Agradecemos às instituições que viabilizaram este projeto: à UFRR, em especial ao Curso de Licenciatura em Música pelo suporte por meio do Laboratório de Musicologia, e à Editora da UFRR pelo auxílio na publicação; às prefeituras dos municípios de Roraima; ao Estado de Roraima, pelas informações obtidas junto ao Conselho de Cultura e ao Departamento de Patrimônio Histórico; ao CNPq pelo apoio financeiro que viabilizou a pesquisa.

Por fim, agradecemos a todos os que fazem parte dessa história, que de alguma forma se conectam à atividade musical, do passado ou do presente, no estado de Roraima. Todos esses, pesquisadores, financiadores, editores, pesquisados etc., contribuíram para a concretização deste trabalho.

Os nove capítulos resultantes das pesquisas desenvolvidas trazem temas e contextos diversificados, mas conectados e articulados em uma mesma proposta: música indígena, religiosa ou urbana, música de festivais ou de manifestações culturais tradicionais, música como movimento ou como prática de ensino, música como registro... Todas essas dimensões foram abordadas aqui, em alguma medida, mas ainda há muito espaço para investigações futuras.

Que este livro, mais do que um material bibliográfico, seja um incentivo ao conhecimento da música e da cultura roraimense.

Boa Vista, 21 de março de 2020.



*Música em Roraima:
eventos, práticas e registros*

Organizadores
Gustavo Froisi Benetti
Jéssica de Almeida



UFRR



UFRR

PREFÁCIO

Levi Leonido

Nunca foi suficiente o que fizemos nem o que viremos a fazer para combatermos a intolerância, a discriminação e a ignorância. Nunca teremos nem descanso nem poderemos assumir que o que fizemos bastou e que a missão, seja ela qual for, se cumpriu. Nunca seremos bastantes para cumprir esse desígnio. O caminho é, feliz ou infelizmente, de sentido único e em movimento contínuo. Nunca desistir, nunca vacilar. Simples e ininterruptamente combater, combater, combater. Artística e culturalmente combater, fazendo fruir, percebendo o criar e, acima de tudo, fazer pensar e livremente escolher.

O estudo, a existência, a manutenção e / ou continuidade da realização de eventos artístico-culturais de extensão à comunidade que resultam de uma efetiva partilha de recursos e do incremento das relações interinstitucionais (intra e supra estatais / estaduais), assume-se como um fator decisivo neste quadro e como base desta obra singular, em que se destacam três vertentes que dialogam invariavelmente entre si de forma constante e interdependente, a saber: 1. Registo, compreensão e fundamento das manifestações artístico-musicais circunscritas a

um estado; 2. A atualidade, a renovação e a reinvenção / reorganização das manifestações artístico-musicais multiculturais e mais globais (num estado com participação ativa de população oriunda de um determinado fluxo migratório); 3. O acesso aos acervos que pode (e deve) alicerçar ações, iniciativas e manifestações mais globais e informadas, num futuro próximo, a partir de uma base consolidada no regime de *open access*, num plano de natural e progressiva livre circulação de investigação e contextualização histórico-cultural dessas mesma manifestações.

A investigação e o registo dos eventos e raízes artístico-culturais de um povo, de uma região ou de um estado (como é o caso), pretende, em primeiro lugar, por um lado preservar, pensar e perceber essas mesmas raízes e perspetivá-las para futuro. O futuro este que dependerá de uma pensada e informada formação e sensibilização geral perante a arte e respetivas manifestações artístico-culturais. O acesso, via tecnológica e de fácil acesso (em *open access*) ao que foi feito e a sua contextualização, assume um papel central nos alicerces e de uma base informada, de uma ação programada e numa mais ampla sensibilização das partes e, essencialmente, dos vários agentes culturais que a este universo pertencem e que nele ativamente participam.

Destacam-se, nesta obra, o registo, estudo e abordagem à dimensão e fundamento dos eventos artístico-musicais de vária ordem e matriz, através dos contributos de Devair Antônio Fiorotti, Gustavo Benetti, Joelson Vaz da Silva, Jackson de Souza Félix, Vilso Junior Santi e Fernando Lacerda Simões Duarte, em que as origens e a cultura ancestral e o contexto atual se cruzam e invariavelmente comunicam no plano cultural e artístico mais amplo e interdependente. Complementam-se estes registos com as ações desígnios atuais e futuros no plano da formação superior (como refere Jéssica de Almeida) e na extensão à comunidade em que, essa mesma formação se deve alicerçar, assumindo o papel interlocutor privilegiado no que concerne a uma desejável e profícua interação interinstitucional.

Esta obra, assume ainda, um particular enfoque em matérias mais profundas de grande recorte humanitário, cívico e exemplar para a

sociedade em geral e, em particular, para a formação e educação artístico-musical da população Roraimense.

Percebemos, a partir desta conjugação de esforços e junção de investigações de base eminentemente científico-cultural que, apesar de diversas contrariedades político-econômicas adversas ao crescimento e ao reforço da qualidade do ensino de artes, nesta região, e eventualmente no país, muitas das vezes, a precaridade e as dificuldades acabam sendo ultrapassadas pela irreverência, pela persistência, e pela resiliência dos criadores e dos formadores. Convertendo problemas e ameaças em oportunidades e em novas abordagens de grande recorte ao nível da reinvenção das formas de criar e difundir arte, a partir da educação formal, não formal e informal (cada vez mais em *crescendo*).

Importa pois, assim consideramos, reunir dados (como aqui se faz) e compilá-los, estudá-los e difundi-los, por forma a que a memória coletiva perdure e, a partir dessa referência e registo, possamos perceber melhor em que medida podemos contribuir para que as gerações atuais e vindouras possam absorver a nossa matriz cultural e a possam reinventar, reforçar ou, até mesmo, combater. Tudo fará sentido, se tudo o que se fizer, tenha uma base informada. Importa ainda dizer, assim cremos, que o papel do artista e do pedagogo que forma artistas (ou agentes culturais) ou simplesmente sensibiliza a comunidade para a importância das artes é cada vez mais decisivo e crucial para o futuro da humanidade e das artes em geral. Somos e seremos quem estuda, mas também quem combate e critica, quem faz e refaz, que tenta e reinventa, quem forma e desconstrói (se caso for), quem forma e quem edifica. Enfim, há que assumir a função e a respetiva responsabilidade social e cívica, antes de tudo. Seremos no futuro o que hoje fizemos. E, o que hoje formos e representarmos, refletir-se-á num futuro próximo e avisado, no plano individual e coletivo da cultura global.

A esperança eventualmente residirá, como bem refere Gabriel de Souza Alencar, em ver, assistir e participar em algo tão extraordinário e grandioso como a criação de grupos, eventos e repertório partilhados entre dois países irmãos e entre duas culturas que, desta feita, se reforçam,

complementam e mais (e melhor) aprofundadamente se compreendem. A linguagem artística, pelo seu caráter universal, agrega vontades e alicerça um futuro carregado de esperança com formação reforçada, com responsabilidade, com uma sensibilidade e matriz humanitária e humanista que é difícil outra área do conhecimento estar tão afincadamente relacionado como acontece no universo artístico. Uma oportunidade de partilha e de interação no campo e amplo lastro cultural e formativo que derruba “outras fronteiras”. As fronteiras fortalecidas pela intolerância, pela discriminação e pela ignorância que as artes e os artistas reiteradamente combatem e derrubam. É nesta capacidade e matriz intrínseca das artes e da cultura, dos artistas e dos investigadores que reside a força e vontade inabalável de registar, perceber, fundamentar e reinventar um mundo mais fraterno, livre e incontornavelmente mais justo, participativo e participado.

Termino como iniciei, sublinhando a honra e o prazer em participar neste projeto, reiterando incessantemente que urge: “Nunca foi suficiente o que fizemos nem o que viremos a fazer para combatermos a intolerância, a discriminação e a ignorância. Nunca teremos nem descanso nem poderemos assumir que o que fizemos bastou e que a missão, seja ela qual for, se cumpriu. Nunca seremos bastantes para cumprir esse desígnio. O caminho é, feliz ou infelizmente, de sentido único e em movimento contínuo. Nunca desistir, nunca vacilar. Simples e ininterruptamente combater, combater, combater. Artística e culturalmente combater, fazendo fruir, percebendo o criar e, acima de tudo, fazer pensar e livremente escolher”.

Imensamente grato pela oportunidade. Levi Leonido.

Vila Real, Portugal, 16 de março de 2020.

ERENKON DO CIRCUM-RORAIMA: ou uma poética da repetição¹

Devair Antônio Fiorotti

Erenkon são cantos indígenas da região do circum-Roraima. Este trabalho apresenta duas variantes desses cantos: o parixara e o tukui. Essas músicas estão ancoradas em um complexo sistema artístico, que envolve dança, música, instrumentos, coreografia, pintura corporal e a letra dos cantos. A letra dos cantos é aqui o foco central de estudo. A partir delas, ele analisa a repetição presente nesses cantos, principalmente em seu caráter paralelístico. Objetiva, com isso, pensar uma estética da repetição como traço estruturante dessas composições, projetando inseri-las nos estudos contemporâneos de literatura. A metodologia de registro dos cantos ancora-se, principalmente, na História Oral e a análise, nos estudos comparativos e na interdisciplinaridade dos Estudos Culturais. Destaca-se a forte estética da repetição presente nos cantos, inserida em uma estrutura artística particular dos povos do circum-Roraima.

*

¹ Texto originalmente publicado em: *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 101-128, 2017. Esta republicação foi autorizada pelo autor e pelo editor.

Entre os povos do chamado circum-Roraima, região da tríplice fronteira Brasil, Venezuela e Guiana, ao redor do Monte Roraima, os indígenas desenvolveram estilos de música variados. Há parixara, tukui, marapá, arereuia, como eu mesmo pude registrar, e outros que, aparentemente, não mais há quem cante, pelo menos até o momento ninguém se propôs a fazê-lo ou disse saber cantá-los durante as interlocuções com o projeto Panton Pia²: o maruá, o arebá, o mauarí (KOCH-GRÜNBERG, 1981, t. I, p. 66) e kesekeyelemu (KOCH-GRÜNBERG, 1981, t. III, p. 346). Dos tipos elencados, somente o marapá (ou marakpá, ou ainda, saporá) não foi registrado por Koch-Grünberg em sua visita a Roraima. Além desses, Terêncio Luiz Silva, indígena responsável pela interlocução neste trabalho, elenca dois ritmos de músicas: ware'pan e manau'ã; contudo, não há, até o momento, nenhum registro desses tipos de música, e mesmo Terêncio Luiz Silva, nosso principal interlocutor, não chegou a conhecê-los (FIOROTTI, 2007). Este trabalho apresenta parte dessa poética musical e se pergunta sobre a repetição, em seu viés principalmente paralelístico, presente nos poemas oriundos desses cantos.

*

Paul Zumthor (1997, 2001, 2007) atenta para textos poético-literários oriundos da oralidade. Nádya Farage (1997), sobre os índios wapixana, diferencia o uso coloquial da linguagem e seu uso retórico, narrativas mítico-históricas, cantos. Neil Whitehead (2002, p. 2) usa o termo *poetic*, ao analisar uma poética oriunda do Canaimé e da violência, pois os significados vindos do Canaimé deveriam ser vistos como uma

2 Panton Pia²: projeto iniciado em 2007, primeiro registrou 29 narradores indígenas de 17 comunidades da Terra Indígena (TI) São Marcos. Depois, concluiu em 2014 as entrevistas de mais 10 narradores, de seis comunidades, na TI Raposa Serra do Sol. Os narradores estão assim distribuídos: 27 homens e 12 mulheres, sendo por etnia: 24 macuxi; seis taurepang; seis wapishana; uma indeterminada. Entre esses, merece menção uma etnia cuja tribo enquanto tal não mais existe: uma saporá; e outro que menciona wapixana e sua relação com o nome karapiwa, sinônimo de wapishana ou ainda da mistura de wapixana com macuxi. Na terceira fase, iniciada em 2015, o projeto está registrando e analisando cantos, rezas e superstições de indígenas dessas duas terras. Desde 2007 o projeto é financiado pelo CNPq e vinculado à Universidade Estadual de Roraima (UERR). A metodologia de coleta e trato com as narrativas sustenta-se principalmente na História Oral (ALBERTI, 2004).

expressão cultural complexa, envolvendo competências na manipulação dos signos e símbolos. Bruna Franchetto (1989) dirá que formas oriundas da oralidade indígena têm chamado a atenção pelos traços poéticos e musicais bem marcados, articulados com a existência social e no cosmo, exercendo fascínio pela linguagem metafórica e de difícil tradução. Antônio Risério (1993) talvez seja o mais enfático em defender uma poética da oralidade afro e indígena, propondo o termo poemúsica para pensar a relação entre canto e seu texto poético.

Em parte diferente, não adoto nenhum novo termo. Vejo nesse aglomeramento de novas terminologias, como também etnopoesia, outro problema, já que não resolve a questão central de quem trabalha com textos ameríndios: o fato de um pensador ocidental, a partir de sua linguagem e sua estrutura conceitual e de existir, se voltar para um objeto outro, estranho, que são os textos criativos ameríndios. Risério é o melhor exemplo disso, visto que usa seu invejável conhecimento enciclopédico da cultura ocidental para defender as poéticas extraocidentais. Não há solução para isso, e meu texto é somente uma tentativa de aproximação de uma poética ameríndia. Uso os termos literatura, poema, narrativa literária, para lidar com essas falas estilizadas, ritualizadas, como as narrativas míticas, históricas (FIOROTTI, 2012, 2014), pois não há diferença na organização do *mythos* (ARISTÓTELES, 1956) dessas narrativas, em relação a aspectos formais ou mesmo temáticos, por exemplo, se comparado com textos tidos como literários (FIOROTTI, 2012). Apesar de nomes distintos (poeticidade do oral; uso retórico, poético, estilizado e ritual; poemúsica, textos criativos; literatura), há nesses usos um reconhecimento Literário (adjetivo em maiúsculo) em textos oriundos da oralidade, textos que estão ao redor, na periferia da periferia de eixos literários etnocêntricos e limitadores.

Os poemas aqui não são, em hipótese alguma, tratados como primitivos ou fruto de povos ingênuos. Já há literatura que desmonta essa crença, como faz Risério (1993) e, principalmente, Jerome Rothenberg (2006). Parixaras são compostos ainda hoje, estão, por exemplo, sendo hibridizados em areruías desde o contato com o branco e sua religião no

século XVIII.

*

Figura 1 – Manaaka e Yauyo



Fonte: Acervo do projeto Pantan Pia' (foto de Devair Fiorotti)

Terêncio Luiz Silva, indígena macuxi, pertence à comunidade Ubaru, Terra Indígena Raposa Serra do Sol (RR). Nosso primeiro contato se deu no dia 21 de fevereiro de 2013, em que foi realizada a primeira entrevista. Já nos dias 25 a 27 do mesmo mês estavam sendo gravadas as músicas. Foram gravadas 79 músicas, assim distribuídas: 23 parixaras, 40 tukuis, cinco marapás e 11 areruias³. Os cantos foram executados por Terêncio Luiz Silva e Zenita de Lima, em duo, que se identificam como Manaaka e Yauyo. Terêncio Luiz Silva aprendeu-os de forma vária: desde a década de 70, do século passado, ele se interessou pela tradição de *sens povos*. Ele possui registros feitos em K7 da década de 1970. Principal-

3 Há variação na escrita desse nome, como veremos. Adoto aqui areruia, justamente por aceitar a corruptela não somente no nome, mas na própria estrutura original do cristianismo proposto.

mente, tornou-se alguém interessado pela valorização de sua cultura. Por exemplo, quando perguntado a respeito da coisa mais triste que ele viu em sua vida, diz:

Não, a [coisa] triste mesmo da vida, como dizia, é que eu não queria que acabasse essa vida de indígena. Vamos dizer assim, a tradição indígena, a vida indígena. Que o índio, que hoje a gente tá percebendo, basta chegar em uma cidade, como aqui, Pacaraima, ou Boa vista, que muitos dos nossos jovens estão se perdendo, estão se perdendo, deixando, se envergonhando do que são. Isso aí deixa a gente muito triste (FIOROTTI, 2007).

Fica claro na fala a relação densa com a história de seu povo. Segundo Terêncio Luiz Silva, quatro teriam sido as fontes das músicas que ele canta: Bento Luiz, seu pai; Alfredo Giron, da comunidade indígena Manakrü, em Santa Elena de Uairén, Venezuela; avô Luiz, da comunidade indígena Lago Verde, no município do Uiramutã, Roraima; e avô Simplício, da comunidade indígena Santa Isabel, município de Pacaraima, Roraima. Desde os 18 anos de idade, quando saiu da região do Surumu, Terêncio Luiz Silva vive em região bem isolada. Indo para as serras, primeiro morou em Kumaná, na região da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, e depois se mudou para Ubaru, perto de Kumaná, comunidades a caminho do Parque do Monte Roraima. Sem estrada para carro, cada ida ou vinda leva em média dois dias de viagem a pé.

Colson, apoiada em Armellada (COLSON, 1985, 1996, 2009), e Santilli, ao que tudo indica com base em Colson (SANTILLI, 2001), distinguem as comunidades da região em que vive Terêncio Luiz Silva em Kapón e Pemón. Os primeiros seriam os ingaricó, patamona; os segundos, os kamarakoto, arekuna, taurepang, macuxi. Sérgio Meira (2006) apresenta uma classificação com diferenças, com um grupo maior chamado pemonguiano e, dentro deste, os kapón, macuxi e os pemón, onde estaria o taurepang. Dessas etnias, Terêncio Luiz Silva teve mais contato com os macuxi, taurepang, wapixana, nessa ordem, e os cantos se originam dos dois primeiros. Deve-se considerar, ainda, a possibilidade de esses cantos serem utilizados também por outras etnias, já que o contato

entre esses povos foi e é contínuo (HORNBOSTEL, 1981).

*

O sistema usual de escrita entre os macuxi foi adotado na transcrição, principalmente porque os transcritores, Terêncio Luiz Silva e Tiago Simplício Napoleão, dominavam esse padrão de escrita. Esse sistema não está efetivamente consolidado entre as comunidades da região. O texto dos cantos foi trazido por Terêncio Luiz Silva somente com a frase geradora e sua contribuição da tradução se deu nessa frase. A versão atual em língua materna dos cantos, com todas as repetições, foi estabelecida por mim a partir da audição dos cantos. Principalmente, estabeleci outros objetivos além da mera inclusão da letra: dar movimento (mesmo que mínimo, se comparado à dança com a música); criar imagens que, entre outras coisas, pudessem dialogar com os poemas em português; dar certo movimento aos versos e estrofes. Buscando isso, alguns versos foram colocados minimamente, inclusive, em formato espacial do áudio, seguindo sua partitura, como no “parixara 16”⁴:

ri
 uya sa nmí uye'nyaripe
 pi'
 ri
 uya sa nmí uye'nyaripe
 pi'

A leitura da frase deve seguir a ordem de surgimento das palavras, levando em consideração a que surgir primeiro da esquerda para a direita. O verso ficaria assim: *nyapi' sarinmí uye'nyaripe*. Além disso, muitos versos são modificados espacialmente, mas há versos iguais na estrofe, que facilitam a leitura por analogia. Por uma questão estética e estilística, e também por causa do trabalho visual com os cantos, tanto a tradução quanto a letra da música não apresentam uso de pontuação nem de letra maiúscula, com raras exceções para a caixa alta. Ainda, a separação com

4 Os cantos, as letras, as traduções e as partituras completos, com um estudo introdutório mais aprofundado sobre eles, encontram-se no Museu do Índio, Rio de Janeiro, sob os cuidados de Bruna Franchetto.

espaço entre muitas estrofes foi sacrificada em prol da construção de imagens a partir das letras dos cantos.

A tradução feita por mim e o sábio Terêncio resumiu-se em estabelecer o significado das palavras e, dentro do possível, suas funções sintáticas. Posteriormente, quando eu já havia estabelecido os versos e as estrofes dos cantos, como aqui apresentados, foi realizada, primeiro, uma tradução literal dos cantos, todos os versos e estrofes, que foi quase toda descartada para dar lugar ao que é aqui apresentado: principalmente, uma tentativa de estabelecer imagens poéticas condensadas, em poucas palavras, como muitas vezes encontramos nas frases geradoras dos cantos. Buscava uma linguagem como se estivesse diante de haicais, traduzindo e construindo imagens: pois essa construção imagética foi a que sempre se destacou mais, a meu ver, desde o primeiro contato com os cantos.

No texto original dos cantos, em língua indígena, mantive todas as repetições do canto, contudo isso não foi feito na tradução. Busquei, nela, principalmente estabelecer a frase geradora do canto. Tal frase em quase totalidade dos cantos é curta, como um haicai. Nela encontra-se a imagem poética condensada. Essa frase é facilmente identificada nos cantos, pois delas eles nascem. Como ocidentalmente conhecemos, essa frase se identificaria mais com o mote, também conhecido como cabeça, “que funcionava como matriz do poema” (MOISÉS, 1974, p. 514). Moisés (1974, p. 514) diz ainda, ao se referir ao vilancete ou cantigas de vilão, que a matriz é “seguida por um número variável de estrofes [...] em que se desenvolvia a ideia poética inserida no mote”. Ainda hoje o mote é frequentemente usado por poetas, principalmente repentistas.

Contudo, algo se distingue: nos cantos indígenas raramente são acrescentadas outras palavras. Todas as variações giram em torno das palavras presentes no mote, e praticamente na mesma ordem da frase geradora, criando repetições, paralelismos contínuos nas estrofes e mesmo no canto como um todo. E, além de ser um mote para a letra da música, é um mote para o canto. Muito mais do que variar a letra, variase a música dos versos, muitas vezes em improvisações musicais e em intercalamentos de versos e mesmo estrofes. Letra e música tornam-se indissociáveis

na composição, e o estabelecimento do texto no papel de antemão é um considerável fracasso, principalmente quando fica recalcada ainda a dança, muito mais difícil de ser representada longe de sua função na comunidade indígena.

*

O parixara⁵, *pariisara* em macuxi, está relacionado, em geral, à fatura das colheitas, à chegada de uma caçada ou de uma pescaria e a datas comemorativas. Koch-Grünberg (2006, p. 79) diz que o “*parischerá* é a dança dos porcos e de todos os quadrúpedes”. Nos cantos, esses animais são presentes, mas não somente eles. Há referência ainda, por exemplo, a sapos (*kunava*) e a pássaros (*yei-yei* [ferreiro], *kâr-kâr* [periquito]). Quanto à relação da dança com esses animais, já que nas festas dança e música não se separam, poderia ser imitativa. Segundo im Thurn (1883, p. 324), além da dança mais coletiva, em geral em círculo, “*occasionally, too, a man and a woman link arms and strut about slowly together, bending their bodies forward and backward, this side and that, very grotesquely. Certain of the dances are imitations of the movements of animals.*” Esse aspecto imitativo pode dizer respeito tanto ao parixara quanto ao tukui, mesmo porque im Thurn não se utiliza desses nomes, mas se refere à dança e à música em geral. O nome *pariisara* pode ser relacionado ao radical *pari*, que significa capim atualmente, principalmente um capim conhecido como rabo-de-burro (*Andropogon bicornis*) por causa do formato de sua floração. Tiago Simplício Napoleão, indígena macuxi da comunidade Napoleão, na Raposa Serra do Sol, me disse que esse capim era usado também para enfeitar-se para a dança do parixara, junto com folhas novas de inajá (*Maximiliana maripa*) e buriti (*Mauritia flexuosa*) em geral desfiadas. Mesmo as folhas dessas plantas, após desfiadas, parecem com capim seco. Frequentemente a performance do parixara é acompanhada principalmente de chocalhos.

Já o tukui, ou tukuxi, (como presente em algumas músicas, um uso mais antigo da palavra) significa beija-flor, e são cantos em geral relacionados à sabedoria dos pajés, para se fazer intervenções na natureza, como chamar chuva, acalmar trovões e, vale acrescentar, também eram

5 Aqui falei somente sobre o parixara e o tukui, dos quais analiso exemplos.

dançados coletivamente. Armellada e Salazar (2007, p. 148; 203) dizem que se formam duas rodas concêntricas, em que o tukui era dançado por fora enquanto o *parichara* por dentro, além de se usar tambor e pitos de taquara. O tukui estaria relacionado à flora, à floração, e sua dança pertenceria principalmente aos guerreiros e pajés. Esses cantos predominam no registro de Terêncio Luis Silva: são 40 de um total de 79. Seus dançarinos usavam, além de saias de fibras (buriti), beija-flores dessecados como ornamentos, ou mesmo outros pássaros. Eles eram usados como adornos para cabeça e/ou enfeitavam um pequeno pau, sendo amarrados em sua ponta. Eram retirados os órgãos internos e deixados para secar, com cinza na parte interna. Diante da presença das religiões fundamentalistas, foi o ritmo mais atacado, pois se relaciona ao pajé e seus conhecimentos. Vários informantes se negaram a falar dele, propondo-se somente a comentar sobre o areruia e o parixara.

Figura 2 – Pássaros usados na dança do parixara, principalmente do tukui



Fonte: Acervo do projeto Pantom Pia' (foto de Devair Fiorotti).

Koch-Grünberg diz que o tukui é a dança de todos os pássaros,

principalmente beija-flor, e de todos os peixes. Ele narra que as pessoas

usam somente a tanga e estão pintados com motivos artísticos ou simplesmente besuntados com argila branca, no cabelo também, o que dá a muitos uma aparência extremamente selvagem. Em grupo de dois ou de três, parte deles de braços dados, andam um atrás do outro, dobrando os joelhos, batendo com o pé direito no chão. Os homens acompanham sempre o mesmo som de madeira estridente num curto pedaço de taquara. (KOCH-GRÜNBERG, 2006, p. 78-79).

*

parixara 4

parakamu keweyu xiri-xirimauya
 parakamu keweyu xiri-xirimauya
 pinkiimi keweyu xiri-xirimauya
 pinkiimi keweyu xiri-xirimauya

parakamu keweyu xiri-xirimauya
 parakamu keweyu xiri-xirimauya
 pinkiimi keweyu xiri-xirimauya
 pinkiimi keweyu xiri-xirimauya

waikinmî keweyu xiri-xirimauya
 waikinmî keweyu xiri-xirimauya
 pinkiimi keweyu xiri-xirimauya
 pinkiimi keweyu xiri-xirimauya

[toco chocalho do caititu
 do caititu
 toco chocalho da queixada
 toco chocalho da anta]

Esse parixara tem frase geradora “*parakamu keweyu xiri-xirimanya / pinkãimi keweyu xiri-xirimanya / waikinmí keweyu xiri-xirimanya*”, e as três estrofes são os desdobramentos do canto oferecido por Manaaka e Yauyo. Tanto na frase geradora quanto na execução do canto, a repetição é evidente. Esse processo de repetição e suas possibilidades de desdobramentos serão o foco de análise neste trabalho. A repetição será aqui vista como a palavra mais genérica, um hiperônimo analítico. Ela será sinônimo de desdobramentos possíveis, como o paralelismo e a anáfora, com cuidado de informar que nem toda repetição é uma anáfora, por exemplo, por mais que uma anáfora, a partir da retórica, seja sempre uma repetição. Este trabalho se orientará destacadamente sobre a repetição associada ao paralelismo, ao aspecto sintático.

A repetição é um procedimento básico da língua, relacionada à coesão e à coerência textual (MICHELETTI, 1997; KOCH, 2005). Três seriam os níveis da repetição: fonológico (aliteração e assonâncias), morfológico (morfemas, palavras) e sintático (paralelismos) (MICHELETTI, 1997). Na retórica, a repetição seria uma característica fundamental da linguagem poética, reforçando sua expressividade pelo princípio da recorrência (REYZÁBAL, 1998). A repetição seria bem mais que uma figura de linguagem, pois abarcaria diferentes modalidades estilísticas (MACHESSE; FORRADELA, 2007).

Lausberg (2004) apresenta a repetição como a recolocação de uma oração ou parte de uma frase em um texto. Segundo o autor, “la repetición sirve para encarecer, encarecimiento que as más veces obra mediante los afectos, pero también puede influir intelectualmente. La repetición presupone la igualdad de la palabra repetida” (LAUSBERG, 1967, p. 97). É na igualdade que reside o caráter essencial da repetição; sem alguma espécie de igualdade, a repetição não existe. Logo após, ele separará a repetição de igualdade total e a de igualdade relaxada. Interessa aqui o primeiro caso, em que a igualdade total diz respeito à repetição de palavras isoladas e grupos de palavras. Grupos de palavras são a base da repetição presente nos cantos oriundos do circum-Roraima.

A repetição mais evidente do poema acima é a da própria estrofe,

repetida na íntegra. E dentro de cada estrofe, repetem-se o primeiro e o terceiro versos. Contudo, há ainda uma repetição mais enfática: *pinkîimi keweyu xiri-xirimanya* surge seis vezes, além de essa estrutura aparecer em todas as estrofes. *Parakamu keweyu xiri-xirimanya* surge quatro vezes e *wai-kinmî keweyu xiri-xirimanya*, duas vezes. Quanto à organização dos versos: eles são assindéticos, não se conectam por meio de conjunções e esse aspecto predomina em todos os cantos registrados. Já adianto algo que é essencial: esse processo organizacional é significativo e, por si só, gera significado estético (LEVIN, 1975).

Para Zumthor (1997, p. 241), o traço constante “e talvez universalmente definidor” da poesia oral seria a repetição ou o paralelismo, apesar de não ser exclusividade da poesia oral; características intimamente ligadas às canções de dança. Duas coisas chamam a atenção nesse primeiro momento: o articulador “ou” e a relação da repetição e do paralelismo com as canções de dança. Zumthor (1997, p. 154) parece com isso também dialogar com outro momento: “A repetição se submete à regularidade do paralelismo”, diz ele. Para este trabalho, qualquer paralelismo é uma repetição. Os termos repetição e paralelismo são hiperônimos em relação a termos como anáfora, catáfora. Uma anáfora é uma espécie de paralelismo e uma repetição. Esse aspecto é identificado também no texto de Finnegan (1977, p. 131): “*Repetition – whether as parallelism, or in phrases called ‘formulae’ – has great literary and aesthetic effect.*” Logo, a repetição é muitas vezes uma forma de paralelismo, ela se apresenta neste e em outros formatos. Quanto à afirmativa de Zumthor sobre esses tropos estarem relacionados às canções de dança, aqui isso é fundamental, pois é da relação íntima dos cantos indígenas em análise com a dança e a música que há o texto: não é possível dissociá-los, pelo menos os parixaras, tukuis, areruyas e marapás. Lausberg (1967, §266) dirá ainda que a repetição de um verso inteiro seria um tipo de anáfora. Destaco que essa forma paralelística é predominante nos poemas indígenas em análise.

Se o ritmo é bem marcado nos cantos, seja pelo tambor, seja pelos chocalhos, seja pela batida dos pés no chão, a recorrência de palavras, de versos e mesmo de estrofes está intimamente ligada a esse ritmo.

Zumthor (1997, p. 154) dirá que “o ritmo resultante da recorrência se marca em todos os níveis da linguagem.” Eu acrescentaria, em relação aos cantos indígenas em análise, que o ritmo resultante da repetição, da recorrência, constitui/é parte integrante de toda sua estrutura, tanto da dança quanto dos instrumentos musicais. A recorrência pertenceria a diversos tipos de composição, como a litania, por exemplo (ZUMTHOR, 1997, p. 154). Aliás, pela definição de Zumthor, a estrutura da litania se aproximaria dos cantos indígenas em análise: “a litania: repetição indefinida de uma mesma estrutura, sintática e parcialmente lexical, algumas palavras se modificando a cada repetição, de modo a marcar uma progressão por deslizamento e deslocação” (ZUMTHOR, 1997, p. 150). Vemos nos cantos justamente isto: uma repetição de mesma estrutura sintática e parcialmente lexical (algumas palavras mudam), criando uma progressão poética (com enredo reduzido), um deslizamento de uma palavra, de um verso ao outro.

Diz Maiakóvski (1991, p. 41): “o ritmo pode ser produzido tanto pelo barulho repetido do mar quanto pela criada que faz bater a porta.” Destaca com isso a repetição de um som como base para organização do ritmo. Mais adiante, ele afirma que “o ritmo é a força essencial, a energia essencial, do verso” (MAIAKÓVSKI, 1991, p. 42). A principal verdade implícita na fala de Maiakóvski é que não há ritmo sem repetição, impossível haver ritmo com a execução de uma única batida no tambor, somente se eu o buscar na reverberação do som. Num poema monossilábico, como o de Rodrigo Mebs (2011), que se constitui na palavra “só” dentro de um quadrado, ocorre o mesmo. Esse poema é a negação do ritmo, há nele somente uma única batida no tambor e sua reverberação, e essa negação é o próprio ser do poema que o torna denso e cheio de significados: a solidão e sua prisão.

A repetição estabelece e intensifica o ritmo poético, criando um jogo de comunicação com a música e com a dança, das quais a letra faz parte. Reforçando, os paralelismos, as repetições são produtores de efeitos rítmicos (ZUMTHOR, 1997). Essas categorias de análise originam-se principalmente da retórica e com uso frequente, por exemplo, na exegese

do texto bíblico. Para esse trabalho, paralelismo é uma típica divisão textual em linha e versos balanceados, podendo estar ligada por correspondências sobrepostas em três níveis: semântico, de estrutura sintática e de número de palavras e/ou acentos e/ou sílabas (POLAK, 2002, p. 16)⁶, sendo que aqui o nível sintático está em evidência. Contudo, o paralelismo assume formas mais complexas, com sensíveis nuances. Adele Berlin (1992) apresenta de maneira qualificada essas possibilidades, a partir do texto bíblico. Porém, por imposição dos próprios poemas em análise, em verso, com repetições bem demarcadas e quase exclusivamente sintáticas, não entrarei nesse tipo de análise.

As estrofes do poema trazem uma estrutura de repetição coordenada. Isso favorece o surgimento do paralelismo bem marcado, principalmente porque o poema surge de uma frase geradora formada por três orações coordenadas assindéticas: “*parakamu keweyu xiri-xirimauya/ pinkâimi keweyu xiri-xirimauya/ waikinmî keweyu xiri-xirimauya*”. Na coordenação e na repetição dos versos, mesmo quando varia *parakamu*, *pinkâimi*, *waikinmî*, não há mudança na métrica (isométricos).

Mais que isso, o paralelismo está presente no ritmo imposto pelo tambor, pelos chocalhos nos registros. Se parece muito abstrato a partir da audição da música, visualizando a partitura isso fica mais claro:

Figura 3 – Transcrição do parixara 4

Autores: Povos Indígenas do circun-Roraima

Intérpretes: Manaaka e Yauyo

Transcrição e editoração: Jucicleide Pereira e Mozart Mendsan.

6 No original: “Parallelism is defined as the typical division textual unit into lines (sticks) and balanced cola (half-sticks), linked by overlapping correspondences on three constitutive planes, namely, (1) semantics, (2) syntactic structure, (3) the number of words and/ or accents and/ or syllables (isometry).” (POLAK, 2002, p. 16).


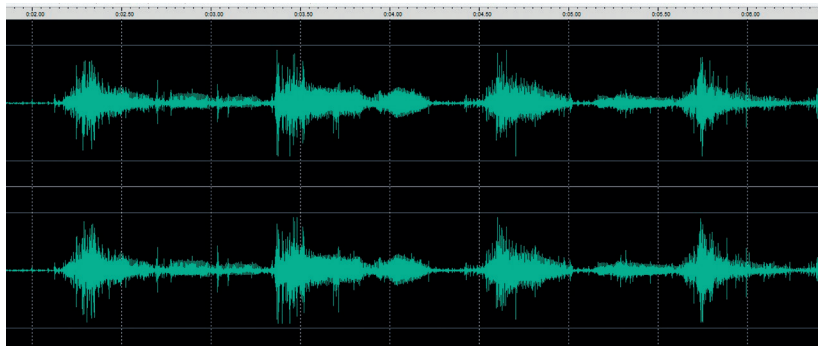
O primeiro som emitido pelo chocalho “” é seguido por uma sequência idêntica paralela de significativo na partitura, mas que na realidade seria somente parecida, pois sempre há variações no áudio do som do chocalho, em evidência, como é possível identificar no anagrama digital estéreo dos quatro compassos da partitura.

Figura 4 – Anagrama digital estéreo



Fonte: elaboração do autor.

Ainda o paralelismo está presente na própria dança do parixara, por exemplo: um indígena ao lado do outro, formando um círculo, dançando como numa brincadeira de roda, principalmente levando um pé à frente e retornando-o, de forma conjunta.

Primeiramente, há uma repetição anafórica do verso inteiro “*parakamu keweyu xiri-xirimanya*”; depois, ele tem um tipo especial de repetição, que Lausberg (1967, §633) chama de “complexio”, isto é, a repetição da palavra no meio (início ou meio: anáfora, §629) e no final de cada verso (epífora, §631): *keweyu xiri-xirimanya. Keweyu*, ao centro, nomeia o objeto, o chocalho, e *xiri-xirimanya*, o ato de tocá-lo, ambos aparecem em 12 versos do poema (essa estrutura se repete nas estrofes). Muito mais do que estar em jogo de quê é feito o chocalho, o próprio chocalho é o centro das atenções, pois ele é o principal instrumento do parixara, como

dirá Terêncio Luiz Silva, inclusive utilizando só o chocalho no registro dos 23 parixaras gravados pelo projeto Panton Pia’.

Figura 5 – Dança do parixara. Comunidade da Tabalascada, Cantá, Roraima



Fonte: Acervo do projeto Panton Pia’ (Foto de Jorge Macedo).

Kewei é um nome genérico para chocalho, podendo ser também a semente usada para confeccionar o chocalho, da árvore kewei (kevei no dicionário Pemón de Armellada e Salazar, 2007). Ainda kewei pode se referir a uma vara de madeira resistente, como pau-pereira (*Platycamus regnellii*), em que são amarradas sementes, ou conchas de ostras (como já vi, comuns em lagos e riachos do lavrado roraimense) e unhas de animais, todos na parte superior. No caso do poema em análise, podem estar amarradas unhas do *parakamu*, *pinkúimi* e *waikinmi* na confecção do kewei. Koch-Grünberg (2006, p. 78-79) menciona cascos de veados, acrescentando “metades de partes de frutos”. É tocado batendo a haste inferior no chão. E também já vi vários instrumentos e mesmo adornos para o corpo usando a semente aguai (*Chrysophyllum marginatum*) na região.

Um outro parixara diz sobre o chocalho:

parixara 13

kewei yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi
 kewei yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi
 ukeweyu yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi
 ukeweyu yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi
 kewei yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi
 kewei yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi
 ukeweyu yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi
 ukeweyu yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi

[recolhe a flor do kewei que caiu minha irmã
 recolhe a flor do meu chocalho que caiu minha irmã
 recolhe minha irmã]

As repetições paralelísticas, primeiro de toda primeira estrofe, depois, do primeiro e terceiros versos nas estrofes, são evidentes. Além disso, receberia mesma identificação quanto ao tipo de paralelismo empregado: repetição na íntegra do primeiro verso, depois, uma mudança no terceiro verso, havendo ainda uma repetição paralelística de toda a estrofe. Assim, nesse poema, praticamente toda a estrutura se repete, variando somente *kewei* para *ukeweyu*. Funcionam, muitas vezes, como uma espécie de mantra, essas canções, pois são repetidas por vários minutos durante a dança, apesar de a frase geradora ser curta e os cantores, nesse caso, terem estabelecido duas estrofes. Essa repetição paralelística da frase geradora, tão frequente nos cantos, que algumas vezes é modificada pelo cantor, gera outro âmbito de poeticidade: *uma poética da repetição*. Repetição essa que não conseguimos efetivamente recuperar, pois está intimamente ligada à música e à dança. O cantor ao repetir a letra neces-

sariamente não repete a música: ele modifica e estabelece novas nuances poéticas relacionadas principalmente ao som e, também, ao movimento. Nas gravações, por vezes, apesar de um ambiente artificial (microfones, cabos, mesas de som etc.), mesmo com os cantores sentados na maioria das vezes, é possível ouvir os pés deles fazendo os movimentos da dança. Reforçando isso, Armellada e Salazar (2007) descrevem o *parichara, tukui, areruiá* e *marakpa*, todos como danças, nem se referindo à música.

De maneira metassocial, referindo-se à própria movimentação da dança, a música pede que as partes dos instrumentos que estão se desprendendo do *kewei*, objetos prendidos na vara e nos chocalhos, sejam recolhidos. *Parixara, tukui, marapá, areruiá*, antes de qualquer coisa, são ritmos intimamente ligados à dança, pertencem principalmente ao ambiente da festa. Se hoje eles foram gravados de forma diversa, sem a festa e a dança, essa não é a realidade de seu uso social, uso praticamente inexistente entre os indígenas envolvidos na interlocução.

O poema acima e a totalidade dos outros registrados por mim são paralelísticos, sustentam-se principalmente sobre esse tipo de repetição. A estrutura se repete criando nuances de significado, principalmente a partir da música, da interpretação. Ruth Finnegan (1977) apresenta o paralelismo como importante característica da poesia oral, podendo desempenhar um papel sintático, semântico. Acrescento que, obrigatoriamente, o paralelismo nos cantos tem um papel semântico, pois surge significado criado pela estrutura significante paralelística. Essa estrutura poética, estética cria um efeito, afeta o leitor, afeta os envolvidos com a dança.

Finnegan diz que

many forms of oral poetry make use to some degree of the same principle of parallelism in consecutive stanzas, a literary device which can build up successive layers of insight and meaning around the central theme and manifest a unity as well as an opportunity for development in the poem itself (1977, p. 105).

E acrescenta que “*The principle of parallelism is often used in music, where it gives scope both for unity and for variation*” (FINNEGAN, 1977, p. 106).

Essa fala dialoga com os cantos do circum-Roraima, pois os poemas aqui em análise pertencem à música, pertencem à dança de forma integrada. Finnegan diz ainda da importância da estrutura paratática justaposta para os textos poéticos oriundos da oralidade. Esse critério ocorre em todos os 79 poemas do registro feito por mim. Como destaca a autora: “*parallelism seems at first sight a more useful criterion*” (FINNEGAN, 1977, p. 106). Já Jakobson destaca a importância do paralelismo para a poesia e mesmo para o cinema. Citando Hopkins, afirma que não se conhece ainda bem o papel desempenhado pelo paralelismo na poesia e que, quando apontado na poesia, esse papel surpreenderá a todos (JAKOBSON, 2004).

O paralelismo não é uma exclusividade da poesia oral, nem tampouco o “paralelismo não deixa de se mostrar presente em áreas tão diversas como a dança, a música, o cinema e mesmo na própria dinâmica transformacional dos mitos [...]” (CESARINO, 2006). Além dessa presença, está ligado a outras artes, como a arquitetura, por exemplo. Dos templos gregos, como o de Zeus Olímpico com suas pilastras monumentais paralelas, à arquitetura moderna de Niemeyer, o paralelismo está presente. O Palácio Nereu Ramos, de Niemeyer, que abriga o Congresso Nacional Brasileiro, é um exemplo: duas torres paralelas, com duas semiesferas: uma com o que seria a base do corte para cima, outra com a base para baixo. Se o paralelismo das torres é mais fácil de ser identificado, as semiesferas exigem um trabalho interpretativo diferenciado, um esforço semiótico maior: o leitor deve pô-las em movimento como identificadas, mas localizadas de forma inversa; principalmente, deve lembrar que a junção das circunferências remete a outra forma, no caso do palácio, imperfeita, a de um círculo. Não custa lembrar que não há paralelismo em uma única torre, em uma única palavra, em uma única batida de tambor, por exemplo.

Cesarino (2006) e Franchetto (1989) tratam especificamente do paralelismo em textos orais ameríndios e relacionam tal figura de linguagem às artes verbais desses povos. Franchetto apresenta aspectos verbais da arte *kuikúro*, da fala cantada. Quanto mais “cantada”, ela seria meio de celebração da identidade *kuikúro*. Principalmente, Franchetto identifica

e analisa o paralelismo como marca estilística dessas falas ritualizadas. O paralelismo e suas formas de atuação apresentam-se como característica que embeleza e fortalece poeticamente tais falas. Em outro texto, Franchetto (2004) defenderá que, “se olharmos com maior atenção às repetições, é nelas que descobrimos **o princípio da poética** [negrito no original]”, *akinhá*, da arte de contar histórias *kukúro* em sentido amplo. Defende que na tradução se opte pelo verso e manutenção dessas repetições (FRANCHETTO, 2004).

Cesarino (2006), principalmente após apontamentos sobre a obra de Jakobson a respeito do paralelismo, diz que “Artes verbais ameríndias – em especial as relacionadas ao xamanismo – em muito utilizam tal princípio: cada linha nada mais é do que fragmento de uma imagem maior em que vemos a pessoa do cantador se deslocar por posições outras do cosmos”. Destaca o caráter reiterativo por meio do paralelismo dos cantos xamânicos. E afirma que

Os fenômenos de sobreposição e repetição muito nos dizem de personificações e replicações, isto é, de pessoas paralelas a si mesmas entre seus duplos e corpos, de imagens e padrões duplicados que são eles próprios duplos, de cantos que são modos de ação sobre outros duplos partidos de seus corpos. (CESARINO, 2006, p. 126)

Com relação aos cantos do *circum-Roraima*, é possível afirmar diferença significativa entre o paralelismo apontado por Cesarino e o de Franchetto. A performance improvisativa do cantor é bem mais monitorada, pois os cantos já são preexistentes e estão relacionados à dança comunitária. Em geral, os participantes já conhecem os cantos, pelo menos aqueles que registrei, apesar de Terêncio ter modificado vários cantos, pois, segundo ele, assim ficariam melhor. Essa diferença fica mais clara quando comparada com as traduções disponibilizadas na tese de doutorado de Cesarino (2008), *Oniska*, sobre os *Marubo*. O processo de desdobramentos, numa espécie de narrativa versificada, praticamente não existe nos cantos dos povos do *circum-Roraima* em análise, como (CESARINO, 2008, p. 124-125):

- | | |
|--|---|
| <p>1. vari oni nãko
nãko osõatõsho
yoe shovivã
yove mai matoke</p> <p>5. shokoi voiya
kevitivo vanayai
shokoi voiya
ene oni nãko
nãko osõatõsho</p> <p>10. yoe shovivã
shokoi voiya
yove oni chinãyai
shokoi voiya
atõ chinã vanayai</p> <p>15. shokoi voiya
kevitivo vanayai
shokoi voiya
kana oni nãko
nãko osõatõsho</p> <p>20. yoe shovivã
yove mai matoke
shokoi voiya
neri veso oanimai
shokoi voiya</p> <p>25. yove oni nãko
nãko osõatõsho
yoe shovivã
yove mai matoke
shokoi voiya</p> <p>30. atõ yove chinãyai
pacha oni nãko
nãko osõatõsho
yoe shovivã
yove mai matoke</p> <p>35. shokoi voiya
kevitivo vanayai
shokoi voiya</p> | <p>néctar de cipó-sol
do néctar colocado
espíritos se formam
& na terra-espírito
juntos vão viver
sabidos e loquazes
juntos vão viver
néctar de cipó-líquido
do néctar colocado
espíritos se formam
& juntos vão viver
cipó-espírito pensante
juntos vão viver
com suas falas pensadas
juntos vão viver
sabidos e loquazes
juntos vão viver [...]
néctar de cipó-arara
do néctar colocado
espíritos se formam
& na terra-espírito
juntos vão viver
para cá não se voltam
juntos vão viver
néctar de cipó-espírito
do néctar colocado
espíritos se formam
& na Terra-Espírito
juntos vão viver
com seus pensares-espírito
néctar de cipó-claro
do néctar colocado
espíritos se formam
& na terra-espírito
juntos vão viver
sabidos e loquazes
juntos vão viver [...]</p> |
|--|---|

O canto acima do pajé Cherõpapa é recheado de repetições paralelísticas, contudo, há um desdobramento, com certo desenvolvimento de um enredo no canto. Esse aspecto será bem evidente nas outras traduções propostas por Cesarino, tanto em *Oniska* quanto no livro *Quando*

a terra deixou de falar, também de cantos Marubo (2013), entretanto, é um aspecto praticamente inexistente nos cantos do circun-Roraima, que se desdobra exclusivamente da frase geradora, que raramente excede a três versos, sem fugir das palavras presentes nessa frase. O “parixara 21”, com sua bela imagem, tem frase geradora *imantî pî pona’/ maroko watarikuma*. A repetição paralelística proposta pelos cantores é:

$$\begin{array}{c} \text{pî} \\ \text{i} \quad \text{tî} \quad \text{pona} \\ \text{man} \quad \quad \text{a} \\ \text{imantî pî pona'} \\ \text{maroko watarikuma} \\ \text{maroko watarikuma} \\ \text{maroko watarikuma} \\ \text{maroko watarikuma} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \text{pî} \\ \text{i} \quad \quad \text{tî} \quad \text{pona} \\ \quad \quad \text{man} \quad \quad \text{a} \\ \quad \quad \text{imantî pî pona'} \\ \text{maroko watarikuma} \\ \text{maroko watarikuma} \\ \text{maroko watarikuma} \\ \text{maroko watarikuma} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \text{pî} \\ \text{i} \quad \text{tî} \quad \text{pona} \\ \text{man} \quad \quad \text{a} \\ \quad \quad \text{imantî pî pona'} \\ \text{maroko watarikuma} \\ \text{maroko watarikuma} \\ \text{maroko watarikuma} \\ \text{maroko watarikuma} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \text{pî} \\ \text{i} \quad \quad \text{tî} \quad \text{pona} \\ \quad \quad \text{man} \quad \quad \text{a} \\ \quad \quad \text{imantî pî pona'} \\ \text{maroko watarikuma} \\ \text{maroko watarikuma} \\ \text{maroko watarikuma} \\ \text{maroko watarikuma} \end{array}$$

[lá na subida da cachoeira
os peixes se enfeitam]

Não há variação de uma estrofe para outra, elas são idênticas. Ainda, *imantî pí ðona'* se repete uma vez, e *maroko watarikuma* se repete quatro vezes dentro de cada estrofe, sendo que a estrofe completa repete-se quatro vezes. Nesse processo prevalece o efeito estético gerado pela repetição, que destaca a frase geradora. Frase poética, dos peixes se enfeitando, se arrumando para a festa. Canto que se relaciona com uma fala de Koch-Grünberg (2006, p. 105), ao referir-se a uma cachoeira na região da Gran Sabana, na Venezuela, em 1911: “Os índios chamam essa catarata de Moró-melú, ‘catarata do peixe’, pois, segundo sua lenda, durante a cheia os peixes se reúnem aqui para realizar seus bailes.”

O “tukui 12” apresenta três variações distintas. Primeiro *tewenasen tukuxi* sai da frase geradora para se desdobrar em uma espécie de refrão, sendo repetido quatro vezes (dois últimos versos das duas primeiras estrofes); depois, as estrofes não seguem a mesma estrutura inicial (a terceira e quarta estrofes têm seis versos); e no final repete-se a frase geradora *tivîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi*, que nesse poema é de um verso.

tivîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tivîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi

tivîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tivîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi

tivîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tivîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tivîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tivîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi

tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi

pîrî
 tewe sem
 tiwî i tarîyai na tukuxi
 mo

[tukuxi
 no boqueirão da montanha
 passeia o beija-flor
 tukuxi]

O poema cria uma imagem sucinta; imagem que se repete paralelamente, com idêntica estrutura sintática dos versos, e mesmo das estrofes, ampliada somente na terceira e quarta estrofes: o beija-flor, tukuxi, passeia no boqueirão. A repetição destaca, enfatiza a imagem da frase geradora, principalmente o *tewenasen tukuxi*, o passeio do beija-flor, seu ir e vir contínuo na grotta, na quebrada entre montanhas (com uma cachoeira, como muitas vezes é relacionada com a palavra boqueirão). Ainda, tukuxi é palavra que deu origem à própria dança, dançar o tukui, é cantar, é dançar a dança dos beija-flores. O poema é formado por duas estrofes de quatro versos; duas de seis versos e a repetição da frase geradora ao final, de um verso, horizontalmente assim distribuídos: 1122 1122 111122 111122 1.

O recorte abaixo da partitura musical desse canto demonstra como, apesar de a letra ser idêntica, na repetição de *tewenasen tukuxi*, nos dois últimos versos das quatro primeiras estrofes, a musicalidade não o é. A música do verso se repete, mas dentro do verso, *tewenasen tukuxi* é cantado de modo diverso.

Figura 6 – Transcrição do tukui 12



Destaco com isso não só a repetição da letra (as seis primeiras notas da clave de sol representam o primeiro *temenasen tukuxi*; as outras seis notas, o segundo *temenasen tukuxi*), mas a necessidade de não deixarmos de mão a origem dessas letras, sua relação essencial com a música e mesmo com a dança.

Finnegan (1977, p. 131-132) dirá que a repetição muitas vezes se apresenta como parte da natureza primeva dos homens originários e que o significado da repetição nesses textos não é claro. Isso saltou aos olhos quando me aproximei dos cantos oriundos do circum-Roraima. A repetição destaca-se, em estruturas paralelísticas, criando um efeito estético não muito claro. Tenho dificuldade em definir esse efeito, em traduzi-lo em palavras, principalmente porque sou um estranho. Mas, com ele, a frase geradora é intensificada e essa intensificação deve ser pensada junto com a dança, junto com a música. Esses poemas são originados e integrantes dessa complexa estrutura estética.

Os poemas apresentam forte isometria, que influencia diretamente no ritmo, principalmente pela repetição predominantemente idêntica. Tinianov (1972, p. 108) dirá que quanto mais perto estão as repetições, tanto mais clara é sua função rítmica. E mais, que a repetição de um só som estrutura menos o discurso do que a repetição de grupos de sons, dizendo que “*es de gran importancia desde el punto de vista semántico qué tipo de grupos se repiten*”, acrescentando ainda que a variedade e monotonia acústica ou articulatória das repetições determina também a coloração da poesia (TINIANOV, 1972, p. 109). Penso que é um caminho para pensar a repetição, essa relação dela com o ritmo. A partir disso, ela contribui na coloração, naquilo que mais o identifica enquanto tal, na sua especificidade.

Gilles Deleuze (1988, p. 23) diz que a repetição relaciona-se a uma semelhança extrema ou a uma equivalência perfeita, “mas passar gradativamente de uma coisa a outra não impede que haja diferença de natureza entre as duas coisas.” Por mais que pareçam idênticos, versos postos em paralelismo, *a priori* idênticos, se ressignificam a cada novo acionamento. Na voz do cantor isso é mais evidente, mas também no estabelecimento do texto poético, pois a repetição em si estabelece-se como um significante possibilitador de significados, gera novos efeitos de significados principalmente relacionados ao ritmo e à intensificação, à ressignificação do efeito da frase geradora.

Deleuze vai além e relaciona a repetição a uma transgressão. “Sob todos aspectos, a repetição é uma transgressão” e estaria relacionada a uma “realidade mais profunda e mais artística” (DELEUZE, 1988, p. 25), para mais adiante relacionar a repetição à liberdade, uma tarefa de liberdade (DELEUZE, 1988, p. 28). Em diálogo com Deleuze, a repetição dos cantos indígenas do circum-Roraima, a meu ver, está intimamente ligada à transgressão, à liberdade, à festa com dança, música e muito consumo de *pawari*, bebida alcoólica feita principalmente de mandioca, como tanto destacou im Thurn (1883, p. 329): *Pawari feasts*, nomeou ele (ver também KOCH-GRÜNBERG, 2006). O consumo de *paiwa* era em excesso, se aproximando bastante da descrita por Viveiros de Castro entre os tupinambás, em “O mármore e a murta” (2011). Everard im Thurn (1883, p. 323-325) diz que o paiwa era feito em canoas e servido abundantemente, “*the actual quantity of liquor consumed by each individual is tremendous*”, numa festa de dias.

A dança, a música, a poesia e sua constituição pela repetição promovida na festa estão relacionadas a esse ambiente transgressor, para o ponto de vista ocidental. Transgressor pois era excessivo no tempo (dias de festa), na quantidade de consumo de álcool e principalmente por permitir uma liberdade de expressão intercomunitária interligada pela arte. A repetição dos cantos está ligada a esse ambiente em que se concretizava a expressão artística, o uso dizer, mais completa entre os indígenas do circum-Roraima, pois envolvia dança, música e poesia.

Referências

- ALBERTI, V. **Manual de história oral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1956.
- ARMELLADA, C. de. **Cuentos y no cuentos: pantón, pantón neke-ré**. Caracas: Universidad Católica Andrés Blanco, 1988.
- ARMELLADA, C. de; SALAZAR, M. G. **Diccionario pemón: pemón-castellano/castellano-pemón**. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello e Hermanos Capuchinos, 2007.
- BERLIN, A. Parallelism. In: FREEDMAN, D. N. (ed.). **The Anchor Yale Bible Dictionary**. v. 5. New York: Doubleday, 1992. p. 154-162.
- CESARINO, P. N. **Oniska: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental**. 2008. 469 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- CESARINO, P. N. **Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- CESARINO, P. N. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 105-134, abr. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v12n1/a04v12n1.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2016.
- COLSON, A. B. Routes of Knowledge: an Aspect or Regional Integration in the circum-Roraima Area of the Guiana Highland. **Antropológica**, Venezuela, v. 63-64, p. 103-149, 1985.
- COLSON, A. B. Naming. Identity and Structure: the Pemon. **Antropológica**, Venezuela, tomo LIII, n. 111-112, p. 35-144, 2009.
- COLSON, A. B. The Spatial Component in the Political Structure of the Carib Speakers of the Guiana Highland's: Kapon and Pemon. **Antropológica**, Venezuela, n. 59-62, p. 73-124, 1996.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FARAGE, N. **As flores da fala**: práticas discursivas entre os wapishana. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

FINNEGAN, R. **Oral Poetry**: Its Nature, Significance and Social Context. London; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1977.

FIOROTTI, D. A. **Panton pia'**. Projeto de pesquisa. Boa Vista: UERRCNPq, 2007.

FIOROTTI, D. A. Do Timbó ao timbó ou o que eu não sei, eu invento. **Aletria**: Revista e estudos literários, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 239252, 2012.

FIOROTTI, D. A. Macunaima e Xicô: deslocamentos semânticomitológicos na narrativa de Clemente Flores. In: VOLOBUEF, K. et al. (org.). **Tradução, cultura e memória**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

FRANCHETTO, B. Forma e significado na poética oral kuikúro. **Ameríndia**, Fortaleza, n. 14, 1989. Disponível em: http://www.vjf.cnrs.fr/sedy/amerindia/articles/pdf/A_14_03.pdf. Acesso em: 12 dez. 2015.

FRANCHETTO, B. A arte da palavra. **Cadernos de educação escolar indígena**, Cáceres, v. 2, 2004. Disponível em: <http://indigena.unemat.br/index.php/publicacoes/series-periodicos/cadernos-2>. Acesso em: 12 abril 2016.

JAKOBSON, R. 2004. **Linguística, poética e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HORNBOSTEL, E. M. von. La música de los makushi, taulipang y yekuana. In: KOCH-GRÜNBERG, T. **Del Roraima al Orinoco**. Tomo III. Caracas: Ernesto Armitano, 1981.

KOCH, I. G. V. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 2005.

KOCH-GRÜNBERG, T. **Do Roraima ao Orinoco**. v. I. Tradução de Cristina Camargo Alberts-Franco. São Paulo: Unesp/Instituto MartiusS-taden, 2006.

KOCH-GRÜNBERG, T. **Del Roraima al Orinoco**. Tomo I, II e II. Tradução de Federica de Ritter. Caracas: Ernesto Armitano, 1981.

LAUSBERG, H. **Manual de retórica literária**. Tomo II. Tradução de José Peres Riesgo. Madrid: Gredos, 1967.

LAUSBERG, H. **Elementos de retórica literaria**. Tradução de Mariano Marín Casero. Madrid: Gredos, 1975.

LAUSBERG, H. **Elementos de retórica literária**. Tradução de Rosaldo Fernandes. Lisboa: Galouste Gulbenkian, 2004.

LEVIN, S. R. **Estruturas linguísticas em poesia**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1975.

MACHESSE, A.; FORRADELA, J. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**. Barcelona: Ariel, 2007.

MAIAKÓVSKI, V. **Poética: como fazer versos**. Tradução de Antônio Landeira e Maria Manuel Ferreira. São Paulo: Global, 1991.

MEBS, R. **Por amor ou por vício**. Belo Horizonte: Anone Livros, 2011.

MEIRA, S. A família linguística Caribe (Karíb). **Revista de estudos e pesquisas**, Brasília, v. 3, n. 1-2, p. 157-174, 2006.

MICHELETTI, G. Repetição e significado poético (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de F. Gullar). **Filologia e linguística portuguesa**, São Paulo, n. 1, p. 151-164, 1997.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

POLAK, F. A. Poetic Style and Parallelism in the Creation Account. In: REVENTLOW, H. G.; HOFFMAN, Y. **Creation in Jewish and Christian Tradition**. London: Sheffield Academic Press, 2002.

REYZÁBAL, M. V. **Diccionario de terminos literarios II**. Madrid: Acento Editorial, 1998.

RISÉRIO, A. **Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROTHENBERG, J. **Etnopoesia no milênio**. Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SANTILLI, P. **Pemongong Patá: território macuxi, rotas de conflito**. São Paulo: Unesp, 2001.

TINIANOV, I. **El problema de la lengua poetica**. Tradução de Ana Luisa Poljak. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

THURN, E. F. im. **Among the Indians of Guiana**. London: Kegan, 1883.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WITEHEAD, N. L. **Dark Shamans: Kanimà and the Poetics of Violent Death**. Durham; London: Duke University Press, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822384304>

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. Tradução de Amália Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CARNAVAL DE BOA VISTA EM QUADRINHOS: história e cultura na obra de Franco Soares

Rhafaél Porto Ribeiro
Leila Adriana Baptaglin

Conhecer as manifestações culturais de um povo é compreender também um pouco mais de sua história. O patrimônio cultural (material e imaterial) engloba tanto o ambiente natural quanto o cultural, um artifício no sentido do fortalecimento de uma pertença a um espaço simbólico, atribuindo uma transcendência a determinados símbolos culturais que atestam o caráter singular de uma determinada comunidade (CARDOSO et al., 2011).

Nesse sentido, é possível evidenciar que a cultura, por meio das manifestações, engloba todo o contexto de uma sociedade, como crenças, valores, costumes, leis, moral, línguas, entre outros. As manifestações culturais atuam no fortalecimento da cultura local e preservação dos conhecimentos e saberes presentes no cotidiano das comunidades.

Partindo desse princípio, a presente pesquisa reflete sobre a preservação histórica cultural de Roraima a partir do carnaval de rua de Boa Vista pelos relatos históricos da obra em quadrinhos *Marreta dos velhos*

carnavais, de Franco Soares, resgatando as imagens, símbolos, códigos e relatos orais dos recortes culturais da década de 1950 na capital.

De acordo com Vergueiro (2007), as histórias em quadrinhos consistem em uma forma de arte que começou a surgir a partir da segunda metade do século XIX. O autor relata que, atualmente, ela se modificou ao ponto de se tornar uma fonte de pesquisa em várias disciplinas acadêmicas.

A maioria dos registros imateriais muitas vezes ficam restritos à fala ou à memória, tendo em vista que em algumas regiões do país há pouco acesso a registros fotográficos, salvo as raras vezes que ocorreram expedições com esse tipo de registro. A região Norte e o estado de Roraima não fogem a esse contexto, embora popularmente existam registros não catalogados desse período que corresponde à década de 1950 referentes às manifestações culturais locais, poucos se constituem em registros materiais.

Dessa forma, a pesquisa propõe além de uma análise sobre os quadrinhos de Franco Soares, um estudo aberto sobre os ditos “artefatos culturais” e “espaço de memória” sob a ótica do historiador Le Goff (1992), que considera que esses artefatos podem se configurar como culturais dependendo de como são representados, uma parte importante da cultura material dentro da história da civilização humana.

Os quadrinhos tratados como tais artefatos podem ser também lugares de memória, por conta de seu papel propagador presente em todos os seus elementos, seja a escrita, desenho etc. Le Goff (1992) relata que pode se configurar como um local para valorizar e, ao mesmo tempo, ampliar a propriedade do leitor, intencionalmente ou não tendo como princípio a propriedade de manter ou registrar certas informações.

Com a expansão dos saberes, a pesquisa dessas memórias por sua vez acaba criando notoriedade, seja no campo acadêmico ou pelo campo artístico, é o caso deste estudo com a obra *Marreta dos velhos carnavais*. Esses artefatos culturais modernos, segundo Le Goff (1992), podem ser entendidos como testemunhos históricos do seu tempo, que podem nos ajudar a entender as mudanças históricas da sociedade.

Conforme Eagleton (2003), a expressão dos quadrinhos compreende a forma estética entre a imagem e fala, retrata a percepção das sensações humanas, reproduz uma ideia central de que a estética seja um discurso sobre o corpo. Nesse sentido, podemos entender que o estudo do corpo representado nos quadrinhos possa ser capaz de nos inserir percepções de outros momentos para que exista possivelmente um êxito na percepção de passado e presente entre o leitor e a obra.

Logo, as histórias em quadrinhos cumprem bem esse papel de explorar essa relação entre imagem e texto, contribuem para alcançar uma determinada ideia visual não restrita apenas às palavras, gerando sensações e percepções próprias. Diante disso, este capítulo busca entender a importância que os quadrinhos de Franco Soares têm na valorização do movimento tradicional que é a festa de carnaval de rua de Boa Vista. Para isso, apresenta-se a história do artista Franco Soares e, do músico Marreta, fazendo uma interlocução com a produção das histórias em quadrinhos como elemento de narrativa histórica da cidade.

1. Marreta: história e cultura em Boa Vista

No que tange à formação cultural da região Norte do país, onde se situa também o estado de Roraima, a diversidade cultural é fruto dos intensos movimentos migratórios internos. Estes movimentos contribuíram para diversidade sociocultural presente no estado, incluindo o município de Boa Vista, o que agrega elementos multiculturais ricos em ‘regionalismos’ em relação às manifestações culturais urbana do município (DINIZ; SANTOS, 2006).

A carga cultural que esse contingente migratório trouxe ao estado fundamentou as principais manifestações culturais em Roraima como as tradicionais festas juninas que ocorrem em Boa Vista (Arraiál Macuxi e Arraiá do Anauá) considerado o maior evento junino da Região Norte, o carnaval de rua de Boa Vista, bem como o Festejo de Nossa Senhora do Livramento, Carafolia e o Festival Folclórico de Caracarái, estes reconhecidos como as maiores manifestações culturais da região, que atraem

turistas, visitantes eromeiros (ALBUQUERQUE, 2013).

Nessa perspectiva, Santana (2015) ressalta que a cultura roraimense está marcada e fortemente influenciada pelo processo migratório e pelas manifestações culturais e religiosas, nela são relevados os traços culturais como a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes.

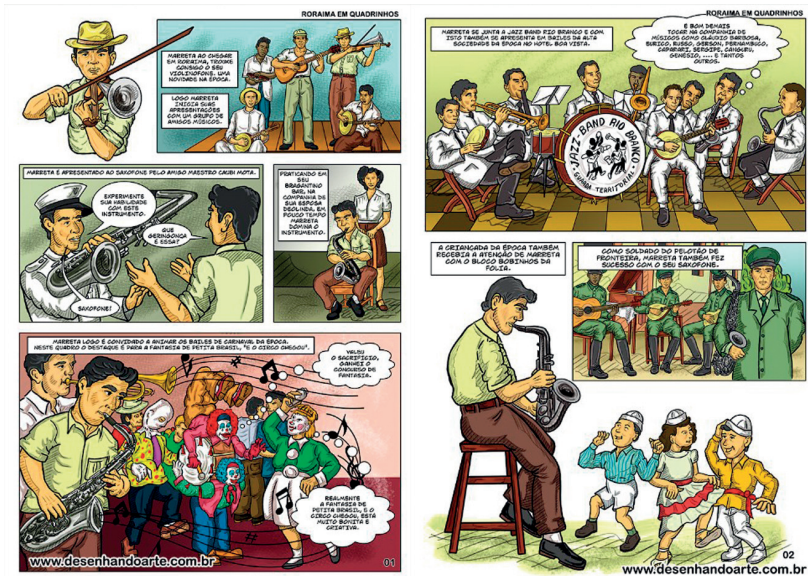
De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a patrimonialização dessas culturas tem como preocupação primordial assegurar que os conhecimentos culturais de um grupo ou comunidade sejam transformados em conhecimentos que passam de geração em geração e constantemente são recriados por essas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (COSTA; CASTRO, 2008).

Nesse sentido, torna-se importante entender a construção histórica por meio de uma visão artística, para isso, o carnaval de rua de Boa Vista da década de 1950 nos proporciona compreender essa constituição da história cultural do município como relata em seus quadrinhos Franco Soares.

Na imagem que segue (figura 1) temos a primeira página de *Marreta dos velhos Carnavais*. Nela é possível ter uma visão espacial de uma determinada parcela da história iniciada em 1950 em Boa Vista.

Raimundo Corrêa Soares, conhecido popularmente como Marreta, foi um músico clarinetista e saxofonista. O músico era muito requisitado em festas que aconteciam em lugares populares na década de 1950, como o prédio conhecido como União Operária, o Clube Rio Branco, e nos desfiles carnavalescos, além do coreto presente na Praça do Centro Cívico, o qual, recebeu o nome de “Coreto Marreta”, em sua homenagem (CARVALHO, 2016).

Figura 2 – Marreta dos Velhos Carnavais



Fonte: Soares (2019, p. 1-2).

Franco Soares tem formação acadêmica em Sistemas de Informação pela Faculdade Estácio de Sá com ampla experiência em projetos *Web*. Traz, através desse projeto, como ele relata no próprio site *Desenhandoarte*, uma forma de disseminar a história boa-vistense com a linguagem dos desenhos e das histórias em quadrinhos. O autor cita em sua biografia que a ideia de iniciar com o Marreta, além da sua importância para a história cultural de Boa Vista, dá-se também por ser seu avô paterno, um homem que transpirava encantamento pelo saxofone (SOARES, 2019).

Na perspectiva de resgate da memória cultural, Le Goff (1992) ressalta que a memória pode ser um conceito-chave na compreensão da história, complementar a documentos, coerente de novas abordagens historiográficas, e essencial numa construção mais legítima da história. Nesse sentido, o quadrinho se configura não somente como artefato, mas também como um documento que surge dessa necessidade de valo-

rização da memória de Franco Soares, neto do artista Marreta.

Franco Soares direcionou sua carreira para o *Webdesign*, com objetivo de produzir e desenvolver uma página para internet que visa apresentar o estado de Roraima por meio do projeto *Roraima em Quadrinhos*, uma ferramenta para popularizar a linguagem dos quadrinhos, disseminar a cultura roraimense e possibilitar a interação com o público (CARVALHO, 2016).

A ilustração sempre esteve presente na vida Franco Soares, que se intitula autodidata nesse campo. Ele relata ter uma forte influência de seus familiares artistas. Atualmente, o artista vem atuando de forma independente no mercado por meio de encomendas voltadas ao formato digital por seu fácil poder de reprodução (CARVALHO, 2016).

2. Uma história que resiste nos quadrinhos

O carnaval é uma das maiores festas populares do Brasil. Os seus preparativos começam logo após o término do ciclo natalino e se estende até a quarta-feira de Cinzas. Sua realização ocorre durante três dias de muitas festas, brincadeiras e fantasias, em que os foliões saem às ruas em blocos, troças, cordões e escolas de samba para festejar e brincar no carnaval e que, sem saber, estão repetindo tradições milenares que têm suas origens na Europa Ocidental (TRIGUEIRO, 2006, p. 7).

Conforme a Fundação Nacional das Artes (2014) o carnaval surgiu como uma espécie de culto agrário, voltado a festejar a fertilidade e produtividade dos solos. Logo, o carnaval encontra-se no contexto do festejar presente nas manifestações culturais ao longo da história, e simboliza um ritual de vitória e boas graças, sempre com tons alegres e descontraídos. Com o passar do tempo foi se adaptando e recebendo configurações que se preservam até hoje, como por exemplo, a utilização de máscaras, que, ao chegar no Brasil, recebeu uma carga mais cheia de cores e batidas acopladas ao samba.

Conforme Trigueiro (2006), o carnaval chegou ao Brasil por volta do século XVII fortemente influenciado pelas festas carnavalescas

As narrativas de Franco Soares possibilitam dentro do contexto dos artefatos culturais e do resgate da memória cultural uma janela de aprendizagem e valorização de rituais antigos presentes no carnaval de Boa Vista na década de 1950.

Esse quadrinho tem uma construção totalmente digital, foi elaborado por Franco Soares a partir de relatos e depoimentos recolhidos por familiares de Marreta, a fim de realizar seu projeto *Roraima em Quadrinhos*, para estar coerente com a realidade, desde espaços urbanos, vestimentas e dialetos (CARVALHO, 2015).

Franco Soares (2019) relata que esse quadrinho faz parte de um projeto que tem por objetivo trabalhar todos os aspectos históricos e sociais da cidade de Boa Vista, além de contar parte de sua vida. O projeto pretende, assim como fez com essa primeira história, publicar em seu site *Desenhandoarte* em formato de quadrinho feito totalmente digital, tanto os traços quanto as cores, e possui um total de seis páginas, disponível na *web*.

No entanto, a complexa rede de questões na qual o tema se encontra mergulhado, aponta para as dificuldades e as limitações de uma ação pública responsável pela defesa e pela proteção de um patrimônio que tem como característica principal a reconstrução e modificação de seus aspectos.

A figura a seguir apresenta uma narrativa direta sobre o que foi apresentado pelo autor pelas falas de Marreta. Nela, o personagem central relata o início das formações de bandas junto a autoridades, civis e família, que resultam no festejo caricato e expressivo que acabou por se tornar um marco histórico para as festividades locais (SOARES, 2019).

É possível observar no último quadro, uma predominância de pessoas que utilizam vestimentas de cunho cômico, os símbolos musicais também que acompanham como onomatopeias o espaço do quadro evidenciam também uma presença musical importante para a prosperidade do momento.

tista Franco Soares, pelo qual o leitor acaba construindo uma identidade dessa personalidade retratada, tanto a do presente quanto a do passado, podendo simultaneamente, fazer uma comparação entre as duas, por meio das mudanças nos festejos em Boa Vista.

3 Os quadrinhos como espaço de memória

Para a compreensão dos quadrinhos como espaço de memória observa-se a concepção da imagem. Quando se fala em imagem, pode vir à mente quase tudo que existe no mundo, uma vez que o nosso olhar canaliza esse efeito para nossa mente, sendo de grande fascinação e recriação em que podemos imaginar (BURKE, 2005).

Entretanto, Burke (2005) menciona que por muito tempo as imagens não foram consideradas como testemunhos históricos nas ciências humanas e sociais. Eram consideradas muitas vezes como apenas um anexo visual, pois nos documentos escritos existia uma legitimação mais forte por meio da escrita, enquanto as imagens eram injustificadamente subjetivas.

Le Goff (1992) nos relata que isso acontecia devido à escrita ser apresentada diretamente à marca de registro e inteligência, e a imagem aparecia como segundo plano. De acordo com as línguas românicas, o termo história seria como uma busca das ações realizadas pelo homem, suas realizações, uma espécie de tema central ou objeto de procura dentro da narração da verdade ou falsidade, no campo imaginário, mas salva por seus documentos escritos.

Todavia, o autor menciona que para a compreensão do processo da história da humanidade torna-se primordial que seja essencial, quando existir, o auxílio visual da história para compor essa evolução das civilizações, nesse caso, o uso da escrita auxiliada pelo uso das imagens como se pode observar nesse estudo (LE GOFF, 1992).

Logo, iniciativas como essa nos trazem uma reflexão de como pode ser forte o poder da memória em ação de um indivíduo que busca através das artes perpetuar essa ideia de tempo e espaço presentes em

uma narrativa, nesse caso, das histórias em quadrinhos. Mas também, é importante entender essa concepção imaginária do autor, uma vez que as representações propostas por ele no material podem trazer uma perspectiva tendenciosa acerca dos saberes culturais locais.

A questão sobre a produção desse material se torna um material de referência para a sociedade boa-vistense por apresentar o que está no imaginário de quem não viveu na época. Sartre (1996) relata que a imagem não é apenas um objeto intencional para a consciência, mas, uma forma de tornar nítida a materialidade desejada em uma movimentação real do objeto. Podemos deduzir que isso ocorre pela constante gama de referências externas que possuímos de materializar através do que vimos e justificar o que ainda não vimos, mas ronda no campo das ideias.

Nesse contexto, Sartre (1996) nos apresenta um conceito bastante relevante para compreendermos tais aspectos, quando ele se refere a esse campo das ideias como um campo da consciência imaginante:

Em casos em que a matéria pode ser percebida por si, ela acaba não fazendo parte de sua própria natureza como matéria de imagem. Por exemplo, uma foto, como objeto palpável, é uma coisa e que partir de suas especificações, como cor, posso tentar determinar seu tempo, sua base química etc. Assim como o desenho, no qual, posso tirar por meio do estudo das linhas e cores, sem a finalidade de representar algo, mas que por sua vez, acaba se tornando um (SARTRE, 1996, p. 34).

Para Le Goff (1992) a história tem o papel de esclarecer a memória, uma vez que o estudo da memória no campo social possibilita entender problemas decorrentes do tempo. A memória pode assim ser entendida como uma construção da mente e da formação individual no qual, culmina na representação seletiva do passado.

Dessa forma, a memória apresenta-se como determinante na construção desse quadrinho sobre o Marreta. Le Goff (1992) relata que a memória é uma construção subjetiva por conta da impossibilidade de se narrar todos os acontecimentos detalhadamente, mas que ao mesmo tempo, o esquecimento se torna uma ferramenta do que precisa ser lembrado.

Segundo Kellner (2001), essas mídias podem influenciar o que ele chama de o modo como as pessoas pensam e podem vir a se comportar. Logo, os quadrinhos possuem potencial latente, uma vez se tratando de tantas plataformas possíveis, como os quadrinhos jornalísticos, históricos, autobiográficos e de ficção, que podem comportar elementos sociais e espaços de memória em parcial ou total de uma região ou momento.

Observa-se que lugares para memória nos quadrinhos são cada vez mais valorizados como fontes legítimas de pesquisa. A memória tem como característica, a versatilidade, que gera possibilidades de apropriação das mais diversas formas e com as mais diversas finalidades, o que faz de sua leitura uma atividade complexa por compreender configurações históricas e sociais (KELLNER, 2001).

Glissant (2005) relata que analisar histórias em quadrinhos como objetos de memória estabelece princípios da definição do termo. Por vezes os quadrinhos são apresentados como uma subcategoria de arte ou literatura. Entretanto, Eisner (2010), o primeiro a definir histórias em quadrinhos como uma hibridação de ilustração e escrita, denominou os quadrinhos como arte sequencial.

Contudo, entendemos as histórias em quadrinhos como linguagem própria, desatrelada da arte sequencial trabalhada inicialmente por Eisner (2010). Compreende-se como hibridação entre imagem e texto, coexistentes em um processo no qual os elementos culturais se relacionam.

Os quadrinhos apresentam em sua composição, de acordo com Eisner (2010, p. 2), uma atividade em conjunto entre palavra e imagem, e podem moldar o leitor a criar habilidades interpretativas híbridas, portanto, acabam se tornando em um ato estético e de esforço intelectual.

Logo, investigar as histórias em quadrinhos significa reconhecer a riqueza informacional de seus elementos constituintes, tantas vezes principais motivos de sua rejeição. Além da imagem, Vergueiro (2007) afirma que o quadrinho condensa uma série de elementos da cena narrativa, que, por mesclarem diferentes signos, possuem um alto grau in-

formativo. O autor evidencia que a leitura dos quadrinhos compreende elementos e signos além das palavras e da arte em si, incluindo as formas de enquadramento, os sentidos sugeridos pela cor, os níveis da fala e a representação da oralidade, a onomatopeia e as noções de espaço e tempo.

Considerações

Enquanto o imaginário pode ser o ponto de partida para se pesquisar, o aspecto documental se mantém como o registro irredutível na produção formal de uma memória. Dessa forma, a narrativa histórica por meio dos quadrinhos apresenta uma roupagem interessante, ao abordar aspectos variados como o estético, o imaginário e o visual.

Os quadrinhos podem ser ferramentas de preservação da história, como visto na obra de Franco Soares, que, ao coletar dados do músico Marreta e sua relação com o carnaval de rua, apresenta um campo pouco explorado. Cabe ressaltar que raramente os quadrinhos eram vistos na história como objeto de estudo, sendo condicionados à posição de subcategoria principalmente devido a seu caráter periódico, que culminava numa visão limitada de material para descarte. Após passarem por um longo processo de reafirmação como meio cultural e artístico, receberam espaços para exposições em museus e ganharam importantes prêmios literários, o que reforça sua posição de objeto de memória.

Deste modo, a memória é encontrada nos quadrinhos não somente através das representações, mas em todo o processo de sua formalização enquanto produto de consumo. A memória não se restringe apenas à representação, é uma construção, e está presente nas disputas e relações de poder que culminam nas produções. As histórias em quadrinhos são capazes, inclusive, de contestar tais representações a partir de novas perspectivas, visto que podem ser justamente um objeto com a liberdade de contestar o pensamento hegemônico.

Referências

AGUIAR, Maria Amélia Rego. **As manifestações culturais e o turismo em Caracarái-RR**. (Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Turismo). Caracarái – RR: UERR, 2019.

ALBUQUERQUE, Teresa Kátia Alves de. **As quadrilhas juninas e suas transformações culturais nos festivais folclóricos em Boa Vista - Roraima (2001-2011)**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, AM: UFAM, 2013.

BARBOSA, Reinaldo Imbrozio. **Ocupação humana em Roraima. II. Uma visão do equívoco da recente política de crescimento e desenvolvimento desordenado**. Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia – INPA, Núcleo de Pesquisa de Roraima, v. 9., n. 2., 1993.

BURKE, Peter. **O testemunho das imagens**. História e imagem. Santa Catarina, SC: EDUSC, 2005.

CARDOSO, Viviane Souza Valle.; GOLDENSTEIN, Marcelo.; MENDES, Eduardo da Fonseca.; GORGULHO, Luciane. **A preservação do patrimônio cultural como âncora do desenvolvimento econômico**. BNDES Setorial 34, p. 351-388. 2011. Disponível em: <http://www.bndes.gov.br>. Acesso em: 17 dez. 2019.

CARVALHO, Raissa. **Desenhista conta a história de Roraima por meio de Webcomics**. Boa Vista, RR: Folha Web [online], 2015. Disponível em: <http://www.folhabv.com.br/noticia/Desenhista-conta-a-historia-de-Roraima-por-meio-de-Webcomics/4587>. Acesso em: 17 dez. 2019.

CARVALHO, Raissa. **Praça do Coreto homenageia músico da década de 50**. Boa Vista, RR: Folha Web [online], 2016. Disponível em: <https://folhabv.com.br/noticia/Praca-do-Coreto-homenageia-musico-da-decada-de-50/23601>. Acesso em: 17 dez. 2019.

CARVALHO, Raquel Alves de. **A construção da identidade e da cultura dos povos do campo, entre o preconceito e a resistência: o papel da educação**. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Metodista de Piracicaba, Faculdade de Ciências Humanas, Piracicaba, SP: UNIMEP, 2011.

COSTA, Marli Lopes da.; CASTRO, Ricardo Vieira Alves de. **Patrimônio Imaterial Nacional**: preservando memórias ou construindo histórias? Revista Estudos de Psicologia (Natal), v. 13., n. 2., p. 125-131, 2008.

DINIZ, Alexandre Magno Alves.; SANTOS, Reinaldo Onofre dos. **Fluxos migratórios e formação da rede urbana de Roraima**. XV ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS DA ABEP, Anais [...], 2006. Disponível em: <http://www.abep.org.br>. Acesso em: 10 fev. 2020.

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. In: Mauro Sá Rego Costa. Editora Zahar. Rio de Janeiro, RJ. 2003. Basil BlackWell, Oxford, 1990.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**: princípios e práticas do lendário cartunista. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FNA - Fundação Nacional das Artes. A origem do Carnaval e sua chegada ao Brasil. Coordenação de Recursos Humanos. Programa Qualidade de Vida. Ano 4, n. 3, março – 2014. Brasília: FNA, 2014. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/boletim/informartemarco2014.pdf.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2020.

GALDINO, Lucio Keury Almeida. **Sociedade, Política, Cultura e Meio Ambiente**: subsídios ao planejamento socioambiental à comunidade indígena Boca da Mata, na terra indígena São Marcos - Roraima. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE: UFC, 2017.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2005.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

MAGALHÃES, Dorval. **Roraima Informações Históricas**. Rio de Janeiro, RJ: Graphos, 1986.

NOGUEIRA, Francisco Marcos Mendes; VERAS, Antonio Tolrino de Rezende.; SOUZA, Carla Monteiro. **Roraima no contexto das migrações: impressões da (re) configuração espacial entre 1980 a 1991.** XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH, Anais [...], Conhecimento Histórico e Diálogo Social, Natal - RN, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org>. Acesso em: 20 nov. 2018.

SANTANA, Natali da Conceição. **A importância da Praça dos Mi-lagres e do Festejo de Nossa Senhora do Livramento como patrimônio cultural para o município de Caracarái-RR.** (Trabalho de Conclusão de Curso) Graduação em Turismo, Universidade Estadual de Roraima. Caracarái: UERR, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação.** Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

SILVA, Paulo R. F.; ALMEIDA, Marcelo M.; ROCHA, Rafael A. A Segregação Como Conteúdo da Nova Morfologia Urbana de Boa Vista – RR. **Revista Acta Geográfica**, Boa Vista. Ano 3, n. 6., jul./dez. 2009. Disponível em: <https://revista.ufr.br/actageo/article/view/224>. Acesso em: 21 fev. 2020.

SOARES, Franco. **Marreta dos Velhos Carnavais.** Boa Vista, 2019. Disponível em: <http://www.desenhandoarte.com.br/jhq/roraimaem-quadrinhos>. Acesso em: 13 jul. 2019.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. O Entrudo e as origens do nosso Carnaval. **Revista eletrônica Temática**, 2006. Disponível em: <http://www.insite.pro.br>. Acesso em: 3 jul. 2019.

VERGUEIRO, Waldomiro. **Como usar histórias em quadrinhos em sala de aula.** São Paulo: Contexto, 2007.



*Música em Roraima:
eventos, práticas e registros*

Organizadores
Gustavo Froisi Benetti
Jéssica de Almeida



UFRR



EDUFRR

OS FESTIVAIS DA CANÇÃO (1974-2017): concursos de música autoral em Boa Vista

Gustavo Frosi Benetti

Levi Leonido Fernandes da Silva

Os festivais da canção, na cidade de Boa Vista, são bastante representativos para a formação de um estilo identificado com uma estética regionalista na música. Apesar de tema bastante discutido, há escassas ocorrências na literatura diretamente relacionadas aos festivais. Desde o primeiro que se tem notícia, o *Concurso de Música Popular Regional de Exaltação ao Território de Roraima* realizado em 1974, até a atualidade, foram identificados 20 festivais da canção nesse formato de concurso, entre os quais as nove edições do *Festival de Música Popular de Roraima* (FEMUR), entre 1980 e 2008, e sete edições do *Festival de Música Canto Forte*, de 2009 a 2017.

Ainda que festival, considerando a tipologia apresentada pelo turismólogo Donald Getz (2007), seja um termo “[...] muito utilizado e mal utilizado” (p. 32, tradução nossa), é usual no Brasil essa denominação para eventos musicais que envolvem competição. Para Getz, “[...]

1 No original: *much overused and misused*.

festivais são... temáticos, celebrações públicas² [...]” (2007, p. 31, tradução nossa). Na concepção do mesmo autor, os organizadores de festivais artísticos podem cometer equívoco “[...] ao usar o termo sem prestar atenção aos significados e como eles são interpretados. É um festival se não houver nada além de uma série de apresentações musicais?³” (GETZ, 2007, p. 32, tradução nossa).

No Brasil, contudo, uma das acepções do termo “festival” apresentada no *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* compreende “série de espetáculos que ocorrem durante um período determinado, geralmente de caráter competitivo” (FESTIVAL, 2015). Zuza Homem de Mello (2003), autor que discute os festivais da canção promovidos pelas emissoras de televisão no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, concorda com essa definição e aponta duas distintas concepções de festival artístico:

A primeira é uma forma de reunir exposições artísticas durante um certo período, tendo como denominador comum um gênero musical, como o samba, ou uma determinada área artística predominante, como o teatro. Nesse modelo de festival não existe competitividade, sendo assim mais uma feira de amostras de um setor da arte. [...] O outro modelo de festival, cujo objetivo também é ir em busca de novas manifestações, é marcado pela competitividade (MELLO, 2003, p. 13).

Nessa segunda proposta, do evento como competição, é que Mello compreende o conceito de “[...] festival de música popular ou de festival de canção [...]” (MELLO, 2003, p. 14). Os festivais da canção das emissoras de televisão das décadas de 1960 e 1970, objetos de estudo do autor, são possíveis modelos para os de Boa Vista. Apesar de não termos encontrado evidências documentais para sustentar o argumento, a hipótese poderá ser útil, dadas as características dos eventos apresentados a seguir.

2 No original: *festivals are... themed, public celebrations.*

3 No original: *of using the term without paying attention to the meanings and how they are interpreted. Is it a festival if there is nothing more than a series of musical performances?*

1. Concurso de Música Popular Regional de Exaltação ao Território de Roraima (1974)

O primeiro festival da canção identificado na pesquisa é o *Concurso de Música Popular Regional de Exaltação ao Território de Roraima*, instituído pela Portaria S/N⁴, de 13 de novembro de 1973, da Prefeitura Municipal de Boa Vista (BOA VISTA, 1973). A portaria foi publicada no *Jornal Boa Vista*⁵ de 20 de novembro de 1973. Segundo Almada (2015, p. 65), o evento “[...] ficou conhecido como Festival da Canção de Exaltação a Roraima”. A autora considera esse como o:

Predecessor dos festivais de música que até os dias de hoje são promovidos de forma contumaz pelo poder público no estado de Roraima, o evento tinha o objetivo de contribuir para o despertar da consciência de pertencimento local daqueles que aqui haviam nascido ou que tinham escolhido o lugar para viver.

O Festival buscava, enfim, valorizar a cultura local, para que esse pedaço mal conhecido do Brasil pudesse ser reconhecido e diferenciado das outras regiões, sobretudo do Amazonas (ALMADA, 2015, p. 66).

Essa consciência de pertencimento e a valorização da cultura local apontadas pela autora podem caracterizar uma leitura branda, se comparada ao Art. 6º da portaria: “O tema das composições deverá ter como objetivo principal exaltar o Território de Roraima” (BOA VISTA, 1973). O artigo seguinte reforça o argumento, pois condiciona a classificação das canções ao respeito à temática citada: “Somente serão classificadas as composições que: a) Estiverem dentro da formalidade estabelecida no artigo anterior” (BOA VISTA, 1973).

A mesma portaria, no Art. 9º, estabeleceu a premiação do concurso: “Haverá classificação final de três (3) músicas concorrentes, ca-

4 Uma cópia digital da Portaria S/N, de 13 de novembro de 1973, encontra-se disponível para consulta no acervo do Laboratório de Musicologia (LaM) da Universidade Federal de Roraima (UFRR).

5 Os exemplares consultados do *Jornal Boa Vista* estão sob custódia do Centro de Documentação da Folha de Boa Vista.

bendo à primeira o prêmio de Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros), à segunda, Cr\$ 3.000,00 (três mil cruzeiros) e à terceira, de Cr\$ 2.000,00 (dois mil cruzeiros)” (BOA VISTA, 1973).

Na edição de 3 de janeiro de 1974 do Jornal Boa Vista, foi publicada a seguinte notícia:

Do concurso de música popular, em exaltação a Roraima, promovido pela Prefeitura Municipal de Boa Vista, cujo prazo de inscrição encerrou-se no dia 31 de dezembro [de 1973], participaram 28 candidatos com 41 composições selecionadas.

Entre os candidatos inscritos figuram:

Iracy Gomes de Oliveira, Duperron Farias, Clóvis Nunes de Souza, Aluizio Leite, Zelite Andrade, Antonio da Costa Franco, Almir Silva, Raimundo Cezário, Jaime Rodrigues Santos, Dorval Magalhães, Jusimar Marques da Silva, Francisca Severino de Souza, Elza Rodrigues Santos, Mário Santana, José Aureliano Filho, Almir Fortes França, Amarílio Teles Fontenelle, Leôncio Barbosa de Araújo, Antonio Ferreira de Souza, José Fonsêca Guimarães, Luiz Ferreira, Áurea Magalhães, Irmã Oluídia de Souza Cruz, Pe. Bindo Meldolesi, Wilmar Gomes Parente, Arnaldo Lima, Alírio Sodré Franco e Dilmo dos Santos Pina.

O julgamento começará nesta data [3 jan.], devendo a Comissão Julgadora selecionar primeiramente 10 músicas, em fase preliminar de julgamento, para na fase final que ocorrerá no período de 20 a 25 de março apresentar a classificação final, para escolha dos cinco melhores trabalhos (CONCURSO, 1974, p. 1).

Das seis páginas do Jornal Boa Vista de 15 de janeiro de 1974, cinco apresentam alguma informação sobre o concurso. Logo na capa, há a notícia das 10 composições selecionadas para a final:

No Festival da Canção promovido pela Prefeitura Municipal de Boa Vista, a Comissão Julgadora classificou 10 músicas, cujas letras publicamos, nas demais páginas desta edição, num pleito de homenagem aos seus autores pelo mérito do trabalho apresentado.

Enquanto isso, prosseguem os trabalhos para apresentação do resultado final da classificação, esperando-se sejam concluídos ao curso desta semana (FESTIVAL, 1974a, p. 1)

Nas páginas seguintes, conforme noticiado, foram publicadas as letras de *Exaltação a Roraima* do Pe. Bindo Meldolezi, *Roraima força e amor* de Amarílio Teles Fontenelle, *Roraima acelerado* de Dilmo dos Santos Pina, *Oh! Roraima querida* de Amarílio Teles Fontenelle, *Roraima maravilhoso* de Zelíte Andrade e Áurea Magalhães, *Exaltação a Roraima* de Leôncio Barbosa de Araújo, *Roraima fásca e fascina* de Antônio Ferreira de Souza, *Roraima, extremo supremo*, letra de Clenilda Fachine Aguiar e música de Amarílio Teles Fontenelle e Ubirajara Teixeira, *Roraima é amor* de Dilmo dos Santos Pina, e *Roraima terra do amor* de José Fonseca Guimarães (FESTIVAL, 1974a, p. 2-6).

O concurso, anteriormente previsto para ocorrer em março, foi antecipado para janeiro de 1974. O anúncio da nova data foi feito no *Jornal Boa Vista*, de 22 de janeiro de 1974:

A Prefeitura Municipal de Boa Vista está organizando, para o próximo sábado, dia 26, um grande Festival de Música que terá lugar na Praça do Centro Cívico, ocasião em que nossa população terá oportunidade de assistir a um verdadeiro espetáculo artístico, quando serão apresentadas as 10 composições de exaltação ao Território de Roraima, já classificadas e o julgamento final das 5 melhores colocadas, bem como a escolha do melhor intérprete, isto é, a melhor voz do Festival.

A Prefeitura está convidando a nossa população a prestigiar esse grande e belo espetáculo, que se realizará às 20 horas do próximo sábado, dia 26 (CENTRO, 1974, p. 7).

O Concurso de Música Popular Regional de Exaltação ao Território de Roraima foi realizado no dia 26 de janeiro de 1974, no Iate Clube de Boa Vista. Não foi possível detectar o motivo da alteração do local previsto anteriormente, a Praça do Centro Cívico. Os resultados encontram-se documentados no *Jornal Boa Vista* de 29 de janeiro de 1974:

O Festival da Canção obteve retumbante sucesso, com 41 composições musicais inscritas na fase eliminatória e 10 concorrendo ao final, dando ensejo a que a Comissão Julgadora tivesse árduo trabalho para escolher entre elas as cinco mais expressivas.

É válida a afirmação de que a Prefeitura Municipal de Boa Vista

teve o seu ponto alto quando da apresentação das músicas classificadas, ao público, cantadas ao vivo, na última sexta-feira, no Iate Clube de Boa Vista. Foi uma noite de gala, de verdadeira exaltação a Roraima, na qual a música proporcionou momentos de grande prazer, não apenas pela força de sua expressão, mas também, em face da soberba apresentação dos seus intérpretes (FESTIVAL, 1974b, p. 3).

Quadro 1 – Concurso de Música [...] Exaltação ao Território de Roraima (1974)⁶

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1°	Roraima força e amor	Amarílio Teles Fontenelle	Geraldo Pacheco Wandler Cunha
2°	Roraima terra do amor	José Fonseca Guimarães	[?]
3°	Roraima fásca e fascina	Antônio Ferreira de Souza	[?]
4°	Exaltação a Roraima	Leôncio Barbosa de Araújo	[?]
5°	Exaltação ao Território de Roraima	Bindo Meldolesi	[?]

Fonte: Festival (1974b, p. 3); Lima (1999, p. 30).

Em vez de classificar três, conforme indicava a portaria (BOA VISTA, 1973), o resultado da final contemplou os cinco primeiros colocados (quadro 1).

A partir da bibliografia consultada, pode-se inferir que ocorreu somente um dia de apresentações das 10 músicas classificadas para a final. As demais 31 participaram somente da fase eliminatória, que não contou com apresentações públicas. A figura 1, a seguir, retrata o Governador Hélio Campos entregando a premiação a Antônio Ferreira de

6 Sobre o 2° lugar apresentado no quadro há divergência: Lima (1999, p. 30) indicou a música Oh! Roraima querido, de Amarílio Teles Fontenelle, interpretada por Zelite Andrade. Quanto ao 4° lugar do quadro, Eliakin Rufino (apud SOUZA, E. R., 2017, p. 52) referiu-se a essa composição como o terceiro lugar, “[...] uma marcha-rancho, composição do Prof. Leôncio Barbosa [...]”. Em relação ao 5° lugar no quadro, há divergência no título da canção, inicialmente divulgada como Exaltação a Roraima. Possivelmente tenha sido alterado por haver outra canção com o mesmo título (FESTIVAL, 1974a, p. 2; 4).

Souza, classificado em 3º lugar⁷ no concurso.

Figura 1 – Governador Hélio Campos entrega prêmio a Antônio Ferreira de Souza



Fonte: Festival (1974b, p. 1).

A canção classificada em 5º lugar foi posteriormente desclassificada, “[...] por despacho do executivo municipal sob alegação de contrariar frontalmente os artigos 6º e 7º da Portaria que instituiu o concurso em tela” (FESTIVAL, 1974b, p. 3). Para compreender a desclassificação, inicialmente, reitera-se a citação do Art. 6º: “O tema das composições deverá ter como objetivo principal exaltar o Território de Roraima” (BOA VISTA, 1973). Se observarmos as letras publicadas no Jornal Boa Vista (FESTIVAL, 1974a, p. 2-6), facilmente pode-se verificar que a única que destoa de uma concepção ufanista é justamente a canção desclassificada.

⁷ Na fonte, o Jornal Boa Vista de 29 de janeiro de 1974, há uma informação contrastante na legenda: “[...] o Governador do Território, Cel. Hélio da Costa Campos entrega ao Prof. Antônio Ferreira de Souza [...] o 1º prêmio [...]” (FESTIVAL, 1974b, p. 1). Nas duas páginas seguintes do mesmo jornal (FESTIVAL, 1974b, p. 2-3), que descreve a classificação geral, foi atribuído ao compositor citado o 3º lugar.

Publicada originalmente com o título *Exaltação a Roraima* (FESTIVAL, 1974a, p. 2), a canção do Padre Bindo Meldolezi é a única entre as dez que propõe um olhar crítico a alguma questão. A seguir, a letra:

Garimpeiro está na praça e vaqueiro ainda não (bis)
 Vai ao campo, laça boi, corre, pula, anda ligeiro
 O rebanho te conhece, pelo jeito de gritar
 Leva o gado, meu vaqueiro, tua vez há de chegar
 Tu terás um monumento junto lá do garimpeiro (bis)

Garimpeiro está na praça e vaqueiro ainda não (bis)
 A boiada está danada, e o vaqueiro está cansado
 Levantou de madrugada, está faminto, está lascado
 Leva o gado, meu vaqueiro, tua vez há de chegar
 Tu terás um monumento junto lá do garimpeiro (bis)

Garimpeiro está na praça e vaqueiro ainda não (bis)
 A boieira está esperando lá na beira do Rio Branco
 O vaqueiro está lutando, mas no prazo chegará
 Leva o gado, meu vaqueiro, tua vez há de chegar
 Tu terás um monumento junto lá do garimpeiro (bis)

(FESTIVAL, 1974a, p. 2).

Sobre os intérpretes desse concurso, não há informações conclusivas. Eliakin Rufino (apud SOUZA, 2017, p. 52), afirmou que Zelite Andrade foi a vencedora do concurso com a canção *Roraima força e amor*, fato que diverge da informação apresentada por Lima (1999, p. 30), disposta no quadro 1, que indica os intérpretes Geraldo Pacheco e Wandler Cunha para a mesma canção. No Jornal Boa Vista, edição subsequente ao evento, há a seguinte publicação: “Brilharam nas interpretações os artistas Geraldo e Socorro” (FESTIVAL, 1974b, p. 2), sem especificar quais seriam as obras interpretadas nem se foram premiados como melhores intérpretes.

2. Festival de Música Popular de Roraima (1980-2008)

Entre os anos de 1980 e 2008 ocorreram as nove edições do *Festival de Música Popular de Roraima* (FEMUR⁸). Nesse espaço de quase três décadas o evento foi organizado por distintos órgãos e não houve uma periodicidade padronizada para a realização do evento.

O FEMUR só foi oficializado no ano de 1992, após a 6ª edição, “[...] através do Decreto n° 358, publicado no Diário Oficial do Estado n° 426/92, pelo então governador Ottomar de Souza Pinto” (LIMA, 1999, p. 29).

2.1 1º FEMUR (1980)

O 1º FEMUR foi organizado pela Prefeitura Municipal de Boa Vista e realizado no Ginásio Hélio Campos em 1980 (LIMA, 1999, p. 35). Os três primeiros lugares foram de Ricardo Nogueira, com a música *Marchando*, seguido de *Macuxana* de Zeca Preto e *Ave* de Neuber Uchôa, respectivamente.

Quadro 2 – 1º FEMUR (1980)⁹

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Marchando	Ricardo Nogueira, Sérgio Sarah	Ricardo Nogueira
2º	Macuxana	Zeca Preto	Zeca Preto
3º	Ave	Neuber Uchôa	Neuber Uchôa

Fonte: Lima (1999, p. 35; 83).

8 Há variantes tanto no nome do festival quanto na sigla. Encontrou-se a ocorrência *Festival de Música de Roraima*, com a sigla FEMURR, correspondentes à 11ª edição.

9 Nesta, bem como em outras ocorrências do FEMUR, não há a indicação explícita do intérprete, quando este também é o compositor da canção. Nos casos publicados por Lima (1999), infere-se que sejam compositores e intérpretes, principalmente quando se verifica serem reconhecidos por ambas atividades.

2.2 2º FEMUR (1984)

Em julho de 1984 foi realizado o 2º FEMUR, novamente no Ginásio Hélio Campos “[...] promovido pelo recém-criado Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura, em parceria com a Prefeitura Municipal de Boa Vista [...]” (LIMA, 1999, p. 36). Nos dois primeiros lugares estiveram outra vez Ricardo Nogueira, compositor de *Guerra*, e Zeca Preto com a música *Roraimeira*. O terceiro lugar foi de Cícero Augusto, música *Viajando pelo território*.

Quadro 3 – 2º FEMUR (1984)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Guerra	Ricardo Nogueira	Ricardo Nogueira
2º	Roraimeira	Zeca Preto	Zeca Preto
3º	Viajando pelo território	Cícero Augusto	[?]

Fonte: Lima (1999, p. 36).

2.3 3º FEMUR (1987)

O 3º FEMUR foi realizado em 1987 no Ginásio Hélio Campos, por “[...] iniciativa do promotor de eventos Santos Silva, com o apoio do Governo de Roraima” (LIMA, 1999, p. 38). Os três primeiros lugares foram de Josué Araújo, com a música *Eliana*, seguido de *Eu preciso encontrar*, de Lourdes Ferreira e *Renascer*, de Paulo André e Jamil. Lima (1999) observou que essa edição do festival “[...] não contou com a participação da maioria dos compositores roraimenses conhecidos do público. No entanto, pela primeira vez foi gravado um disco com dez músicas finalistas” (p. 38). Não foi possível localizar nenhum outro indício do LP descrito, nem dados sobre a tiragem ou informações complementares.

Quadro 4 – 3º FEMUR (1987)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Eliana	Josué Araújo	[?]
2º	Eu preciso encontrar	Lourdes Ferreira	[?]
3º	Renascer	Paulo André, Jamil Lima	[?]

Fonte: Lima (1999, p. 38).

O 4º e o 5º FEMUR não existiram, passando-se diretamente ao 6º. Isso ocorreu, de acordo com Lima, “[...] porque os organizadores desconhecendo a história dos festivais, alteraram a sua sequência, considerando como I FEMUR o Concurso de Música Exaltação à Roraima, realizado em 1974 e como o IV, o Festival do Centenário, realizado em 1990, por ocasião da comemoração dos cem anos da cidade de Boa Vista” (LIMA, 1999, p. 39).

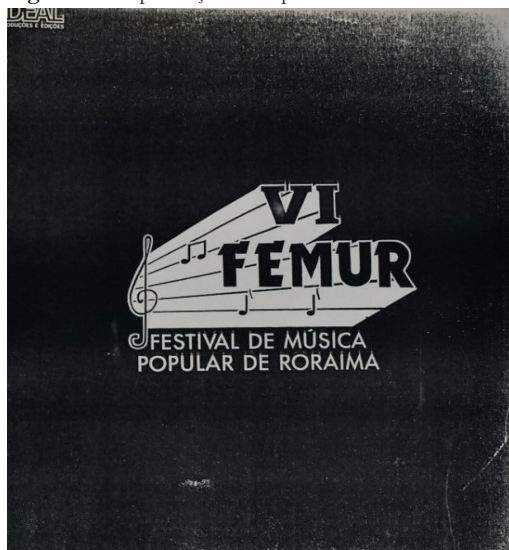
Há escassas informações sobre o *Festival do Centenário*, ocorrido em 1990, somente uma breve ocorrência na bibliografia consultada. Souza (2017) afirmou que o evento ocorreu no mês de julho e que o 1º lugar foi para a canção *Cidade do Campo*, de Eliakin Rufino (p. 55). Infere-se que tenha seguido o formato do FEMUR, argumento reforçado pela alteração da sequência daquele festival, já que os organizadores do festival de 1991 (6º FEMUR) possivelmente tenham considerado o *Festival do Centenário* como o 5º.

2.4 6º FEMUR (1991)

O 6º FEMUR, realizado no Ginásio Hélio Campos em 1991, foi promovido pelo Vice-Governador Aírton Dias, conforme relatou Lima (1999, p. 39). As músicas que ficaram nos três primeiros lugares foram *Viagem*, de Célio Cruz e Anibal Bessa, *Requiem*, de Alcides Lima e Zigmarr Maia e *Correntes*, de Cacá Farias e George Farias. Foi gravado um LP (figura 2) com as dez músicas finalistas, com tiragem de 1.000 exemplares

(LIMA, 1999, p. 40).

Figura 2 – Reprodução da capa do LP do VI FEMUR



Fonte: Acervo pessoal de Maria Meire Saraiva Lima.

Nenhum exemplar do LP produzido com as finalistas do evento (LIMA, 1999, p. 40; SOUZA, 2017, p. 55) foi localizado na pesquisa. Todavia, no acervo pessoal de Maria Meire Saraiva Lima, há uma reprodução por fotocópia da capa, conforme visto na figura 2.

Quadro 5 – 6º FEMUR (1991)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Viagem	Célio Cruz, Anibal Bessa	[?]
2º	Requiem	Alcides Lima, Zigomar Maia	Naira Paracat
3º	Correntes	Cacá Farias, George Farias	Claudete Figueiredo

Fonte: Lima (1999, p. 40).

Souza (2017) ressalta que apesar de não ter sido classificada entre os primeiros lugares, “[...] a canção *Makunaimando*, de Neuber Uchoa e Zeca Preto, obteve grande sucesso e popularidade em todos os meios. *Makunaimando* ficou em sétimo lugar no festival” (p. 55). O autor indica ainda a presença das canções *Cruviana* e *Rumo do Rio*, de Eliakin Rufino, entre as finalistas (SOUZA, 2017, p. 55).

2.5 7º FEMUR (1993)

No 7º FEMUR houve a alteração do local de realização, passando-se ao Parque Anauá. Ocorreu em 1993, promovido “[...] pelo Departamento de Cultura, com o patrocínio do Governo do Estado de Roraima” (LIMA, 1999, p. 41). Os primeiros lugares ficaram com o Alfredo Rolim e Filomeno de Souza, música *Raça forte*, seguido de *Quimeras*, de Dagmar Ramalho e *Caimbé*, de Bento Raimundo.

Quadro 6 – 7º FEMUR (1993)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Raça forte	Alfredo Rolim, Filomeno de Souza	Grupo Pé no Chão
2º	Quimeras	Dagmar Ramalho	[?]
3º	Caimbé	Bento Raimundo	[?]

Fonte: Lima (1999, p. 41).

O prêmio de melhor intérprete, segundo Lima (1999), foi para a cantora Sueli, sem indicação de qual música teria cantado, e *Quimeras*, 2º lugar, também ganhou como melhor letra. A autora relatou que os prêmios foram pagos com dois meses de atraso e com redução de 40% no valor (p. 41).

2.6 8º FEMUR (1995)

O 8º FEMUR foi realizado nos dias 14, 15 e 16 de dezembro de 1995, no Parque Anauá, promovido pelo Governo do Estado e realizado pelo Departamento de Cultura. Houve 117 músicas inscritas, com 20 classificadas para as finais. A premiação totalizou R\$ 10.500,00 (dez mil e quinhentos reais), acrescida de troféus e da gravação de um CD, distribuída da seguinte forma: 1º lugar – R\$ 3.000,00 (três mil reais), 2º lugar – R\$ 2.000,00 (dois mil reais), 3º lugar – R\$ 1.500,00 (mil e quinhentos reais), mais R\$ 1.000,00 (mil reais) para melhor letra, melhor arranjo, melhor intérprete, e melhor temática regional (LIMA, 1999, p. 42-43). O CD do evento não foi localizado nesta pesquisa.

Figura 3 – Reprodução do cartaz do 8º FEMUR



Fonte: Lima (1999, p. 28).

Os três primeiros lugares foram as músicas *Yanomami um grito de alerta*, de Ailton Cruz e Antonio Poeta, também premiada como melhor

temática regional¹⁰; *Bem Querere*, de Netinho Solimões e Halisson Chrystian, este que também recebeu o prêmio de melhor intérprete; e *Grãos de estrelas*, de João Aroma e Elias Venâncio, premiada como melhor arranjo (LIMA, 1999, p. 43-44).

Quadro 7 – 8º FEMUR (1995)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Yanomami um grito de alerta	Ailton Cruz, Antonio Poeta	[?]
2º	Bem Querere	Netinho Solimões, Halisson Chrystian	Halisson Chrystian
3º	Grãos de estrelas	João Aroma, Elias Venâncio	[?]

Fonte: Lima (1999, p. 42-44).

2.7 9º FEMUR (1996)

O 9º FEMUR foi realizado nos dias 19, 20 e 21 de dezembro de 1996, no Parque Anauá, promovido pelo Governo do Estado e realizado pelo Departamento de Cultura. Houve um total de 55 músicas inscritas, das quais 20 foram classificadas para a 2ª fase. Destas, 10 foram para a final. Os jurados foram Manoel Cordeiro, Jaber Xaud, Eunice Montanari, Zeca Preto e Evandilson Oliveira. Os três primeiros lugares ficaram para Odely Sampaio, música *Pôr do sol em B. V.*, seguida de *Mórbidos buritizais*, de Marcelo Marques e *Eu amo de verdade*, de Ricardo Nogueira (LIMA, 1999, p. 52-53).

Fred Salvador ganhou o prêmio de melhor intérprete com a canção vencedora do evento, que também foi considerada a melhor temática regional. O 2º lugar também foi premiado como melhor arranjo, e *Dama das madrugada*, de Arthur Mesquita e Alcides Lima, interpretada por Dico Garcia, foi eleita a melhor letra (LIMA, 1999, p. 58).

10 Lima (1991), na seqüência do texto, indica que “a melhor temática regional foi para a música ‘Piracema’, de Zigomar Maia e Alcides Lima” (p. 44). Não foi possível encontrar fontes adicionais para discutir a duplicidade dessa premiação.

Quadro 8 – 9º FEMUR (1996)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Pôr do sol em B. V.	Odely Sampaio	Fred Salvador
2º	Mórbidos buritizais	Marcelo Marques	Jairo Freitas
3º	Eu amo de verdade	Ricardo Nogueira	Ricardo Nogueira

Fonte: Lima (1999, p. 52-53).

Há indícios de que nessa edição também houve gravação de um disco (LIMA, 1999, p. 60), contudo, não foi localizado na pesquisa.

2.8 10º FEMUR (2001)

Sobre o 10º FEMUR não foram localizadas informações consistentes. Infere-se que tenha ocorrido no ano de 2001, considerando os indícios apresentados nas publicações do festival seguinte. Na Folha de Boa Vista de 24 de novembro de 2008, que discorre sobre o resultado da 11ª edição do festival, a editora da coluna informou que Andressa Nascimento – a Euterpe, vencedora do festival – “[...] agradeceu a iniciativa do Governo do Estado que após sete anos resgatava a cultura musical de Roraima através do FEMURR¹¹” (GARDÊNIA, 2008, p. 1). A informação se repete no Jornal Roraima Hoje de 22 e 23 de novembro de 2008, que informa que “há sete anos não acontecia o Femurr” (ATRAÇÃO, 2008, p. 5). No jornal Monte Roraima, edição de 28 de setembro a 4 de outubro de 2008, aponta-se objetivamente o ano de 2001 como o da realização da 10ª edição (COELHO, 2008, p. 9).

Encontrou-se uma publicação do Diário Oficial do Estado de Roraima, do dia 18 de abril de 2006, a qual indica a previsão de realização de uma edição do FEMUR no mês de agosto daquele ano, em data indefinida. A informação é inconclusiva, todavia não há outros indícios de ter

11 Caso de variante na nomenclatura do festival, conforme indicado na nota 8.

ocorrido o festival. Note-se que mesmo possivelmente não tendo acontecido o FEMUR naquele ano, a sigla se manteve, e o nome apresentou uma pequena variante, *Festival de Música Popular em Roraima* (RORAIMA, 2006, p. 3).

Nos sete anos de intervalo entre a 10^a e a 11^a edição, realizada em 2008, há indícios da realização de outros dois festivais, o *Festival do Servidor do Estado de Roraima*, vencido por Leka Denz com a música *O sol e eu*, em parceria com Ben Charles e Jordana Xavier (LEKA, 2019), e um festival promovido pela Prefeitura Municipal de Boa Vista, do qual uma das participantes foi Jéssica Stephens (COELHO, 2013). Não foram obtidas informações adicionais sobre esses dois festivais.

2.9 11º FEMURR (2008)

Na 11^a edição do festival, marcada por uma descontinuidade evidente, houve alteração tanto do nome, *Festival de Música de Roraima*, quanto na sigla, FEMURR (figura 3).

Figura 4 – 11º FEMURR



Fonte: Desvalorização (2019).

O evento foi realizado entre os dias 20 e 22 de novembro de 2008, no Parque Anauá, promovido pela Secretaria de Educação, Cultura e Desporto, junto à Secretaria de Promoção Humana e Desenvolvimento, do Governo do Estado de Roraima (COELHO, 2008, p. 9). Houve 117 inscrições, 86 de Roraima e outras dos estados do Amazonas, Amapá, Pará, São Paulo e Minas Gerais (ATRAÇÃO, 2008, p. 5).

Foram 20 canções classificadas para as apresentações públicas,

que ocorreram em três dias. Na quinta-feira, 20 de novembro, apresentaram-se 10 concorrentes, para um público bastante reduzido, de cerca de 15 pessoas. Na sexta-feira, dia 21, apresentaram-se os outros 10, com um público aproximado de 50 pessoas. No sábado, 22, os 10 finalistas se apresentaram e posteriormente houve um show da Vanessa da Mata, com um público estimado em 2 mil pessoas (DESVALORIZAÇÃO, 2019).

Quadro 9 – 11º FEMURR (2008)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Outros Brasis	Eliakin Rufino, Roberto Dibo	Euterpe
2º	Anjo louco	Lucevilson de Souza, Zeca Tocantins	Salomão Rossi
3º	Muralhas	Carlos Alberto Gomes	Ivânia Catarina

Fonte: Coelho (2008, p. 9).

A composição vencedora do evento, premiada com R\$ 10.000,00 (dez mil reais) foi *Outros Brasis*, letra de Eliakin Rufino e música de Roberto Dibo, cantada por Euterpe, que também ganhou o prêmio de melhor intérprete (GARDÊNIA, 2008, p. 1). Em segundo lugar, classificou-se a composição *Anjo Louco*, de Lucevilson de Souza e Zeca Tocantins, cantada por Salomão Rossi. Esta foi também premiada como a melhor letra. *Muralhas*, de Carlos Alberto Gomes, ficou em 3º lugar (COELHO, 2008, p. 9).

3. Festival de Música Canto Forte (2009-2017)

O Canto Forte, festival em fase corrente que já conta com sete edições, é organizado por Joemir Guimarães, com o apoio do Governo do Estado de Roraima e da Secretaria de Estado da Cultura. Conforme a Portaria nº 66/2018, publicada no Diário Oficial do Estado,

O festival tem início em 2010, idealizado pelo músico e produtor cultural Joemir Guimarães, que elabora o projeto do festival, para que de forma democrática, estimule a produção musical e cultural em Roraima, além de revelar novos talentos. O nome Canto Forte é o título de uma das músicas do compositor e coordenador geral do festival, que é escolhido, por mostrar em sua letra a força das melodias e a garra dos intérpretes. [...]

Até esta 7ª edição, estiveram envolvidos na organização do festival 343 profissionais e 20 empresas. O festival teve um público total estimado de 18 mil pessoas, 748 músicas inscritas, 77 troféus e R\$170 mil em prêmios. Somados os valores recebidos pela Lei estadual de Incentivo a Cultura [sic] e da contrapartida da empresa patrocinadora, o festival obteve, aproximadamente, R\$ 924.027,00 em recursos financeiros diretos até sua 7ª edição, sendo um exemplo no quesito prestação de contas, demonstrando assim, total respeito com seu público, patrocinadores e ao erário público do Estado de Roraima (RORAIMA, 2018, p. 8).

A data inicial indicada no documento citado é 2010, ano que se repete em algumas publicações. Todavia, ao acessar o jornal impresso Folha de Boa Vista, de 12 de maio de 2009, o qual noticia o resultado da 1ª edição, é possível afirmar que a data de início é efetivamente 2009 (ANDRESSA, 2009, p. 1).

Mesmo que já ocorra há mais de uma década, em toda a bibliografia acadêmica analisada por Benetti (2019, p. 20-42) não há nenhuma referência ao festival. Todavia, há informações publicadas em atos administrativos normativos, notícias em jornais, blogs e afins, bem como uma página do evento no Facebook e uma coletânea em CD com os cinco primeiros lugares de todas as edições.

3.1 1º Canto Forte (2009)

O 1º Canto Forte foi realizado nos dias 7, 8 e 9 de maio de 2009, ano seguinte a última edição do FEMUR. Houve 87 inscrições, das quais 20 foram classificadas para as apresentações públicas, e destas, 10 premiadas. A premiação em dinheiro totalizou R\$ 13.250,00, dos quais R\$ 5.000,00 foram pagos ao 1º colocado, R\$ 3.000,00 ao 2º, R\$ 2.000,00

ao 3º, R\$ 1.000,00 ao 4º, R\$ 500,00 ao 5º, R\$ 250,00 do 6º ao 10º, e R\$ 500,00 para a melhor intérprete (ANDRESSA, 2009, p. 1).

A canção vencedora foi *Capoeira*, de Euterpe e Eliakin Rufino, seguida de *Mar adentro*, de Claudio Moura e Lucas Soledade, e *Boa Vista meu rio*, de Juliano Mainardi e Kleber Junior. Euterpe, que interpretou a própria canção vencedora, foi eleita a melhor intérprete do festival (GUIMARÃES, 2018).

Quadro 10 – 1º Festival de Música Canto Forte (2009)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Capocira	Euterpe, Eliakin Rufino	Euterpe
2º	Mar adentro	Claudio Moura, Lucas Soledade	Cláudia Lima
3º	Boa Vista meu rio	Juliano Mainardi, Kleber Junior	Juliano Mainardi, Kleber Junior
4º	Flor do mandacaru	Chirley dos Reis	Chirley dos Reis
5º	Más intenções	Kárisse Blos	Kárisse Blos

Fonte: Guimarães (2018).

3.2 2º Canto Forte (2010)

Quadro 11 – 2º Festival de Música Canto Forte (2010)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Nosso lindo Caburí	Hudson Viana	Evandro Lavareda
2º	Tudo é festa	Marquinhos FM	Marquinhos FM
3º	Muito calor	George Farias, Bebeco Pujucan	Keyla Castro
4º	Uma nota da canção	Jair Amazonas	Jair Amazonas
5º	Voa bem alto	Handell Costa	Nathaly Costa, Handell Costa

Fonte: Guimarães (2018).

O 2º Canto Forte ocorreu em 2010 e teve como 1º lugar a composição *Nosso lindo Caburí*, de Hudson Viana, seguido de *Tudo é festa*, de Marquinhos FM e *Muito calor*, de George Farias e Bebeco Pujucan. O prêmio de melhor intérprete foi para Evandro Lavareda, que cantou a composição vencedora (GUIMARÃES, 2018).

3.3 3º Canto Forte (2011)

O 3º Canto Forte ocorreu em 2011, no Palácio da Cultura Nenê Macaggi e foi vencido por Cláudia Lima com a música *Estrela do Norte*.

Quadro 12 – 3º Festival de Música Canto Forte (2011)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Estrela do norte	Cláudia Lima	Cláudia Lima
2º	O santo e o rio	Eliakin Rufino	Hallison Crystian
3º	Estesia	Jair Amazonas	Jair Amazonas
4º	Ainda existe esperança	Handell Costa	Nathaly Costa
5º	Dependente	Jéssica de Souza	Jéssica de Souza

Fonte: Guimarães (2018).

Em 2º lugar ficou *O santo e o rio*, de Eliakin Rufino e em 3º, *Estesia*, de Jair Amazonas. Nathaly Costa foi eleita a melhor intérprete do festival ao cantar *Ainda existe esperança*, 4º lugar no festival (GUIMARÃES, 2018).

A primeira publicação da página do evento no Facebook, datada de 4 de março de 2013, é composta pela foto de Cláudia Lima (figura 5) interpretando a música vencedora da 3ª edição (FESTIVAL, 2013).

As três publicações seguintes da mesma página apresentam fotos dos participantes, como estratégia de divulgação para a 4ª edição, que ocorreu naquele ano.

Figura 5 – 3º Canto Forte: Cláudio Moura e Cláudia Lima



Fonte: Telles (2011).

3.4 4º Canto Forte (2013)

Quadro 13 – 4º Festival de Música Canto Forte (2013)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Marias	Zanny Adairalba	Jéssica Stephens
2º	Batida brasileira	Jr. Caçari	Jr. Caçari
3º	Sou roraimense	José Luiz Costa	José Luiz Costa
4º	Vista linda	Cláudia Lima	Cláudia Lima
5º	Acorde agora	Jair Amazonas	Jair Amazonas

Fonte: Guimarães (2018).

O 4º Canto Forte ocorreu nos dias 2, 3 e 4 de maio de 2013, no Palácio da Cultura Nenê Macaggi. Houve 70 inscrições, das quais 22 foram classificadas para as apresentações públicas. A premiação totalizou a soma de R\$ 25.000,00, dos quais R\$ 9.000,00 destinaram-se ao 1º lugar, R\$ 6.000,00 ao 2º, R\$ 3.000,00 ao 3º, R\$ 2.000,00 ao 4º, R\$ 500,00 para cada um dos colocados entre 5º e 10º lugares, e R\$ 2.000,00 ao melhor intérprete (COELHO, 2013).

A canção vencedora foi *Marias*, de Zanny Adairalba, interpretada por Jéssica Stephens, que também foi premiada como melhor intérprete. *Batida brasileira*, de Jr. Caçari ficou em 2º e *Sou roraimense*, de José Luiz Costa, em 3º lugar (GUIMARÃES, 2018).

3.5 5º Canto Forte (2014)

O 5º Canto Forte aconteceu nos dias 22, 23 e 24 de maio de 2014, com 22 músicas selecionadas. A partir dessa edição, o evento passou a ocorrer no Centro Amazônico de Fronteira (CAF), da UFRR. O valor total da premiação foi o mesmo da edição anterior (FESTIVAL, 2014).

Quadro 14 – 5º Festival de Música Canto Forte (2014)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Lindo	George Farias, João Aroma	Leka Denz
2º	Fruto do bem	Jéssica Stephens	Jéssica Stephens
3º	Manhã no Caracaranã	Armando de Paula, Eliakin Rufino	Euterpe
4º	Terra boa	Jô Rodrigues	Jô Rodrigues
5º	Lua cheia (traz saudade)	Ernandes Dantas, Lucas Nascimento	Ernandes Dantas

Fonte: Guimarães (2018).

O 1º lugar foi da composição *Lindo*, de George Farias e João

Aroma. Em seguida, *Fruto do bem*, de Jéssica Stephens e *Manhã no Caracaranã*, de Armando de Paula e Eliakin Rufino, cantada por Euterpe, que foi premiada como melhor intérprete (GUIMARÃES, 2018).

3.6 6º Canto Forte (2015)

O 6º Canto Forte foi realizado nos dias 19, 20 e 21 de novembro de 2015, no CAF. Contou com 95 composições inscritas, das quais 22 foram selecionadas para as apresentações públicas. Os valores da premiação foram os mesmos praticados na 4ª e na 5ª edição, totalizando R\$ 25.000,00 em prêmios pagos aos classificados (BORGES, 2015).

Figura 6 – 6º Canto Forte



Fonte: Borges (2015).

Quadro 15 – 6º Festival de Música Canto Forte (2015)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Linda cidade	Jair Amazonas	Jair Amazonas
2º	Pronto pra desafiar	Lionella Edwards	Lionella Edwards
3º	Canto	Hugo dos Prazeres	Banda Jamrock
4º	O tempo e o palco	Miro Garcia, Zeca Preto	Miro Garcia
5º	Fronteira	Jéssica Stephens	Josy Marinho

Fonte: Guimarães (2018).

Linda cidade, de Jair Amazonas, foi a canção vencedora, seguida de *Pronto para desafiar*, de Lionella Edwards, que foi a melhor intérprete e *Canto*, de Hugo dos Prazeres (GUIMARÃES, 2018).

3.7 7º Canto Forte (2017)

O 7º Canto Forte ocorreu nos dias 6, 7 e 8 de abril de 2017, no CAF. A premiação foi de R\$ 10.000,00 ao 1º lugar, R\$ 6.000,00 ao 2º, R\$ 3.000,00 ao 3º, R\$ 1.000,00 ao 4º, R\$ 500,00 do 5º ao 10º, e R\$ 2.000,00 ao melhor intérprete (FINAL, 2017).

Figura 7 – 7º Canto Forte



Fonte: Acervo do autor.

Das 69 músicas inscritas, 22 foram selecionadas para as apresentações públicas, e dessas, 10 selecionadas para a final. A composição vencedora foi *Eu sou Roraima*, de Rainei Prestes, seguida de *O Canto*, de Lionella Edwards, eleita a melhor intérprete, e *Paixão Wapixana*, de Euterpe e Eliakin Rufino.

Quadro 16 – 7º Festival de Música Canto Forte (2017)

Ord.	Título	Compositor (es)	Intérprete (s)
1º	Eu sou Roraima	Rainei Prestes	Rainei Prestes
2º	O canto	Lionella Edwards	Lionella Edwards
3º	Paixão Wapixana	Euterpe, Eliakin Rufino	Euterpe
4º	Quero Liberdade	Miro Garcia, Zeca Preto	Miro Garcia
5º	Tepequém	Yuri Silva	Yuri Silva

Fonte: Guimarães (2018).

No anos de 2018 e 2019 não ocorreu o festival. Contudo, no dia 9 de março de 2018 foi lançada a coletânea Canto Forte, integrada por dois CDs com as composições classificadas do 1º ao 5º lugar em todas as edições do festival realizadas até então (GUIMARÃES, 2018). O lançamento ocorreu no Palácio da Cultura Nenê Macaggi, local que sediou o evento até o ano de 2013. As gravações são ao vivo, realizadas durante as performances no festival.

4. Considerações

Os festivais da canção consistem em componente indispensável para compreender o cenário da música autoral em Roraima. O quadro 17 apresenta uma disposição em sequência cronológica dos 20 festivais descritos, ocorridos entre os anos de 1974 e 2017 em Boa Vista.

Seja pela identificação com a geografia do Norte, pela forma de interagir com a natureza, pelas observações da diversidade dos povos, por alinhamentos ou desalinhamentos políticos, ou por tantas outras questões possíveis, percebe-se uma forma própria de fazer música e letra, e não há como desvincular os festivais de um estilo de canção regionalista.

Quadro 17 – Festivais da canção em Boa Vista (1974-2017)

Ano	Festival	1º lugar	Compositor (es)
1974	Exaltação a Roraima	Roraima força e amor	Amarílio Fontenelle
1980	1º FEMUR	Marchando	Ricardo Nogueira
1984	2º FEMUR	Guerra	Ricardo Nogueira
1987	3º FEMUR	Eliana	Josué Araújo
1990	Festival do Centenário	[?]	[?]
1991	6º FEMUR	Viagem	Célio Cruz, Aníbal Bessa
1993	7º FEMUR	Raça Forte	Alfredo Rolim, Filomeno de Souza
1995	8º FEMUR	Yanomami, um grito de alerta	Ailton Cruz, Antonio Poeta
1996	9º FEMUR	Pôr-do-sol em B. V.	Odely Sampaio
2001	10º FEMUR	[?]	[?]
200[?]	Festival do Servidor do Estado de Roraima	O sol e eu	Leka Denz, Jordana Xavier, Ben Charles
200[?]	Festival da Prefeitura Municipal de Boa Vista	[?]	[?]
2008	11º FEMURR	Outros Brasis	Eliakin Rufino, Roberto Dibo
2009	1º Canto Forte	Capoeira	Euterpe, Eliakin Rufino
2010	2º Canto Forte	Nosso lindo Caburí	Hudson Viana
2011	3º Canto Forte	Estrela do norte	Cláudia Lima
2013	4º Canto Forte	Marias	Zanny Adairalba
2014	5º Canto Forte	Lindo	George Farias, João Aroma
2015	6º Canto Forte	Linda cidade	Jair Amazonas
2017	7º Canto Forte	Eu sou Roraima	Rainei Prestes

Fonte: Elaboração do autor.

Há inúmeros eventos musicais em Boa Vista que também trazem no título o termo ou alguma ideia relacionada a festival, e que também são relevantes para compreensão da música regional. Todavia, os tratados neste capítulo foram aqueles especificamente caracterizados como concursos de canções autorais.

Referências

ANDRESSA Nascimento ganha o Festival Canto Forte. **Folha de Boa Vista**, Boa Vista, 12 maio 2009. Caderno B, p. 1.

ATRAÇÃO: Vanessa da Mata encerra Femurr. **Jornal Roraima Hoje**, Boa Vista, 22 e 23 nov. 2008. p. 5.

BENETTI, Gustavo Frosi. **Música e história em Boa Vista**: bibliografia, documentação e eventos musicais. 2019. 80 p. Monografia (Pós-Doutorado em Artes) – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2019.

BOA VISTA (RR). Portaria S/N, de 13 de novembro de 1973. Institui concurso de Composições sobre o Território Federal de Roraima. **Jornal Boa Vista**, Boa Vista, ano 1, n. 10, p. 9, 20 nov. 1973.

BORGES, Edgar. Festival Canto Forte divulga 22 músicas selecionadas. **Blog Cultura de Roraima**, Boa Vista, 6 nov. 2015. Disponível em: <http://culturaderoraima.blogspot.com/2015/11/festival-canto-forte-divulga-22-musicas.html>. Acesso em: 10 abr. 2019.

CENTRO Cívico será palco do julgamento final do festival da canção. **Jornal Boa Vista**, Boa Vista, ano 2, n. 19, 22 jan. 1974. p. 7.

COELHO, Vânia. Governo resgata festival de música de Roraima. **Monte Roraima**, 28 set./4 out. 2008. p. 9

COELHO, Vânia. Jéssica, a grande vencedora. **Fonte Brasil**, 6 maio 2013. Disponível em: <http://fontebrasil.com.br/fonte/noticias/14997/?page=5>. Acesso em: 3 set. 2019.

CONCURSO de música popular em exaltação à Roraima. **Jornal Boa Vista**, Boa Vista, ano 1 [2], n. 16, 3 jan. 1974. p. 1.

DESVALORIZAÇÃO da cultura roraimense. **Blog Cultura Nossa**. Boa Vista, 25 nov. 2008. Disponível em: <https://culturanossa.wordpress.com/2008/11/25/desvalorizacao-da-cultura-roraimense/>. Acesso em: 7 abr. 2019.

FESTIVAL. In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/festival/>. Acesso em: 3 set. 2019.

FESTIVAL Canto Forte. **Cláudia Lima, compositora da música vencedora da 3ª edição do Festival Canto Forte**. Boa Vista, 4 mar. 2013. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/228540097287030/photos/a.228620810612292/228620813945625/?type=3&theater>. Acesso em: 10 abr. 2019.

FESTIVAL Canto Forte. **Festival de Música Canto Forte**. Boa Vista, 22 maio 2014. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/303991853097986/>. Acesso em: 10 abr. 2019.

FESTIVAL da canção: 10 composições musicais selecionadas para a final. **Jornal Boa Vista**, Boa Vista, ano 2, n. 18, 15 jan. 1974a. p. 1-6.

FESTIVAL da canção: um sucesso absoluto. **Jornal Boa Vista**, Boa Vista, ano 2, n. 20, 29 jan. 1974b. p. 1-3.

FINAL do Festival Canto Forte, em RR, ocorre neste sábado. **G1 RR**, 8 abr. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/final-do-festival-canto-forte-em-rr-ocorre-neste-sabado-8-confira-musicas-classificadas.ghtml>. Acesso em: 10 abr. 2019.

GARDÊNIA, Marta. Andressa Nascimento é a vencedora do 11º FEMURR. **Folha de Boa Vista**, 24 nov. 2008. Caderno B, p. 1.

GETZ, Donald. **Event Studies: Theory, Research and Policy for Planned Events**. Oxford: Elsevier, 2007.

GUIMARÃES, Joemir (coord.). **Finalistas do Festival de Música Canto Forte**. Boa Vista: Secult, 2018. 2 CD.

LEKA Denz apresenta trabalho autoral em solo amazonense. **Portal A Crítica**, 8 nov. 2016. Disponível em: <https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/leka-denz-apresenta-trabalho-autoral-em-solo-amazonense>. Acesso em: 2 set. 2019.

LIMA, Maria Meire Saraiva. **A música em Roraima**. Boa Vista: Departamento de Cultura, 1999.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.

RORAIMA. Secretaria de Estado da Cultura. Portaria nº 66/2018, de 15 de junho de 2018. [Homologa a indicação de pleno nº 01/2018]. **Diário Oficial do Estado de Roraima**, Boa Vista, n. 3259, p. 8, 15 jun. 2018. Disponível em: http://imprensaoficial.rr.gov.br/app/_edicoes/2018/06/doi-20180615.pdf. Acesso em: 3 set. 2019.

SOUZA, Elieser Rufino de. **A retórica regionalista da poética Roraimeira**. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2017. Disponível em: http://ufr.br/ppgl/index.php?option=com_content&view=article&id=295&Itemid=296. Acesso em: 9 out. 2018.

TELLES, France. **[Cláudia Lima]**. [2011]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/228540097287030/photos/a.228620810612292/228620813945625/?type=3&theater>. Acesso em: 10 abr. 2019.

O MOVIMENTO RORAIMEIRA E OS FESTIVAIS: entre o local, o regional e o global

Jackson de Souza Félix
Vilso Junior Santi

Os festivais de música de Roraima, assim como tantos outros que foram transmitidos pela televisão entre as décadas de 1960 e 1970, foram um marco na história cultural do estado, pois ajudaram a revelar artistas, criar movimentos e reconfigurar toda a cultura local. Talvez se não fosse por isso, continuaríamos sem uma referência do que é ser roraimense, já que o Movimento Roraimeira, reuniu em suas obras características sólidas de identificação regional, com o único objetivo de pôr fim à discussão da identidade cultural do estado.

O passar dos anos e as atualizações dos modelos de se fazer festivais também foram muito importantes para a cena musical de Roraima, ainda mais nessa virada do século XX para o século XXI, com otimização dos meios de comunicação e nos modos de se consumir e produzir música e arte, principalmente quanto à recepção da temática regionalista por parte da nova geração de jovens adultos, pós anos 2000.

Nosso objeto é discutir de que forma que o regionalismo abra-

çado e defendido por um grupo de artistas locais foi responsável por criar um movimento sociocultural, adotando o festival de música, como uma importante manifestação que serviu de gatilho para a criação deste. Além, é claro, de contribuir para a investigação sobre os festivais de música em Roraima, enquanto ações incumbidas de articulação para outros tipos de movimento.

Portanto, levando em consideração o período de atividade da vanguarda que foi o Roraimera, partimos das seguintes problemáticas: a) passados mais de 30 anos do Movimento, criado em 1984, a temática regionalista ainda é difundida entre os novos artistas e se faz presente nas músicas atuais? b) durante esse período, quais foram as principais mudanças observadas no Roraimera?

Para alcançar os objetivos traçados, numa primeira fase procedeu-se a uma revisão da literatura relativa às ideias movimentadas sobre eventos, festivais e cultural regional, no sentido de fornecer um quadro de referência conceitual à presente seção, dessa forma destacamos Rufino (2017), Oliveira, Wankler e Souza (2009). Também foram analisadas literaturas sobre a teoria dos movimentos sociais tendo como principais referências Maria da Glória Gohn (1997) e Sidney Tarrow (1994). Além, da realização de entrevistas semiestruturadas com os organizadores e participantes dos festivais aqui citados para obter informações necessárias e ainda não registradas como forma de enriquecer nossa pesquisa.

1. O início de uma era

Assim como todo começo, a história da música em Roraima tem um longo percurso, mas, segundo Oliveira e Duarte (2007), conforme citados por Silva (2015), os primeiros registros datam do século XVIII, com a colonização da região do Rio Branco, após a chegada das expedições missionárias Carmelitas, responsáveis por introduzir os conceitos de música europeia aos indígenas através da catequização.

Para os homens brancos, a música indígena interessava não somente como uma curiosidade para os livros de viagens exóticas, mas também para se conhecer melhor os costumes dos índios e, com isso, saber lidar com eles. Por outro lado, a música europeia foi inicialmente cantada pelos índios também como curiosidade, mas sem saberem que com esta música estavam se entregando à de culturação e à catequese (CASTAGNA, 2010, p. 9 apud SILVA, 2016, p. 2).

Nesse primeiro momento, com base em uma breve análise do discurso, observa-se, que além da questão histórica, a cultura dos povos originários, neste caso os índios, é intrínseca à cultura roraimense. Por outro lado, em outro momento da história do Brasil, a idealização de um sujeito essencialmente brasileiro, excluiu a figura do índio desse processo de formação indenitária.

Rufino afirma (2017), que durante a década de 1940, por exemplo, época em que o estado era território federal, a difusão desse pensamento era incisiva, uma vez que o Governo Central não considerava as particularidades dos povos minoritários e até julgava a cultura local imprópria e distante dos interesses nacionais. A ideia, no entanto, era alinhar a imagem do cidadão autóctone à identidade nacional.

Produtos culturais recém-chegados – consideradas duvidosas pelas opiniões dos regionalistas roraimenses – eram, muitas vezes, abertamente patrocinadas e promovidas por gestores nomeados pelo Governo Central. Promovia-se oficialmente a noção de que qualquer coisa que fosse importada era de melhor qualidade que as produzidas localmente – tudo que “é de fora, é bom”. Havia uma ideologia, muito difundida, declarando que aqui não tem nada que preste! (RUFINO, 2017, p. 48).

A discussão da questão identitária aqui faz-se fundamental para o entendimento da preservação da pauta regionalista que estaria por vir. Nesse sentido, Souza (2012, p. 18) defende que a construção da identidade brasileira entre os habitantes de Roraima se deu através de projetos de governo em dois diferentes momentos, o primeiro datado de 1943, com a criação do Território Federal do Rio Branco, até o golpe militar de 1964, que “tinha como objetivo a inserção do indivíduos na nação”, e o

segundo que se estendeu até a década de 1970, que “pensava a suposta participação desse mesmo indivíduos no processo de construção da nação brasileira”.

Mas voltando para a cena musical, além de canções indígenas e litúrgicas, o estado apresentava muita influência do Nordeste brasileiro através de ritmos de xote, xaxado e baião. Ainda em 1940, apareceram os primeiros cantores e grupos corais de música gospel com a chegada do primeiro órgão harmônico com foles movidos a pedal, trazido pelos missionários americanos, afirma Rufino (2017, p. 49). No mesmo período, surgiu a banda de música da Guarda Territorial e junto com ela o ensino formal de música na capital Boa Vista, o que contribuiu depois para o surgimento de artistas locais.

Outro fato muito importante foi o serviço de alto-falantes, em Boa Vista, que funcionava como uma espécie de rádio, com uma programação limitada a mandar recados, dedicar canções e fazer propaganda para os comerciantes locais, porém a difusão de canções nacionais e internacionais até então desconhecidas pelo público, só foi acontecer em 1957 com a inauguração da Rádio Roraima.

Três anos mais tarde, em 1960, a manifestação artística e musical ganha ainda mais força com os programas de auditório e concursos de calouros, mesmo que os participantes reproduzissem somente as canções de sucesso do eixo Sul-Sudeste do Brasil, e sem produção autoral. Mesmo pequeno, este foi um movimento muito importante para dar início ao festival que estava por vir na década seguinte, tendo em vista a formação de cantores e compositores que a cidade já dispunha na época, aptos a participarem do evento.

1.1 A discussão regionalista

Com uma classe artística já formada na década de 1980, a temática regionalista se tornou o centro da discussão identitária e passou a ter mais visibilidade do que nos anos anteriores, através das obras de artes, sobretudo, a música e a poesia responsáveis por difundir a cultura local

por meio das palavras. Fato este que veio a se consolidar a partir de 1984 com a criação do Movimento Roraima, que surgiu não somente por conta da inconformidade da ausência de uma identidade local, mas como uma manobra de resistência à dominação do Governo Central.

Para tratar especificamente sobre Roraima, tomaremos com base os recursos teóricos desenvolvidos por Oliveira, Wankler e Souza (2009, p. 29), os quais definem o Movimento como ação coletiva que atuou na construção cultural de uma identidade local amparada, sobretudo, nos elementos da cultura e da paisagem local.

O Movimento reuniu músicos, escritores, dançarinos, poetas, fotógrafos e artistas de outras vertentes, tendo como fundadores o Trio Roraima formado pelos cantores Eliakin Rufino, Neuber Uchôa e Zeca Preto. É importante destacar que a expressão *Roraima* surgiu a partir da canção homônima de Zeca Preto, considerada entre os artistas locais, como a primeira a falar sobre o povo e a paisagem de Roraima. (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009, p. 29).

Também é necessário pontuar que a música conquistou a segunda colocação na segunda edição do Festival de Música de Roraima (Femur) em 1984, ocasião em que Zeca Preto, Eliakin e Neuber Uchôa sinalizavam a criação do Movimento. Com isso, consideramos os festivais de música como manifestações artísticas também responsáveis pela criação de Movimentos sociais e culturais, dada a relevância deste tipo de evento na consolidação da Música Popular Brasileira (MPB).

Sua organização em torno de uma ação conjunta e com objetivos em comum em um sistema de solidariedade, com base nas reflexões teórico-metodológicas de Tarrow (1997) e Gohn (2000), foi o que o constituiu enquanto um movimento sociocultural, uma vez que o Roraima reconhecia na figura do índio, o principal sujeito para delineamento da identidade local, tendo em vista que também defendia a associação de imigrantes como elemento fundamental na formação do cidadão roraimense.

Ainda que seja difícil esclarecer o que é identidade, Bauman (2005), por exemplo, diz que é um processo contínuo que cabe somente

ao tempo responder, mas que ela não será possível, enquanto a ideia de “pertencimento” continuar sendo uma solução para um indivíduo ter uma identidade. Ou seja, além de tempo, o espaço é um importante elemento da formação identitária.

As pessoas em busca de identidade se veem invariavelmente diante da tarefa intimidadora de “alcançar o impossível”: essa expressão genérica implica, como se sabe, tarefas que não podem ser realizadas no tempo real, mas que serão presumivelmente realizadas na plenitude do tempo – na infinitude (BAUMAN, 2005, p. 16-17).

Nesse sentido, o autor desenvolve a ideia de identidade a partir da condição do imigrante, para explicar, que este sujeito que está inserido em um outro espaço, que não o seu de origem, tende a se encaixar socialmente no lugar ao qual agora pertence, o que possivelmente capaz de gerar uma “nova identidade”, ou seja, se tornando resultado de um processo social.

O mais interessante disso tudo, é perceber que o próprio governo foi quem acendeu a fagulha para a chama do Movimento Roraimera enquanto um ato político, por meio da realização de festivais de música, uma vez que estes eventos eram organizados e promovidos por autoridades militares.

[...] uma série de festivais de música realizados a partir dessa época e que consideramos fundamentais como meios de ampliação da audiência para os artistas locais. Foram festivais organizados pelo governo com o objetivo de demonstrar boa vontade e angariar aprovação social. Com o objetivo de registrar os resultados de tais festivais tivemos algumas gravações, realizadas com o patrocínio do governo do Território Federal e da Prefeitura de Boa Vista (RUFINO, 2017, p. 54).

O próprio Eliakin Rufino, um dos fundadores do Roraimera, garante que o aglomerado de artistas locais se constituiu como sociocultural.

É um Movimento sim, que é um desdobramento do Movimento Modernista, de 1922. Como o Brasil é muito grande, essas ideias modernistas só chegaram aqui em Roraima em 1984. 60 anos depois, nós estávamos operando aqui o mesmo Movimento [...] ainda com a vantagem que de sucessivos Movimentos do século também de inspiração modernista vão nos inspirar como é o caso do Tropicalismo, o Clube da Esquina. O Roraima é com certeza o último Movimento cultural do século XX [da região Norte], porque está também na última fronteira (RUFINO, 2019).

Rufino completa dizendo que, acima de tudo, o Roraima é um Movimento de resistência ao se mostrar pró-índio e pró-turismo por meio das produções artísticas, uma vez elas que não eram bem-vistas pela elite local.

O discurso favorável aos indígenas, adotado pelo Grupo, a discussão da identidade cultural e o espaço geográfico nos faz refletir um pouco sobre o *entrelugar*, de Homi Bhabha (1998), a fim de compreender as influências das delimitações espaço físico proporcionado pela fronteira do estado, e ao mesmo tempo no plano abstrato, por meio relações sociais que foram e são responsáveis pela formação da identidade cultural roraimense.

Nesse sentido, o Movimento aborda também a teoria pós-colonialista ao tomar o indígena como referência e dar voz a este sujeito que durante tanto tempo esteve à margem da sociedade, passando a defender o cidadão roraimense como fruto da miscigenação entre os povos nativos e migrantes.

A partir daí estava definido o propósito do Roraima, sem que houvesse um ativismo explícito nas obras dos artistas que faziam parte do Movimento, ou seja, a defesa dos povos originários e desse sujeito emergente (o roraimense) se dava de maneira sutil através da estética local, como afirma Neuber Uchôa (2019) ao dizer que os roraimenses optaram “pela estética no sentido de não ser agressivo enquanto artista”.

1.2 *A divisão do Movimento*

Levantada a discussão quanto à abordagem do regionalismo pelos artistas locais, bem como as demandas político-sociais do novo século, a tríade fundadora do Movimento optou por um fim, uma vez que a proposta inicial do grupo, sua contribuição para a construção da identidade regional e a valorização da estética local já haviam sido alcançadas e não eram mais o foco da produção local, sobretudo, a musical. Dessa forma:

A partir de 2000 passou-se a se chamar de arte Roraimeira qualquer expressão ou linguagem que tenha Roraima como tema central. Desde então a preocupação estética, através da supervalorização da paisagem natural deu espaço a novas tendências abordando temas voltados para reflexões mais críticas da atual situação do estado e, em especial, suas contradições (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009, p. 30).

Com base na análise, no conteúdo produzido pelos artistas e em acordo com suas próprias afirmações nas entrevistas, corroboramos a ideia de Oliveira, Wankler e Souza (2009) que o Roraimeira foi composto de duas fases. A primeira, de 1984 a 2000, fundamental para a construção da identidade local, e a segunda pós-2000 com destaque à pluralidade de manifestações e a adoção de criticidade aos problemas da Amazônia.

No primeiro período o Movimento concentrava fortes influências de expressões indígenas, preocupação em divulgar as potencialidades turísticas e os costumes dos povos nativos, ao mesmo tempo em que promovia a idealização de uma cidade sem problemas.

Já o segundo, reflete sobre os problemas esquecidos pela primeira fase, principalmente aqueles associados à questão ambiental. Além disso, as expressões artísticas ganham uma relevância a nível global e o Movimento passa a ter uma preocupação multi-escalar, por meio de turnês com shows na Europa, em países como Portugal e Alemanha (SILVA, 2013, p. 16). Outro destaque é utilização do makunaimera¹ em canções

1 Fusão de distintos ritmos e instrumentos amazônicos e latinos. O referido ritmo insinua um pouco de salsa, merengue e forte influência indígena, ou seja, um mix rítmico

regionais, porém sem exclusividade, por parte músicos de Roraima.

Conforme proposição de Oliveira, Wankler e Souza (2009) a segunda fase do Roraima ainda se encontra em desenvolvimento, quase 20 anos depois do fim da primeira, que teve uma duração de 16 anos. O diferencial deste segundo momento, conforme os autores, foi a adoção da pluralidade artística e a retratação do índio a partir de uma perspectiva urbana.

Dada a divisão proposta pelos autores, o trio fundador, reconhece a separação do Roraima em dois diferentes momentos, mas os artistas divergem quando questionados sobre o fim da segunda fase e/ou a sinalização para uma manifestação inédita. Dessa forma, com base na análise de entrevistas dos artistas aqui citados, buscamos colher declarações acerca do atual cenário cultural do estado a fim de identificar os apontamentos aqui levantado.

Eliakin Rufino, por exemplo, defende que o Movimento Roraima se encerrou em 2014 – com a comemoração dos seus 30 anos e com um grande espetáculo do trio no Centro Amazônico de Fronteira (CAF) da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Mas, segundo ele, o fechamento do ciclo só veio a ocorrer de fato, quatro anos depois, em 2018, com o recebimento do prêmio de Ordem do Mérito Cultural, concedido pela Presidência da República e considerada a maior honraria no campo da cultura do país.

É importante que o estado reconheça a relevância de contribuição à cultura brasileira e isso encerra o Movimento. A gente não poderia chegar numa satisfação maior, não só o reconhecimento aqui na nossa terra. As viagens nos levaram a um reconhecimento nacional (RUFINO, 2019).

Ele completa, ainda, dizendo que a cultura roraimense, sobretudo a música, pós-2000 configura como algo novo que está além do Roraima, que a produção artística e fonográfica não pode e não deve ser reduzida a temática regionalista.

que proporciona ao ouvinte, além do prazer, uma ideia das vozes das diversas influências confluentes no local (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009, p. 29).

Existe música boa produzida aqui, em todas as áreas, com outros temas. O Roraimeira é só mais uma que ganhou essa importância toda por estar ligada à questão da identidade, mas as outras são igualmente importantes (RUFINO, 2019).

Neuber Uchôa, por sua vez, acredita ser um pouco das duas coisas, já que enquanto artista solo e representante do Movimento afirma ter aproveitado o contato com a nova geração de músicos locais para introduzir a suas canções no atual mercado fonográfico, fazendo com que elas fossem reproduzidas por diferentes movimentos musicais como o rock e o forró, no caso da canção *Casinha de abelha*.

Ao mesmo tempo que se tem a sinalização para um novo Movimento, o Roraimeira se mantém vivo através das influências regionais, a qual ele diz ser “um símbolo da evolução pela qual passamos e poder dialogar com essa nova geração”, no sentido de que “ser regionalista nada mais é do que ser universal” (UCHÔA, 2019), pois gera no ouvinte uma identificação adequada à região em que ele vive, independente de pertencer ou não a Roraima.

Já Zeca Preto garante que a segunda fase do Roraimeira segue em desenvolvimento e que ainda deve levar um bom tempo até o surgimento de novo movimento sociocultural, em virtude das constantes atividades que ele e outros representantes do Roraimeira continuam a desenvolver. Dessa forma Zeca dá a entender que o Movimento se encerrou nos moldes como ele era praticado, com a produção de arte essencialmente regionalista, mas manteve-se viva sua ideologia, através de um tratamento mais sutil e natural sobre a temática local.

Ele afirma também que a nova geração de artistas locais reproduz o regionalismo por puro modismo sem se importar com a essência ou mensagem que a música deve passar, focando dessa forma em outros estilos capazes de gerar rentabilidade. “A gente vê que acabou o encanto. Até os próprios festivais. Vejo muita gente fazendo o regional por modismo, mas isso tem que ser espontâneo e verdadeiro” (PRETO, 2019). Logo, pode-se dizer que o artista partilha da ideia de uma nova dinâmica cultural em emergência.

2. Novas manifestações culturais

Com a chegada do século XXI, o processo de formação cultural ganha um novo rumo em meio às inovações tecnológicas, com a massificação do uso da internet, responsável por ultrapassar as barreiras geográficas e moldar a identidade da geração que estava por vir, principalmente por conta da globalização.

Hall (2005, p. 69), define esse fenômeno como “um movimento de distanciamento de uma ‘sociedade’ como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma de vida social”, fazendo dessa forma com que as identidades se tornem híbridas, tendo em vista a anulação do espaço físico para a interação social.

Desse modo, fica fácil compreender que a formação identitária de um sujeito se dá de maneira ininterrupta que se molda ao tempo, e não mais ao espaço dada a interação virtual, ou seja, o roraimense, resultado da mistura entre índios e migrantes ganhou um novo componente. Assim, nesta nova era, o regionalismo deixa de ter o mesmo valor que tinha durante o Roraima e abre espaço para um debate global, dada a facilidade de interação social proporcionada pelos meios de comunicação e novas mídias digitais.

A produção cultural adquire aí um novo sentido baseado nas novas tendências, que são observadas aqui, a partir da realização dos festivais de música, manifestação que desde o primeiro momento adotamos como ferramenta crucial no processo de formação de um movimento sociocultural. Isto posto, identificamos no período de quase 20 anos, os seguintes festivais: *TomaRRock*², *Canto Forte*, *Canta Roraima*, *Fest Rock*, *Yamix*, *Cultura Gospel e o R3 RAP RR*, a maioria com característica muito distintas na temática, mas semelhante no modo de se produzir o evento.

Para a produção desta seção elegemos o *Festival TomaRRock* com a finalidade de apresentar de que forma a temática regionalista se apresenta neste tipo de evento, bem como traçar um paralelo entre o *Femur*, já citado anteriormente, tendo em vista que ele teve um papel muito

2 O termo grafado com as letras R em caixa alta, faz referência à sigla do estado de Roraima (RR).

importante para constituição do Roraimeira. Nesse sentido, buscamos também identificar se essa nova manifestação cultural também se comporta enquanto um movimento social.

Já no primeiro momento, é possível observar que o *TomaRRock* se assemelha no aspecto multicultural, uma vez que além da música, o evento também reuniu outras expressões artísticas como teatro, artes visuais e gastronomia, tornando-se um festival de artes integradas, o que contribuiu muito para uma recepção positiva do público. De 2008 a 2017 o festival teve um total de nove edições.

No campo da música, por ser um evento independente, sem o financiamento do poder público, ao contrário do *Femur*, o objeto do *TomaRRock* era fazer com que as bandas locais, através das suas apresentações, ganhassem visibilidade para conquistar o interesse das gravadoras. Ou seja, a ideia era tornar as bandas comerciais e lucrar com a produção musical.

Nota-se que, diferente do *Femur*, este formato de festival não promovia a competição entre os cantores ou bandas, mas, sim, a exposição do trabalho de cada um deles. Além disso, proporcionava ao artista uma maior liberdade em se expressar, tratando de diversas temáticas, uma vez que o contexto histórico era totalmente novo com demandas diferentes, e não tinha mais o mesmo apelo ao tradicionalismo regional.

Manoel Villas Boas (2019), vocalista da banda *Mister Jungle* e presidente do Coletivo Canoa Cultural, ligado à Rede Fora do Eixo, responsável pela realização do *TomaRRock*, defende o termo festival enquanto a realização de uma festa e não de um evento competitivo, mas garante que não há termo certo ou errado para se referir a este tipo de evento.

Questionado quanto à parte regionalista do festival, ele alega que *TomaRRock* foi criado sem a pretensão de desenvolver a temática nas canções, mesmo reconhecendo no Movimento Roraimeira e no *Femur* a importância para o fortalecimento da cultura local.

O que é regional? Acho que a pessoa que toca numa banda de Roraima é rock regional. O mundo está integrado e eu respeito demais as culturas, os movimentos locais, mas acho que cada um

na sua praia. A maior bandeira nossa é dizer que o *TomaRRock* é de Roraima, por isso ele leva dois erres. A gente não tava falando de músicas de teor regional, nem de rock, podia tocar samba (VILLAS BOAS, 2019).

Diante de tal colocação, os próprios roraimeiras concordam com Villas Boas: Rufino ao dizer que a música produzida em Roraima não pode ser reduzida à estética local e Uchôa, ao afirmar a transcendência do regionalismo ao universal. O cantor completa dizendo que o novo modo de se fazer festival decorre da adequação aos novos tempos.

Isso é uma coisa nova. Porque aqueles festivais [na TV] eram outra época. Mas hoje os festivais não têm o mesmo apelo. A televisão é outra coisa, e hoje tem ainda mais a internet, ou seja, não faz mais sentido aquele modelo de festival, o apelo é outro, por isso o que proliferou foram esses festivais de mostras. O apelo se tornou mercadológico. Os tempos são outros, os apelos também e tem que se atualizar mesmo. Essa reciclagem eterna tem mesmo que acontecer (UCHÔA, 2019).

Logo, percebemos que a adoção do novo modelo promoveu a conversão de valores sociais e culturais em econômico, fazendo assim, com que estes se reorganizassem enquanto ação coletiva a fim de alcançar um novo objetivo comum, neste caso o reconhecimento e promoção das bandas locais independentes e o fomento da indústria fonográfica e não mais a valorização das belezas naturais com a preocupação de definir o roraimeiro. Quanto aos demais festivais e manifestações aqui citadas, pensamos desenvolver em um trabalho mais amplo a fim de investigar a contribuição que cada um deles traz para a cultura local, sejam eles dotados de regionalismo ou não.

3. Reflexões finais

Não se pode negar que a ocorrência de manifestações como os festivais de música contribuiu e continua contribuindo significativamente para o crescimento cultural do estado como, também, econômico e social, em virtude da capacidade plural em reunir várias vertentes artísticas

em um único evento. Evidenciamos que a partir destes fenômenos é possível surgir grandes atores de transformação social, política e cultural – e também em vários outros âmbitos da sociedade, organizados em Movimentos ou não.

O Roraimense adquiriu o seu status pois foi o único Movimento, que se tem registro, a reivindicar e demandar determinadas pautas socio-culturais, e a conseguir consolidar os seus ideais através das artes que ele pretendia transmitir desde o começo. Dessa forma, alcançado o objetivo proposto, os representantes do Movimento reconhecem que é chegado o momento de se reinventar e produzir coisas novas, distantes da temática do regionalismo, uma vez que ser regional é inerente a cada indivíduo. Logo, independente do tema, toda obra produzida em Roraima é considerada arte regional.

No nosso entender, o Roraimense adquiriu uma posição de corrente artística de vanguarda que foi, ou não, adotada por alguns artistas no seu modo de produzir arte. Neste caso, percebemos que isso ocorre por parte de um pequeno grupo da nova geração de artistas. Podemos considerar o atual momento uma fase ainda indefinida, ao passo de se aproximar cada vez mais de uma temática universal e que facilita a comercialização da música enquanto produto. Nesse sentido, o regionalismo deixa de ser protagonista na temática da obra e assume o papel principal através do artista, por meio do sentimento de pertencimento exercido pelo cantor ou compositor roraimense.

A partir disso, os novos festivais caracterizados como eventos festivos de elaboração de uma “cultura globalizada” têm um papel fundamental na formação do cidadão roraimense, tendo em vista a participação de pessoas de várias partes do Brasil e do mundo. Além disso, a imigração e a entrada de venezuelanos no país, bem como de outros imigrantes tende a ser crucial durante este processo. Enquanto isso, ficamos a observar a fim de registrar outro momento tão importante para história cultural de Roraima.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos Movimentos Sociais**: paradigmas clássicos e contemporâneos. São Paulo: Ed. Loyola. 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MAGALHÃES, Maria das Graças Santos Dias; SOUZA, Carla Monteiro (org.). **Roraima/Boa Vista**: Temas sobre o regional e o local. Boa Vista: Ed. UFRR, 2012.

OLIVEIRA, Rafael da Silva; WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Carla Monteiro. Identidade e poesia musicada: panorama do Movimento Roraima a partir da cidade de Boa Vista como uma das fontes de inspiração. **Revista Acta geográfica**, ano 3, n. 6, jul./dez. de 2009. p. 27-37. Disponível em: <https://revista.ufrr.br/actageo/article/view/222/382>. Acesso em: 10 set. 2019.

PELICANO, Marisa Alexandra Gonçalves. **Festivais de Música**: Perfil do consumidor e determinantes dos padrões de consumo. 2009, 254 f. Dissertação (Mestrado em Gestão e Desenvolvimento em Turismo) - Universidade de Aveiro. Departamento de Economia, Gestão e Engenharia Industrial. Aveiro, Portugal.

PRETO, Zeca. **Entrevista concedida a Jackson de Souza Félix**. Boa Vista, 16 jul. 2019.

RUFINO, Eliakin. **Entrevista concedida a Jackson de Souza Félix**. Boa Vista, 16 jul. 2019.

RUFINO, Elieser. **A retórica regionalista da poética Roraima**. 2017. 100 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima. Boa Vista, 2017.

SILVA, Jefferson Tiago de Souza Mendes da. Estudos musicais: uma análise das investigações realizadas em Roraima – Brasil. **European Review of Artistic Studies**, 2016, v. 7, n. 4, p. 1-13. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5806913.pdf>. Acesso em: 10 set. 2019.

SILVA, Jéssica Carla da. **Roraima na década de 1980**: O debate artístico e cultural. 2013. 81 p. Monografia (Licenciatura em História) – Universidade Federal de Roraima. Boa Vista, 2013.

TARROW, Sidney. **El Poder en Movimiento**: los movimientos sociales, la acción colectiva y la política. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

UCHÔA, Neuber. **Entrevista concedida a Jackson de Souza Félix**. Boa Vista, 4 set. 2019.

VILLAS BOAS, Manoel. **Entrevista concedida a Jackson de Souza Félix**. Boa Vista, 7 ago. 2019.

FESTIVAL FOLCLÓRICO DE CARACARAÍ¹

Joelson Vaz da Silva

O Festival Folclórico de Caracarái é uma tradicional manifestação cultural do estado de Roraima. Nele são destacadas a singularidade do povo, suas lendas, tradições e toda diversidade cultural e artística da região, aglutinando música, dança, teatro, artes plásticas e outras particularidades da cultura indígena inerentes à Amazônia brasileira. O Festival reúne um considerável número de pessoas, tanto brincantes como espectadores, que têm a oportunidade de vivenciar um espetáculo de imensa riqueza cultural, o qual movimenta a economia de Caracarái, além de divulgar uma região que carece de recursos financeiros e visibilidade no cenário nacional.

Caracarái é o segundo município mais antigo do estado de Roraima, cortado pela rodovia BR 174, que liga Boa Vista a Manaus e à Venezuela (FREITAS, 2017, p. 89). “O nome Caracarái significa pequeno gavião e foi dado pela tribo indígena que aqui habitava, denominada

1 Este capítulo é baseado na Monografia apresentada ao Curso de Música da Universidade Federal de Roraima, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Música no ano de 2019. Orientador: Prof. Dr. Gustavo Frosi Benetti.

[*paraviana* ou *paravilband*]” (SOUZA, 2009).

Na tentativa de conseguir publicações que ajudassem a desvendar as origens e demais edições do Festival Folclórico de Caracará, foi realizada uma pesquisa bibliográfica. A pesquisa foi realizada na Biblioteca da Universidade Federal de Roraima (UFRR) e na Biblioteca Municipal de Caracará. Além disso, foi feito um levantamento através de plataformas digitais, nos *sites* de buscas e em redes sociais.

Ao final, todas as informações levantadas através dos dados coletados foram analisadas e filtradas. Dessa forma, informações vagas, conflitantes ou que tivessem o objetivo de denegrir a imagem do grupo rival foram desconsideradas na finalização do trabalho. A partir da interpretação de informações relevantes e consistentes, busquei traçar uma narrativa sobre os dados relacionados ao Festival, tratando-os agora como fatos históricos.

1. Histórico do Festival Folclórico de Caracará

No ano de 2006, a então Prefeita Maria Elivania de Andrade, conhecida como “Vaninha”, incumbiu a Secretaria de Promoção Social de Caracará de criar um festival que valorizasse a identidade local, e retratasse a cultura, destacando a musicalidade, a exemplo do Festival de Parintins, Barcelos e outros festivais conhecidos na Região Amazônica. Naquele ano, o Festival ocorreu sem disputa, houve somente apresentações dos dois grupos, Cobra Mariana e Gavião Caracará, criados especificamente para protagonizar o evento.

No ano seguinte, o Festival foi regulamentado, como pode ser observado no Art. 2º da Lei nº 447, de 18 de junho de 2007:

O presente Projeto tem como objetivo realizar um evento onde se reconheça e valorize a diversificada cultura de Caracará, despertando e destacando os artistas caracaraenses nas mais diversas manifestações artísticas e culturais: música, literatura, artes plásticas, artes cênicas, esculturas, como também disciplinar e organizar toda a estrutura do Festival Folclórico de Caracará (CARACARÁ, 2007).

O Festival Folclórico de Caracarái, mesmo sendo uma manifestação recente, com cerca de catorze anos de criação, já serviu de inspiração para pelo menos um novo evento no estado de Roraima: o Festival das Araras, disputado na capital, Boa Vista. Esse evento não é realizado desde o ano de 2015, todavia existe uma mobilização para que volte a acontecer futuramente. Quem tem a oportunidade de caminhar pelas ruas e conversar com moradores daquela cidade, pode observar que, de uma forma sadia, a cidade é dividida entre os dois grupos; “ou o indivíduo é Cobra ou é Gavião”. O prof. Gleison Sabóia Teles deu a seguinte declaração: “o Festival daqui envolve o município todo, todo mundo ou é uma coisa ou é outra coisa, não tem meio termo” (TELES apud SILVA, 2019, p. 35).

O Festival foi inspirado no Festival de Parintins e, principalmente, no Festival do Peixe Ornamental de Barcelos, todavia, possui sua própria identidade, já que procura retratar etnias, lendas e tradições locais, de maneira que cresça a cada ano em inovações e rivalidade entre os grupos.

Cada grupo folclórico possui vários fundadores, porém destacam-se neste contexto o sr. Beto Lima e o prof. Domingos Sávio Rapozo Pinheiro, mais conhecido como Gutty Rapozo, que abraçaram a ideia e foram os grandes idealizadores do projeto; sendo que o sr. Beto Lima ficou responsável pelo grupo Cobra Mariana e o prof. Gutty, pelo Gavião Caracará, entretanto somente este último é mencionado no Art. 12º da Lei nº 447, de 18 de junho de 2007, que criou o Festival. “O Município reconhece que o Festival Folclórico de Caracarái-RR, objeto da presente lei foi idealizado pelo professor Domingos Sávio Rapozo Pinheiro, conhecido popularmente por ‘Gutty’” (CARACARAÍ, 2007).

Apesar de ter sido originalmente criado para se comemorar o aniversário da cidade, 27 de maio, o Festival atualmente não tem data fixa para ocorrer; no ano de 2019 escolheu-se novembro, por ser um mês de poucas festas e por chover pouco na região nessa época do ano.

Quadro 1 - Histórico de títulos

nº	ano	agremiação	classificação	tema
1º	2006	Gavião / Cobra	não houve	Não houve temas específicos
2º	2007	Gavião Caracará	campeão	Nas asas do Gavião: uma cultura de preservação
		Cobra Mariana	vice	Amazônia Cabocla de Alma Indígena
3º	2008	Cobra Mariana	campeão	Amazônia Mãe: A Dama do Universo
		Gavião Caracará	vice	Galrasia: o mundo perdido
2009 a 2012		não houve festival		
4º	2013	Cobra Mariana	empate	Água: Sangue da Terra
		Gavião Caracará		Mitos, Lendas e Tradições
5º	2014	Gavião Caracará	campeão	Roraima de Alma Migrante Nordestina
		Cobra Mariana	vice	Roraima Indígena: Santuário da Vida
6º	2015	Cobra Mariana	campeão	Roraima: Encantarias Indígenas
		Gavião Caracará	vice	Fé Virtude do Povo Roraimense
7º	2016	Cobra Mariana	campeão	Rio Branco: Água da Minha História
		Gavião Caracará	vice	Manoa Parimé: O Eldorado Roraimense
8º	2017	Cobra Mariana	Festival Macunaima não houve competição	Terra de Macunaima: A Grande Aldeia
		Gavião Caracará		Uma Noite em Parintins
9º	2018	Gavião Caracará	campeão	Caracará na Cultura dos Bumbas de Parintins
		Cobra Mariana	vice	Roraima: Um Mosaico Cultural
10º	2019	Gavião Caracará	campeão	Amor: Antropofagia do movimento orgulho Roraimense
		Cobra Mariana	vice	Índio: a Resistência de um Povo

Fonte: Cobra (2019); Festival (2019); Gavião (2019).

1.1 I Festival Folclórico de Caracará (2006)

O primeiro Festival Folclórico de Caracará ocorreu entre os dias 26 e 28 de maio de 2006. O local das apresentações foi a Avenida principal da cidade, Dr. Zany. Nessa ocasião não houve disputa entre os grupos Cobra Mariana e Gavião Caracará. Todavia a festa superou todas as expectativas, envolvendo um público semelhante à metade da população de Caracará na época, segundo discurso do então Deputado Federal Francisco Rodrigues:

No último fim de semana, vimos toda a população do pequeno Município de Caracará, de apenas 8 mil habitantes, participar do 1º Festival Folclórico, que ficará na história dos eventos culturais de Roraima. Na avenida principal acotovelavam-se mais de 4 mil pessoas, acompanhando todos os movimentos, a história que deslizava ao longo das letras musicais, mostrando a riqueza da Amazônia, pontualizada em meu Estado pela capacidade daquela gente de resgatar seus valores culturais (BRASIL, 2006).

1.2 II Festival Folclórico de Caracará (2007)

O Festival ocorreu nos dias 23, 24 e 25 de novembro de 2007, sagrando-se como primeira campeã a agremiação Gavião Caracará, com o tema: “Nas asas do Gavião: uma cultura de preservação”. O grupo Cobra Mariana ficou com o segundo lugar com o tema: “Amazônia Cabocla de Alma Indígena”.

Devido ao grande sucesso do primeiro Festival, ocorrido no ano anterior, com o objetivo de reconhecer e valorizar a diversificada cultura de Caracará, por determinação da Lei nº 447, de 18 de junho de 2007, ficou estipulado que o Festival ocorreria anualmente no município de Caracará. Após isso, o Festival passou a ser realizado em forma de disputa com três dias de festa, na qual cada grupo deveria apresentar uma série de quesitos que seriam avaliados pelos jurados que deveriam atribuir uma nota de 5,0 (cinco) a 10,0 (dez) a cada um deles.

1.3 III Festival Folclórico de Caracará (2008)

O Festival ocorreu entre os dias 12, 13 e 14 de dezembro de 2008 e, dessa vez, o Gavião Caracará ficou em segundo lugar, com o tema: “Galrasia: o mundo perdido”². A então presidente do grupo, Maria Auxi-

2 Segundo Tancini (2018), “Galrasia: Mundo Perdido” é uma publicação que faz parte da série *Tormenta RPG (Role Playing Game)*. O RPG é uma modalidade de jogo de interpretação de papéis em que os participantes vivenciam narrativas de forma improvisada e colaborativa. *Tormenta RPG*, por sua vez, é uma marca editorial que, por meio de livros descritivos, constrói um ambiente ficcional para essas partidas. Galrasia é um desses cenários, uma ilha surgida há 145 mil anos atrás, com ecossistema pré-histórico.

liadora, explicou em reportagem publicada por Rodrigues (2008) no site “Roraima em Foco”, que o tema abordado é baseado em relatos de que no Monte Roraima foram encontrados fósseis de animais pré-históricos. O objetivo seria mostrar a ideia de uma parte desconhecida do Monte Roraima, carregado de mistérios e magia.

Nesse ano, o título ficou com o grupo Cobra Mariana, que apresentou o tema: “Amazônia Mãe: A Dama do Universo” – segundo Beto Lima, uma alusão à preservação ambiental, e também uma homenagem às lendas e rituais indígenas.

Esse ano ficou marcado pelo aumento do acirramento da disputa e pela contratação de artistas já consagrados em outros festivais, como o de Parintins. Segundo Carneiro (2008) em matéria publicada na página eletrônica do “Jornal G1”, no dia 26 de dezembro de 2008, o grupo Cobra Mariana trouxe profissionais do Festival de Parintins para trabalhar nos carros alegóricos e apresentar a agremiação. O então apresentador oficial do Boi Caprichoso, Júnior Paulain, destacou-se na animação do grupo. Por sua vez, o Gavião Caracará pode dispor do violeiro Paulinho, componente da banda de David Assayag, levantador das toadas do Boi Garantido, também de Parintins, além do produtor Cris de Araújo, bastante conceituado no meio musical do Amazonas.

1.4 IV Festival Folclórico de Caracará (2013)

Com o apoio do Serviço Social do Comércio (SESC-RR) o Festival Folclórico de Caracará foi resgatado após quatro anos sem sua realização. Segundo o site “Fato Real”, em reportagem publicada em 11 de novembro de 2013, o evento também contou com o apoio do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC-RR) e da Federação do Comércio de Roraima (Fecomércio-RR), além de parceiros como o Governo do Estado, Assembleia Legislativa (ALE-RR) – por meio do então presidente, Deputado Chico Guerra e Prefeitura de Caracará.

O evento desse ano contou novamente com a participação dos renomados artistas que fazem sucesso no estado do Amazonas: Júnior

Paulain, que apresentou o grupo folclórico Cobra Mariana, e Klinger Araújo, que foi apresentador do grupo Gavião Caracará.

Nessa edição, ocorrida nos dias 8, 9 e 10 de novembro de 2013, houve empate entre as duas agremiações, dessa forma, ambas foram sagradas campeãs no ano de 2013. O grupo Gavião Caracará apresentou-se com 100 brincantes, com o tema “Mitos, Lendas e Tradições”, enquanto o Cobra Mariana contou com 200 brincantes e o tema apresentado foi “Água: Sangue da Terra”.

1.5 V Festival Folclórico de Caracará (2014)

Novamente com o apoio do SESC-RR em parceria com a Prefeitura Municipal de Caracará, nos dias 7, 8 e 9 de novembro de 2014 foi realizada a 5ª edição do Festival.

Em entrevista ao site “BVNews – Notícias de Roraima”, o sr. Airton Dias, então Presidente do SESC-RR, destacou a satisfação em perceber o envolvimento da população no evento:

As pessoas trazem vida ao Festival. Em 2013, notamos que parte da comunidade caracaráense se envolveu, não somente nas apresentações dos grupos, mas na confecção de alegorias, fantasias e abadáas, músicas, preparação de torcidas, divulgação e marketing (REDAÇÃO, 2014).

Esse tipo de envolvimento contribui significativamente para o aquecimento da economia local durante boa parte do ano.

Os dois grupos estavam animados para desempatar a disputa por títulos, que consagraria o maior vencedor do Festival até aquele momento. Nessa ocasião, cada grupo possuía dois títulos. Dessa vez, o Gavião Caracará contou com mais brincantes, 350, que defenderam o tema: “Roraima de Alma Migrante Nordestina” e acabou levantando mais um título. O grupo Cobra Mariana levou para a avenida 300 brincantes que evoluíram diante do tema: “Roraima Indígena - Santuário da Vida”.

1.6 VI Festival Folclórico de Caracará (2015)

Nesse Festival, ocorrido nos dias 13, 14 e 15 de novembro de 2015, o Gavião Caracará escolheu o tema “Fé Virtude do Povo Roraimense”, baseado na fé dos moradores de Caracará, especialmente em Nossa Senhora do Livramento, padroeira do município, o que gerou certo desconforto com o pároco local devido à letra do tema e ao desenho do abadá, posteriormente modificado.

Já o grupo Cobra Mariana adotou o tema “Roraima: Encantarias Indígenas” e conseguiu erguer mais um campeonato.

1.7 VII Festival Folclórico de Caracará (2016)

O evento ocorreu entre os dias 11 e 13 de novembro de 2016 e os grupos apresentaram mais um contagiante espetáculo de música, dança, cores e magia; esbanjando beleza e criatividade, além das brilhantes performances dos brincantes e itens, que emocionaram o público.

Nesse ano, foi publicado no Diário Oficial do Estado de Roraima o Regulamento do VII Festival Folclórico de Caracará³. Segundo o referido regulamento, os objetivos primordiais do Festival são:

- I – Valorizar e divulgar o folclore do Estado de Roraima no Município de Caracará.
- II – Promover a cultura regional e estimular o espírito criativo do povo;
- III – Valorizar a diversidade etno-cultural dos povos da Amazônia;
- IV – Defender e estimular o conceito de uso sustentável da biodiversidade na região Amazônica;
- V – Reger a disputa entre os grupos Folclóricos Cobra Mariana e Gavião Caracará (RORAIMA, 2016).

3 Em minha pesquisa não encontrei o regulamento publicado em anos anteriores. O documento na íntegra pode ser consultado através do endereço eletrônico que consta nas referências deste artigo.

O grupo Gavião Caracará levou para a avenida 100 componentes, defendendo o tema “Manoa Parimé – O Eldorado Roraimense”⁴, enquanto o Cobra Mariana contou com 250 componentes e apresentou o tema “Rio Branco – Água da minha História”, sagrando-se campeão nesse ano.

1.8 VIII Festival Folclórico de Caracará (2017)

Nesse ano, a Secretaria de Cultura do Estado de Roraima (SECULT) levou para Caracará o II Festival Makunaima. O Festival tinha finalidade de estimular o segmento de dança, bem como preservar a cultura do estado de Roraima, e, ainda, valorizar a diversidade etno-cultural dos povos da Amazônia.

O Festival aconteceu em um único dia e contou com diversos grupos folclóricos de diferentes municípios de Roraima. Nessa edição não houve disputa, somente apresentações. O grupo Cobra Mariana apresentou o tema “Terra de Makunaima, a Grade Aldeia”, enquanto o Gavião Caracará fechou o Festival com o tema “Uma noite em Parintins”.

1.9 IX Festival Folclórico de Caracará (2018)

O evento iniciou-se às 20h do dia 17 de novembro de 2018, sendo que o primeiro grupo folclórico a se apresentar foi o Gavião Caracará, às 21h, com o tema “Caracará na Cultura dos bumbás de Parintins”, enquanto o Cobra Mariana entrou na avenida por volta das 23h, apresentando o tema “Roraima um mosaico cultural”.

4 De acordo com o mito criado, a cidade dourada, agora chamada Manoa, estaria localizada nessa região montanhosa às margens de um imenso lago denominado Parimé, em cujas margens habitavam indígenas. Os seus “tuxauas” ordenavam a guarda de tesouros junto aos seus túmulos, bem como no interior do lago.

Tabela 1 - Apuração do Festival de Caracará 2018

Quesitos	Cobra Mariana	Gavião Caracará
Apresentador	30	29,9
Musa da canção	30	29,9
Porta estandarte	30	29,8
Ala temática	29,8	29,6
Letra e música	30	30
Ala das Riquezas Naturais	30	29,9
Rainha	30	29,7
Ala das Figuras Típicas	29,9	29,8
Cabocla Macuxi	30	30
Torcida	30	29,6
Coreografia	29,7	29,8
Símbolo	30	30
Lenda Amazônica	29,8	29,8
Tribos Indígenas	29,8	30
Índio Macunaima	30	30
Pajé	30	30
Fantasia e Adereços	29,9	30
TOTAL	508,9	507,8

Fonte: Chaves (2018).

Segundo matéria publicada por Chaves (2018), no site G1, o grupo Cobra Mariana, embora tenha obtido maior pontuação no somatório dos quesitos, acabou perdendo o campeonato por conta da reutilização da indumentária (roupa já utilizada em outro festival) em sua apresentação.

De acordo com o regulamento publicado no Diário Oficial nº 2789, de 8 de dezembro de 2016, se comprovada a reutilização de indumentária de Festivais de outros municípios, o grupo seria penalizado com perda de cinco pontos.

Diante disso, o grupo Gavião Caracará sagrou-se campeão no ano de 2018.

1.10 X Festival Folclórico de Caracará (2019)

Essa edição ocorreu entre os dias 15 e 17 de novembro de 2019. Na primeira noite, os itens mirins deram um verdadeiro show, ao desfi-

larem na avenida. Tereza Policarpo, do Gavião Caracará, foi escolhida Musa do Festival.

No segundo dia, o grupo Gavião Caracará foi o primeiro a entrar da avenida e encantar o público com o tema “Amor: Antropofagia do movimento orgulho Roraimeira”, uma homenagem aos artistas do estado de Roraima, Zeca Preto, Neuber Uchôa e Eliakim Rufino. Em seguida, foi a vez do grupo Cobra Mariana apresentar um verdadeiro espetáculo para o público com o tema “Índio: a resistência de um povo”, que retratou o descobrimento e colonização do Brasil sob o ponto de vista dos índios que aqui habitavam.

Nesse ano, foi feita a transmissão ao vivo do Festival via internet pelo Governo do Estado de Roraima, com auxílio da “Extremo Norte TV”, que acabara de inaugurar um canal de TV digital em Caracará.

A apuração desse ano também foi marcada por imposição de recursos. Segundo matéria publicada em 17 de novembro de 2019 pelo portal de notícias “Roraima em Tempo”, o grupo Gavião Caracará “apresentou recursos contra o grupo adversário, alegando plágio numa canção e alegoria repetida” (REDAÇÃO, 2019).

De acordo com a matéria, “o resultado foi 568,5 para o grupo Cobra Mariana e 566,0 para o Gavião Caracará. Com os recursos interpostos, o Cobra perdeu 6 pontos e Gavião 1, finalizando em 562,5 para o primeiro grupo e 565,0 para o segundo”. Diante disso, O grupo Gavião Caracará sagrou-se Campeão do Festival Folclórico de Caracará 2019.

2. Uma perspectiva sobre o Festival de 2019

Em nova pesquisa de campo, realizada entre os dias 25 e 26 de outubro de 2019, pude perceber mais detalhadamente como funciona a estrutura em torno do Festival, bem como particularidades referentes aos grupos envolvidos. A seguir descreverei essas percepções referentes à preparação dos grupos para o Festival de 2019.

2.1 Organização

Os grupos folclóricos preparam-se durante cerca de seis meses para a realização do Festival. Durante esse período são organizadas diversas festas, bingos, feijoada etc., com o objetivo de angariar fundos para o Festival. A preparação começa assim que terminam as festas juninas, que também agitam a região e servem de entretenimento principalmente para os jovens de um município carente de opções culturais e recreativas, já que a cidade não possui teatro nem cinema.

O Festival é realizado e organizado pelos grupos folclóricos Gavião Caracará e Cobra Mariana e conta com ao apoio do Governo do Estado de Roraima, que repassou verba para os dois grupos, através da Secretaria de Estado da Cultura. Além disso, a Assembleia Legislativa de Roraima também deu apoio na estrutura física do evento. O Festival é coordenado por uma Comissão Organizadora de forma a atender as necessidades logísticas, operacionais, administrativas e financeiras.

Dois eventos marcantes antecedem o Festival propriamente dito: o lançamento do tema e a escolha dos itens⁵. Os temas são escolhidos pela diretoria que, após uma detalhada pesquisa sobre o assunto, passa as informações para os artistas plásticos e para os compositores, que criam as alegorias, fantasias e as músicas que animam a festa.

2.2 Estrutura

Nenhuma das associações possui uma sede própria e, hoje em dia, as apresentações ainda são feitas na Av. Dr. Zany. Uma das principais dificuldades encontradas, tanto para os organizadores quanto para os brincantes, é a falta de arena específica para o evento.

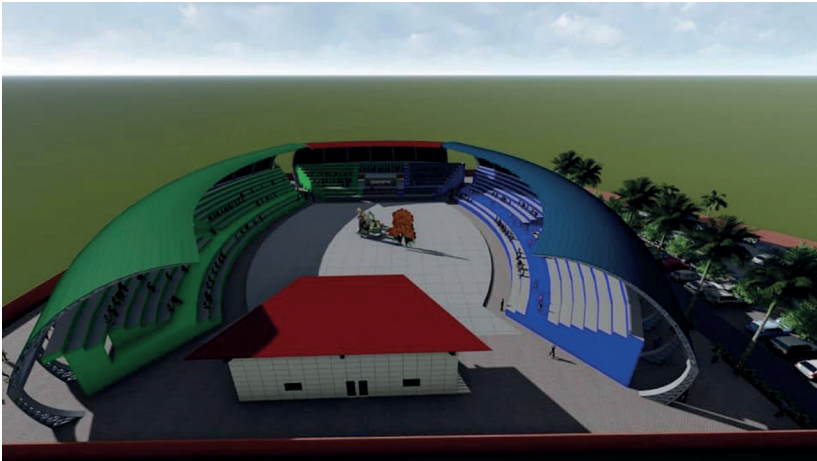
Em virtude disso, o projeto para a construção do Centro Cultural de Caracará - “Ninhódromo”, arena já assim apelidada pela população local, é um sonho para os brincantes e coreógrafos, pois elevaria o nível

5 Nesse contexto, “itens” se refere aos brincantes que se apresentam de forma destacada dos demais, como Rainha, Musa da Canção e Índio Macunaima. Os itens são julgados individualmente.

das apresentações e forneceria maior conforto e visibilidade para o público, uma vez que, pelo layout atual, os brincantes apresentam-se de costas para uma das torcidas. Em matéria publicada pelo *site* do jornal “Folha de Boa Vista”, no dia 7 de fevereiro de 2018, o Deputado Jhonatan de Jesus anunciou que receberá verba, para a construção de um Centro Cultural, o “Ninhódromo”, e a reforma da Orla Municipal de Caracarái.

Em vídeo divulgado na página do *Facebook* pertencente ao Deputado Jhonatan de Jesus é apresentada uma maquete do Ninhódromo de Caracarái, que conforme projeto ilustrado na Figura 1, terá um tablado montado para apresentações, um bloco de controle e segurança, banheiros com acessibilidade masculino e feminino, além de área de alimentação com espaço para 400 pessoas, arquibancadas com capacidade para 2.400 pessoas e estacionamento interno.

Figura 1 - Maquete do futuro “Ninhódromo”



Fonte: Julinho (2019).

2.3 Ensaios

Os ensaios técnicos costumam ocorrer a partir do mês de setembro e duram de 4 a 6 horas. Conforme o Festival se aproxima os en-

saí os podem ser diários, sendo que os últimos que antecedem o Festival ocorrem na Avenida Dr. Zany. Neles são treinadas exaustivamente as coreografias que serão apresentadas na avenida.

Tive a oportunidade de acompanhar um ensaio do grupo Cobra Mariana. Fiquei surpreendido com a seriedade e profissionalismo com que o grupo encara o Festival. Para acompanhar o ensaio precisei da autorização da presidente da Agremiação a quem tive que explicar por telefone que meu interesse era exclusivamente científico. Diante disso, fui orientado por ela a procurar o coreógrafo e membros da diretoria com quem ela faria contato prévio.

Os ensaios do grupo Cobra Mariana ocorrem no porto de Caracará, lá existe um galpão coberto, do tamanho semelhante a uma quadra de basquete. O galpão tinha suas laterais fechadas de forma improvisada por uma lona preta, de maneira que era impossível observar o que se passava lá dentro. Pude observar os brincantes que chegavam, a maioria pedalando suas bicicletas, outros de automóvel, e alguns a pé, já que em Caracará não há transporte público. A maioria eram jovens entre quinze e trinta anos, aproximadamente, havia também muitas crianças componentes da “fauninha”⁶. Os brincantes vestiam roupas leves e de cor preta, moças em sua maioria com calças *legging*⁷ e rapazes com bermudas mais largas; já os itens eram facilmente identificados por algum tipo de adereço.

Ficou combinado que eu poderia acompanhar parte do ensaio. Para isso, teria que deixar meu telefone celular com um dos membros da diretoria que se encontrava do lado de fora do galpão. Todos os brincantes adotavam esse mesmo procedimento. Para tal, havia uma caixinha onde os aparelhos eram guardados, após serem etiquetados com o nome do proprietário, para que fossem retirados somente após o ensaio.

Dentro do galpão, os brincantes eram posicionados por alas e com os pés descalços, logo no início foi feita uma chamada, de forma

6 Apelido carinhoso dado à ala fauna e flora, que é composta por crianças.

7 Calças femininas justas, de malha ou algodão, que vão até meio da perna ou até ao tornozelo e não têm botões, fechos ou bolsos.

que os próprios componentes das alas diziam quem estava faltando. À frente, o coreógrafo Erick Beltrão comandava os trabalhos e repetia a coreografia até alcançar o resultado desejado. Seus instrumentos de trabalho eram uma caixa de som amplificada e um microfone, uma vez que a banda oficial só ensaia com o grupo no ensaio geral.

Na mesma noite entrei em contato com o administrador do grupo Gavião Caracará no *Facebook*. O procedimento foi bem parecido com o do grupo rival, teria que explicar minha situação para o coreógrafo do grupo em loco. Novamente fui proibido de fotografar e de filmar o ensaio, a diferença é que dessa vez não tive o aparelho “confiscado”, bastou deixá-lo no bolso.

Os ensaios do Gavião Caracará ocorrem na orla da cidade, no interior do antigo galpão do SENAC. A estrutura é similar à do grupo Cobra Mariana, todavia este galpão é totalmente fechado, sendo dispensada a utilização de lona. Os coreógrafos Andrade Michel e Danilo Bentes também só utilizam um microfone e uma caixa de som amplificada nos ensaios.

Os brincantes do Gavião tinham características semelhantes aos do grupo Cobra em termos de faixa etária, a principal diferença estava nas roupas, que eram aleatórias e coloridas, alguns deles vestiam os abadás de festivais anteriores.

A organização do ensaio também foi diferente nessa oportunidade, já que os ensaios das alas estavam sendo realizados em horários diferenciados para cada uma delas. Vale destacar que a dedicação e energia e profissionalismo despendidos no ensaio do Gavião não deixam nada a desejar para com o ensaio do Cobra.

2.4 Músicas

As canções utilizadas no Festival Folclórico de Caracará são compostas e interpretadas por artistas da Região Norte e seguem um enredo que varia de ano para ano. Após o historiador repassar os dados de sua pesquisa sobre o tema para o compositor, são compostas a música

tema, além de uma música para cada item, que deve combinar com a roupa e indumentária. A música pode ser reutilizada em edições seguintes.

No ano de 2019 as músicas do grupo Gavião Carcará foram compostas por Guty Raposo, enquanto as do grupo Cobra Mariana foram compostas por Demétrios Haidos e Leonardo Pantoja. As músicas são gravadas e repassadas aos brincantes via aplicativo de celular.

Mas são as questões rítmicas que promovem a grande discussão entre as duas agremiações. No início do Festival, quando as duas agremiações foram criadas, o ritmo era um só, ritmo este que o Gavião mantém até os dias atuais. Trata-se de um ritmo que lembra muito uma mistura do que é executado no interior do nordeste brasileiro, o forró, com a música que faz sucesso nos trios elétricos da Bahia, conhecida popularmente como *axé music*.

É um ritmo bastante acelerado em relação ao do Cobra, com muita marcação no contrabaixo, além de não economizar nos instrumentos da família dos metais.

O ritmo do grupo Cobra Mariana é mais lento, mais cadenciado, com destaque para os tambores, os quais são associados às batidas do coração da “Mãe Terra”⁸, ouve-se também instrumentos de sopro, cujo timbre lembra flautas de madeira ou bambu (TELES apud SILVA, 2019, p. 63).

Além disso, para o grupo Cobra Mariana, o ritmo pelo qual a Região Amazônica é conhecida em todo Brasil é o indígena, razão pela qual, para eles, teria sido uma decisão acertada a de migrar do ritmo axé que, a princípio, lembra o negro, para o tribal, que incontestavelmente lembra o índio. As letras, que estão diretamente ligadas ao tema, valorizam a cultura indígena, lendas locais, em destaque: a lenda da Cobra Mariana e do Índio Macunaima.

Só para exemplificar, percebe-se que a maioria dos temas do grupo Cobra Mariana estão diretamente ligados ao índio, inclusive o tema de 2019, “Índios”, é bem enfático nessa preferência. Por outro lado, o Ga-

8 Declaração do prof. Gleison, então Presidente do grupo Cobra Mariana. Caracará, 2015.

vião Caracará é mais eclético na escolha dos temas, como por exemplo o tema “Amor”, de 2019, em que homenageia compositores populares de Roraima.

2.5 Jurados e Apuração

Segundo o regulamento do Festival Folclórico de Caracará referente ao ano de 2016, a Comissão Julgadora será composta por cinco jurados que avaliarão as apresentações dos dois grupos. A Comissão Organizadora escolherá os jurados baseada em currículos compatíveis com os quesitos a serem avaliados. Indivíduos que já atuaram como jurados em festivais anteriores não podem participar novamente. Dois dias antes do evento, os presidentes das duas agremiações nomearão dois representantes cada um, que acompanharão os jurados, desde a sua chegada até o local de votação.

São atribuições dos jurados:

- 1) Providenciar, interpretar, coordenar e fazer cumprir toda a logística do processo de julgamento;
- 2) Receber e julgar todos os recursos impetrados pelas Associações Folclóricas: Cobra Mariana e Gavião Caracará;
- 3) Aplicar ou não as penalidades previstas no Regulamento;
- 4) Lavrar parecer circunstanciado e fundamentado sobre todas as decisões;
- 5) Assinar as folhas de votação constadas no caderno de notas;
- 6) Receber e estudar o roteiro de apresentação de cada agremiação, atentando-se a defesa do tema (RORAIMA, 2016).

Durante a apresentação de cada grupo, os jurados atribuirão notas de 7,0 (sete) a 10,0 (dez) para cada item, podendo ser fracionadas, entretanto, notas inferiores a 9,0 (nove) deverão ser devidamente justificadas.

Diante de fiscais dos dois grupos, os envelopes com as notas são colocados em uma urna e lacrados após a apresentação da agremiação. Os quesitos são os seguintes:

Quadro 2 - Quesitos do Festival Folclórico de Caracarái

Quesito	Descrição / Função
Apresentador	Apresentador do grupo, que terá a responsabilidade de interagir com a torcida e narrar toda a apresentação do grupo,
Torcida	Grupo de pessoas que estarão unidas para animar e torcer pelo grupo folclórico sendo identificadas com as cores de seu grupo, e assumindo a responsabilidade de respeitar o grupo adversário na hora em que estiver se apresentando;
Letra e Música	Será escolhida uma música entre as outras, para ser avaliada, destacando a sua composição ligada ao tema que o grupo está defendendo;
Intérpretes	Cantores que interpretam as músicas de apresentação, com bastante afinação e sintonia;
Musa da Canção	Destaque que apresenta toda a beleza da mulher caracaraense com uma coreografia de pura leveza e elegância;
Ala Temática	Grupo feminino de dançarinas que em coreografias sincronizadas defendem o tema de seu grupo;
Coreografia	Movimentos rítmicos sincronizados usando da expressão corporal de acordo com a letra da música;
Alegorias	Carros alegóricos que demonstram a criatividade dos artistas no desenvolvimento do tema trabalhado pelo grupo, servindo também de cenário para a evolução de destaques;
Fantasia e Adereços	Roupas e detalhes exóticos que representam a cultura e a tipicidade de cada item apresentado;
Porta-Estandarte	Destaque que defende o tema apresentado pelo grupo, expresso em uma bandeira vertical (Estandarte) e em consonância com sua roupa e expressão corporal dando ênfase ao seu estandarte;
Símbolo do Grupo	O personagem principal da apresentação, sendo representado pelo Gavião Caracará e Cobra Mariana;
Rainha	Destaque que representa toda a beleza e a majestade da mulher mais importante do grupo folclórico;
Índio Macunaima	Personagem lendário do folclore Roraimense;
Cabocla Macuxi	Destaque que dá ênfase a mulher típica da região do estado de Roraima;
Ala Riquezas Naturais	Grupo de crianças que representam as riquezas naturais de nossa região, destacando a exuberância da fauna e flora;
Ala Indígena	Grupo de dançarinos que representam as principais tribos da região, com o intuito de destacar na apresentação no mínimo 02 (duas) tribos indígenas;
Ala Pescadores (Figuras Típicas)	Grupo que destaca através do personagem pescador, a sua importância para a economia do município de Caracarái como o extrativismo, dando ênfase a uma das principais riquezas que é extraída das águas do rio branco, os peixes;
Ala Vaqueiros (Figuras Típicas)	Grupo que destaca a pecuária, que contribuiu muito para o crescimento da Região;
Ala Agricultores (Figuras Típicas)	Grupo que destaca a importância da agricultura para o desenvolvimento econômico do estado de Roraima;
Lenda Regional	Encenação envolvendo toda a expressão corporal sendo narrado e dando destaque ao folclore lendário do estado de Roraima.

Fonte: Caracarái (2007).

Os itens avaliados são os descritos no Quadro 2, estabelecidos pela Lei nº 447, de 18 de junho de 2007, posteriormente acrescido do

item “Pajé”⁹.

A apuração dos votos é feita no terceiro dia do Festival. Primeiramente são lidas as impugnações que porventura existam, após isso, são lidas as notas dadas a cada item por cada jurado, sendo descartada a menor nota atribuída a cada item avaliado pelos cinco jurados. Feito o somatório, a agremiação com o maior número de pontos será proclamada campeã do Festival. Caso as duas agremiações somem o mesmo número de pontos, o primeiro critério de desempate será o somatório das notas atribuídas às alas Temática e Tribos Indígenas; o segundo critério refere-se ao somatório das notas das alas Riquezas Naturais e Figuras Típicas Regionais. Persistindo o empate, o Presidente da Comissão organizadora proclamará os dois grupos folclóricos como campeões.

2.6 A agremiação Cobra Mariana

Figura 2 - Associação Folclórica Cobra Mariana



Fonte: Cobra (2019).

9 Figura típica que apresenta o feiticeiro da tribo, símbolo de magia e grande curandeiro.

O grupo Cobra Mariana adotou as cores azul e branca e como símbolo uma grande serpente. O nome da agremiação foi inspirado em uma lenda local, a qual conta a história de um homem que teve o seu cavalo arrastado por uma cobra para as profundezas do Rio Branco. Tal fato é detalhado por Cartilho, por meio de literatura de cordel:

dizem que seu vital foi dar água ao cavalo
 e quando já ia saindo foi por ela atacado
 vital então percebeu que o cavalo era puxado
 por algo de muita força
 e ficou muito assombrado
 e vendo a monstra cobra ficou com muito medo
 e pensou é uma droga
 vou perder meu companheiro
 vital então decidiu medir força com a cobra
 ela puxava para dentro e ele puxava para fora
 mas viu que era inútil ia com cavalo e tudo
 resolveu soltar a corda
 mesmo sendo um absurdo
 e ficou só lá olhando sem nada poder fazer
 com uma dor no coração vendo tudo acontecer
 depois que seu cavalo nas águas então sumiu
 vital voltou para casa contando tudo que viu
 não sei se foi assim que isso aconteceu
 pois pra mim ele só disse que o cavalo ela comeu
 (CARTILHO, [19-], p. 4).

É relevante frisar que a lenda da Cobra Mariana ganha ainda mais relevância para o Festival por ser originária de Caracará, contribuindo para a inclusão da região no cenário do rico folclore brasileiro.

2.7 *A agremiação Gavião Caracará*

A agremiação Gavião Caracará é representada pelas cores verde e branca e seu símbolo, bem como seu nome, foram adotados em referência a uma ave de rapina, com aproximadamente 56 cm de comprimento, da família *Falconidae* e grupo dos caracarás.

Figura 3 - Associação Folclórica Gavião Caracará



Fonte: Gavião (2019).

Figura 4 – *Caracara plancus* adulto



Fonte: Menq (2018).

A ave é muito comum em Caracará e empresta seu nome à Cidade. No Brasil existem duas aves com estas características: o *Caracara plancus* (MILLER, 1777) mais comum no sul brasileiro (figura 4); e *Caracara cheriway* (JACQUIN, 1784), encontrado a partir do norte do Amazonas. A principal diferença entre elas é que a plumagem dorsal da segunda é predominantemente preta (MENQ, 2018).

Enquanto o grupo Cobra Mariana está diretamente relacionado com lendas, a exemplo da supracitada na literatura de cordel; o Gavião Caracará se apega bastante à questão religiosa, trazendo sempre em destaque Nossa Senhora do Livramento, Padroeira de Caracará, a qual lhe é atribuído o que pode ser o único milagre registrado no estado de Roraima (LIMA, 2014).

O vaqueiro Bernardino José dos Santos teria escapado da morte, pelos chifres de um touro após rogar pela referida Santa, como relatam folhetos resultantes de pesquisa de Ursulina e Pinto (2007), existentes na Paróquia São José Operário e de painéis ilustrativos expostos na Praça dos Milagres:

O dia 24 de agosto de 1918 trouxe a Caracará mais um carregamento de gado destinado para Boa Vista. Ao som de berros e dos gritos dos vaqueiros, o gado é desembarcado. É um trabalho árduo e perigoso. Em dado momento, um touro investe contra os vaqueiros. Um deles era eu, Bernardino José dos Santos, atingido pelos chifres do animal, cai por terra com os intestinos à mostra. O ferimento era grave muito grave. O animal rasgando a terra com os cascos, soltando um sinistro bufado pelas ventas, vendo sua vítima indefesa, aguarda o momento para o golpe final [...]. No desespero do momento, senti no coração crescer a confiança na Mãe dos aflitos e, movido pela fé gritei: “Valha-me Nossa Senhora do Livramento”. No mesmo momento, o touro que estava prestes a investir novamente contra mim, olhou de um lado para o outro, como se estivesse a escutar um chamado; balança a cabeça e, lentamente se afasta indo se reunir ao restante do rebanho. Neste momento, tive a certeza de que meu pedido fora acolhido por Nossa Senhora. Fui socorrido por meus companheiros, que cuidaram dos ferimentos da maneira que puderam e, após vários dias, sem que houvesse surgido qualquer sinal de infecção, fui levado via fluvial a Manaus, onde me submeti a uma difícil ope-

ração e receber tratamentos médicos. Já recuperado, voltei para Caracará para cumprir a promessa. Construir uma Capela [a do Livramento. Continuei o meu trabalho de vaqueiro, sempre falando a todos de, como a Virgem Maria Santíssima havia operado um milagre, salvando-me dos chifres de um touro bravo (URSU-LINA; PINTO, 2007, p. 2).

2.8 *A rivalidade*

A rivalidade entre os dois grupos é acirrada pelo que os componentes dos dois grupos consideram como originalidade.

Os adeptos do Gavião Caracará têm orgulho em manter até hoje o mesmo ritmo utilizado nos primeiros festivais e, para eles, originalidade é manter as tradições, preservando as ideias originais do Festival.

Entretanto, para os simpatizantes do grupo Cobra Mariana, originalidade é exaltar o que é original da região, ou seja, o ritmo tribal deve ser valorizado e destacado entre os demais, já que, segundo o IBGE (2010) Roraima é o estado que detém, proporcionalmente, a maior população indígena do Brasil.

Segundo o dicionário Priberam *online* (2018), e trazendo para o contexto que está sendo discutido, o termo “original” será analisado sob dois significados: 1) inventado (não copiado, nem imitado ou traduzido); e 2) relativo à origem.

Agora, levando-se em conta o primeiro conceito de originalidade fornecido pelo dicionário, fica claro que nenhum dos dois grupos se encaixa naquela definição de original, visto que, é consenso que nem o Gavião Caracará nem o grupo Cobra Mariana inventaram os ritmos que utilizam em suas apresentações.

Contudo, o segundo conceito requer uma análise mais aprofundada, uma vez que ambos os grupos reivindicam a originalidade por questões de origem: o Gavião por manter o ritmo afro-brasileiro desde a origem do Festival; a Cobra por defender que um ritmo tribal a torna original por identificar-se com a Região Amazônica.

De fato, sob um olhar superficial, ambas as agremiações têm sua

cota de razão, todavia, no caso da Cobra, a princípio, não é possível manter um padrão cultural imutável no mundo globalizado durante 11 anos, tempo que perdura o Festival. Mesmo não possuindo registros em áudio do primeiro Festival, realizado no ano de 2006, é possível inferir, comparando-se os abadáis do grupo Cobra Mariana desse Festival com o do ano de 2019, que houve uma considerável transformação através dos anos, transformação que, certamente também ocorreu em termos musicais.

A respeito das alegações dos componentes do Gavião, também é muito vago afirmar que a cultura atribuída aos índios do estado de Roraima é originalmente brasileira, visto que, segundo Freitas (2017) muitas das tribos que habitam esse estado, incluindo a Macuxi, que é a maior delas, têm procedência no Caribe, bem como todos os indígenas do continente americano seriam descendentes de povos asiáticos, que teriam chegado às Américas através do Estreito de Bering há aproximadamente 11 mil anos. Além do mais, segundo Gaspar (2009), as músicas indígenas possuem significações que são inerentes a eles, índios, portanto, sua representação num festival folclórico é meramente ilustrativa.

Os músicos das duas agremiações seguem padrões disseminados há séculos pelas músicas europeias como: melodias claras, harmonia predominantemente consonantes, ritmo regular, timbres de instrumentos amplamente conhecidos, além de utilizar o trivial sistema tonal. Além de utilizarem técnicas que, segundo Grout e Palisca (1994), vêm desde o século XVI: “Por alturas do século XVI os compositores descobriram novos domínios de expressão e inventaram novas técnicas para os dominar; e é nesse novo período da história da música que ainda hoje vivemos” (GROUT; PALISCA, 1994, p. 9).

Portanto, pelo fato de que há entendimento de que as músicas que apreciamos hoje em dia no ocidente sejam fruto da usurpação das músicas europeias, entende-se que as músicas utilizadas para as apresentações das duas agremiações supracitadas, por analogia, não podem ser consideradas como originais.

3. Conclusão

O Festival Folclórico de Caracará é um evento que presta um relevante papel para a Região Norte. Apesar de ainda não ter sido reconhecido no cenário nacional, possui uma temática bastante interessante em seu aspecto cultural e recreativo, ao promover as tradições e lendas do estado de Roraima, além de funcionar como expediente de diversão e lazer para grande parte população de Caracará e municípios adjacentes.

Os grupos folclóricos Cobra Mariana e Gavião Caracará resgatam a manifestação da cultura amazônica, fundamentalmente indígena, que se faz presente na região como herança das várias etnias locais.

A disputa entre duas agremiações assemelha-se a outros festivais da Região Norte, diferenciando-se basicamente, e em suas devidas proporções, do famoso Boi Bumbá de Parintins, justamente por não haver a figura do boi nas apresentações. Em vez disso, foram adotados outros símbolos locais, a Cobra Mariana e o Gavião Caracará.

Foi observado por meio de vídeos e fotografias disponíveis na internet e através da pesquisa de campo que, com objetivo de causar impacto visual e entreter o público, os participantes apresentam-se vestidos de forma luxuosa e exagerada, além de desfilarem em imponentes alegorias, o que não condiz com a cultura indígena, é puramente folclore. Essas representações estão ilustradas nas indumentárias dos itens do Festival.

As indumentárias das alas são mais simples, conseqüentemente mais baratas em relação às dos itens, sendo que as fantasias são iguais para todos os brincantes dentro de uma determinada ala. A ala temática tem suas fantasias baseadas no tema adotado pelo grupo para o ano em questão. As indumentárias dos itens são exclusivas, com mais detalhes e feitas de materiais mais caros, em virtude disso, alguns materiais são reaproveitados nos anos seguintes. Além disso, alguns itens possuem o corpo pintado, fazendo referência a pinturas indígenas, e outros são maquiados, como o Pajé, que em alguns casos utilizam lentes de contato para causar maior impacto no espectador.

Só para exemplificar, no Festival, o qual tive a oportunidade de

prestigiar em loco, em novembro do ano de 2017, fica bem clara a tentativa de representar a cultura indígena, todavia, isso não é feito de maneira fiel, nem poderia. Nesse Festival foram apresentados alguns rituais que, por serem sagrados, possuem uma série de significações espirituais que seriam impossíveis de serem representados materialmente.

É relevante frisar que, mesmo que espetáculos folclóricos abusem de alegorias e adereços que não retratam fielmente os pormenores de uma determinada cultura, esse tipo de evento é muito relevante no sentido social, econômico, informativo e cultural, uma vez que: envolve grande parte da cidade pacificamente em torno de uma brincadeira sadia; gera empregos formais e informais através da mobilização em torno das agremiações e do turismo, principalmente nos dias das apresentações e ensaios; apresenta e transmite conhecimento, não só sobre ícones da cultura indígena e local, como também apresenta a cada ano, através de variados enredos, temas relevantes que estão presentes no cotidiano ou que um dia poderiam ser apagados da memória do povo nortista. Além disso, o Festival promove e valoriza o trabalho de artistas locais, como pintores, artistas plásticos, escultores, coreógrafos, compositores, intérpretes e músicos em geral.

Todavia, o aspecto musical revela-se como principal foco que acirra a rivalidade entre os dois grupos, uma vez que a Gavião Caracará mantém a mesma tendência desde o início do Festival, com um estilo que remete à música afro-brasileira; enquanto o grupo Cobra Mariana decidiu adotar um estilo que se assemelha ao indígena e que, segundo eles, é mais coerente com a Região Amazônica.

É importante frisar que a rivalidade existente entre os dois grupos, desde que sadia, serve até de estímulo para a realização de festivais cada vez mais deslumbrantes e para a valorização da cultura do estado de Roraima no cenário nacional. Contudo, a expressão originalidade, utilizada para tentar distinguir e acirrar a competição entre os dois grupos, fica prejudicada, baseando-se na pesquisa realizada para este trabalho. De qualquer forma a criatividade, que caminha junto com a originalidade, mostra-se presente em ambas as agremiações com abundância.

Referências

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Elogio à Prefeita Maria Elivania de Andrade e à Vice-Prefeita Ivone Márcia da Silva, de Caracará, Estado de Roraima, pela realização do 1º Festival Folclórico do Município**. Brasília: Discursos e Notas Taquigráficas, 1 jun. 2006. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/internet/sitaqweb/TextoHTML.asp?etapa=3&nuSessao=091.4.52.O&nuQuarto=71&nuOrador=1&nuInsercao=0&dtHorarioQuarto=17:30&sgFaseSessao=CP%20%20%20%20%20%20%20%20&Data=01/06/2006&txApelido=FRANCISCO%20RODRIGUES&txFaseSessao=Comunica%C3%A7%C3%B5es%20Parlamentares%20%20%20%20&dtHoraQuarto=17:30&txEtapa=Com%20reda%C3%A7%C3%A3o%20final>. Acesso em: 18 fev. 2020.

CARACARAÍ (Município). Lei n. 447, de 08 de junho de 2007. **Dispõe Sobre A Criação do Festival Folclórico do Município de Caracará-RR e dá outras providências**. Caracará, RR, 2007.

CARNEIRO, Fausto (ed.). **Cidade de Roraima faz ‘miniboi-bumbá’ com cobra e gavião**: Caracará reproduz em escala reduzida festa tradicional de Parintins. Duas agremiações dividem cidade na disputa de título de festa folclórica. 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL931289-5598,00-CIDADE+DE+RORAIMA+FA-Z+MINIBOIBUMBA+COM+COBRA+E+GAVIAO.html>. Acesso em: 11 nov. 2019.

CARTILHO, Luiz. **Caracará e a Cobra Mariana**. Caracará: Cordel, [19-], 40 p.

CHAVES, Alan. **Com homenagem a Parintins, Gavião Caracará vence Festival Folclórico de Caracará, no Sul de RR**: Com o tema “Cultura dos bumbás de Parintins”, Gavião Caracará conquistou a 9ª edição da festa que lembra a tradicional disputa do festival do Amazonas. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2018/11/19/com-homenagem-a-parintins-gaviao-caracara-vence-festival-folclorico-de-caracarai-no-sul-de-rr.ghtml>. Acesso em: 11 nov. 2019.

COBRA Mariana. **Fotos**. Caracará. Facebook. Disponível em: <https://web.facebook.com/groups/CobraMarianaOficial/photos/>. Acesso em: 15 nov. 2019.

FESTIVAL Folclórico de Caracará-RR. **Fotos**. Caracará. Facebook. Disponível em: <https://web.facebook.com/groups/550370385022196/photos/>. Acesso em: 15 nov. 2019.

FREITAS, Aimerê. **História e geografia de Roraima**. 9. ed. Boa Vista: Editora IAF, 2017.

GASPAR, Lúcia. **Índios brasileiros, instrumentos musicais**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 22 set. 2019.

GAVIÃO Caracará. **Fotos**. Caracará. Facebook. Disponível em: https://web.facebook.com/profile.php?id=100009965687579&sk=photos_all&lst=100001947947872%3A100009965687579%3A1573833856. Acesso em: 15 nov. 2019.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

IBGE. **O Brasil Indígena: População Indígena, por localização do domicílio e percentual nas Terras Indígenas, segundo as Grandes Regiões e as Unidades da Federação**, 2010. 2012. Disponível em: https://indigenas.ibge.gov.br/images/pdf/indigenas/verso_mapa_web.pdf. Acesso em: 25 jan. 2020.

JULINHO Reis. **[Emenda para a construção do Ninhódromo em Caracará]**. Facebook. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2567923309956690&set=pcb.2567923546623333&type=3&theater>. Acesso em: 15 nov. 2019.

LIMA, Ismar (org.). **Abordagens Turísticas na Amazônia: Compêndio Monográfico sobre o Turismo em Roraima**. Caracará/Boa Vista: Laboratório de Pesquisas Na Amazônia, MultiAmazon/UERR, 2014.

MENQ, Willian. **Aves de Rapina Brasil**. Caracará-do-norte (caracará cheriway). Disponível em: http://www.avesderapinabrasil.com/caracara_cheriway.htm. Acesso em: 29 ago. 2019.

MENQ, Willian. **Aves de Rapina Brasil**. Caracará (caracará plancus). Disponível em: http://www.avesderapinabrasil.com/caracara_plancus.htm. Acesso em: 29 ago. 2019.

REDAÇÃO. BVNews. **Festival Folclórico de Caracarái inicia nesta sexta-feira:** O tradicional evento passou quatro anos sem ser realizado e foi retomado no ano passado com apoio total do Sesc. 2014. Disponível em: <http://www.bvnews.com.br/noticia.php?intNotID=4214>. Acesso em: 11 nov. 2019.

REDAÇÃO. Roraima em tempo. **Com homenagem ao Movimento Roraimeira, Gavião Caracarái vence festival folclórico de Caracarái.** Boa Vista-RR, 17 nov. 2019. Disponível em: <https://roraimaemtempo.com/ultimas-noticias/com-homenagem-ao-movimento-roraimeira-gaviao-caracara-vence-festival-folclorico-em-caracarai,325097.jhtml>. Acesso em: 17 nov. 2019.

RODRIGUES, Ricardo. Portal Roraima em Foco. **Festival Folclórico de Caracarái começa hoje.** 2008. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/164500648/Festival-de-Caracarai?doc_id=164500648&download=true&order=477014240. Acesso em: 15 nov. 2019.

RORAIMA. Diário Oficial n. 2879, de 8 de novembro de 2016. **Regulamento do VII Festival Folclórico de Caracarái.** Boa Vista, RR, 2016.

SILVA, Joelson Vaz da. **Festival Folclórico de Caracarái.** 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Curso de Licenciatura em Música, Centro de Comunicação Social, Letras e Artes Visuais, Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2019.

SOUZA, Anelise. **Cartilha Municipal de Caracarái.** Caracarái: Projeto Rondon, 2009.

TANCINI, Pedro Ernesto Gandine. **Temporalidades contemporâneas ressignificadas:** lógicas de consumo e representações de passados e futuros no cenário ficcional Tormenta RPG. 2018. 140 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), São Paulo, 2018.

URSULINA, Irmã; PINTO, Maria. **89º Festejo de Nossa Senhora do Livramento.** Caracarái, 2007.



*Música em Roraima:
eventos, práticas e registros*

Organizadores
Gustavo Froisi Benetti
Jéssica de Almeida



UFRR



UFRR
EDUFRR

OS EVENTOS ARTÍSTICO-CULTURAIS NA FRONTEIRA NORTE:

ferramentas catalisadoras da arte

Gabriel de Souza Alencar

Este trabalho é fruto de pesquisa desenvolvida a nível de Mestrado no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Fronteira (PPGSOF) da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Para fins deste capítulo, tem-se como objetivo principal analisar a influência dos eventos artístico-culturais na região de Pacaraima (Brasil) e Santa Elena de Uairén (Venezuela) e seus aprofundamentos, no recorte temporal de 2007-2018. Mais especificamente, o trabalho visa demonstrar o aumento de músicos na região, bem como o fortalecimento do trabalho de educação musical em instituições de ambos os países tendo os eventos artísticos como fontes catalisadoras deste incremento.

Para alcançar tal êxito, traremos uma breve abordagem teórica dos principais conceitos utilizados nesta pesquisa; tendo-os clarificado, apresentar-se-á um panorama dos eventos artísticos da região citada, destacando suas principais características, formas e atividades. A partir deste panorama será exposta análise do aprofundamento e fortalecimento da

música nesta região a partir da execução e continuidade destes eventos. Para tanto, serão utilizadas fontes documentais, incluindo fontes não-formais como blogs, e entrevistas, todas devidamente documentadas e autorizadas no âmbito de trabalho já publicado (ALENCAR, 2019).

Este é essencialmente um trabalho interdisciplinar. Lidaremos em diversos momentos com a Musicologia, mas o cerne do trabalho está pautado numa abordagem mista de Sociologia e Relações Internacionais, com algumas pinceladas na Antropologia. Acreditamos que esta abordagem holística facilitará a compreensão do objeto proposto e funcionará também como provocação para outras pesquisas que poderão derivar-se dos resultados apresentados aqui.

1. Conceitos

Nesta seção, trataremos dos principais conceitos que norteiam esta pesquisa. O primeiro deles, “evento”, será fundamental para os compreendermos em suas diferentes formas, como shows, concertos, festivais, entre outros; a seguir, traremos um dos mais importantes – e também mais evasivos – “cultura”; e, por fim, relacionaremos isto com a própria noção de “fronteira”, que será essencial para compreender as diferentes relações e trocas que caracterizam esta localidade.

1.1 *Evento*

Este trabalho subscreve à definição de Getz (2007), que afirma que um evento é: “[...] uma experiência que fora projetada (ou no mínimo facilitada) e caso contrário não ocorreria” (GETZ, 2007, p. 9, tradução nossa)¹. Para o autor, o evento é necessariamente temporal, ou seja, que se desenvolve no tempo; e é dotado de singularidade, o que quer dizer que mesmo um evento com diferentes edições é único em sua

1 No original: “[...] *an experience that has been designed (or at least the experience is facilitated) and would not otherwise occur.*”

execução, visto que cada edição é diferente da outra em algum aspecto.

Nesta definição, o evento sempre visa “moldar” as experiências individuais e coletivas (GETZ, 2007). É evidente que os significados destas experiências são atribuídos de modo pessoal, uma vez que observados sob diferentes perspectivas e expectativas. Não obstante, o evento traz uma experiência que difere, necessariamente, da experiência cotidiana:

A experiência do evento planejado é modelada como um tipo de zona limiar – um lugar e espaço especiais, uma região de existência diferente, que deve ser simbolicamente ou ritualisticamente marcada para seus propósitos especiais (GETZ, 2007, p. 11, tradução nossa)².

Tendo esta definição em mente, informamos que também nos subscrevemos à categorização de Getz (2007) quanto aos tipos de eventos. Cabe citar, entretanto, que ele faz distinção entre o evento propriamente dito e as “atividades” que ocorrem no evento, estas exemplificadas em oficinas, concertos, shows, palestras, exposições etc.

Dentre os muitos tipos de eventos que Getz (2007) menciona, optamos por elencar os mais importantes para este trabalho. O primeiro são os “Eventos de Marca Própria” ou *Hallmark Events*, que são aqueles entendidos quase como instituições permanentes da localidade em que acontecem.

Para tratar do “carnaval” e do “arraial” (festas juninas), ambos eventos característicos da cultura brasileira, utilizamos a noção de “celebração cultural” trazida por Getz (2007), entendidos como eventos construídos para serem reconhecidos na comunidade em que ocorrem.

Devido à amplitude desta definição de Getz, complementamos que, no caso das festas juninas ou arraiais:

2 No original: “*The planned event experience is then modelled as a particular kind of liminal/liminoid zone – a special space and time, a different realm of existence, that has to be symbolically or ritualistically marked for its special purposes.*”

[...] a festa junina e seus símbolos, no imaginário social, operam mediando simbolicamente concepções, unindo, interligando seus laços e integrando percepções baseadas no discurso da tradição cultural e na identidade local e regional (MORIGI, 2002, p. 255).

No caso do carnaval, também entendido como “celebração cultural”, o próprio Getz (2007) destaca este tipo de evento marcado pelo contraste entre o sacro e o profano. Complementamos isto com a reflexão de DaMatta (1997), que vê o carnaval como um ritual nacional da sociedade brasileira, refletindo diversas características da cultura.

Por fim, o “festival” é o evento com mais complexidade, uma vez que não se trata apenas de um fenômeno isolado. Getz (2007) define-o tão somente como celebrações públicas e temáticas; mas ao acrescentarmos os conceitos de Gibson e Connell (2012) e Fabiani (2011), vemos que estas celebrações estão fortemente atreladas à “localidade” em que estão inseridas, funcionando como ponto de convergência entre diferentes atores, aglutinando-os em torno de uma atividade cultural ou identificações culturais específicas.

A isso, some-se que este trabalho entende que festivais, necessariamente, devem ter mais de uma atividade dentro de sua programação, preferencialmente incluindo diferentes manifestações da arte. Lembrando que um evento pode ter diferentes atividades em seu cronograma, mas que estas, individualmente, podem ser eventos se estiverem fora do contexto de um evento maior que as abarque.

Exemplificamos: um concerto de música erudita ou um show de rock pode ser uma dentre várias atividades de um evento com uma temática unificadora do repertório. Por outro lado, um concerto ou show isolado de uma grade organizacional maior é também, em si, um evento.

Logo, o evento como conceito abarca uma gama de possibilidades que serão contempladas em diferentes categorias quando construirmos o panorama dos eventos na região. Tendo este conceito fixado, seguimos para a noção de cultura.

1.2 *Cultura*

Como na seção anterior, objetivamente informamos que este trabalho subscreve à noção de cultura tal como abordada por Geertz (2008), quando diz que: “[...] a cultura não é um poder [...] ela é um contexto, algo dentro do qual eles [os acontecimentos sociais] podem ser descritos de forma inteligível” (GEERTZ, 2008, p. 10). O autor defende que:

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 2008, p. 4).

Geertz propõe, dessa forma, um estudo interpretativo da cultura, pautado não apenas nos objetos culturais, mas, principalmente, nos atores envolvidos nos processos e os diferentes significados que eles mesmos atribuem às experiências pelas quais passam e criam – ou seja, seus atos simbólicos e o conjunto deles.

Cultura, portanto, não é algo que pode ser adquirido ou medido em intensidade. Neste trabalho, não há que se falar em cultura “maior” ou “menor”, tampouco em atores com “mais” ou “menos” cultura. A cultura é todo o contexto no qual estão inseridas as práticas dos atores, como reforça Hall (2003):

A cultura não é uma prática; nem apenas a soma descritiva dos costumes e “culturas populares [*folkways*] das sociedades [...]”. Está perpassada por todas as práticas sociais e constitui a soma do inter-relacionamento das mesmas (HALL, 2003, p. 136).

Importante destacar que “cultura”, ainda que contexto primordial do qual derivam atos simbólicos numa sociedade, não é uma estrutura rígida – pelo contrário. É marcada pela tensão entre lócus de criatividade e fixidez de estruturas e símbolos. Isto significa que, conforme os atos simbólicos desenvolvem-se na cultura, as próprias estruturas significantes são alteradas e geram novos significados na medida em que são reestruturadas.

1.3 *Fronteira*

O recorte geográfico deste trabalho traz características importantes a serem abordadas, visto que a fronteira não é um espaço uniforme, mas um espaço com especificidades únicas, como é o caso da fronteira Brasil – Venezuela, nas cidades de Pacaraima e Santa Elena de Uairén.

No lado brasileiro, a antiga Vila de Pacaraima alcançou o título de Município apenas em 1997, desmembrando-se da capital Boa Vista. Segundo dados de 2014, o município tinha um pouco mais de 11 mil habitantes (RORAIMA, 2014) e o clima serrano atraía turistas, que movimentavam a principal fonte de renda do município: o comércio.

Santa Elena de Uairén, por sua vez, tornou-se oficialmente a capital do Estado Bolívar, na Venezuela, em 1945, mas sua história data de muito antes disso, de épocas em que a exploração de metais preciosos atraiu os primeiros habitantes da região:

A história conta que em 1923 o senhor Lucas Fernández Peña atraído pelo auge diamantífero da zona chegou a este lugar e logo depois se instalou em Akurimã e iniciou agricultura intensiva e criação de gado nesta localidade. Em 1924, a denominou cidade de Santa Elena em homenagem a uma de suas filhas e ao rio que cruza a cidade (RODRIGUES, 2007, p. 45).

Tendo em vista este recorte geográfico, a própria noção de “fronteira” se torna relevante. Em primeiro, destacamos a nossa concordância com Dittrich (2012) quando este afirma que entender fronteira na verdade significa falar de estudos de “fronteiridade” o que, necessariamente, pauta-se por uma abordagem multidimensional.

Essa abordagem se traduz de maneira mais explícita na tipificação apontada por Pereira (2012) ao diferenciar “*border*” e “*frontier*”. Nesta classificação, *border* faz referência à fronteira física, os limites fronteiriços, os marcos, o espaço geográfico que separa dois lugares; por outro lado *frontier* é a fronteira simbólica, o espaço de trocas e constante mobilidade, por onde fluem dinâmicas socioeconômicas e culturais:

Nesse sentido, Frontier se evidencia nos empréstimos culturais que, vivenciados para além dos traços geográficos que a fronteira impõe – Border –, fazem a vida sociocultural criar uma ponte imaginária sobre a demarcação territorial [...] (PEREIRA, 2012, p. 23).

Devido à proximidade das duas cidades em questão, soma-se a este aporte a noção de “cidades-gêmeas”, tal como enunciado por Machado (2005), que traz esta denominação a cidades localizadas nas faixas de fronteiras de seus respectivos países e que geram uma interação específica entre si, caracterizando um contexto local próprio.

No caso de Pacaraima e Santa Elena de Uairén, este contexto se traduz no forte fluxo comercial e cambial entre as duas e a troca de serviços que as torna, em certa medida, codependentes; como é o caso do abastecimento de combustível em Pacaraima, que se dá primordialmente no lado venezuelano, uma vez que Pacaraima não tem posto de gasolina; e, mais recentemente, a intensa migração e busca de serviços de saúde e gêneros alimentícios por parte dos venezuelanos no lado brasileiro.

Até aqui, construímos um aporte teórico que nos permitirá analisar os eventos e seus impactos na localidade, tanto em termos físicos quanto simbólicos. Há, porém, mais um importante desenvolvimento a destacar sobre esta região que se traduz no “Lugar Guyana” de Rodrigues (2007).

A autora, a partir de uma análise sociocultural e histórica, denomina o lugar Guyana como “[...] um microcosmo do Planalto das Guianas que, configurou-se, desde o século XVI como uma fronteira de expansão europeia [...]” (RODRIGUES, 2009, p. 223).

Ela utiliza esse conceito para explicar os movimentos migratórios que marcaram esta região destacando como as dinâmicas fronteiriças de Pacaraima – Santa Elena de Uairén estendem-se, também, à capital Boa Vista. Este conceito nos será útil quando analisarmos o processo de capilarização dos eventos para além do nosso recorte geográfico inicial, espalhando-se pelo Lugar Guyana, gerando dinâmicas transfronteiriças.

2. Panorama dos eventos

Nesta seção, optamos por apresentar os eventos em ordem cronológica, mas uma ressalva se faz necessária: exporemos os eventos conforme a data em que iniciaram. É necessário clarificar isso porque o leitor perceberá algumas sobreposições de datas, conforme alguns eventos têm continuidade nos anos posteriores e outros cessam em diferentes inter-regnos.

Os eventos citados serão: as festas na casa de Joaci Luz, Mica- raima, Festas Patronales, o carnaval de Santa Elena de Uairén, Merco- rumba, Front, Yamix, Fronteira Cultural, Grito Rock (e suas variações), Reggae e Rock, o Día del Músico, além do Festival de Jazz e Blues.

Evidente, essa lista não é exaustiva. Há, ainda, alguns eventos menores, como as festas informais e shows isolados, o Circuito Universi- tário de Cinema da Universidade Estadual de Roraima (UERR), as apre- sentações que aconteciam ao fim de cada módulo do curso de Português para Estrangeiros da UERR etc. Optamos não citar devido ao espaço e o pequeno impacto na cena musical local – pelo menos na análise que fizemos até então. Além disso, o leitor atento perceberá que abordamos tão somente os eventos que ocorreram no perímetro urbano das cidades. Ainda que a influência da cultura indígena seja forte na região, fez-se necessário optar para garantir a objetividade do trabalho.

2.1 *Tempos remotos: as festas de Joaci Luz e as Festas Patronales*

Embora não seja um evento nos moldes de Getz (2007), opta- mos por começar com esta iniciativa, uma vez que foi o primeiro movi- mento artístico organizado em Pacaraima, que se tenha conhecimento, à parte de celebrações cívicas e folclóricas (como o carnaval). Isto ocorreu quando o agrônomo Joaci Luz passou a reunir artistas em sua casa em Pacaraima, em 1997, levando a pequenos shows e saraus que se estende- ram por vários anos até culminar na criação do Centro Cultural Terra de Makunaima, em 2007 (LUZ, 2018 apud ALENCAR, 2019).

Neste mesmo íterim, no lado venezuelano, já ocorriam, tradi-

cionalmente, os eventos típicos da cidade, como datas comemorativas, celebrações cívicas e festejos folclóricos, como o carnaval de Santa Elena de Uairén. Este último merece destaque ao ver que nos festejos carnavalescos na Venezuela havia uma escola de samba, com carros alegóricos e passantes que compunham os festejos – isto, em boa medida, pela influência do país vizinho (VALLEZ, 2018 apud ALENCAR, 2019).

Porém, além destes, destacamos as Festas Patronales, que são as festas em homenagem à padroeira da cidade que carrega o mesmo nome. Este evento ocorria todo mês de agosto e: “É uma semana sempre. É mais extensa porque tem atividades culturais, tem show, tem atividades recreativas com as crianças e tem atividade esportiva” (VALLEZ, 2018 apud ALENCAR, 2019).

Neste ponto, é válido destacar que após visita, *in loco*, por parte de pesquisadores do Grupo de Pesquisa Musicologia na Amazônia (MusA), da UFRR, em novembro de 2017, obtiveram-se informações a respeito da música sacra na região de Santa Elena de Uairén, conforme relatório técnico (ALENCAR, 2017).

A visita técnica ao Vicariato del Caroni, em Santa Elena de Uairén, revelou que a música depende diretamente dos participantes das missas, que em geral são os “criollos” (como são chamados os venezuelanos não-indígenas pelos missionários).

Porém, destacou o Vicariato que há um grupo de indígenas *pemón* que sempre participa das missas; alguns destes, da ordem franciscana, inclusive, trazem alguns cânticos no idioma *pemón* para serem cantados nas missas, acompanhados por violão ou instrumentos percussivos. Muitas vezes, as músicas trazidas por este grupo de indígenas são de autoria própria. A equipe obteve informações que na comunidade indígena “Guará”, próxima à Rodoviária de Santa Elena, há um indígena chamado Celso que é um dos compositores desses cânticos entoados nas missas.

Sobre a música nas comunidades indígenas, no mês de agosto de 2017, houve um grande encontro entre diferentes comunidades para um festival que também tinha cunho musical. Devido à influência de missionários adventistas, os indígenas criaram um ritual chamado “Aleluia”, um

festejo que conta com quase 300 pessoas, sendo muitas destas jovens. O evento ocorre numa série de noites com músicas diferentes. Este evento tem periodicidade anual, porém em meses alternados.

Estas informações, ainda que não sejam diretamente o escopo desta pesquisa, são fundamentais para entender melhor o contexto musical na região e abrir precedentes para pesquisas que visem o aprofundamento (etno)musicológico delas.

2.2 *Os eventos da folia: Micaraima e Mercorumba*

O Micaraima era um evento no formato carnaval fora de época (ou micareta) que aconteceu em Pacaraima, iniciado provavelmente em 1995, segundo Alencar (2019). O evento tornou-se parte do imaginário popular roraimense, atraindo público de até 80 mil participantes.

Houve um hiato na realização do evento em 2011, tendo sido retomado apenas em 2017 e, mesmo assim, apenas naquele ano. Uma vez que o evento era diretamente dependente do poder público, devido às dificuldades financeiras do município, não houve a continuidade do evento em anos posteriores.

No lado venezuelano, o Mercorumba é um evento análogo ao Micaraima. Segundo Vallez (2018, apud ALENCAR, 2019), quando a Venezuela passou a integrar o Mercosul, em 2005, foi realizado acordo de Cooperação Internacional entre os dois países para a realização pendular do evento de micareta, acontecendo um ano no Brasil e outro na Venezuela, dando origem ao Mercorumba.

Não obstante, a periodicidade do evento não foi mantida, uma vez que o Micaraima deixou de acontecer no lado brasileiro. Assim, o Mercorumba continuou a ser um evento constante no lado venezuelano, acontecendo nos dias seguintes ao término do carnaval, na Quarta-feira de Cinzas. O Mercorumba só deixou de acontecer em 2015, dada a situação socioeconômica não apenas de Santa Elena de Uairén, mas da Venezuela como um todo.

2.3 Precursores da era de ouro: associações e Front

O ano de 2007 provou-se valioso para a cena artística da fronteira norte. Foi neste ano que surgiu o Centro Cultural Terra de Makunaima, criado por Joaci Luz; e, em Boa Vista, o Coletivo Canoa Cultural, que levaria eventos a Pacaraima e Santa Elena de Uairén nos anos seguintes.

Com o surgimento do Terra de Makunaima, abriu-se espaço para eventos maiores, encabeçados por esta associação. O Front, portanto, foi um festival de artes que visava iniciar a movimentação artístico-cultural na região de fronteira.

Como argumentado em outro trabalho: “[...] o Front carrega consigo o peso das reuniões informais que ocorriam na casa do organizador, também um pequeno lócus para agrupamento de artistas e apreciadores da arte na região” (ALENCAR, 2019). Este evento surgiu para reunir artistas locais e abrir caminho para o evento que marcaria a região de fronteira como nenhum outro antes nem depois: o Yamix.

2.4 O festival da fronteira: Yamix

As origens do Yamix são mais profundas do que apenas um evento artístico-cultural. Ele surgiu como um fórum interinstitucional para debater a possibilidade da criação de um curso de Artes em Roraima, no âmbito de algumas das universidades (FIOROTTI, 2018 apud ALENCAR, 2019). Esta é a razão da primeira edição do evento, em 2008, ocorrer em Boa Vista.

Devido ao sucesso do evento, quando o organizador Devair Fiorotti passou a lecionar em Pacaraima, carregou consigo o evento que criou e instalou-o na localidade em 2009, permanecendo até 2013. Segundo o mesmo, jamais imaginou que o evento fosse tomar as proporções que tomou.

O Yamix é o primeiro evento que tomou a forma de festival em todas as categorizações que enumeramos na seção anterior. Ele tem uma forte relação com o espaço e passou a marcar a localidade, impactando diretamente em diversas áreas uma vez que “[...] ocupa as ruas de Paca-

raima e seus espaços possíveis (quadra coberta, ginásio poliesportivo etc. [...])” (FIOROTTI, 2016, p. 3).

Marcado pela diversidade, o Yamix contava com apresentações musicais, exposições de artes visuais, performances teatrais, saraus, apresentação de rituais indígenas, englobando artistas tanto do Brasil quanto da Venezuela, fortalecendo o corredor cultural entre estes dois países e pavimentando o caminho para relações que se solidificariam na continuidade do próprio evento.

O Yamix movimentava um grande contingente de artistas (em algumas edições passando de 300), organizadores, participantes e comerciantes. Além de aquecer o comércio local, o evento garantia forte participação de alunos vindos de várias regiões do estado de Roraima. Em sua programação contou com artistas de renome nacional e internacional, muitos deles venezuelanos.

2.5 Rock na fronteira: Grito Rock, Gran Sabana Rock, Reggae e Rock

Embora este recorte específico já tenha sido tratado em outro trabalho (ALENCAR; RODRIGUES, 2018), mencionamos a iniciativa do Coletivo Canoa Cultural em estabelecer em Roraima os eventos Grito Rock, iniciados pelo Coletivo Cultural Fora do Eixo, em Mato Grosso e depois espalhado para todo o Brasil.

A essência destes eventos era a colaboração, uma vez que era todo auto organizado e mantido pelos próprios artistas que, sem cachê, realizavam uma ou duas noites de shows tanto do lado brasileiro quanto do lado venezuelano.

O evento foi iniciado no lado brasileiro, em Pacaraima, em 2011. Já no ano seguinte, a edição ocorria também em Santa Elena de Uairén, sendo uma noite em Pacaraima e logo em seguida no país vizinho. Ainda em 2012, dado o sucesso do evento, surgiu o Gran Sabana Rock, evento nos mesmos moldes do Grito Rock, mas dessa vez encabeçado por organizadores e artistas venezuelanos. A expansão do evento alcançou até mesmo cidades mais profundas no território venezuelano como Puerto

Ordaz e El Tigre, em 2015.

O Reggae e Rock, por sua vez, era liderado por uma família de moradores e comerciantes de Pacaraima. Não obstante, o evento tinha o mesmo princípio colaborativo de realizar uma noite de shows em Pacaraima, contando com artistas venezuelanos e brasileiros. Este evento também teve início em 2012, perdurando até 2015.

Paralelos a estes cabe ainda mencionar o Grito Rock Tepequém, encabeçado por Joaci Luz a partir de 2012, quando este mudou-se para a região da serra do Tepequém. Ainda que não esteja dentro do recorte proposto para este trabalho, este evento passou a ter grande importância quando findaram os eventos de rock tanto em Pacaraima quanto em Santa Elena de Uairén, em 2016. Cabe citar, também, que, em 2015, Joaci criou o Festival de Jazz e Blues do Tepequém, dando continuidade às iniciativas culturais iniciadas em Pacaraima e aumentando o escopo da música na região.

2.6 O evento institucionalizado: *Frenteira Cultural*

Até este momento tratamos de eventos, em sua maioria, construídos por atores privados ou individuais. O Yamix, ainda que encabeçado pela UERR, era constituído pela soma de vários atores individuais, conforme argumentado por Fiorotti (2018 apud ALENCAR, 2019); a única exceção seria o Micaraima, uma parceria da Prefeitura Municipal de Boa Vista e do Governo do Estado de Roraima.

O Frenteira Cultural, iniciado em 2011, foi um evento totalmente liderado pelo Serviço Social do Comércio em Roraima (SESC-RR). Dada a visão da instituição em promover maior integração fronteiriça com a Venezuela e Guayana, criou o evento na fronteira norte, mas com vistas a unir artistas e participantes das três nacionalidades.

Também na forma festival, o evento contou com diversas atividades musicais, exposições, rodas de conversa e envolveu diferentes localidades de Pacaraima. A principal atração, no entanto, ainda eram os shows musicais, que criaram em Pacaraima um ambiente diversificado.

O evento acontecia sempre no começo do ano e complementava o Yamix. Enquanto este acontecia sempre no segundo semestre, o Fronteira Cultural abria os trabalhos da cena artística da fronteira norte, trazendo artistas e atraindo público dos três países, sendo considerado pela própria instituição: “[...] um dos marcos da cultura da tríplice fronteira” (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2015, p. 14).

2.7. *Iniciativas educacionais: a Orquestra de Pacaraima e o Día del Músico*

Conforme argumenta Bonato (2018 apud ALENCAR, 2019), a Orquestra Municipal de Pacaraima era, até 2018, o único projeto cultural executado pela Prefeitura do Município de modo contínuo. Com sistema pedagógico de ensino e acompanhamento espelhado no modelo venezuelano, a Orquestra de Pacaraima era o único ponto focal do ensino institucionalizado de música no Município antes do surgimento das fanfarras escolares, em 2018.

A Orquestra contava com alunos, tanto brasileiros como venezuelanos, e desenvolvia ensaios no período vespertino. Por ser um projeto municipal, suas apresentações acompanhavam o calendário cultural da Prefeitura; mas a orquestra também tinha um concerto didático próprio todo ano intitulado “Acordes e Raízes” que, mais tarde, deu origem ao evento “Cantata de Natal”.

Do lado venezuelano, fazemos menção ao relatório da visita técnica de pesquisadores do MusA (ALENCAR, 2017), no qual se identificou uma instituição de ensino de música em Santa Elena de Uairén e o evento denominado *Día del músico*.

A *Fundación Casa Del Niño* tem função similar à Orquestra de Pacaraima, atuando como escola de música da localidade, com aulas para instrumentos orquestrais, além de atividades de musicalização e canto coral voltado para crianças e jovens em idade escolar.

O evento *Día del músico* foi um concerto didático que marcou o fim do período de aulas da *Fundación*. Houve apresentação do Coro Infantil do Núcleo *Gran Sabana* da *Fundación del Niño*, cuja música remetia

a ritmos latinos e temáticas sacras, além da performance de bandas de reggae e danças e canções típicas da cultura venezuelana. Neste ponto, cabe mencionar a performance de “*música llanera*”, estilo que remete às tradições do campo, algo similar à música “tropeira” no Brasil e as festas juninas. Também no *Día del músico* houve apresentação da Orquestra Municipal de Santa Elena de Uairén.

2.8 Iniciativas humanitárias: o Coral Canarinhos da Amazônia

As iniciativas do MusA em realizar trabalho exploratório no território roraimense provaram-se frutíferas em diversos momentos. Um deles foi visita técnica à região da fronteira Pacaraima – Santa Elena de Uairén em 2018, com vista a obter informações sobre instituições venezuelanas. Não obtendo êxito, os pesquisadores depararam-se com uma agradável surpresa ao descobrir em Pacaraima o Coral Canarinhos da Amazônia: Embaixadores da Paz, liderados pela fundadora do grupo, Miriam Blós (ALENCAR, 2018).

O Coral Canarinhos da Amazônia é uma associação sem fins lucrativos que já nos anos 1990 criava corais em Boa Vista e fazia apresentações por toda a região Norte. De acordo com as informações de Blós (2018 apud ALENCAR, 2019), a fundadora do grupo fora a Pacaraima para aposentar-se dos trabalhos de maestrina após formar três gerações de coralistas por toda a região Norte do Brasil.

Porém, ao deparar-se com a realidade da migração venezuelana na localidade, tendo em vista a precariedade pela qual passam os migrantes e especialmente as crianças, iniciou em Pacaraima mais um núcleo do coral Canarinhos da Amazônia.

Contando com parcerias públicas e privadas (tanto nacionais quanto internacionais) para realizar ensaios diários com crianças migrantes, que já somam mais de 60, a iniciativa garante-lhes no processo também alimentação e acolhida no espaço chamado “Casa da Música” tanto para elas quanto para suas famílias.

3. Os eventos e a expansão do cenário musical

Uma vez feito o aporte teórico, definindo eventos, cultura e situando o leitor quanto ao conceito de fronteira; uma vez que fora apresentado um panorama dos eventos artístico-culturais na região da fronteira Pacaraima – Santa Elena de Uairén (Brasil – Venezuela), passando até mesmo do recorte temporal proposto inicialmente; assim prosseguimos à análise a fim de demonstrar como estes eventos funcionaram como catalisadores da música naquela região.

Para este fim, optamos por apontar três grandes desenvolvimentos que se deram a partir destes eventos: a) surgimento de artistas, b) desenvolvimento musical caracterizado pela diversidade musical; c) aprofundamento das relações estabelecidas inicialmente na fronteira para além delas.

3.1 Surgimento de artistas

Todos os eventos citados foram plataformas que permitiram a diversos artistas encontrar um palco onde pudessem se apresentar. Numa região com poucas oportunidades no mercado artístico – pensando não só na fronteira, mas Roraima como um todo – estes eventos deram chance para que artistas apresentassem seu trabalho.

As festas na casa de Joaci Luz, bem como as *Festas Patronales* em Santa Elena de Uairén permaneceram, durante um bom tempo, como as poucas plataformas existentes no local. Quando vem o Micaraima, novas oportunidades surgem e vários artistas locais se aproveitam dela.

Izquierdo, Mast, Perera e Villas Boas Neto (2018 apud ALENCAR, 2019) foram unânimes em declarar que, como artistas locais, foram convidados em alguma oportunidade para tocar num pré-show do Micaraima.

Ora, tratando-se de um evento com grande público, como já mencionamos acima, este não era um palco qualquer, uma vez que tinha um alcance que estes artistas não encontrariam nem em Santa Elena de Uairén, tampouco em Pacaraima, e nem na capital Boa Vista. As grandes

estruturas, público, equipamento, davam ao artista um senso de importância, como Mast (2018 apud ALENCAR 2019) diz, um evento grande como aquele o fazia se sentir “famoso” enquanto artista.

Lima (2018 apud ALENCAR 2019) reforça isso ao mencionar o Mercorumba e a aceitação do público venezuelano não só quanto aos ritmos brasileiros, mas também aos próprios artistas. Era comum, durante os dias do evento, que os artistas fossem reconhecidos fora do palco, como “celebridades” locais.

O surgimento do Canoa Cultural não está vinculado diretamente aos eventos da fronteira, uma vez que surgiu em Boa Vista e estava em outro contexto. Mas o Centro Cultural Terra de Makunaima surgiu para fazer eventos e agitar ainda mais a cena artística local.

Tanto é que, com o surgimento do Front, artistas tinham a chance de se organizar e ter mais uma plataforma onde pudessem se apresentar. Importante notar que este foi um movimento à parte do poder público, o que dava ainda mais autonomia para o desenvolvimento dos artistas.

Assim, quando chega o Yamix, não é de surpreender que muitos artistas se reúnam para expor suas obras e fazer performances. O caso do Yamix é ainda mais latente quando artistas de fora da região de fronteira utilizavam o evento como palco de apresentação. Um evento com até 5000 pessoas de público (inter)nacional representava uma população de quase 50% do próprio município de Pacaraima.

Passaram pelo Yamix nomes como Eliakin Rufino, Neuber Uchôa, George Farias, Serginho Barros, Cláudio Lavor, Euterpe e outros do cenário artístico roraimense (ARAÚJO, 2009). Muitos deles consolidaram seu trabalho ali e utilizaram o evento como plataforma para expansão de suas carreiras.

E se for para falar de carreiras musicais, são os eventos de rock os mais evidentes em demonstrar isto. Villas Boas Neto (2018 apud ALENCAR, 2019) informa que, no caso do Grito Rock, houve bandas que surgiram apenas por causa do evento, uma vez que ele funcionava como fórum onde os artistas se encontravam e trocavam experiências.

Há o caso ainda específico da banda Dr. Yoko, composta por brasileiros e venezuelanos (PERERA, 2018 apud ALENCAR, 2019). Nestes eventos, que eram totalmente colaborativos, era comum a prática entre bandas de “emprestar” artistas para apresentações. Isto aumentava o elo entre as próprias bandas e trazia mais possibilidades de performances para os artistas. Neste ponto, fica fácil compreender como o Fronteira Cultural também atuava como plataforma para apresentações e performances, uma vez que também atraía público internacional.

Numa escala mais localizada, a Orquestra, a *Fundación Casa del Niño* e o Coral Canarinhos da Amazônia: Embaixadores da Paz, têm mais uma função social ativa do que necessariamente apenas a performance nos seus eventos.

Não obstante, ainda que todo o processo de acolhida e acompanhamento pedagógico-musical dos alunos envolvidos tenha maior amplitude, os eventos que estas organizações promovem ajudam a fortalecer o trabalho, uma vez que a performance é também parte fundamental do processo de ensino-aprendizado musical.

3.2 *Alteridade musical*

Um artista que tenha domínio e conhecimento de diferentes estilos musicais e abordagens técnicas estará sempre em vantagem, uma vez que o contato com estas diferenças – ou alteridade – revela as dificuldades do sujeito e ajuda a encontrar um estilo próprio.

As festas naturalmente ecléticas de Joaci, depois espelhadas no Front foram importantes marcos nesse contato com diferentes estilos. Mais tarde, já no Tepequém, o Festival de Jazz e Blues também incrementou o “caldo cultural” da música roraimense, fornecendo um espaço para estilos e ritmos até então explorados tangencialmente em outros festivais e eventos.

O Micaraima e o Mercorumba contribuíram com isso de maneira mais indireta, uma vez que seu foco não era necessariamente a produção artística, senão uma plataforma para incrementar o comércio e

turismo, além de festejos folclóricos tradicionais. Não obstante, os convites feitos a artistas locais para compor o show ajudava a ter contato com outros músicos e estilos.

O Yamix, em contraste, foi um evento totalmente voltado para a diversidade. Tendo formato festival, abarcava na sua programação expressões de diversos estilos e tipos. Na sua origem etimológica:

A palavra YAMIX possui radical de origem indígena. Seu principal conteúdo recai sobre o significado da palavra “diversidade”. Além do Radical, a palavra possui “mix” em sua organização que remete mistura. Esses significados representam bem o objetivo do evento, promovendo cultura, e realizando reflexões sobre a arte, sem preconceitos (YAMIX, s.d.).

No Yamix, necessariamente, o artista tinha contato com elementos da cultura indígena, da música regional roraimense, da música típica venezuelana, da música caribenha e ritmos latinos, da música nacional brasileira e internacional. Além disso, no Yamix havia apresentação de orquestras sinfônicas da Venezuela e orquestras brasileiras também, o que diversificava ainda mais sua programação.

Em grande medida, este era um espelho trazido pelo Fronteira Cultural. Embora sua programação não fosse tão diversificada quanto o Yamix, contava com reggae, rock, música roraimense e também convidados venezuelanos (MOURA, 2018 apud ALENCAR, 2019).

Os eventos de rock, por sua vez, embora tivessem surgido como eventos voltados para esse estilo, não permaneceram assim. Uma vez que um dos princípios do Canoa Cultural era a inclusão e colaboração de diferentes vertentes da música (VILLAS BOAS NETO, 2018 apud ALENCAR, 2019), os eventos tinham apresentações de rock e suas variações, mas também de música gospel, forró, entre outros.

Perera (2018 apud ALENCAR, 2019) é enfático em dizer que, com estes eventos, sua banda pode aperfeiçoar seu repertório, preparando-se para os outros eventos. Além disso, os eventos trouxeram diferentes oportunidades de apresentações com cachê, tanto na fronteira como para Boa Vista.

O caso dos projetos músico-educacionais e humanitários também revela o desenvolvimento musical por meio da diversidade, uma vez que o repertório sempre incluía música brasileira e venezuelana, além da música de concerto (BONATO, 2018 apud ALENCAR, 2019; BLOS, 2018 apud ALENCAR, 2019; ALENCAR, 2017).

3.3 Aprofundamento de relações

Por fim, um dos efeitos dos eventos como catalisadores da arte na região da fronteira Brasil – Venezuela foi a expansão de relações de parceria e trocas iniciadas na fronteira para além dela. Isto é expresso, principalmente, no caso de Joaci Luz.

Parcerias formadas em meados dos anos 1990 fortaleceram-se e consolidaram-se com o Front e o surgimento do Centro Cultural Terra de Makunaima, em Pacaraima. Já em 2012, com o enfraquecimento do Yamix e a mudança de Joaci para a região do Tepequém, surgiu o Grito Rock Tepequém e muitos dos artistas que já tocavam em eventos na fronteira Brasil – Venezuela, deslocaram-se para a região com fim de participar do evento.

Esse aprofundamento das relações é consolidado com a criação do Festival de Jazz e Blues do Tepequém, que expandiu o corredor cultural iniciado na fronteira norte. Mast (2018 apud ALENCAR, 2019) reforça que o Festival de Jazz é herdeiro das trocas e parcerias na fronteira.

Este tipo de capilaridade remete à ideia de Rodrigues (2009) quando menciona o Lugar Guyana e o microcosmos da região. Neste caso, o que se vê é uma mudança de fluxo para outros sentidos. Enquanto na análise de Rodrigues (2009) o fluxo era Boa Vista – Pacaraima – Santa Elena de Uairén, agora outras regiões são inseridas na análise, uma vez que se trata da continuidade de parcerias anteriores.

Mas este não é o único caso. Como citamos, Perera (2018 apud ALENCAR, 2019) cresceu como artista por causa dos eventos, mas isto não fica apenas na região de fronteira. Sua banda passou a ser convidada para performances em Boa Vista e até Manaus. Hoje, em 2019, Israhell

Perera é músico regular da noite boa-vistense.

Caso similar se dá com Villas Boas Neto (2018 apud ALENCAR, 2019) que, inicialmente organizando e tocando em eventos em Pacaraima – Santa Elena de Uairén, foi convidado para eventos no interior do território venezuelano, especificamente no Grito Rock El Tigre e Grito Rock Puerto Ordaz, ambos em 2015.

Essa expansão do corredor cultural era forte quando havia ainda muitos eventos em Pacaraima, uma vez que o apoio institucional garantia a possibilidade dessas trocas, como é o caso do Fronteira Cultural do SESC-RR, que expandia as relações não apenas do Brasil com a Venezuela, mas também trazia artistas da Guayana – caso que também se dava com o Reggae e Rock.

A Orquestra de Pacaraima e a *Casa del Niño* não se encaixam nesse aprofundamento, uma vez que seus objetivos eram estritamente locais. Mas o Coral Canarinhos da Amazônia, além de viver um constante processo de recepção de novos migrantes, já realizou apresentações musicais em Boa Vista (CORAL DE CRIANÇAS..., 2018), demonstrando novamente o aprofundamento no lugar Guayana.

4. Conclusão

Neste capítulo, visamos demonstrar como os eventos artístico-culturais na região da fronteira Pacaraima (Brasil) – Santa Elena de Uairén (Venezuela) funcionaram como catalisadores da música na região de fronteira. Para isto, tendo os conceitos de evento, cultura e fronteira estabelecidos, construímos um panorama dos principais eventos da região e analisamos seus efeitos sobre a música local.

Os eventos, como experiências projetadas no tempo e espaço – lembrando de Getz (2007) – oferecem mais do que uma fuga da vida cotidiana, funcionando como espaço para encontro de diferentes artistas, proporcionando um palco com público diverso ao qual os artistas não teriam acesso em outras condições e aprofundam as relações estabelecidas por este contato.

O que os eventos fazem, em boa medida, é recondicionar as estruturas significantes e criar novos significados a partir deles (GEERTZ, 2008). Na medida que funcionam como fóruns para estas trocas, os eventos catalisam as relações entre os atores e fortalecem a música por meio do contato com diferentes estilos musicais e parcerias com outros músicos.

Os eventos artístico-culturais na fronteira, portanto, produzem efeitos catalisadores na arte, expandindo os efeitos para além do espaço geográfico inicial. No caso desta pesquisa, indo até Tepequém e Boa Vista. Mas é certo que há outros efeitos e aprofundamentos além destes. Basta que outros pesquisadores os descubram.

Referências

- ALENCAR, Gabriel de Souza. **Relatório técnico de viagem:** Pacaraima – Santa Elena de Uairén, 22 nov. 2017. Boa Vista: MusA, 2017, 5 p.
- ALENCAR, Gabriel de Souza. **Relatório técnico de viagem:** Pacaraima – Santa Elena de Uairén, 29 mar. 2018. Boa Vista: MusA, 2018, 5 p.
- ALENCAR, Gabriel de Souza. **Os eventos artístico-culturais transfronteiriços:** cooperação e cultura na fronteira. 2019. 214 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Fronteira) – Universidade Federal de Roraima, 2019.
- ALENCAR, Gabriel de Souza; RODRIGUES, Francilene dos Santos. Rock na fronteira: cooperação e cultura no norte do Brasil. *In:* ROCHA, Edite et al. NAS NUUVENS, 4. **Anais [...]**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- ARAÚJO, Sâmia. **II Yamix contará com atração nacional.** Boa Vista: UERR, 2009. Disponível em: <http://www.uerr.edu.br/ii-yamix-conta-rom-atra-nacional/>. Acesso em: 16 jan. 2018.
- BLOS, Miriam Nascimento. Entrevista concedida a Gabriel de Souza Alencar. Pacaraima, 28 mar. 2018. *In:* ALENCAR, Gabriel de Souza. **Os eventos artístico-culturais transfronteiriços:** cooperação e cultura na fronteira. 2019. 214 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Fronteira) – Universidade Federal de Roraima, 2019.

BONATO, Bruna Souto Maior. Entrevista concedida a Gabriel de Souza Alencar. Pacaraima, 13 mar. 2018. *In*: ALENCAR, Gabriel de Souza. **Os eventos artístico-culturais transfronteiriços: cooperação e cultura na fronteira**. 2019. 214 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Fronteira) – Universidade Federal de Roraima, 2019.

CORAL de crianças venezuelanas fez sua estreia em Boa Vista, com o apoio da Fraternidade. Fraternidade – Federação Humanitária Internacional. 10 nov. 2018. Disponível em: <https://www.fraterinternacional.org/coral-criancas-venezuelanas-fez-estreia-boa-vista/>. Acesso em: 21 ago. 2019.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DITTRICH, Ivo José. Apresentação, representação e metaforização das fronteiras: reflexões interdisciplinares. **Textos e Debates**, n. 22, jul./dez. 2012, p. 31-45. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18227/2217-1448ted.v2i22.1603>. Acesso em: 11 out. 2016.

FABIANI, Jean-Loius. Festivals, local and global. *In*: GIORGI, Liana; SASSATELI, Monica; DELANTY, Gerard (ed.). **Festivals and the Cultural Public Sphere**. Oxon: Routledge, 2011. p. 92-107.

FIOROTTI, Devair. Entrevista concedida a Gabriel de Souza Alencar. Boa Vista, 6 mar. 2018. *In*: ALENCAR, Gabriel de Souza. **Os eventos artístico-culturais transfronteiriços: cooperação e cultura na fronteira**. 2019. 214 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Fronteira) – Universidade Federal de Roraima, 2019.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GETZ, Donald. **Event studies: Theory, Research and Policy for Planned Events**. Oxford: Elsevier, 2007.

GIBSON, Chirs; CONNELL, John. **Music Festivals and Regional Development in Australia**. Farnham: Ashgate, 2012.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

IZQUIERDO, Tewardhi Scott. Entrevista concedida a Gabriel de Souza Alencar. Boa Vista, 4 abr. 2018. *In*: ALENCAR, Gabriel de Souza. **Os eventos artístico-culturais transfronteiriços: cooperação e cultura na fronteira**. 2019. 214 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Fronteira) – Universidade Federal de Roraima, 2019.

LIMA, Celso Henrique Vieira de. Entrevista concedida a Gabriel de Souza Alencar. Boa Vista, 28 fev. 2018. *In*: ALENCAR, Gabriel de Souza. **Os eventos artístico-culturais transfronteiriços: cooperação e cultura na fronteira**. 2019. 214 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Fronteira) – Universidade Federal de Roraima, 2019.

LUZ, Francisco Joaci de Freitas. Entrevista concedida a Gabriel de Souza Alencar. Boa Vista, 4 abr. 2018. *In*: ALENCAR, Gabriel de Souza. **Os eventos artístico-culturais transfronteiriços: cooperação e cultura na fronteira**. 2019. 214 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Fronteira) – Universidade Federal de Roraima, 2019.

MAST, Benjamin Soto. Entrevista concedida a Gabriel de Souza Alencar. Boa Vista, 6 mar. 2018. *In*: ALENCAR, Gabriel de Souza. **Os eventos artístico-culturais transfronteiriços: cooperação e cultura na fronteira**. 2019. 214 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Fronteira) – Universidade Federal de Roraima, 2019.

MOURA, Luiz Cláudio Pereira de. Entrevista concedida a Gabriel de Souza Alencar. Boa Vista, 20 fev. 2018. *In*: ALENCAR, Gabriel de Souza. **Os eventos artístico-culturais transfronteiriços: cooperação e cultura na fronteira**. 2019. 214 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Fronteira) – Universidade Federal de Roraima, 2019.

PERERA, Israel. Entrevista concedida a Gabriel de Souza Alencar. Santa Elena de Uairén, 29 mar 2018. *In*: ALENCAR, Gabriel de Souza. **Os eventos artístico-culturais transfronteiriços: cooperação e cultura na fronteira**. 2019. 214 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Fronteira) – Universidade Federal de Roraima, 2019.

PEREIRA, Mariana Cunha. Border or Frontier: a discussão sobre fronteira, cultura e identidade segundo etnografias na América Latina. *In*: RODRIGUES, Francilene dos Santos; PEREIRA, Mariana Cunha (org.). **Estudos transdisciplinares na Amazônia setentrional**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2012. p. 15-25.

PERSPECTIVAS DE FORMAÇÃO:

uma análise dos relatórios de Estágio Supervisionado do Curso de Licenciatura em Música da UFRR

Jéssica de Almeida

Nos últimos vinte anos, a Educação Musical tem problematizado a formação docente a partir de diferentes vieses, debate fomentado, principalmente, pelas políticas públicas e pela dicotomia entre formação pedagógica e musical dos profissionais da música. Desses estudos, destacam-se as contribuições de pesquisas que investigam a necessidade e as possibilidades de formação em uma perspectiva que supere a racionalidade técnica, no encontro entre reflexividade, contextos de atuação e subjetividades do educador musical.

Nesse panorama, apresento, a seguir, um estudo que teve o objetivo de discriminar as principais características das aulas realizadas pelos licenciandos, no âmbito dos Estágios Supervisionados e, assim, compreender possíveis relações entre prática docente e a formação promovida pelo Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Roraima (UFRR).

O capítulo está organizado em duas grandes partes: na primeira,

apresento os debates sobre a formação docente na área de Educação Musical a partir de vieses políticos e teóricos, apontando a formação do professor reflexivo como uma possibilidade para compreender os fenômenos e contextos da prática educativa em um processo contínuo de formação. A segunda parte do capítulo discute os resultados da análise dos relatórios de estágio compreendendo as possíveis relações entre prática docente e formação no âmbito do Curso de Licenciatura em Música da UFRR.

1. Perspectivas para a formação do educador musical¹

A formação do professor de música para atuar na educação básica tem sido debatida há mais de vinte anos quando, em 1995, Irene Tourinho inaugurou as problematizações sobre o assunto na Revista da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Na época, escreveu um ensaio destacando a contribuição do estágio supervisionado para a construção do profissionalismo e identidade do educador e para o desenvolvimento de competências específicas à profissão. Já na época, refletia-se sobre a transformação da prática pedagógica a partir de uma postura crítica e consciente, imbricada na realidade escolar.

Essa temática pareceu alcançar diferentes direções ao longo dos anos influenciada, sobretudo, pelas políticas públicas e pelas diferentes produções teóricas da Educação Musical, que contribuíram fornecendo novos direcionamentos e delineamentos para a concepção de formação docente.

Sobre o primeiro aspecto, o político, é possível identificar que pouco tempo após a publicação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), nº 9.394/1996, a formação docente em música

1 Uma versão resumida deste texto inicial e com outros direcionamentos poderá ser lida em “Arte-Música no Programa Residência Pedagógica: conversas sobre a formação docente” (Jéssica de Almeida e Ziliane Teixeira), que toma como foco dois subprojetos de Música do Programa Residência Pedagógica. A publicação está nos Anais do XXIV Congresso Nacional da ABEM (2019) e pode ser acessada através do endereço: <http://abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/viewFile/244/73>.

começou a ser refletida a partir da prática pedagógica escolar. A partir dessa lei, além da substituição do termo *Educação Artística* por ensino de *Arte*, obrigatório em todos os níveis da educação básica, a formação de docentes para atuar nesse contexto passou a ocorrer, prioritariamente, em um curso de licenciatura, o que impactou, diretamente, a discussão sobre currículo na área de Música. Somada a essas questões, a publicação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) deu suporte à lei, traçando orientações para a atuação de professores das diferentes áreas do conhecimento. Tal publicação incluiu um volume específico de Arte com direcionamentos para cada linguagem artística (artes visuais, dança, música e teatro), tais como conteúdo a ser abordado, objetivos e critérios de avaliação.

Dentro desse panorama, Maura Penna (2002) discutiu a educação musical nas escolas do ensino fundamental e médio apontando que, a partir dos PCNs para esses segmentos, tornou-se necessário

repensar os cursos de formação do professor, buscando baseá-los em uma concepção de música mais abrangente, de modo a sustentar uma nova postura pedagógica, comprometida com a ampliação da experiência musical do aluno (p. 18).

Em outra publicação, a autora destacou que, ainda que o documento apresentasse propostas para as quatro linguagens artísticas, não havia “indicações claras sobre como encaminhar essa abordagem na escola, que tem a seu cargo as decisões a respeito de quais linguagens artísticas, quando e como trabalhá-las na sala de aula” (PENNA, 2004a, p. 23).

Em estudos posteriores, a pesquisadora continuou apontando impactos dos PCNs (incluindo o PCN para o Ensino Médio) na presença/ausência dos conteúdos de música na escola que, por delinear um perfil docente para o contexto escolar, trazia impactos diretos à formação e atuação do educador musical:

Em suma, mesmo sem garantias legais específicas, *há possibilidades que a educação musical não tem conseguido realizar* [referindo-se ao ensino de Arte escolar e à disposição da Música no PCN]. O

resultado é que, pelo fato de não ocupar esses espaços potenciais, torna-se difícil conquistar reconhecimento e valorização, seja no contexto escolar ou social mais amplo; por conseguinte, a escola (a rede de ensino, ou mesmo a sociedade) deixa de considerar a música como uma parte integrante e necessária de sua prática educativa – afinal, a educação musical tem estado ausente da maioria das escolas –, e deixa também de procura-la e reivindicá-la (PENNA, 2004b, p. 11, grifo da autora).

Além dessa Lei e do PCN, os diferentes documentos que regeram os cursos de formação de professores, no decorrer dos anos, frequentemente foram mencionados pelos autores de Educação Musical, como as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica (2002), em Bellochio (2003), Beineke (2004) e Penna (2007; 2010), o Parecer CNE/CES nº 146/2002, em Souza (2003b) e Ribeiro (2003), o Parecer CNE/CP nº 009/2002², por Mateiro (2003), as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Música (2004), por Penna (2007), a própria LDBEN, em Penna (2002) e Almeida (2010) etc.

Nesse sentido, Bellochio (2003) comemorou a publicação de uma política educacional voltada à formação de professores para a educação básica, pela primeira vez na história da educação – referindo-se às Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica. Ainda assim, ressaltou a necessidade de que o curso formador, como um todo, visse “o processo de tornar-se professor de um modo diferenciado” (p. 19) e que o projeto de formação profissional deveria estar diretamente relacionado às pessoas que o constituem.

Em direção semelhante, Beineke (2004) e Penna (2007; 2010) enfatizaram que, a partir das diretrizes, previu-se que a prática de ensino deveria estar presente desde o início do curso, “com ênfase nos procedimentos de observação e reflexão, permeando toda a formação do educador, e não se limitando às disciplinas pedagógicas” (PENNA, 2007, p. 53). Ou seja, “a prática de ensino é compreendida como o centro da

2 Recurso contra a decisão do Parecer CNE/CES 484/2001, referente ao Processo 23000-007203/2001-31, que trata do reconhecimento da habilitação em Magistério da Educação Infantil do curso de Pedagogia, licenciatura plena.

formação, procurando não dicotomizar a teoria e a prática pedagógica” (BEINEKE, 2004, p. 36) contribuindo, com isso, para a necessidade de formação de um professor reflexivo (PENNA, 2010).

Assim, as diretrizes podem ser vistas como um marco para a Educação Musical, ao apontar para a superação do “antigo modelo ‘bacharelado mais complementação’, que separava, em momentos estanques, o domínio do conteúdo específico e as questões pedagógicas” (PENNA, 2007, p. 53).

Já os documentos que se referem às Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Música, Parecer CNE/CES nº 146/2002 e Resolução nº 2/2004,

refletem, para a área de educação musical, um movimento de reafirmação de sua especificidade e de seus conhecimentos próprios, em reação ao esvaziamento de conteúdos musicais que resultou do modelo de licenciatura em Educação Artística (PENNA, 2007, p. 50).

As Diretrizes, ao estabelecerem uma formação de caráter específico, exigiram modificações nas “licenciaturas plenas em Educação Artística (com habilitação em música) em licenciaturas em música” (ibidem). Outro impacto para a formação do educador musical, segundo a autora, foi o fato de elas resultarem, somadas às demais políticas públicas, na articulação entre perspectiva pedagógica e domínio da linguagem musical.

No que se refere à perspectiva mais teórica, ainda que sem deixar de se relacionar com a prática, desde os anos 2000, assistimos a um lento crescimento das pesquisas que tangenciam a formação do professor de música. Em 2001, segundo Bellochio (2016), a formação do professor de música foi um dos objetos tratados no *X Congresso Anual da ABEM*, no qual “os múltiplos espaços para a sua [professor de música] atuação profissional e, portanto, a necessidade de currículos de formação que fossem mais abrangentes e pudessem contribuir para esse cenário” (p. 13) foram destacados. Ainda, segundo a autora, no ano seguinte, a temática voltou a fazer parte de uma das mesas do evento, a partir da qual produziram-se artigos publicados na Revista da ABEM de número 8, sendo a revista

que possui “a concentração de um maior número de artigos voltados às discussões sobre a formação de professores de música” (p. 13), até hoje.

Através desses artigos, por exemplo, a pesquisa foi destacada como “um suporte para uma formação reflexiva e autônoma” (SOUZA, 2003a, p. 107) a partir da qual investiga-se a atuação nos diferentes espaços de atuação. Nesse sentido, apontava-se, já naquele tempo, para um processo formativo reflexivo, no qual o profissional em formação, motivado pela resolução de problemas oriundos da prática, conduziria investigações sobre sua própria prática docente.

Esse aspecto foi discutido, também, por Jusamara Souza (2003b), que acreditava que a área vivia um momento de “intensa renovação curricular nos cursos superiores de música e [de] implantação de novos cursos” (p. 7) indicando a pesquisa como um “exercício prático que estende a habilidade potencial do professor para ver, ouvir e para agir no interesse dos seus alunos” (p. 8). Esse exercício relaciona-se, diretamente, com a formação porque é nela que se desenvolve a capacidade de refletir para e com os diferentes estudos e teorias, assim, os professores podem “diagnosticar a situação pedagógico-musical na qual atuam” e realizar “uma reflexão metodológica mais consciente” (p. 8).

Em uma perspectiva mais subjetiva, Bellocchio (2003) foi além da formação inicial institucionalizada do professor, provocando o olhar para “a própria vida do professor, em suas práticas educativas e formação permanente, como indicador de suas tomadas de decisões, escolhas, habilidades e competências profissionais”, em um constante processo de “construção e reconstrução” (p. 29).

Além disso, ao ressaltar a importância da publicação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica para a fomentação e organização de diretrizes específicas para a formação de professores atuantes na educação básica, Bellocchio (2003) destacou a necessidade de uma atenção dos próprios formadores de professores. Para ela, esses profissionais deveriam “estar atentos às múltiplas formas de realização da música e da educação musical no espaço socialmente determinado, encarando a produção musical fora do espaço da

escola e da academia” (p. 19).

Essa ideia foi corroborada por Grossi (2003), que indicou que as instituições de formação profissional procuravam (e ainda procuram, acrescento) articulações com a sociedade, reconhecendo “seu compromisso social de colaborar no desenvolvimento das comunidades” (p. 90), afirmação oriunda de seu artigo que tematizou a atuação profissional e o mercado de trabalho na educação musical enfatizando questões que permeavam a formação do educador musical. Em direção semelhante, Hentschke (2003), destacou a necessidade de capacitar o professor de música para “administrar e gerenciar o conhecimento dos alunos” (p. 54) significando os seus mundos musicais e problematizou a falta de formação pedagógica do corpo docente que atuava nos cursos de graduação em música e a necessidade de que os alunos tivessem voz no processo de construção e implementação curricular.

Frente a esse panorama complexo para os espaços de formação, no qual é necessário estimular a inserção do licenciando no processo educativo, incentivando a observação e o diálogo com o cotidiano de seus alunos, investigando possíveis caminhos para sua docência, uma postura reflexiva e consciente parece urgir. Esse tipo de atuação, engajada e emancipadora, demanda a superação do modelo da racionalidade técnica debatido por Beineke (2001), Del-Ben (2003) e, mais tarde, por Penna (2010). Esse modelo “concebe o formador como transmissor de conteúdos e metodologias a serem ‘aplicados’ pelo futuro licenciando junto a seus alunos em sala de aula, independentemente das particularidades dos contextos de atuação” (p. 29). Entre os desafios para tal superação está a incorporação de saberes da experiência e o reconhecimento da prática como local de produção e crítica dos saberes” (p. 30), o que torna necessária uma “uma concepção ampliada de formação inicial de professores de música” (ibidem) que os inclua nesse processo e que, de certa forma, engloba importantes características já destacadas por outros autores apresentados nesse texto, entre elas,

uma formação que tenha relação com os espaços de atuação profissional; de uma concepção de professor como agente, como

prático reflexivo que constrói suas próprias concepções e ações de ensino, como mobilizador de saberes, e não como mero reprodutor ou repassador de conteúdos produzidos por outras pessoas; de uma nova concepção de formação por parte dos formadores de professores, que supere o modelo da racionalidade técnica; da necessidade de definirmos um repertório de conhecimentos profissionais em educação musical, a partir das particularidades ou regularidades da área. Falamos em tomada de decisões, escolhas, reflexividade, construção da identidade do professor, da sua trajetória profissional, entre tantos outros termos (DEL-BEN, 2003, p. 32).

Pensar uma nova concepção de formação implica, consequentemente, em trazer para as discussões os direcionamentos tomados pelos currículos, o que foi possível constatar em Bellochio (2003), entre outras publicações, que fazem menção à necessidade de que a formação e a prática musical caminhem junto da formação pedagógica dos futuros professores de música. Isso também é problematizado por Kleber (2003), que vislumbra um currículo que considere “a subjetividade e a intersubjetividade no processo de construção do” (p. 61), dialogando no currículo os objetivos, os conteúdos, a metodologia e a avaliação. Outros tensionamentos foram observados em Santos (2003) ao pensar a universidade e seu projeto curricular em um panorama pós-moderno, como “a imprevisibilidade, incerteza e paradoxo inerentes ao cotidiano do ensino” (p. 66).

Esse olhar para as particularidades dos contextos sociais que circundam e penetram a escola, bem como a discussão sobre o currículo das licenciaturas em música tornaram-se bojo de várias pesquisas, principalmente, nos últimos anos, o que parece ter sido disparado pelos encontros e debates promovidos pela ABEM.

Uma breve pesquisa no site da ABEM mostrou que, dos vinte e três congressos registrados na página, metade deles tematizou a formação docente³, englobando debates sobre políticas públicas educacionais,

3 VII Encontro Anual da ABEM (1998), VIII Encontro Anual da ABEM (1999), IX Encontro Anual da ABEM (2000), X Encontro Anual da ABEM (2001), XI Encontro Anual da ABEM (2002), XII Encontro Anual da ABEM (2003), XIII Encontro Anual da ABEM (2004), XVI Encontro Anual da ABEM (2006), XVIII Congresso Anual da

currículo de música e cultura brasileira, espaços e demandas profissionais, pesquisa, realidade escolar, o ensino da música na escola, entre outros. Somando aos encontros e congressos em nível nacional, vários encontros regionais, igualmente, colocaram a formação no centro das discussões, além de outros eventos mais específicos, como o Fórum Permanente de Formação de Professores de Música e o Encontro Nacional do Pibid⁴ Música.

Além dos aspectos subjetivos da pessoa do professor, das políticas públicas, da formação contextualizada, do diálogo entre espaços de atuação e de formação, e da necessidade de que a formação musical e a formação pedagógica caminhem juntas, outros artigos publicados, desde então, trouxeram importantes direcionamentos para pensarmos a formação. São estudos que deram continuidade à problematização iniciada pelo X Encontro Anual da ABEM e que têm apresentado possibilidades para uma concepção mais alargada de formação.

Assim, por exemplo, as habilidades, as competências e os saberes docentes concomitantes a outras áreas educacionais, bem como os específicos do educador musical, passaram a ser o centro de algumas investigações (MACHADO, 2004; QUEIROZ; MARINHO, 2005; HENTSCHKE; AZEVEDO; ARAÚJO, 2006; PENNA, 2007; RODRIGUES, 2013).

Nesse contexto amplo, no qual as discussões sobre a formação do educador musical se complementam e alargam o próprio conceito de formação, os Estágios Supervisionados têm se constituído um laboratório de experimentações pedagógicas que refletem, diretamente, a formação que recebem do curso formador.

É com esse olhar que, apresento, a seguir, um estudo que teve o objetivo de discriminar as principais características das aulas realizadas pelos licenciandos, anexadas aos relatórios no âmbito dos Estágios Supervisionados e, assim, compreender possíveis relações entre a prática

ABEM (2009), XIX Congresso Anual da ABEM (2010), XXII Congresso Anual da ABEM (2015), XXIII Congresso Anual da ABEM (2017).

4 Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência.

docente desses acadêmicos e a formação promovida pelo Curso de Licenciatura em Música da UFRR.

2. Relatórios de Estágio Supervisionado: relações entre prática docente e formação acadêmica

Analisei quarenta e seis relatórios físicos (impressos) referentes aos estágios realizados nos anos de 2015 a 2019. Normalmente, oferta-se dois estágios concomitantes por semestre/período: *Estágio Supervisionado II e IV* e *Estágio Supervisionado I e III*, sempre a partir do quinto semestre de formação dos alunos. Assim, de todos os relatórios analisados, nove referem-se ao primeiro estágio, treze ao segundo, nove ao terceiro e quinze ao quarto. É importante ressaltar que alguns dos estágios, no decorrer desses anos, foram de observação da prática docente, ou seja, o aluno não realizou a atividade de regência, por isso, alguns elementos analisados por esse estudo, aqueles referentes às aulas propriamente ditas (como conteúdos, atividades etc.), não estiveram presentes em alguns relatórios. Além disso, nem todos os estágios exigiram relatórios finais, por isso, o número de dados analisados não reflete a quantidade de estágios realizados, em sua totalidade.

Nesse período, a maioria dos estágios ocorreu em contextos da Educação Básica, prevalecendo a prática nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental em escolas públicas. Também, verificou-se a realização de estágios em escolas de música (públicas e privadas) e em projetos sociais e igrejas, contextos mais recorrentes nos relatórios do primeiro ano analisado. Esses indicadores são importantes para contextualizarmos algumas escolhas pedagógicas dos acadêmicos, como escolha do repertório e atividades prevalecidas.

Entre os objetivos principais dos estágios para os contextos, identificou-se, prioritariamente, o desenvolvimento de aspectos técnico-musicais (aprendizagem de um instrumento musical/canto, teoria musical) e o estímulo à prática musical (instrumental e vocal). Em menor quantidade de ocorrências observa-se, também, objetivos voltados à aná-

lise e compreensão do discurso musical e à exploração da diversidade musical, à reflexividade e crítica sobre os sons e sobre as músicas que os alunos ouvem, o desenvolvimento da musicalidade/expressividade musical, a prática de conjunto e a criação musical (composição, arranjo ou improvisação).

Apesar da pluralidade de direcionamentos dos objetivos das práticas de estágio, a descrição de conteúdos e atividades presentes nos relatórios parece indicar uma forte tendência por priorizar-se o estudo teórico da música, ainda que praticado a partir de brincadeiras musicais e da execução instrumental e vocal. Essa tendência pareceu diminuir no decorrer dos anos, abrindo espaço para experimentações mais contextualizadas às particularidades dos campos de estágio, explorando atividades que partem dos gostos musicais dos estudantes e que estimulam a criatividade, por exemplo.

Tal constatação parece ser reforçada pela análise dos conteúdos presentes nos planos de aula anexados aos relatórios. Em ordem decrescente, os conteúdos trabalhados foram: melodia/altura, figuras rítmicas/ritmo/duração, pauta musical, timbre, técnica vocal/instrumental, pulsação/andamento, dinâmica/intensidade, leitura/escrita musical, som e silêncio, escalas (de forma genérica), forma musical, harmonia, organologia, acordes, paisagem sonora, história da música (sem especificações), registro não-convencional, estilos musicais, história de instrumentos musicais, compasso/métrica, regência, história sonorizada, compositores, maestro, cânone e textura sonora.

Também, em ordem decrescente, as atividades mais exploradas nas aulas foram: exposição, execução/prática instrumental/performance, exercícios práticos (como solfejo), brincadeiras, apreciação, percepção, debate/conversa, exercícios teóricos, composição, improvisação, movimento corporal, dança, criação, confecção de instrumentos musicais, análise e arranjo.

Esses elementos, tanto dos conteúdos explorados quanto das atividades priorizadas, além de representarem, diretamente, algumas características do ensino de música tecidos nos PCNs e no Referencial

Curricular Nacional para a Educação Infantil (RCNEI), parecem estampar uma possível característica do próprio Projeto Pedagógico do Curso (PPC). Ao realizar a leitura do projeto atual (2017), por exemplo, verifica-se mínima presença, quando não é nula, de conteúdos musicais mais voltados às experiências próximas dos cotidianos dos alunos, como os presentes em estilos musicais populares, que fogem do cânone hegemônico comumente priorizado em currículos permeados pelo *habitus conservatorial* (PEREIRA, 2014). Na mesma direção, percebe-se o distanciamento entre elementos da música e o próprio fazer musical que, de forma geral, perpassa experiências mais amplas, como aquelas associadas à dança, à criação, às artes visuais, à expressão de determinada cultura como um todo, para citar alguns exemplos.

Também, parece que oportunizar experiências criativas aos contextos de estágio tem sido um verdadeiro desafio aos acadêmicos, apesar do fato de que conhecer e dominar práticas de criação e improvisação, visando a prática pedagógica, sejam elementos dos itens *Objetivos Específicos* e *Competências e Habilidades* dos currículos (UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA, 2013; 2014; 2015; 2017). Atividades de composição, improvisação e arranjo escapam de grande parte dos relatórios, refletindo, diretamente, uma fuga verificada da maioria dos PPCs, nos quais a presença de atividades de improvisação e criação estão explícitas, apenas, no programa da disciplina obrigatória *Instrumento Melódico: Flauta Doce II* (UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA, 2017).

Essa constatação não elimina esse tipo de atividade de outras disciplinas, como em *Prática em Conjunto I, II e III* (ibidem), que depende, diretamente, dos alunos nelas matriculados para definir repertório e, possivelmente, elaborar arranjos para as músicas a serem executadas, porém, o fato de essas atividades não estarem descritas nas ementas e programas da maioria das disciplinas práticas musicais e pedagógicas, deixa a cargo do professor, que ministra cada disciplina, trabalha-las, ou não.

Por outro lado, a presença da ludicidade nos planos de aula tem crescido ao longo dos anos, um possível reflexo do atual PPC, que dá ênfase ao estudo de teorias (*Educação Musical I e III, Psicologia da Aprendi-*

ragem) e metodologias (*Educação Musical II, III e IV, Estágio Supervisionado I e II*, principalmente) que incluem experimentações lúdicas nos processos de educação musical. Também, a presença de professores com experiência profissional na educação básica, no corpo docente do Curso de Licenciatura em Música da UFRR, pode indicar uma aproximação mais direta com as necessidades dos contextos da escola básica e, assim, com a pertinência da ludicidade para a educação musical na infância.

Seguindo o estudo, ao analisar o repertório trabalhado pelos estagiários nas aulas, verificou-se certa diversidade: além da música de concerto e da música folclórica, em maior número nos planos de aula, constatou-se, também, música brasileira, infantil e regional, além de estilos musicais mais específicos, como mpb, rock, funk, frevo e pop, estes em menor número (em um ou dois relatórios, na maioria dos casos). Um ponto pertinente a ressaltar é que muitos planos de aula anexados aos relatórios não continham especificação de repertório, o que pode indicar certa dificuldade em associar os elementos da música, tão presentes nos conteúdos trabalhados, à experiência musical como um todo; à música, em si.

A necessidade de atentar-se à diversidade musical (entre outras diversidades) dos diferentes contextos de atuação e de traçar caminhos metodológicos multiculturais e interculturais, este último no sentido de uma verdadeira pedagogia do conflito (QUEIROZ, 2017a), tem sido amplamente discutida pela Educação Musical (ARROYO, 2002; PENNA, 2003; 2005; 2006; QUEIROZ, 2004; 2011; 2017b; SANTIAGO; IVE-NICKI, 2015; 2016a; 2016b; 2017; SOUZA, 2007; TRAVASSOS, 2005 e outros).

Nesse contexto, Queiroz (2017a) apresentou perspectivas para uma pedagogia do conflito e para a erradicação de *epistemiocídios* musicais a partir de um debate sobre a formação intercultural em música:

Uma pedagogia do conflito que faça resistência à distorção que, durante muito tempo, foi hegemônica no ensino de música no Brasil, concebido por imposições que, nos levando a achar que estávamos iluminados pelas nossas luzes musicais, nos fizeram viver à sombra da luz dos outros... tanto no que tange à prática

musical, quanto no que se refere aos processos de formação para tal prática.

Uma pedagogia do conflito em educação musical é uma pedagogia que rompe com conhecimentos e saberes monoculturais, que coloca em xeque estruturas e fórmulas sonoras consolidadas e eleitas como “boas”, “melhores” e “mais adequadas” [...] (p. 112).

As proposições do autor parecem caminhar para a superação de construções curriculares permeadas pelo *habitus conservatorial* (PEREIRA, 2014), nas quais privilegia-se, entre outras características, o músico professor como objetivo final da educação musical, a música erudita ocidental como conhecimento oficial e a primazia da performance.

Cruzando a leitura desses referenciais teóricos à análise do atual PPC, verifiquei que 19 das 33 disciplinas teórico/técnico-musicais obrigatórias do curso parecem privilegiar a música de concerto, sobretudo a europeia, sobre outras manifestações musicais. Além disso, essas outras manifestações musicais, mais *populares*, parecem ser, em sua maioria, músicas populares mais valorizadas pela academia, ou seja

[...] com base no fato de que certos estilos musicais, tidos como “populares”, como o choro, a bossa-nova, o *jazz* e o *blues*, com o passar do tempo, têm entrado na academia e, por terem ganhado status acadêmico, passaram a também ser reconhecidos como gêneros elitizados [...] ficam de fora gêneros como o *funk* [carioca], o *rap*, o *hip-hop*, o sertanejo, etc. Tem-se, assim, músicas “populares” valorizadas e subvalorizadas, o que demonstra que a hierarquização musical não é um fenômeno uno [...] visto que também ocorre em diferentes tipos de universos musicais (SANTIAGO; IVENICKI, 2017, p. 193, grifo dos autores).

Por outro lado, penso que uma formação pautada na reflexividade prática poderia oportunizar a superação desses traços de colonialidade (PEREIRA, 2018; QUEIROZ, 2017a; 2017b) presentes nos PPCs. Isso porque nessa concepção, o professor delinea suas próprias ideias e práticas de ensino, em um processo autônomo (DEL-BEN, 2003), desprendido da reprodução de conteúdos e pedagogias da própria academia, se necessário. Um professor reflexivo, segundo Penna (2010, p. 29),

[...] se questiona, toma decisões e cria durante a sua ação pedagógica. Observando seus próprios alunos, as situações educativas com seus limites e potencialidades, criando e experimentando alternativas pedagógicas – inclusive elaborando materiais de ensino próprios –, o conhecimento profissional dos professores constrói-se, necessariamente, a partir de uma reflexão sobre a prática, na qual, portanto, novos conhecimentos são constantemente gerados e modificados.

Nesse sentido, busquei verificar se essas características fizeram-se presentes nos relatórios dos acadêmicos através da leitura dos escritos nos referenciais teóricos e metodológicos, além das considerações finais dos textos.

A tomada de decisões alternativas, frente à ação pedagógica que não é refletida em algumas disciplinas do currículo, foi verificada em parte das considerações tecidas pelos estagiários. Ao mesmo tempo, é perceptível a conscientização sobre as interconexões entre a prática de estágio e a formação oferecida:

[...] percebi que preciso cuidar da voz, com frequência saía com a voz cansada da escola, inclusive *este é um assunto pouco comentando no nosso curso*, gostaria de mais informações de como cuidar da voz em sala de aula e ainda manter um bom som para todos (ALUNA A, ESTÁGIO SUPERVISIONADO IV – grifo nosso).

De todas as etapas após 3 anos de curso, creio que cheguei na etapa crucial, aliás *creio que o curso teve início no dia em que entrei pela primeira vez em sala de aula*.

O estágio é a oportunidade de *pôr em prática todas as orientações teóricas estudadas até este momento e, é quando que acontece o choque de realidade*. Apesar da teoria ser muito importante para a nossa formação, a prática permite que ajamos como num laboratório, retirando um pouco daqui, mesclando um pouco dali, inventando um pouco, enfim agindo como um verdadeiro alquimista nessa valiosa missão de ensinar (ALUNO A, ESTÁGIO SUPERVISIONADO I – grifo nosso).

Percebi como é incrível poder ensinar tantas coisas em uma aula, *quantos conteúdos diferentes e de caráter interdisciplinar pode ser trabalhado por um professor de música*, é algo extremamente gratificante, e é onde se pode trabalhar o lado mais humano que envolve essa

arte, reparar no poder de transformação da música na vivência dos nossos discentes, em especial na Educação Básica, berço da formação crítica-constructiva da criança (ALUNO B, ESTÁGIO SUPERVISIONADO I – grifo nosso).

O estágio sempre foi o mais esperado e também o mais temido, talvez o momento da real aprovação de cada futuro docente, aonde este irá *pôr em prática e experimentar o que vai realmente ser proveitoso das tantas teorias que aprendeu e está aprendendo até o momento.*

O contato com as crianças *nos faz entender o que pensavam os autores tão citados no decorrer da graduação* e o porquê do uso de tais metodologias [...] (ALUNA A, ESTÁGIO SUPERVISIONADO II – grifo nosso).

Ainda assim, a experimentação de alternativas pedagógicas e a elaboração de materiais de ensino próprios não foram perceptíveis em grande parte das atividades descritas nos relatórios. Quando isso ocorre, parece haver um momento de encontro intersubjetivo entre a formação acadêmica e a formação a partir de experiências pessoais dos acadêmicos em outros espaços. Em alguns excertos lidos nos relatórios, foi possível identificar possíveis relações entre saberes experienciais, saberes disciplinares e saberes curriculares (GAUTHIER, 1998 apud BELLOCHIO, 2003), por exemplo.

Assim, um dos estagiários relatou a prática docente com uma turma de anos finais do ensino fundamental a partir da exploração da diversidade musical do Brasil e, em especial, da região amazônica, possivelmente reflexo de sua experiência musical enquanto percussionista integrante de bandas de música da região. Outro, de forma semelhante, levou sua experiência de *músico da noite* para dentro da sala de aula, oportunizando a elaboração de arranjos e experiências com gravação e performance, em suas aulas com pré-adolescentes.

Essas constatações, possíveis através da leitura e análise dos quarenta e seis relatórios de estágio, indicam que o debate iniciado pela Educação Musical, há vinte anos, ainda se encontra em fase embrionária no projeto de formação do Curso de Licenciatura em Música da UFRR. Por um lado, verifiquei certa dicotomia persistente entre conhecimentos teóricos e práticos, o distanciamento entre conhecimentos técnico-musicais

e as necessidades dos contextos de atuação e a insistência em priorizar-se determinados conhecimentos e repertórios sobre outros. Por outro, foi possível perceber que, ainda que lentamente, a reflexividade crítica sobre a prática está ocorrendo no âmbito dos estágios supervisionados, ainda que esse nível de consciência não tenha sido observado em todos os textos dos relatórios. Cabe, agora, pensar sobre possíveis ações estratégicas para antecipar essa reflexividade para o início do curso, movimentando lugares e espaços de fala dentro do curso de formação e, conseqüentemente, urgindo a necessidade de que o currículo se mantenha vivo, articulado e dialogado.

3. Considerações

Essas reflexões levam-me a concordar com os autores apresentados neste texto, no sentido de que é necessário superar a dicotomização entre conhecimentos teóricos (pedagógicos e musicais) e a prática pedagógica e que o diálogo entre currículo e contextos de atuação poderia minimizar esses possíveis desencontros.

Essas reflexões acompanham-me desde que passei a atuar como coordenadora e orientadora dos estágios supervisionados, levando-me a criar, neste ano, um projeto de extensão que visava, justamente, aproximar alunos de diferentes semestres de possíveis contextos de ensino.

Com esse intuito, o projeto intitulado *Música e(m) movimento: ação e formação*, oportunizou uma reflexividade dupla: de um lado, eu, enquanto professora, precisei planejar oficinas de música para contextos distantes de minha prática, desde que me tornei professora do Ensino Superior. Enquanto ministrava as oficinas, questionava-me sobre alguns conteúdos abordados nas disciplinas por mim ministradas na academia e sobre a minha própria metodologia, o que me trouxe o desafio de replanejar as aulas visando, sempre, a resolução de uma situação-problema possível em um contexto real de ensino.

De outro, os acadêmicos participantes do projeto, em grande parte, calouros do curso, teciam intercomunicações entre o que obser-

vavam no projeto e o que necessitavam para nele atuar, pois depois de me observar deveriam, eles mesmos, organizar uma oficina para esses mesmos espaços. Por isso, nas disciplinas em que nos encontrávamos, eu e os participantes do projeto, era comum que esses alunos trouxessem tais experiências para o centro das discussões.

Esse tipo de encadeamento entre prática-teoria-prática tem sido potencializado no Curso de Licenciatura em Música da UFRR através de projetos de extensão, como o supracitado, e de programas de formação, como o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (Pibid) e o Programa Residência Pedagógica (PRP). Por outro lado, penso que essas relações deveriam ocorrer, também, para os professores formadores dos cursos de licenciatura, em um processo de formação contínua e, igualmente, reflexiva.

Isso se justifica, entre outras razões, devido à necessária atenção às múltiplas manifestações e fazeres musicais e, assim, das transformações que movimentam a educação musical, com um olhar socialmente nutrido e engajado, buscando, nesse sentido, estudar e compreender, também, outras músicas que fogem aos espaços institucionalizados de ensino (BELLOCHIO, 2003).

Por fim, corroborando com Souza (2003b), penso que a pesquisa, estimulada desde o início da formação acadêmica, pode oferecer suporte para uma formação mais emancipatória, dialógica e contextualizada. Isso porque

se pesquisa é uma atividade cognitiva, então a experiência de pesquisa na formação de professores deve ser um exercício prático que estende a habilidade potencial do professor para ver, ouvir e para agir no interesse dos seus alunos. Esse “ver” e “ouvir”, instrumentalizado com teorias, estudos, olhares de outras pessoas sobre o objeto, permite que os professores possam diagnosticar a situação pedagógico-musical na qual atuam e fazer uma reflexão metodológica mais consciente (p. 8).

Assim, é urgente promover, cada vez mais, espaço e tempo para tal atividade não só em nossos grupos de pesquisa ou em atividades específicas do currículo, como nas disciplinas *Pesquisa em Música I e II* e *Traba-*

lho de Conclusão de Curso I e II como, também, no âmbito do planejamento das atividades que promovemos junto aos nossos alunos, enquanto professores formadores, em sala de aula. Aproximá-los de contextos reais de ensino, não só de forma hipotética, como também através de possíveis intervenções na realidade dos contextos educativos e estimular a resolução de problemas e conflitos observados nesses espaços, poderia, quem sabe, trazer grandes impactos para repensarmos o PPC.

Espero que esse estudo, ainda que referindo-se a um contexto específico de formação – o Curso de Licenciatura em Música da UFRR, possa reverberar em outros cursos formadores de professores, assim, quem sabe, outros pesquisadores poderão contribuir com o debate e encontrar caminhos possíveis para superarmos as tão enraizadas colonialidades e epistemicídios verificados em nossas formações.

Referências

ALMEIDA, Cristiane Maria Galdino de. Diversidade e formação de professores de música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 24, n. 24, 2010. Disponível em: <http://abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/202/134>. Acesso em: 27 jan. 2020.

ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. **Em Pauta**, v. 13, n. 20, jun. 2002. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/8533/4953>. Acesso em: 27 jan. 2020.

BEINEKE, Viviane. Teoria e prática pedagógica: encontros e desencontros na formação de professores. **Revista da ABEM**, [S. l.], n. 6, 2001. Disponível em: <http://abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/445/372>. Acesso em: 27 jan. 2020.

BEINEKE, Viviane. Políticas públicas e formação de professores: uma reflexão sobre o papel da universidade. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, n. 10, 2004. Disponível em: <http://www.abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/360/289>. Acesso em: 27 jan. 2020.

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. A formação profissional do educador musical: algumas apostas. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, n. 8, 2003. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/410/337>. Acesso em: 27 jan. 2020.

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. Formação de professores de música: desafios éticos e humanos para pensar possibilidades e inovações. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 24, n. 36, 2016. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/595/461>. Acesso em: 27 jan. 2020.

DEL-BEN, Luciana. Múltiplos espaços, multidimensionalidade, conjunto de saberes: idéias para pensarmos a formação de professores de música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, n. 8, 2003. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaABEM/index.php/revistaabem/article/view/412/339>. Acesso em: 27 jan. 2020.

GROSSI, Cristina. Reflexões sobre atuação profissional e mercado de trabalho na perspectiva da formação do educador musical. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, n. 8, 2003. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/422/349>. Acesso em: 27 jan. 2020.

HENTSCHKE, Liane. Dos ideais curriculares à realidade dos cursos de música no Brasil. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, n. 8, 2003. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/416/343>. Acesso em: 27 jan. 2020.

HENTSCHKE, Liane; AZEVEDO, Maria Cristina de Carvalho C. de; ARAÚJO, Rosane Cardoso de. Os saberes docentes na formação do professor: perspectivas teóricas para a educação musical. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 15, n. 15, 2006. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/301/231>. Acesso em: 27 jan. 2020.

KLEBER, Magali. Qual currículo? Pensando espaços e possibilidades. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, n. 8, 2003. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/417>. Acesso em: 27 jan. 2020.

MACHADO, Daniela Dotto. A visão dos professores de música sobre as competências docentes necessárias para a prática pedagógico-musical no ensino fundamental e médio. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 37, n. 11, 2004. Disponível em: <http://abemeducaacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/345/275>. Acesso em: 27 jan. 2020.

MATEIRO, Teresa da Assunção Novo. O comprometimento reflexivo na formação docente. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, n. 8, 2003. Disponível em: <http://abemeducaacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/413/340>. Acesso em: 27 jan. 2020.

PENNA, Maura. Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 7, n. 7, 2002. Disponível em: <http://abemeducaacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/427>. Acesso em: 27 jan. 2020.

PENNA, Maura. Apre(e)ndendo músicas: na vida e nas escolas. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 9, set. 2003. Disponível em: <http://www.abemeducaacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/402/329>. Acesso em: 27 jan. 2020.

PENNA, Maura. A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: I – analisando a legislação e termos normativos. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, n. 10, 2004a. Disponível em: <http://abemeducaacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/358/287>. Acesso em: 27 jan. 2020.

PENNA, Maura. A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: II – da legislação à prática escolar. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 11, n. 11, 2004b. Disponível em: <http://www.abemeducaacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/342/272>. Acesso em: 27 jan. 2020.

PENNA, Maura. Poéticas musicais e práticas sociais: reflexões sobre a educação musical diante da diversidade. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 13, set. 2005. Disponível em: <http://abemeducaacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/320/250>. Acesso em: 27 jan. 2020.

PENNA, Maura. Desafios para a educação musical: ultrapassar oposições e promover diálogo. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 13, mar. 2006. Disponível em: <http://abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/310/240>. Acesso em: 27 jan. 2020.

PENNA, Maura. Não basta tocar? Discutindo a formação do educador musical. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 16, n. 16, 2007. Disponível em: <http://www.abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/291/221>. Acesso em: 27 jan. 2020.

PENNA, Maura. Mr. Holland, o professor de música na educação básica e sua formação. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 23, n. 23, 2010. Disponível em: <http://www.abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaABEM/index.php/revistaabem/article/view/212/144>. Acesso em: 27 jan. 2020.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 22, n. 32, 2014. Disponível em: <http://abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/464/388>. Acesso em: 27 jan. 2020.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial. **Interlúdio**, v. 6, n. 10, 2018. Disponível em: <http://cp2.gov.br/ojs/index.php/interludio/article/view/1944/1357>. Acesso em: 27 jan. 2020.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, mar. 2004. Disponível em: <http://www.abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/367/296>. Acesso em: 27 jan. 2020.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Novas perspectivas para a formação de professores de música: reflexões acerca do Projeto Político Pedagógico da Licenciatura em Música da Universidade Federal da Paraíba. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 13, n. 13, 2005. Disponível em: <http://abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/328/258>. Acesso em: 27 jan. 2020.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Diversidade Musical e Ensino de Música. **Educação Musical Escolar**, ano XXI, Boletim 08, p. 17-23, jun. 2011..

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. **InterMeio**: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, v. 23, n. 45, 2017a. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/intm/article/view/5076>. Acesso em: 27 jan. 2020.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 25, n. 39, 2017b. Disponível em: <http://www.abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/726/501>. Acesso em: 27 jan. 2020.

RIBEIRO, Sônia Tereza da Silva. Considerações sobre diretrizes, currículos e a construção do projeto pedagógico para a área de música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, n. 8, 2003. Disponível em: <http://abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/414/341>. Acesso em: 27 jan. 2020.

RODRIGUES, Eunice Dias da Rocha. A formação do professor de música e sua atuação com alunos idosos: que saberes são necessários? **Revista da ABEM**, Londrina, v. 21, n. 31, 2013. Disponível em: <http://www.abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaABEM/index.php/revistaabem/article/view/76/61>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SANTIAGO, Renan; IVENICKI, Ana. Música, cultura negra e formação de professores: refletindo sobre as leis nº 11.769/2008 e 10.639/2003. **Revista Nupeart**, v. 14, 2015. Disponível em: <http://periodicos.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/6348/4893>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SANTIAGO, Renan; IVENICKI, Ana. Música e diversidade cultural: divergências entre ensino conservatorial e a teoria do multiculturalismo na formação do professor. **Revista Even. Pedagóg.**, v. 7, n. 2, p. 943-962, 2016a.

SANTIAGO, Renan; IVENICKI, Ana. Multiculturalismo na formação de professores de música: o caso de três instituições de ensino superior da cidade do Rio de Janeiro. **Opus**, v. 22, n. 1, jun. 2016b. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/348/356>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SANTIAGO, Renan; IVENICKI, Ana. Diversidade musical e formação de professores(as): qual música forma o(a) professor(a) de música? **Rev. FAEBA – Ed. E Contemp.**, Salvador, v. 26, n. 48, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/faeaba/article/view/7583/4921>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SANTOS, Regina Márcia Simão. A universidade brasileira e o projeto curricular dos cursos de música frente ao panorama pós-moderno. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, n. 8, 2003. Disponível em: <http://abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/418/345>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SOUZA, Cássia Virgínia Coelho. Atuação profissional do educador musical: a formação em questão. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, n. 8, 2003a. Disponível em: <http://www.abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/425/352>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SOUZA, Jusamara. Pesquisa e formação em educação musical. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, n. 8, 2003b. Disponível em: <http://www.abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/409/336>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SOUZA, Jusamara. Cultura e diversidade na América Latina: o lugar da educação musical. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 18, 2007. Disponível em: <http://abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/269/200>. Acesso em: 27 jan. 2020.

TOURINHO, Irene. “Atirei o pau no gato mas o gato não morreu...” Divertimentos sobre estágio supervisionado. **Revista da ABEM**, [s.l.], v. 2, n. 2, 1995. Disponível em: <http://abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/498/408>. Acesso em: 27 jan. 2020.

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 12, 2005. Disponível em: <http://www.abemeducaacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/330/260>. Acesso em: 27 jan. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA. **Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Música (Licenciatura)**. Boa Vista, 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA. **Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Música (Licenciatura)**. Boa Vista, 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA. **Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Música (Licenciatura)**. Boa Vista, 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA. **Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Música**. Boa Vista, 2017.



*Música em Roraima:
eventos, práticas e registros*

Organizadores
Gustavo Froisi Benetti
Jéssica de Almeida



UFRR



UFRR

**ARQUEOLOGIA DAS PRESENÇAS DE ORDENS E
CONGREGAÇÕES RELIGIOSAS:**
possibilidades de investigação acerca das práticas musicais
católicas do passado em Roraima

Fernando Lacerda Simões Duarte

A compreensão das práticas musicais do passado perpassa um processo de reconstrução de como tais práticas teriam se dado em seu contexto. Esta reconstrução se faz a partir de “restos” do passado que se inscrevem em lugares de memória (NORA, 1993, p.12-13) e de vestígios materiais diversos, tais como documentos textuais e musicográficos, relatos dos frequentadores das cerimônias religiosas e dos músicos (oralidade), iconografia (fotografias, pinturas, dentre outros suportes), instrumentos musicais e até mesmo da análise do espaço onde tais práticas ocorriam. Neste sentido, Antonio Ezquerro Esteban (2016) categorizou quatro vertentes do que seria possível compreender como patrimônio musical: o documental, o espacial, o organológico – das fontes sonoras – e o propriamente musical, constituído dos sons, da música sendo realizada ou das práticas musicais.

Localizar, contextualizar e problematizar as fontes é um desafio que invariavelmente se encontra quando se busca escrever a história, seja ela a da música de determinada região – ou como preferimos, da produção e das práticas musicais ali circunscritas –, seja da história em sentido amplo, envolvendo a história política, econômica, da ciência e outras vertentes. Longe de ser sempre igual, o próprio uso das fontes na construção da história variou ao longo do tempo, sem deixar, contudo, de ser elemento fundamental para o historiador na “construção convincente de seu discurso” (JANOTTI, 2008, p. 10).

Neste trabalho, não nos propomos a escrever uma história das práticas musicais de função religiosa em Roraima. Deteremo-nos em um estágio anterior, buscando apontar possíveis (des)caminhos para a investigação de fontes que possam eventualmente conduzir a uma compreensão mais ampla dessas do passado. Este passado deve ser visto, aliás, dentro de uma escala. Do mesmo modo que a noção de antiguidade pode variar, em termos de ocupação humana do território, entre os diferentes continentes, também há de se considerar variações temporais em relação ao encontro entre o dominador europeu e os povos originários no território brasileiro. Diferentemente de outras regiões do território brasileiro, esta história não retorna, em Roraima, ao último ano do século XV ou à primeira metade do século XVI. De maneira segura, é possível pensar a presença do catolicismo no Rio Branco¹ na primeira metade do século XVIII, com o frade carmelita Jerônimo Coelho. Há discussões, contudo, acerca da efetiva passagem e missão pelo padre jesuíta espanhol Cristóbal de Acuña (1597- 1670) no Rio Branco. Neste limite temporal de ao menos trezentos anos, existe o desafio da escassez de fontes para o estudo das práticas musicais religiosas, mesmo as mais recentes.

Surge como primeira opção a investigação no arquivo e na biblioteca da Cúria Diocesana. Embora não tenhamos tido êxito neste

1 A organização da missão em torno dos rios ou orientada por estes foi um aspecto marcante na dominação religiosa europeia na região amazônica. O rio Branco é formado pelo encontro dos rios Tacutu e Uraicoera, e tem sua foz no rio Negro. Atravessando a cidade de Boa Vista, o rio tem lugar central em sua história, a ponto de o próprio estado de Roraima ter sido Território Federal do Rio Branco, entre 1943 e 1962. Assim, não há de se confundir o rio com a capital do Acre.

intento², quando de nossa pesquisa de campo em Boa Vista, em outubro de 2014, ao retornarmos à cidade, em 2018, pudemos dialogar, juntamente com Gustavo Benetti, com o bispo diocesano, dom Mário Antônio da Silva, que permitiu-nos a realização da pesquisa, o que já vem sendo realizado por Benetti. Não nos parece, contudo, que as fontes para o estudo da música ali recolhidas sejam exaustivas para a compreensão das práticas musicais do passado.

Este breve estudo acerca das possibilidades de investigação das fontes dividir-se-á em três partes. Inicialmente, será direcionado o olhar para as fontes que possibilitam o estudo da música e seus eventuais deslocamentos. Em seguida, passa-se à abordagem sobre a qual se funda este estudo, nomeadamente de sua aproximação com a Arqueologia. Finalmente, a partir dos dados levantados até o momento, busca-se traçar caminhos de pesquisa, elencando as instituições por nós conhecidas que possam contribuir para a ampliação do universo das fontes para o estudo das práticas musicais religiosas em Roraima.

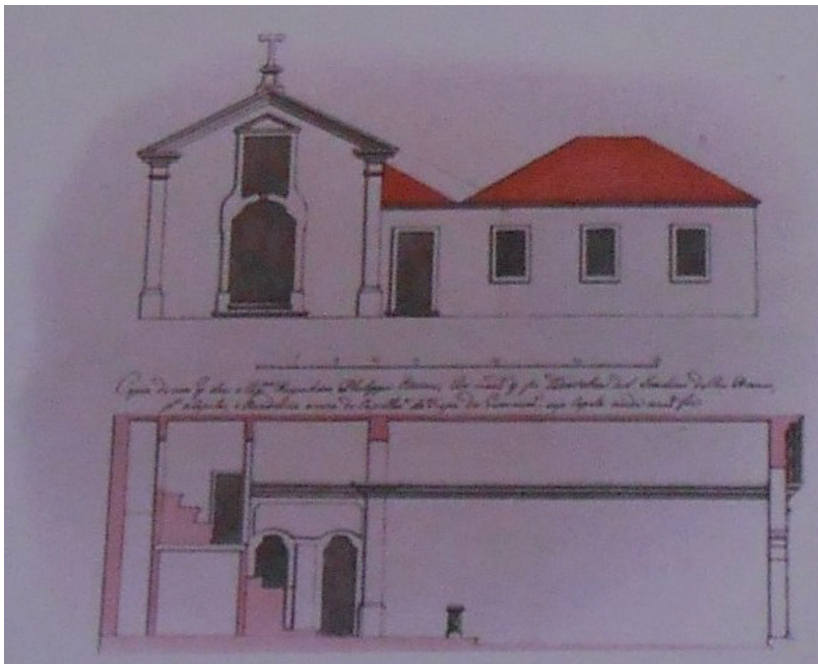
1. Fontes: do patrimônio edificado aos documentos

O primeiro aspecto a se considerar desde já é a abrangência da noção de fonte que consideramos para o estudo da música do passado. Para muito além dos documentos em suporte de papel, consideramos, por exemplo, os espaços onde as práticas musicais ocorriam – o que Ezquerro Esteban (2016) denominou patrimônio musical espacial. Assim, a presença de um coro monástico em uma igreja ou sua retirada são indícios de modificações em práticas musicais. A imaginária observada nessa igreja também pode sinalizar a presença de determinada ordem ou congregação religiosa. Aproximando tais questões de Roraima, é possível observar que a Catedral de Cristo Redentor é uma edificação relativamente recente – construída entre as décadas de 1960 e 70 – se comparada

2 Em razão das limitações do cronograma para a realização da pesquisa em Boa Vista, não conseguimos obter, naquele momento, uma carta de apresentação do Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP, onde realizávamos o doutorado.

à Igreja do Carmo. Esta última não parece, contudo, remeter à antiga capela do Forte São Joaquim, do período colonial, na qual os Carmelitas desenvolveram atividades de missão (Figura 1). Tampouco remete à Matriz do Carmo em fins do século XIX (Figura 2). Parece muito mais próxima, em termos estilísticos, não por acaso, do Mosteiro de São Bento de São Paulo, edificado na década de 1910. A presença dos ali beneditinos atuantes, responsáveis pela reconstrução da matriz em estilo germânico na década de 1902, se observa ainda hoje na presença das imagens de São Bento e Santa Escolástica no altar-mor, semelhantemente aos mosteiros beneditinos.

Figura 1 – Planta da Capela do Forte São Joaquim



Fonte: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo ([2007?], p. 12).

Figura 2 – Igreja do Carmo em 1892

Fonte: Educação Patrimonial – Boa Vista – Roraima (2014).

A igreja edificada pelos beneditinos de origem alemã tampouco remete a si mesma nas décadas de 1960 a 1980, quando passou por sucessivas intervenções, somente reaproximando-se de suas características germânicas da década de 1920 na primeira década do século XXI, após um extenso processo de restauro (Figura 3).

Figura 3 – Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo nas décadas de 1960 (esq.) e 1980 (dir.)

Fonte: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo ([2007?], p. 31); Educação Patrimonial – Boa Vista – Roraima (2014).

Há de se notar que dois eventos marcam o catolicismo na década de 1960: de um lado, o Concílio Vaticano II (1962-1965), as mudanças litúrgicas e pastorais dele decorrentes, e um pensamento progressista – de esquecimento do passado entre parte do clero – e, de outro, a instalação da ditadura militar no Brasil. Neste período, a Igreja Matriz passou por intervenções, dentre as quais, o desaparecimento das vias-sacras em óleo sobre tela, a substituição do forro por outro, sem pinturas, a pintura da própria igreja em duas cores, “verde e amarelo, em alusão ao nacionalismo”. Neste processo, altares laterais foram retirados e, possivelmente, “peças culturais, imagens e documentos”, que passaram à posse de famílias da região e que foram posteriormente devolvidos à Matriz quando do processo de restauro. A publicação *Igreja Matriz, Nossa Senhora do Carmo* ([2007?], p. 38) traz, contudo, uma ressalva quanto à integralidade dos bens relativos ao templo: “o conjunto sacro da Matriz vai além do conservado, pois parte das peças ainda se encontra com terceiros”.

As sucessivas intervenções nas edificações religiosas não são, contudo, um caso isolado. Seria possível citar, em outros estados brasileiros, as igrejas e os conventos dos frades mercedários em Belém e em São Luís. Na capital paraense, após a expulsão dos religiosos, a igreja foi assumida pela Irmandade de Santa Cruz dos Militares e posteriormente, seu convento tornou-se prédio da Alfândega. Hoje, o convento abriga cursos da Universidade Federal do Pará, ao passo que a igreja é administrada pela Arquidiocese. Já no Maranhão, a igreja não sobreviveu até os dias atuais e o convento hoje abriga a Fundação da Memória Republicana Brasileira. Fora da região da Amazônia, o convento da Congregação do Oratório de Recife tornou-se um shopping, ao passo que a Igreja da Mãe de Deus ainda é ativa, mas não conta com a presença de tais religiosos. No interstício que separa o uso inicial do presente, o convento dos oratorianos foi transformado em Alfândega, semelhantemente às Mercês de Belém e após um período, foi doado à Santa Casa de Misericórdia (SIMIS, 2005). De maneira igualmente semelhante a Belém, a Igreja da Mãe de Deus foi administrada pela Irmandade de Santana, por algum tempo.

A igreja e o convento de Recife foram edificadas na primeira metade do século XVIII, sendo que cerca de um século depois, a congregação dos Nérios – assim conhecidos em razão de seu fundador, São Filipe Néri –, que os edificou foi expulsa do território brasileiro. Antes da expulsão, contudo, os Nérios tiveram particular destaque no campo do ensino, substituindo os jesuítas, que haviam sido expulsos por Dom José I, o Marquês de Pombal, em 1759. O fato ocorreu em 1830, por uma lei do imperador Dom Pedro I. Pouco antes deste fato, foram instituídos dois cursos jurídicos no Brasil, em 1827, nas cidades de Olinda e São Paulo. Sendo os Nérios mais alinhados ao pensamento iluminista que os jesuítas e tendo se dedicado por muito tempo à educação, seus bens nacionalizados – ou seja, transferidos ao Estado – e a Livraria foram encaminhados ao Curso Jurídico (VERRI; RODRIGUES, 2018). Inicialmente considerados “velhos alfarrábios religiosos”, seus livros passaram por um processo de crescente valorização no século XX, constituindo hoje uma coleção especial – com status semelhante ao de um acervo fundador – na Biblioteca da Faculdade de Direito de Recife. Em pesquisa de campo em tal biblioteca não localizamos fontes propriamente musicais, mas tivemos acesso a listagens de livros da Congregação do Oratório que ainda podem vir a revelar o papel da música entre tais religiosos no Recife.

Maior sorte que a nossa teve o pesquisador André Alves Gaby, que localizou, entre as obras raras da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo – criada pela mesma lei que instituiu o curso de Olinda – um exemplar do segundo livro de cantochão dos frades mercedários do Pará, até então dado por totalmente perdido³. Existe a possibilidade de tal livro litúrgico contendo música religiosa ter sido incorporado à biblioteca jurídica pelo fato de a faculdade se encontrar instalada no conjunto arquitetônico franciscano, com igrejas das ordens primeira e terceira e convento da Ordem dos Frades Menores. Assim, o livro dos mercedários poderia constar da biblioteca dos frades ou da

3 André Gaby apresentou uma comunicação sobre a localização do volume no II Congresso Internacional de Música Sacra da UFRJ – CIMUS, em 2019, cujos anais ainda estão em processo de publicação.

Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

No caso de Portugal, o impacto da Reforma Geral Eclesiástica de 1834 nos bens das ordens e congregações religiosas foi devastador. Tais bens foram incorporados, grande parte, ao Estado ou destinados a outras funções que não as religiosas. Com isto, muitos “mappas” –listagens de obras – das bibliotecas religiosas foram produzidos, e hoje se encontram, em grande parte digitalizados no repositório digital da Biblioteca Nacional de Portugal. Seu estudo pode ser absolutamente revelador para a compreensão das práticas musicais de função religiosa entre o clero português. A obra *Clavis Bibliothecarum: catálogos e inventários de livrarias de instituições religiosas em Portugal até 1834* (GIURGEVICH; LEITÃO, 2016) constitui, então, uma referência nos estudos paleoarquivísticos da música em Portugal.

Os trânsitos entre bibliotecas podem eventualmente ter ocorrido no caso dos frades carmelitas que atuaram em Boa Vista. A partir de um estudo das livrarias da Ordem do Carmo em Portugal, seria possível inclusive supor qual teria sido a formação musical dos religiosos que atuaram no início da dominação europeia do território.

Para além da Capela e posteriormente, a Igreja do Carmo, seria interessante expandir a busca aqui proposta e pensar os possíveis deslocamentos de outros acervos, como é o caso do arquivo pessoal do compositor Dirson Costa, que atuou em Boa Vista e que, após sua morte, se encontra com sua viúva, em Manaus. No âmbito das práticas musicais religiosas, hospital e colégio, que foram fundados pela Igreja Católica também podem ter sido espaços de práticas musicais, conforme já atestamos no caso do Hospital Dom Luiz I, da Sociedade Beneficente Portuguesa de Belém, que foi administrado por religiosas. Para a elaboração de uma história recente da música religiosa, o contato com os músicos que atuaram ou atuam na Catedral de Roraima pode ser revelador. Ademais, é de fundamental importância o resgate às práticas musicais em espaços de missão, entre os indígenas.

Há de se questionar, então, quais seriam as fontes que poderiam recontar a história das práticas musicais religiosas. Ao menos categorias

poderiam ser pensadas: (1) documentos musicográficos, ou seja, aqueles documentos que possuem informações propriamente musicais, passíveis de serem transformados em sons. Nesta categoria encontram-se as partituras e partes avulsas de canto ou instrumento e os livros litúrgicos que contêm notação musical – *Graduale Romanum*, *Missale Romanum*, *Liber Usualis*, antifonários, dentre outros; (2) documentos textuais contendo informações sobre as práticas musicais, tais como relatos de viajantes, livros de tombo e de fábrica diocesanos e paroquiais, bem como os periódicos de circulação, como os jornais da cidade e os jornais católicos. No caso dos livros de fábrica ou caixa, eles podem trazer menções de pagamentos realizados a músicos ou despesas com a compra e manutenção de instrumento, ao passo que os livros de tombo são uma espécie de memorial da paróquia, no qual se registram os principais eventos; (3) documentos iconográficos, sobretudo as fotografias, estejam elas em arquivos eclesiásticos ou familiares.

A presença de partituras e partes avulsas em arquivos eclesiásticos – diocesanos ou paroquiais – é menos comum que a de livros litúrgicos que contêm notação musical, mas alguns casos podem ser exemplificados: Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo; Arquivo do Cabido Metropolitano de Manaus; Arquivo da Arquidiocese de Manaus; Arquivo Arquidiocesano de Natal; Arquivo Paroquial de Óbidos, no Pará. Por outro lado, em alguns museus de arte sacra é possível localizar documentos musicográficos, como é o caso de Porto Alegre, ou ainda em bandas que tomavam parte nos serviços religiosos, como é o caso das bandas Phoenix e 13 de Maio, nas cidades goianas de Pirenópolis e Corumbá de Goiás, respectivamente.

2. Escavar para compreender

A abordagem mais recorrente nos livros de História estudados nos ensinos fundamental e médio, bem como aquela que consta dos manuais de história da música é organizada cronologicamente. No tocante à história da música, não é rara a inspiração evolucionista baseada nas

técnicas de composição. Assim, o *organum* paralelo sucede ao canto gregoriano e é sucedido por outras formas de organização da música polifônica, sugerindo ao leitor menos crítico que os repertórios também se sucedem nas práticas musicais sem manutenções ou resgates intencionais de determinadas obras.

Temos acreditado que o caminho inverso tende a ser mais eficiente para a compreensão das referidas dinâmicas, inerentes ao repertório. Ademais, tal abordagem favorece a compreensão das rupturas e continuidades no tecido histórico. Na investigação de fontes de interesse musicológico, o olhar dirigido do presente para o passado parece de fato fundamental. Desta maneira, a aproximação com a Arqueologia é inevitável, uma vez que esta ciência trata dos vestígios de cultura material que se acumulam ao longo do tempo em camadas ou estratos. Há pelo menos meia década temos especulado sobre possíveis aproximações entre a Musicologia e Arqueologia. Tais reflexões resultaram em dois trabalhos, o primeiro deles, de caráter teórico, *De obras-primas à totalidade dos acervos: três abordagens interdisciplinares possíveis para uma história das práticas musicais baseada em processos* (DUARTE, 2015), e o segundo, aplicado ao estudo da Amazônia, *De canções devotas e tamboris: reflexões sobre memórias, documentos e silêncios acerca das práticas musicais nos primeiros contatos entre ameríndios e missionários católicos na Amazônia* (DUARTE, 2018).

Os estratos das práticas musicais do passado se acumulam ao longo do tempo e, do mesmo modo que em um olhar lançado às rochas sedimentares, as camadas mais recentes são as primeiras a serem observadas e, a partir de uma estratigrafia, vestígios e memórias mais profundos são alcançados. Assim, a primeira aproximação de qualquer coleção documental sempre se dá no presente e tende a revelar o passado mais próximo.

Os itens contidos numa biblioteca ou arquivo contêm, contudo, indícios de sua própria história, tais como as marcas de proveniência – *ex libris* e outras marcas de propriedade, *ex dono* e dedicatórias (MARTIN, 1877), carimbos seco e úmido, indicações de antigas entidades custodiadoras, anotações de nomes de copistas ou intérpretes, no caso dos

documentos musicográficos, dentre outros – que possibilitam recontar não apenas refazer o percurso daquele documento, mas também uma aproximação das práticas – de leituras ou musicais – nas quais eles se inseriam. Neste sentido, se os arquivos são lugares de memória no sentido mais estrito, proposto por Pierre Nora (1993), também as bibliotecas e os acervos de documentos musicográficos contidos em bandas de músicas, igrejas e outras instituições, com finalidade prática muito definida acabam por se tornar, com o passar do tempo, lugares de memórias, num sentido mais amplo, proposto por Raphaële Mouren (2007). Compreender os hábitos de leitura ou as práticas musicais nos detalhes contidos nos documentos recolhidos a tais instituições e, a partir desses indícios, formular possíveis causas para os fenômenos que se busca conhecer, nos aproxima da noção de paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (1992).

No caso das fontes para o conhecimento da história da música religiosa em Roraima, a busca certamente partirá da Cúria Diocesana – anteriormente, Prelazia de Roraima – e dos acervos das congregações religiosas atuantes hoje no estado. É possível – mas nem sempre provável – que tais instituições tenham herdado documentos daqueles que os antecederam. No próximo item serão pensados, então, possíveis caminhos para a investigação de fontes, que certamente excederá os limites territoriais de Roraima, mas que ainda se encontra em curso.

Não há de se desprezar ou colocar em segundo plano o valor da oralidade, que é inerente à cultura dos povos originários brasileiros, parcela representativa da população do estado de Roraima. Considerar a fala desses povos e os processos de transmissão da memória pela via da oralidade (CANDAU, 2011) é fundamental para que se tenha uma história mais democrática, plural e capaz de gerar pertencimento.

Finalmente, é relevante citar que a história das práticas musicais de diversas regiões brasileiras tende a ser silenciada, ou considerada “regional” ou “local”, ou seja, alijada dos processos que ocorrem nos centros. Assim, criaram-se hiatos no tocante à música praticada, por exemplo, na Igreja de São Pedro do Rio Grande, no Rio Grande do Sul, ou nos bispados do Maranhão e do Pará e até mesmo no tocante à atuação

de ordens que foram rapidamente descontinuadas no Brasil, como foi o caso dos capuchinhos de Nantes (Bretanha), presentes no Maranhão e na Bahia. O interesse pela atuação dos missionários parece ter reforçado, aliás, o caráter isolado destas regiões, como se práticas musicais europeias não tivessem sido ali institucionalizadas tanto quanto nos assim considerados centros. A iniciativa de resgate das práticas musicais do presente e do passado se revela, por este ângulo, também um ato político, ao questionar a representatividade quase exclusiva de algumas regiões quando se pensa em “música brasileira” ou aquela praticada no Brasil.

3. Música religiosa católica em Roraima: uma possível história dispersa em vários acervos

Se os carmelitas foram os primeiros a buscar difundir de maneira sistemática a religião católica na região de Boa Vista, é fato que, após estes, outras ordens e congregações religiosas se sucederam na consecução deste objetivo, sendo os franciscanos, os beneditinos e os missionários da Consolata os de atuação mais extensa. Além das ordens e congregações masculinas, as religiosas também haverão de ser consideradas em tal estudo. Muitas vezes, invisíveis na história religiosa oficial, a descoberta de tais religiosas provavelmente só ocorrerá a partir da leitura dos documentos.

Do mesmo modo que o silenciamento dos povos originários, a invisibilidade das religiosas mulheres é uma questão da qual não se pode deixar de tratar. Como não imaginar, quando se pensa na Amazônia, de maneira mais ampla, que o assassinato da religiosa Dorothy Stang ocorreu pela mesma razão que vidas de indígenas e lideranças comunitárias que buscam defender o meio ambiente e os modos de vida tradicionais? (VIEIRA; SILVA; RAMALHO, 2011) Como não dar voz, portanto, às comunidades indígenas e às religiosas na escrita da história? Tal imperativo ético pressupõe uma pesquisa que cruza os limites disciplinares tradicionais e aproxima a Musicologia histórica de outras vertentes do conhecimento. As canções religiosas católicas entre grupos indígenas do Alto

Rio Negro, que foram estudadas por Líliam Barros (2009), por exemplo, revelaram carregar consigo memórias muito profundas, anteriores, em muito, à presença de missionários chegados à região em fins do século XIX. Ademais, quais poderiam ter sido as peculiaridades do uso da música em ritos religiosos católicos entre os indígenas que os missionários talvez não pudessem ter redigido em seus documentos oficiais? Esta e outras questões trazem à tona a necessidade de uma multivocalidade, ou seja, de um caráter, plural e dialógico das fontes na escrita da história da música.

Ainda no âmbito das invisibilidades, há de se considerar a população africana escravizada que chegou ao território roraimense e o impacto de suas práticas musicais na religiosidade local. Embora passe ao largo da história ou do senso comum, a presença africana foi descrita, por exemplo, por Alexandre Rodrigues Ferreira, ocasião em que uma rebelião indígena, em 1781, colocou do mesmo lado um escravo que procedia à salga de peixe e soldados na Capitania do Rio Negro, na região do atual município de Caracaraí (LIMA, 2018, p. 93). Não teriam estes escravos práticas musicais de função religiosa que poderiam ter sido hibridizadas com as católicas europeias? Caso tenham sido registradas, provavelmente não o foram em livros de tombo paroquiais, mas sim em relatórios de visitas pastorais à região, em relatos de viajantes ou em outros documentos eclesiais que tenham apontado “desvios” em relação às normas. Considerar o caráter da narrativa e as intenções de quem a produziu é fundamental.

Uma vez colocadas tais questões, é possível retroceder na história, rumo às possíveis entidades custodiadoras de documentos escritos que podem colaborar para a construção de uma narrativa histórica acerca das práticas musicais religiosas católicas em Roraima. O primeiro lugar de memória é, sem dúvida, a Cúria Diocesana, que recolhe documentação e possui biblioteca própria. O arquivo possui iconografia, que tem servido aos trabalhos dedicados às questões dos territórios indígenas, como foi o estudo de Vieira, Silva e Ramalho (2011). Além da Cúria, há de se considerar a relevância das casas religiosas dos missionários e

missionárias da Consolata, que têm atuado no Estado desde 1948 (SEMINÁRIO SÃO JOSÉ, [2015]a). Sob a responsabilidade dos religiosos da Consolata se encontra também o Centro de Documentação Indígena (CDI), em Boa Vista. Em pesquisa de campo, pudemos conhecer o acervo juntamente com o professor Gustavo Benetti, ocasião em que fomos guiados por seu curador, o irmão Carlo Zacchini. Dentre os diversos tipos documentais ali existentes – fontes hemerográficas, documentos e outros –, aquelas em formato audiovisual chamaram-nos particularmente a atenção, pela possibilidade de conterem registros de práticas musicais de função religiosa. Ainda acerca dos povos indígenas e suas práticas, o Acervo de Línguas Indígenas do Museu Paraense Emilio Goeldi eventualmente poderá conter registros de música ritual, uma vez que, para o conhecimento das línguas indígenas, os registros de canções também são relativamente recorrentes.

No âmbito da história recente e das instituições ativas, há de se destacar o papel do Seminário São José, que foi instituído inicialmente em 1848, tendo sido fechado em 1906 e reaberto quase quatro décadas depois, em 1943 (SEMINÁRIO SÃO JOSÉ, [2015]b). A descontinuidade de instituições e sucessivas mudanças de endereços são dois fatos que impactam diretamente a preservação de documentos. Ainda assim, conhecer a biblioteca do Seminário pode trazer contribuições para que se conheça o lugar das práticas musicais na formação do clero roraimense.

Roraima passou da condição de Prelazia a Diocese no ano de 1979, durante o pontificado de João Paulo II. Antes, contudo, a Prelazia já havia sido confiada ao Instituto dos Missionários da Consolata de Turim, em 1948. Os religiosos da Consolata substituíram os beneditinos da Abadia do Monserrate no Rio de Janeiro, que haviam assumido em 1907 o território compreendido pela bacia do Rio Branco, ocasião em que este fora desmembrado da Diocese do Amazonas (SEMINÁRIO SÃO JOSÉ, [2015]a). Neste sentido, o Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro desponta como possível entidade custodiadora de documentação relativa a Roraima, sobretudo se forem identificados os religiosos que atuaram diretamente na Prelazia. Ao pesquisarmos em tal

arquivo, a fim de mais bem conhecermos a produção musical do religioso, organista e compositor dom Plácido de Oliveira Guimarães, pudemos perceber que a documentação se organiza em torno dos arquivos pessoais dos monges. Ademais, a província beneditina do Brasil passava, desde fins do século XIX, por uma restauração, com a vinda de religiosos da Alemanha. Assim, arquivos de mosteiros alemães e da província geral da Ordem de São Bento poderão lançar alguma luz às práticas musicais.

O desmembramento de Roraima em prelazia *nullius dioeceseos* (prelazia de nenhuma diocese) e sua vinculação à Abadia de Nossa Senhora do Monserrate – Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro – se deu em 1907, tendo permanecido nesta condição até 21 de abril de 1934, quando “Roma separou da Abadia de Monserrate e constituiu em Território *Nullius*, com Administrador Apostólico” (SEMINÁRIO SÃO JOSÉ, [2015]a, grifo nosso). Antes, porém, de 1907, o território roraimense integrava o bispado de Manaus, instituído em 1892 – ano em que a Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Boa Vista passa à condição de Paróquia – e anteriormente a isto, à então Diocese de Belém do Pará, instituída em 1719. Assim, a pesquisa nos arquivos das arquidioceses de Manaus e Belém também deverá ser considerada. Embora nossas pesquisas em Belém não tenham revelado a presença de documentos musicográficos e, no caso de Manaus, estes terem se limitado à Catedral de Nossa Senhora da Conceição, outras fontes para o estudo das práticas musicais religiosas em Roraima poderão ser eventualmente localizados, tais como livros de tombo e fábrica paroquiais e diocesanos, e relatórios de visitas pastorais. Ademais, há de se recordar que o Bispado de Belém não era sufragâneo, em tempos de Brasil colônia, ao Arcebispado da Bahia, mas diretamente à Sé Patriarcal de Lisboa. Deste modo, os arquivos eclesiásticos de Lisboa, bem como a Torre do Tombo e a Biblioteca Nacional de Portugal passam a ser potenciais entidades custodidoras de documentação.

Finalmente, resta falar dos frades franciscanos e carmelitas. Os religiosos franciscanos sucederam os carmelitas em 1850 (IGREJA MARIZ NOSSA SENHORA DO CARMO, [2007?], p. 13), não sendo claro se ali permaneceram até o momento em que os beneditinos assu-

miram, em 1907 ou se houve alguma ruptura. Há de se lembrar que foi decretada, em 1855, a proibição à admissão de noviços em ordens religiosas, o que levou ao declínio da maior parte das casas religiosas no território brasileiro e, não raro, à dispersão de seus acervos documentais. Os franciscanos observantes ou Ordem dos Frades Menores têm na sede da Província de Santo Antônio, na cidade de Recife, um arquivo provincial que, embora muito provavelmente não conte com documentação musicográfica utilizada na Amazônia, no século XIX, provavelmente terá documentos textuais úteis. Além deste arquivo, existem arquivos da Ordem em Portugal e em Roma.

Alcançamos, desta feita, o estrato mais profundo ao chegarmos aos carmelitas, que missionaram na Bacia do Rio Branco de maneira aparentemente regular entre 1725 e 1850. Seu arquivo geral no Brasil se encontra na cidade de Belo Horizonte e, semelhantemente ao que foi dito para as demais ordens, há de se considerar os arquivos carmelitas na Europa, especialmente em Portugal e na Santa Sé. Especulações rondam, entretanto, o destino da documentação dos carmelitas quando de sua saída da Amazônia. Boa parte desta documentação talvez não tenha chegado à Europa, mas teria se perdido nas águas dos rios.

Para além do âmbito da documentação religiosa – de livros de tombo e fábrica, relatórios, atas, periódicos religiosos e outros –, deverão ser consideradas também as fontes hemerográficas locais, do Rio de Janeiro e de Brasília, uma vez que, em 1943, Roraima se constituiu como Território Federal do Rio Branco, tendo passado, em 1962, a Território Federal de Roraima e, em 1988, se tornado Unidade Federativa. Nessas condições, não haveremos de descartar ainda a relevância da documentação oriunda da Administração Pública recolhida ao Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, bem como a vasta coleção da Biblioteca Nacional.

Apenas duas últimas questões devem ser levantadas. A primeira diz respeito às bandas de música, que foram atuantes nas práticas de música religiosa. Embora a base de dados de bandas da FUNARTE revele apenas quatro grupos em todo o Estado, é possível que tenham existido várias outras ao longo do tempo e não é impossível que, a exemplo

do que ocorre em várias localidades que pudemos pesquisar, os acervos tenham passado do domínio das bandas a arquivos pessoais quando de suas extinções. E o segundo aspecto diz respeito às divergências que ocorrem muitas vezes entre os limites geográficos do poder civil e os territórios indígenas. Deste modo, haverá de se considerar também a pesquisa documental em países que fazem fronteira com o estado ao Norte.

4. Considerações finais

A história das práticas musicais de função religiosa em Roraima é um vasto território a ser explorado. Primeiro passo para a escrita dessa história, a reunião de fontes passa, conforme se viu, por diferentes camadas de vestígios de práticas musicais ao longo da história. Este trabalho buscou apontar possibilidades, a partir de dados obtidos em pesquisas anteriormente realizadas ou mesmo das percepções oriundas da prática da pesquisa de campo no mapeamento de acervos para a localização de fontes. É uma história que não pode ser desconectada, de modo algum, da Amazônia como um todo, seja brasileira ou não, mas também alcança a Europa, para além dos países mais “óbvios”: Portugal, Espanha, Alemanha e Itália. Também não é possível esquecermos as passagens das ordens e congregações religiosas, o que leva a pesquisa para Belo Horizonte, Recife e Rio de Janeiro. Na sucessão de dioceses, antes de se tornar prelazia *nullius*, outras cidades da Amazônia passam a figurar como possibilidades de pesquisa, especialmente Manaus e Belém.

Fundamental para que a narrativa histórica seja pautada pela multivocalidade é considerar as narrativas dos povos originários, bem como as falas e vestígios da presença africana no estado de Roraima desde os tempos de colônia. Assim, oralidade e fontes documentais haverão de se integrar. Esta abordagem subverte, portanto, a lógica colonialista, pois coloca os acervos de Roraima e as vozes seus habitantes como ponto de partida, tornando-se centro irradiador da pesquisa rumo a temporalidades mais distantes. O caminho para a realização de tal pesquisa é longo e os tempos não são os mais favoráveis. Ainda assim, o mapeamento,

salvaguarda e estudo de tais fontes se nos parece uma missão digna de ser realizada.

Referências

BARROS, Líliam Cristina da Silva. **Repertórios Musicais em Trânsito: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM.** Belém: EDUFPA, 2009.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade.** São Paulo: Contexto, 2016.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. De obras-primas à totalidade dos acervos: três abordagens interdisciplinares possíveis para uma história das práticas musicais baseada em processos. *In*: ENCONTRO CIENTÍFICO DE MÚSICA E INTERDISCIPLINARIDADE, 1., 2015, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 120-126.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. De canções devotas e tamboris: reflexões sobre memórias, documentos e silêncios acerca das práticas musicais nos primeiros contatos entre ameríndios e missionários católicos na Amazônia. *In*: BARROS, Líliam; SEVERIANO, Rafael (org.). **Arqueologia Musical na Amazônia.** Belém: Paka-Tatu, 2018. p. 67-87.

EDUCAÇÃO PATRIMONIAL – BOA VISTA – RORAIMA. **Igreja Matriz Nossa Senhora do Carmo.** 2014. Disponível em: <http://educacaopatrimonial-boavistaroraima.blogspot.com/2014/01/igreja-matriz-nossa-senhora-do-carmo.html>. Acesso em: 10 set. 2019.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. Desafios da Musicologia Panhispânica na atualidade: uma reflexão. *In*: ROCHA, Edite; ZILLE, J. A. Baeta (org.). **Musicologia[s].** Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. p. 25-40.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e História.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GIURGEVICH, Luana; LEITÃO, Henrique. **Clavis Bibliothecarum: catálogos e inventários de livrarias de instituições religiosas em Portugal até 1834.** Moscavide: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2016.

IGREJA MATRIZ NOSSA SENHORA DO CARMO. [publicação impressa relativa ao restauro da Matriz]. Boa Vista: Prefeitura de Boa Vista; SEBRAE; Diocese de Roraima, ([2007?]).

JANOTTI, Maria de Lourdes. O livro Fontes Históricas como fonte. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 9-22.

LIMA, Kézia Wandressa. C. **A presença negra na capitania do Rio Negro na Amazônia colonial**. 2018. 104 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Fronteiras) – Universidade Federal de Roraima, 2018.

MARTIN, Alexis. Étude sur lès Ex-Dono et Dedicaces Autographes avec Reproductions Autographes d'Ex-Dono de Victor Hugo, Balzac, Théophile Gautier, George Sand, Jules Janin, Joseph Autran, Victorien Sardou, Charles Monselet. Paris: J. Baur Librairie, 1877.

MOUREN, Raphaële (org.). **Manuel du Patrimoine en Bibliothèque**. Paris: Electre – Éditions du Cercle de la Librairie, 2007.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 14, n. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 10 set. 2019.

SEMINÁRIO SÃO JOSÉ. **Diocese de Roraima**. [2015]a. Disponível em: <http://seminariosjose.org/diocese-de-roraima/?fbclid=IwAR1xMPmXauC0q2RbsDYCkzmlJ67k9nUJov81VCtcWneyvTM0JT2R-6M60EK0>. Acesso em: 10 set. 2019.

SEMINÁRIO SÃO JOSÉ. **Nossa História**. [2015]b. Disponível em: <http://seminariosjose.org/nossa-historia>. Acesso em: 10 set. 2019.

SIMIS, Tereza Cristina. Convento dos Oratorianos de São Filipe Néri: leituras arqueológicas de um convento que virou shopping no Recife-PE. **Clio Arqueológica**, n. 19, v. 2, p. 175-181, 2005.

VERRI, Gilda Maria Whitaker; RODRIGUES, Lígia Santos da Silva Rodrigues. A memória dos livros dos Nérios em Pernambuco. *In*: ENCONTRO NACIONAL EM PESQUISA EM CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO, 19., 2018, Londrina. **Anais** [...]. Londrina: ENANCIB, 2018. p. 6119-6138.

VIEIRA, Jaci Guilherme; SILVA, Paulo Sérgio Rodrigues da; RAMALHO, Carla Onofre. Homologação da Raposa Serra do Sol em Roraima: violência gerada contra os índios entre 1970 a 2009. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: ANPUH, 2011. p. 1-21. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/32-snh26?start=1680>. Acesso em: 10 set. 2019.

REGISTROS MUSICAIS EM RORAIMA: estratégias para o estabelecimento de uma base de dados

Gustavo Frosi Benetti

Uma das formas de nos aproximarmos da música se dá pelos registros, nos diversos gêneros, formatos e suportes possíveis, que são produzidos. Esses registros, independentemente de terem a finalidade direta de documentar música, ou que, de forma indireta, contenham elementos relativos à música, consistem em recurso para a performance musical, para a pesquisa, para o estudo, entre outras possibilidades. Para viabilizar atividades relacionadas à música a partir dos registros, presume-se a necessidade de acesso a eles. No caso de Roraima, aí está uma questão problemática: o acesso a qualquer informação musical registrada costuma requerer um grande esforço do pesquisador. Há certo tempo detectamos que a música local não estava “[...] suficientemente documentada ou, possivelmente, com documentação ainda não encontrada [...]” (BENETTI, 2016, p. 155), situação que vem sendo discutida, mas que segue atual.

Se a realidade apontada é evidente para pessoas que residem no

estado, a situação é potencialmente complicada para pesquisadores de outras localidades, que geralmente necessitam vir presencialmente, visto que a maior parte do conteúdo relacionado à música em Roraima não está organizada em bases de dados disponíveis em rede. Como exemplo, vejamos o caso de Fernando Lacerda Simões Duarte (2016), que ao discutir o patrimônio arquivístico-musical na Região Norte, relatou ter buscado acervos de música em nove instituições de Boa Vista e somente encontrou documentos sobre música na Biblioteca da Universidade Federal de Roraima (UFRR) e na Biblioteca Pública Delta do Carmo Gouvêa Coêlho (do Estado de Roraima), em ambas, exclusivamente material bibliográfico. Nas outras sete instituições, o resultado da busca foi nulo. Na Diocese¹ de Roraima, “[...] a funcionária sinalizou a inexistência de partituras no arquivo. A inexistência de um instrumento de pesquisa que integre todo o acervo desta instituição impede que se tenha confiança absoluta nesta afirmação” (DUARTE, 2016, p. 328). Sobre a Academia de Música de Roraima, “[...] em razão da mudança de sua sede do Palácio da Cultura Nenê Macaggi, nenhum funcionário soube dizer para onde teria sido transferida” (DUARTE, 2016, p. 328). Quando o pesquisador visitou o Museu Integrado de Roraima, o local estava fechado. “Um morador da região afirmou sempre frequentar o parque e nunca ter visto o museu aberto, sugerindo que o mesmo estivesse desativado” (DUARTE, 2016, p. 328). Na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, no Arquivo Público do Estado de Roraima e na Escola de Música de Roraima, também recebeu resposta negativa quanto à existência de fontes. Sobre a Catedral Cristo Redentor, relatou que “informações orais sugeriam a existência de uma biblioteca na catedral, mas tal informação foi negada na secretaria da instituição” (DUARTE, 2016, p. 328).

Considerando a situação apontada, algumas ações vêm sendo desenvolvidas desde 2015 para viabilizar o acesso à documentação musical em Roraima de forma mais organizada e menos trabalhosa. A seguir,

1 Embora tenha sido elevada à Diocese em 1979, o prédio administrativo, no qual se encontra o arquivo, é usualmente referido como Prelazia. Este termo foi utilizado pelo autor citado (DUARTE, 2016, p. 328).

um breve histórico² desse percurso, representado por projetos, espaços e recursos voltados à pesquisa:

- *Centro de Documentação Musical* (CDMus): a iniciativa integrou a proposta para o Plano de Cultura da UFRR – Edital Mais Cultura nas Universidades, de 2014, aprovada internamente em março de 2015. A unidade nunca foi implementada, visto que a proposta da UFRR não foi selecionada. Todavia, foi o ponto de partida para a criação de um laboratório para pesquisas musicais, descrito a seguir;

- *Laboratório de Musicologia* (LaM): em decorrência do projeto inicial do CDMus e, devido à não implantação, criou-se o LaM em meados do ano de 2015, que passou a centralizar a atividade de pesquisa no âmbito do Curso de Licenciatura em Música da UFRR. Trata-se de espaço que dispõe de alguns equipamentos e um pequeno acervo – de proveniências diversas, em suportes físico e digital – composto por livros, periódicos, monografias, CDs e DVDs. Ressalte-se que o propósito inicial não seria de custodiar acervos, todavia, houve a intenção de alguns colaboradores da pesquisa em confiar seus acervos ao LaM;

- Grupo de pesquisa *Musicologia na Amazônia* (MusA): com a estrutura física de apoio à pesquisa já em funcionamento, representada pelo LaM, houve a necessidade da criação do grupo, que foi registrado em dezembro de 2015. Atualmente, conta com quatro linhas de pesquisa. Entre os integrantes, há docentes, estudantes e egressos do Curso de Licenciatura em Música da UFRR, docentes e estudantes de outros cursos da instituição, e docentes de outras instituições;

- Projeto de pesquisa *Música e história em Roraima: bibliografia, documentação e eventos musicais*: foi aprovado na Chamada Universal MCTI/CNPq n. 01/2016, registrado no âmbito da UFRR em fevereiro de 2017, e implementado no mês de junho subsequente. Este livro, bem como as estratégias para o estabelecimento de uma base de dados descritas à frente, representam a etapa final do projeto;

- Projeto de extensão *Música em Pauta*: ciclo de debates de temas

2 As ações apresentadas a seguir foram descritas anteriormente (BENETTI, 2018, p. 4-5). O texto foi revisto e ampliado.

relacionados à música iniciado em 2016, organizado por membros do MusA com o intuito de promover a integração da comunidade interessada à UFRR, bem como divulgar pesquisas na área;

- *Site ufrr.br/musa*: elaborado em março de 2018, tem como objetivo divulgar dados do grupo, dos projetos de pesquisa e de extensão vinculados, e serve como canal de comunicação para pesquisadores interessados. No site serão publicadas as iniciativas para facilitar o acesso à documentação relativa à música em Roraima, descritas a seguir.

1. Catálogo de bibliografia

A primeira dessas iniciativas é o *Catálogo de bibliografia*, que visa reunir informações sobre publicações disponíveis em acervos físicos e em rede. O catálogo vem sendo elaborado a partir de um levantamento bibliográfico de amplo espectro, que considera variados gêneros de textos: monografias (trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses), livros e capítulos, artigos em periódicos e textos em anais de eventos.

Constatou-se uma série de ocorrências de estudos voltados ao estado do conhecimento musical em Roraima, os quais consistem em um tipo de publicação com objetivos próximos ao do catálogo. No estudo de Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva (2016), uma das preocupações apontadas diz respeito ao “[...] desenvolvimento de futuras investigações na área de música em Roraima” (SILVA, 2016, p. 1). Jéssica de Almeida e Gustavo Frosi Benetti (2019), ao demonstrarem a intenção de fornecer subsídios a estudos futuros, apresentaram um amplo levantamento de monografias (trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses), artigos em periódicos e textos em anais de eventos. Apesar da identificação de um número considerável de fontes, os autores constataram que um argumento recorrente entre estudantes e pesquisadores é “[...] de que há, supostamente, escassez de fontes para a pesquisa musical local” (ALMEIDA; BENETTI, 2019, p. 93). Este autor ainda ampliou o estudo anterior, tanto por novas buscas pelos tipos de textos mencionados, quanto pela revisão de livros e capítulos (BENETTI, 2019, p. 21).

O catálogo está previsto para a realização em duas etapas:

- anterior à publicação em rede: realizada por uma equipe que integra o MusA, para estabelecer a versão inicial do *Catálogo de bibliografia*;
- posterior à publicação em rede: qualquer interessado poderá acessar o catálogo, que estará disponível em rede, e inserir fontes ainda não registradas.

Para a primeira etapa, utilizou-se a seguinte série de procedimentos: busca – revisão – seleção – categorização – registro. Para a busca, foram definidos os termos descritores “música” e “Roraima”, pesquisados em bases de dados bibliográficos, repositórios institucionais e anais. As bases bibliográficas pesquisadas, citadas no estudo de Almeida e Benetti (2019, p. 93), foram: Scientific Electronic Library Online (SciELO), Google Acadêmico e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Complementar à busca na BDTD, foram observados os repositórios das instituições públicas de Ensino Superior de Roraima – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Roraima (IFRR), Universidade Estadual de Roraima (UERR) e UFRR, bem como os repositórios das demais instituições federais de ensino superior da Região Norte. Em relação aos textos em anais, realizou-se busca complementar nos registros de eventos das cinco associações da área com articulação direta às produções locais – Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Federação dos Arte Educadores do Brasil (FAEB) e Fórum Latinoamericano de Educação Musical (FLADEM), incluindo-se os eventos afins que não são promovidos por nenhuma das associações citadas, como a Jornada de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (UFPA), o Seminário da Região Norte (SRN) e o Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA)³.

Além dos títulos disponíveis em rede, incorporaram-se os encontrados em pesquisas em locais físicos, como bibliotecas, arquivos e

3 Este parágrafo foi inicialmente publicado por Almeida e Benetti (2019, p. 93), adequado, ampliado e reescrito para esta publicação.

acervos diversos. Cada texto resultante da busca indicada foi revisado, e de acordo com a correspondência entre os termos descritores, selecionado ou descartado. No estado do conhecimento proposto por este autor (BENETTI, 2019, p. 20-42), considerando os critérios apresentados, foram identificados 121 textos com informações relevantes sobre música no Estado. Essa pesquisa forneceu recursos à versão inicial do catálogo.

Após a busca, revisão e seleção, os textos foram categorizados a partir da proposta de Duckles, Reed e Keller (1997), que sugere a organização das referências em 13 categorias bibliográficas da área musical: dicionários e enciclopédias; histórias e cronologias; guias de musicologia; literatura musical; bibliografias de música; obras de referência de compositores individuais e suas obras; catálogos de bibliotecas de música e coleções; catálogos de instrumentos musicais e coleções; histórias e bibliografias de impressão e publicação musical; discografias e fontes relacionadas; anuários, diretórios e guias; recursos eletrônicos de informação; bibliografia, indústria musical e biblioteconomia.

Das 13 categorias propostas pelos autores mencionados, detectou-se no estado do conhecimento citado (BENETTI, 2019, p. 20-42) que os textos revisados se enquadram em cinco:

- *histórias e cronologias*: categoria na qual figuram as “histórias da música ocidental nos principais idiomas europeus, juntamente a algumas das histórias ‘paralelas’ mais recentes⁴” (DUCKLES; REED; KELLER, 1997, p. 115, tradução nossa). Apesar do tipo de redação questionável, de orientação eurocêntrica, incluem-se aqui os textos específicos sobre história da música local, necessários à compreensão do tema;

- *literatura musical*: principal categoria revisada, considerando o quantitativo de textos, que compreende livros e capítulos, artigos de periódicos acadêmicos, textos que integram anais de eventos, textos em jornais, monografias, teses e dissertações;

- *obras de referência de compositores individuais e suas obras*: listas de obras, biografias e catálogos temáticos. Nesta categoria se enquadram os

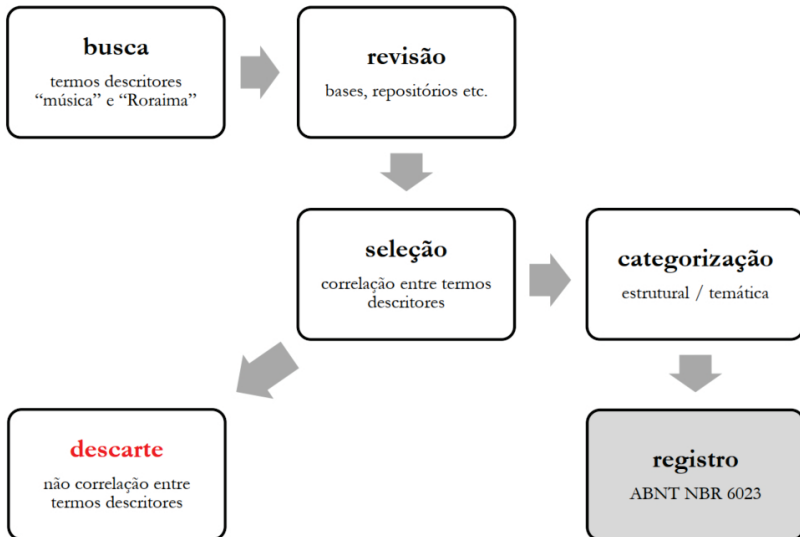
4 No original: “*standard general histories of music in the major European languages together with some of the more recent ‘outline’ histories*”

songbooks encontrados;

- *discografias e fontes relacionadas*: categoria dedicada às informações sobre catálogos e bibliografias de discografias;
- *recursos eletrônicos de informação*: lista principalmente bases de dados disponíveis em rede. Parte considerável das obras inseridas nas outras categorias encontra-se disponível em repositórios on-line.

Da etapa de categorização, parte-se para o processo de registro, que consiste em descrever as referências, observando-se as especificidades para cada tipo de fonte, conforme a norma brasileira ABNT NBR 6023 (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2018).

Quadro 1 – 1ª etapa de cadastro para o *Catálogo de bibliografia*



Fonte: elaboração do autor.

Os dados coletados pelos colaboradores serão lançados no sistema para um processo de revisão a partir do preenchimento do formulário a seguir (quadro 2).

Quadro 2 – Formulário para cadastro de fontes no *Catálogo de bibliografia*

Elementos essenciais									
categoria	<input type="checkbox"/> livro <input type="checkbox"/> monografia <input type="checkbox"/> periódico <input type="checkbox"/> anais <input type="checkbox"/> outros								
sobrenome		nome							
título									
subtítulo									
edição		local							
editora		data							
Elementos específicos para partes									
Org./Ed.	Sobrenome		nome						
título									
subtítulo									
Intervalo de páginas		primeira		última					
tipo	<input type="checkbox"/> TCC <input type="checkbox"/> dissertação <input type="checkbox"/> tese <input type="checkbox"/> outros								
programa									
número		volume		tomo		capítulo			
Elementos complementares									
ISBN/ISSN				total de páginas					
tradução									
título original									
coleção									
disponível em									
acesso em									
outros									
Referência normalizada (conforme ABNT NBR 6023)									
SOBRENOME, Nome. Título: subtítulo. Local: editora, ano. (elaborar a referência com a maior quantidade de informação possível, observando os tipos previstos na norma brasileira)									

Fonte: elaboração do autor.

Além da categorização estrutural apresentada, há possibilidade de uma categorização temática adicional. Considerando o quantitativo

inicial de textos para o catálogo, estabeleceu-se a proposta de oito categorias temáticas (BENETTI, 2019, p. 41):

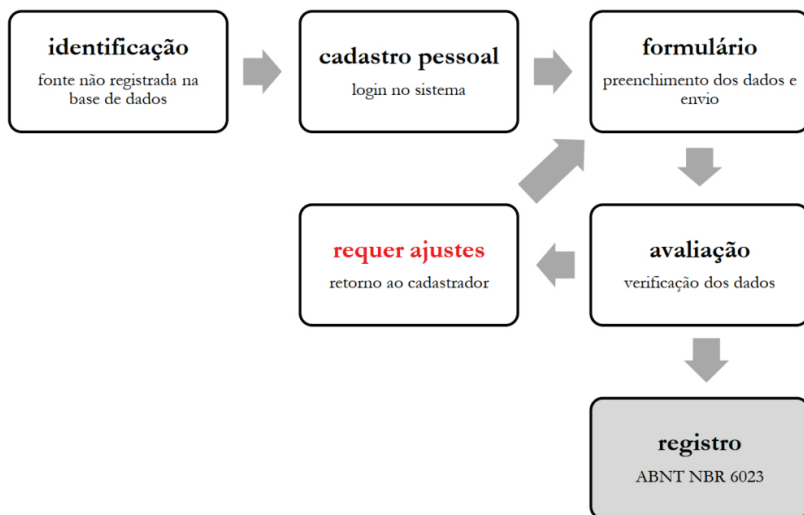
- Acervos: textos sobre acervos documentais ligados à música;
- Composição: publicações sobre obras musicais;
- Educação: trabalhos voltados à educação musical;
- Eventos: publicações que trazem informações sobre eventos que contemplam a atividade musical;
- Legislação, currículo e/ou políticas públicas: categoria abrangente, na qual há textos que trazem as três unidades temáticas concomitantemente ou qualquer combinação entre elas;
- Música indígena: trabalhos nos quais há informação sobre música das comunidades indígenas;
- Pesquisa: textos de caráter conceitual e/ou revisionista sobre a atividade de pesquisa em música;
- Regionalismo, hibridismo e identidades: categoria que envolve as três temáticas, de forma conjunta ou separadamente.

*

A segunda etapa, a ocorrer após a publicação em rede, não necessariamente dispõe dos mesmos procedimentos da primeira. Qualquer pessoa interessada em colaborar na construção da base de dados poderá se cadastrar e enviar registros pelo sistema. Nesse caso, não há como estabelecer metodologia para a localização das fontes, contudo, o registro obedecerá aos mesmos critérios da etapa anterior.

O cadastrador deverá criar um cadastro de usuário e entrar no sistema. Para cada fonte preencherá um formulário. A equipe responsável fará a avaliação do registro e verificação dos dados, que poderá ser aceito e publicado, ou retornado ao cadastrador para informações adicionais e/ou ajustes. Quando o registro não necessitar de ajustes e for considerado adequado, será lançado na base de dados e disponibilizado para consulta. O *Catálogo de bibliografia* encontra-se em fase de elaboração. Em breve será publicada uma versão teste no *site* do MusA.

O processo relativo à segunda etapa pode ser visualizado a seguir (quadro 3):

Quadro 3 – 2ª etapa de cadastro para o *Catálogo de bibliografia*

Fonte: elaboração do autor.

2. Guia de acervos⁵

Se o acesso à bibliografia musical em Roraima não é uma tarefa fácil, quando se trata de documentação arquivística em acervos a questão é ainda mais complexa. Não há um acesso sistematizado à documentação musical no Estado e investigações com base musicográfica são desconhecidas.

Os registros de música, considerando as diversas fontes documentais possíveis – “textuais, sonoras, iconográficas, audiovisuais e musicais” (SOTUYO BLANCO, 2016, p. 74) – consistem em patrimônio

⁵ Um estudo prévio sobre o estabelecimento do *Guia de acervos* foi apresentado no XXVIII Congresso da ANPPOM (BENETTI, 2018). Esta seção é uma adaptação do referido texto.

material, mas a música enquanto fenômeno sonoro caracteriza-se como patrimônio imaterial. A interdependência dessas duas dimensões é apontada por Cotta (2006, p. 26) como um desafio no que diz respeito à preservação, pois os documentos são “[...] registros que dão suporte a uma prática cultural que é, esta sim, a sua verdadeira manifestação fenomenológica, que se dá propriamente como música aos sentidos humanos”.

Partindo do pressuposto de que a informação musical “[...] emana tanto da dimensão fenomenológica da música (materializada em registros sonoros e audiovisuais) quanto da sua dimensão linguística e semiológica (materializada nos registros de notação musical)”, Sotuyo Blanco (2016, p. 78-79) propõe a categorização, de ordem taxonômica, dos “documentos relativos à música”. Esta é entendida como ordem documental, ao passo que os “documentos musicais” consistem em família documental. Quanto aos gêneros documentais compreendidos como subconjunto desta família, observam-se os documentos sonoros, audiovisuais, iconográficos e musicográficos.

Os conjuntos de registros das práticas musicais constituem acervos. Esta é uma denominação genérica para conjuntos de documentos de uma entidade produtora ou custodiadora – a primeira caracteriza-se como “entidade coletiva, pessoa ou família” que produziu o acervo e, a segunda consiste em “entidade responsável pela custódia e acesso a um acervo” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 84). Dada a diversidade de registros musicais relevantes à atividade musicológica, bem como a variedade de entidades com possibilidade de custodiar documentação musical – bibliotecas, arquivos, coleções, museus, hemerotecas, acervos pessoais etc., optou-se pelo estabelecimento do guia de acervos, o qual contempla todos esses conjuntos documentais.

Um guia caracteriza-se como um instrumento de busca que possibilita ao pesquisador uma visão panorâmica do acervo. Os instrumentos de busca podem ser guias, inventários, catálogos ou índices, conforme o nível de descrição, listados do geral ao específico.

Para coletar as informações, foi elaborada uma ficha de cadastro (quadro 4):

Quadro 4 – Ficha de cadastro para o *Guia de acervos*

Acervo		
Nome do acervo:		<input type="checkbox"/> I. pública <input type="checkbox"/> particular <input type="checkbox"/> I. privada obs:
Como descobriu?		
Tipo de acervo	<input type="checkbox"/> Arquivo <input type="checkbox"/> permanente <input type="checkbox"/> corrente <input type="checkbox"/> intermed.	<input type="checkbox"/> Biblioteca <input type="checkbox"/> Museu <input type="checkbox"/> Coleção <input type="checkbox"/> Outro
Endereço:		Fones:
E-mail:		Site:
Funcionamento	<input type="checkbox"/> S <input type="checkbox"/> T <input type="checkbox"/> Q <input type="checkbox"/> Q <input type="checkbox"/> S <input type="checkbox"/> S <input type="checkbox"/> D	Horário:
Nome do contato:		Celular:
Possui serv. de informações?		<input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Em construção
Profissional especializado	<input type="checkbox"/> Arquivista <input type="checkbox"/> Bibliotecário <input type="checkbox"/> Museólogo <input type="checkbox"/> Historiador <input type="checkbox"/> Musicólogo <input type="checkbox"/> Não há <input type="checkbox"/> Outro:	
Nome:		Contato:
Documentação		
Consulta	<input type="checkbox"/> Gratuita <input type="checkbox"/> Paga (informar valores):	
Instr. de busca	<input type="checkbox"/> Guia <input type="checkbox"/> Inventário <input type="checkbox"/> Catálogo <input type="checkbox"/> Índice <input type="checkbox"/> Outro <input type="checkbox"/> N. há	
Restrições	<input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não	Quais?
Reprodução	<input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não	Obs.:
Há docum. musical no acervo?		<input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Não se sabe
Gêneros documentais	<input type="checkbox"/> textuais <input type="checkbox"/> sonoros <input type="checkbox"/> musicográficos <input type="checkbox"/> iconográficos <input type="checkbox"/> audiovisuais <input type="checkbox"/> outros (descreva)	
Condições		
Temperatura	<input type="checkbox"/> adequada <input type="checkbox"/> inadequada	<input type="checkbox"/> refrigeração <input type="checkbox"/> natural
Umidade	<input type="checkbox"/> adequada <input type="checkbox"/> inadequada	<input type="checkbox"/> controlada <input type="checkbox"/> não controlada
Luminosidade	<input type="checkbox"/> adequada <input type="checkbox"/> inadequada	<input type="checkbox"/> artificial <input type="checkbox"/> natural
Mobília	<input type="checkbox"/> adequada <input type="checkbox"/> inadequada	<input type="checkbox"/> madeira <input type="checkbox"/> metal <input type="checkbox"/> outros
Caixas/pastas	<input type="checkbox"/> adequadas <input type="checkbox"/> inadequadas	<input type="checkbox"/> papel <input type="checkbox"/> plástico <input type="checkbox"/> outros
Conservação	<input type="checkbox"/> adequada <input type="checkbox"/> inadequada	<input type="checkbox"/> poeira <input type="checkbox"/> insetos <input type="checkbox"/> outros

Fonte: Benetti (2018, p. 6).

O *Guia de acervos* é uma iniciativa para facilitar o acesso à docu-

mentação musical e relativa à música. O cadastro de informações será um processo semelhante ao do *Catálogo de bibliografia*, demonstrado no quadro 3: quando identificado um novo acervo, o cadastrador deverá entrar no sistema, preencher e enviar o formulário. O avaliador fará a verificação e concluirá o registro ou retornará ao cadastrador para ajustes.

3. Catálogo de músicos

Outra possibilidade de registro diz respeito às pessoas envolvidas com a atividade musical. Existem atualmente em Roraima muitos compositores, instrumentistas, cantores, professores, regentes, produtores, entre tantas outras possibilidades de atividades musicais. Alguns são amplamente reconhecidos, mas muitos têm atuações em contextos específicos, sem grande projeção fora do meio musical. Encontrar informações sobre esses músicos nem sempre é tarefa fácil. Quanto aos músicos do passado, as informações são ainda menos acessíveis. Nesse sentido, foi pensado o *Catálogo de músicos*, com o intuito de organizar essas informações e viabilizar o acesso.

O processo para o cadastro é semelhante ao do *Guia de acervos* e do *Catálogo de bibliografia*, descrito anteriormente no quadro 3. Ao identificar um músico ainda não registrado no catálogo, o cadastrador deverá entrar no sistema, preencher e enviar o formulário, que será verificado pelo avaliador e poderá ser registrado ou retornado ao cadastrador para informações complementares e correções. O cadastrador poderá ser o próprio músico ou um terceiro, contudo, nos casos em que se aplica deverá haver o consentimento, expresso em termo próprio.

Para a coleta de dados dos agentes envolvidos de alguma forma com a atividade musical, foi elaborada uma ficha biográfica (quadro 5). Esta ficha poderá ser preenchida a partir da participação espontânea dos músicos, na forma de autobiografia, ou registrada por um cadastrador voluntário desde que haja o consentimento do músico ou de um representante, a exemplo dos demais registros já mencionados.

Quadro 5 – Ficha biográfica para cadastro no *Catálogo de músicos*

Dados pessoais
Nome completo:
Pseudônimo / nome artístico:
Data de nascimento:
Cidade natal / Estado:
Filiação:
Cônjuge:
Filhos:
Dados pessoais complementares (livre, escreva à vontade aqui e nos próximos campos):
Formação musical
Descreva como você aprendeu música (locais, datas, pessoas, métodos, influências etc.):
Atuação como músico
Você toca instrumentos? Quais? Canta? Compõe? Arranja? Leciona? etc.:
Trabalhos relevantes (composições, projetos, shows, festivais, etc.):
Atuação em Roraima
É daqui? Veio de outro lugar? Descreva:
Descreva (locais, datas, pessoas, estilos musicais, festivais etc.):
Informações complementares (livre)
Escreva o que julgar relevante e que não esteja contemplado nos campos anteriores. Não há limites. Qualquer informação é válida. Se possível, anexe em sua resposta partituras, cifras, letras, cartazes, fotos, vídeos, áudios ou qualquer material relacionado à sua atividade musical.

Fonte: Benetti (2019, p. 18).

4. Catálogo de eventos

Uma das formas para compreender a atividade musical do estado é através dos eventos. Em Roraima há muitos eventos correntes que contemplam a música, como também há indícios de eventos passados na literatura e na documentação acessada. Existe ainda a possibilidade da ocorrência de eventos não registrados na literatura, mas que podem vir a ser resgatados. Com a finalidade de registrar esses eventos e possibilitar o acesso à informação foi pensado o *Catálogo de eventos*.

O instrumento de coleta dos dados para esse catálogo é o formulário que segue (quadro 6):

Quadro 6 – Formulário para cadastro no *Catálogo de eventos*

Dados gerais da organização do evento	
Nome do evento:	<input type="checkbox"/> Inst. pública <input type="checkbox"/> Particular <input type="checkbox"/> Inst. privada Obs:
Descrição do organizador:	
Responsável:	Celular:
Como descobriu?	
Tipo de evento	<input type="checkbox"/> música <input type="checkbox"/> dança <input type="checkbox"/> festival <input type="checkbox"/> festejo <input type="checkbox"/> teatro <input type="checkbox"/> outro <input type="checkbox"/> concurso <input type="checkbox"/> outro
Cidade:	Número:
Meios de divulgação:	
Quando ocorre?	
Histórico:	
Sobre o público	
Público-alvo:	Público (quantidade):
Média público (anteriores):	Idioma(s):
Eventos relacionados:	
Outros eventos da localidade:	
Estrutura física	
Local:	Capacidade:
Descrição:	
Registros	
A organização possui registros?	<input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Não se sabe
Nome do contato:	Celular:
Informações adicionais:	
Registros da pesquisa de campo	
<input type="checkbox"/> Audiovisual <input type="checkbox"/> Sonoro <input type="checkbox"/> Escrito <input type="checkbox"/> Fotográfico <input type="checkbox"/> Outro <input type="checkbox"/> não fez	Equipamento(s):
Contatos:	

Fonte: elaboração do autor.

Para o cadastro, o processo assemelha-se ao do *Catálogo de música*.

cos, do *Guia de acervos* e do *Catálogo de bibliografia*, conforme já exposto no quadro 3. O interessado em cadastrar o evento na base deverá preencher e enviar o formulário, por meio do mesmo cadastro no sistema descrito anteriormente. O registro será avaliado e poderá ser finalizado ou retornado ao cadastrador para complementação.

Neste livro há alguns capítulos que contribuem para a formação do catálogo, como *Carnaval de Boa Vista em quadrinhos* (p. 45-61), *Os festivais da canção* (p. 63-92), *O Movimento Roraimense e os festivais* (p. 93-108), *Festival Folclórico de Caracarái* (p. 109-137) e *Os eventos artístico-culturais na fronteira norte* (p. 139-162). Alguns dos eventos analisados pelos autores são especificamente dedicados à música, outros são eventos de caráter diversificado e abrangente, os quais integram diversas manifestações artísticas e culturais e contemplam algum tipo de atividade musical. Todos são de interesse para o catálogo.

5. Considerações

As quatro ferramentas de busca descritas nas seções anteriores – *Catálogo de bibliografia*, *Guia de acervos*, *Catálogo de músicos* e *Catálogo de eventos* – apresentam um caráter colaborativo: qualquer pessoa interessada poderá registrar-se como cadastrador, preencher os formulários e enviá-los pelo sistema. Quando concluída a avaliação, considerando os processos descritos, será efetuada a publicação. Todos os dados serão hospedados em servidor da UFRR e disponibilizados no *site* do MusA – ufr.br/musa – com acesso livre.

A partir das pesquisas em andamento e da identificação de outros conjuntos de dados, poderão ser implementadas novas ferramentas de busca voltadas às obras, aos espaços, às práticas e quaisquer outras categorias de interesse que possam vir a ser estabelecidas. Nesse caso, os processos descritos neste texto poderão servir como ferramentas para a organização dos novos conjuntos de dados.

Todo o sistema está sendo desenvolvido com os recursos disponíveis na UFRR para gestão de sites, portanto, não há demandas adi-

cionais de equipamento, software ou pessoal. Esse formato possibilita a continuidade do projeto mesmo se não houver recursos próprios e garante a permanência dos registros e do acesso.

Referências

ALMEIDA, Jéssica de; BENETTI, Gustavo Frosi. Saberes e práticas musicais em Roraima: um panorama dos estudos acadêmicos. **Música em Contexto**, Brasília, v. 13, n. 1, p. 92-98, 2019. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/issue/view/1785>. Acesso em: 8 ago. 2019.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/publicacoes_textos/dicionario_de_terminologia_arquivistica.pdf. Acesso em: 31 mar. 2018.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **ABNT NBR 6023**: Informação e documentação: Referências: Elaboração. Rio de Janeiro: ABNT, 2018.

BENETTI, Gustavo Frosi. **Música e história em Boa Vista**: bibliografia, documentação e eventos musicais. 2019. 80 p. Monografia (Pós-Doutorado em Artes) – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2019.

BENETTI, Gustavo Frosi. Música e história em Roraima: subsídios para uma educação musical contextualizada. *In*: SILVA, Ivete Souza da (org.). **Arte na Amazônia**: conversas sobre o ensino na Região Norte. Boa Vista: Editora da UFRR, 2016. p. 151-163.

BENETTI, Gustavo Frosi. Sobre acervos musicais em Roraima: situação atual e iniciativas para o estabelecimento de um guia. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 28., 2018, Manaus. **Anais** [...]. Manaus: ANPPOM, 2018. p. 1-7. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5329/2016>. Acesso em: 1 mar. 2019.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. *In*: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo (org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 15-37.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Da pesquisa em música à salvaguarda do patrimônio arquivístico-musical em três capitais da Região Norte do Brasil: preservação, pesquisa e difusão da memória musical de tradição escrita. *In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA*, 4., 2015, Porto Velho. **Anais** [...]. Boa Vista: Editora da UFRR, 2016. p. 321-336. Disponível em: <https://revista.ufrr.br/sima/article/view/4716/2382>. Acesso em: 1 mar. 2019.

DUCKLES, Vincent H.; REED, Ida; KELLER, Michael A. **Music Reference and Research Materials: An Annotated Bibliography**. 5. ed. New York: Schirmer Books, 1997.

SILVA, Jefferson Tiago de Souza Mendes. Estudos musicais: uma análise das investigações realizadas em Roraima – Brasil. **European Review of Artistic Studies**, Vila Real, v. 7, n. 4, p. 1-13, 2016. Disponível em: <http://eras.mundis.pt/index.php/eras/article/view/119>. Acesso em: 8 ago. 2019.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Documentação musical e musicográfica: em prol de uma terminologia necessária. *In: SOTUYO BLANCO, Pablo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira (org.). Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, icongráficos, sonoros e musicais*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 73-116.

SOBRE OS AUTORES

Devair Antônio Fiorotti (*in memoriam*)

Graduado em Letras (1999), Mestre em Literatura (2001) e Doutor em Literatura (2006) pela UnB. Foi professor da UERR de 2006 a 2018, e da UFRR de 2018 a 2020. Integrou o quadro permanente dos mestrados em Educação e em Letras da UFRR. Atuou nas seguintes áreas: artes verbais ameríndias, identidade, crítica literária, linguagem poética, letramento literário, articulando estudos linguísticos, culturais e literários. Desenvolveu pesquisa na Terra Indígena São Marcos e Raposa Serra do Sol na área de poéticas orais, financiada pelo CNPq desde 2007, dentro das atividades do projeto *Panton pia'* (pantonpia.com.br). Realizou o projeto *Do carvão ao diamante*, com antigos garimpeiros do Tepequém. Foi idealizador e tutor do PET Letras, *Projeto de Letramento Guariba*, em Pacaraima, que atendeu crianças com dificuldade de aprendizagem de 2010-2016. Foi conselheiro na área de Museu e Memória no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), de 2010 a 2012.

Fernando Lacerda Simões Duarte

Graduado em Música – Composição e Regência (2008), Mestre em Música (2011) e Doutor em Música (2016) pela UNESP. Realizou estágio pós-doutoral junto aos programas de pós-graduação em Música da UFMG (2017) e em Artes da UFPA (2020), ambos com bolsa PNPd/CAPES. Sua pesquisa de campo em acervos alcança mais de cento e vinte e cidades no Brasil. Tem se dedicado principalmente às temáticas da música religiosa e dos acervos musicais brasileiros. Atualmente, é professor na Escola de Música da UFPA.

lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Gabriel de Souza Alencar

Graduado em Relações Internacionais (2014), Especialista em Geopolítica e Relações Internacionais (2016) e Mestre em Sociedade e Fronteira (2019) pela UFRR. Atua nas temáticas de Cultura e Relações Internacionais, Música e Relações Internacionais, Cooperação Internacional.

gabriel.souzalencar@gmail.com

Gustavo Frosi Benetti

Graduado em Música (2008) e Mestre em História (2011) pela UPF. Doutor em Música – Musicologia (2015) pela UFBA. Pós-Doutorado em Artes – Musicologia (2019) pela UTAD, Portugal. Atua nas temáticas de música e história no Brasil. Realizou a edição crítica de *A música no Brasil*, de Guilherme de Mello, primeira obra do gênero no país, publicada em 1908. Coordenador do projeto *Música e história em Roraima: bibliografia, documentação e eventos musicais*. Líder do grupo de pesquisa Musicologia na Amazônia (MusA). Professor do Curso de Licenciatura em Música e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRR.

gustavo.benetti@outlook.com

Jackson de Souza Félix

Graduado em Comunicação Social – Jornalismo (2017) e Mestre em Letras (2019) pela UFRR. Membro do grupo de pesquisa Observatório Cultural da Amazônia e Caribe - Ama[z]oom. Atua como web repórter no portal de notícias G1 Roraima. Participou da cobertura das eleições de 2014, 2016 e 2018 e tem experiência na cobertura de protestos, manifestações, shows, eventos culturais, sessões plenárias, denúncias, operações policiais, migrações e crise humanitária.

jackotumblr@gmail.com

Jéssica de Almeida

Graduada em Música (2012), Mestre em Educação (2016) e Doutora em Educação (2019) pela UFSM. É membro dos Grupos de Pesquisas Autonarrativas de práticas musicais (NarraMus), Musicologia na Amazônia (MusA) e pesquisa a formação e atuação de professores de música em diferentes contextos a partir de abordagens (auto)biográficas. É coordenadora da região Norte na Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e representante do estado Roraima no Fórum Latinoamericano de Educação Musical (Fladem). Professora do Curso de Licenciatura em Música e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRR.

almeidadejessica@gmail.com

Joelson Vaz da Silva

Graduado em Análise e Desenvolvimento de Sistemas (2002) pela UVA. Graduado em Música (2019) pela UFRR. É militar, com cursos de Formação de Sargentos (1999) e de Aperfeiçoamento de Sargentos (2015) pela Aeronáutica.

joelsonjvs@gmail.com

Leila Adriana Baptaglin

Graduada em Artes Plásticas, Bacharelado (2006) e Licenciatura (2007), Especialista em Gestão Educacional (2008), Mestre em Educação (2010), Mestre em Patrimônio Cultural (2010) e Doutora em Educação (2014) pela UFSM. Pós-Doutorado em Filosofía y Ciencias Humanas en Nuestra América pela UNESR, Venezuela (2019). Líder do Grupo de estudos e pesquisas em Patrimônio, Arte e Cultura na Amazônia (GPAC). Professora do Curso de Artes Visuais, dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e em Educação, mestrados da UFRR, e do doutorado em Educação EDUCANORTE. Atua nos temas: Arte Urbana, Saberes Amazônicos, Circuito da Arte, Estudos Culturais, Educomunicação e Ensino de Artes.

leila.baptaglin@ufr.br

Levi Leonido Fernandes da Silva

Bacharel em Professores do Ensino Básico (1º Ciclo) pela UTAD, Licenciado em Professores do Ensino Básico (2º Ciclo) - Educação Musical pela Escola Superior de Educação Jean Piaget / Conservatório Regional de Música de Gaia. Pós-graduado em Música, Texto y Representación, Suficiencia Investigadora (DEA - Diploma de Estudios Avanzados), Mestre em Educação e Doutor em Educação pela Universidade de Salamanca. Pós-Doutoramento pela Universidade de Coimbra; investigação no âmbito do Projeto de Pós-Doutoramento na Universidade de Santiago de Compostela; Pós-doutorado pela Universidade do Minho. Principais áreas de atuação: Didática Integrada das Expressões Artísticas; Música para Teatro e Cinema, Cultura Teatral; Didáticas Artísticas Interdisciplinares. Professor da Escola das Ciências Humanas e Sociais da UTAD. Membro Integrado do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Diretor da *European Review of Artistic Studies*. Presidente da MUNDIS – Associação Cívica de Formação e Cultura.

levileon@utad.pt

Rhafael Porto Ribeiro

Graduado em Artes Visuais (2018) e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela UFRR. Tem experiência em pesquisa sobre histórias em quadrinhos. Atua como quadrinista, ilustrador e professor.

rfael12@hotmail.com

Vilso Junior Santi

Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela UCPel (2006), Mestre em Comunicação Midiática pela UFSM (2009), Doutor em Comunicação Social pela PUC-RS (2013) com período sanduíche na UC, Portugal e Pós-Doutorado em Filosofía y Ciencias Humanas en Nuestra América pela UNESR, Venezuela (2018). Tem experiência nas áreas de Ciências Sociais e Humanas, Comunicação Social e Jornalismo. Atualmente é pesquisador integrante do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRR e vice-coordenador do GT9 - Teoría y Metodología de la Investigación en Comunicación da ALAIC.

vjr santi@gmail.com



A ideia do livro surgiu da dificuldade em encontrar material publicado voltado para o ensino de música e da necessidade de fontes para a pesquisa em música em Roraima. Por meio da Chamada Universal nº 01/2016, do MCTI/CNPq, percebemos uma oportunidade para realizar essa demanda. Os nove capítulos resultantes das pesquisas desenvolvidas trazem temas e contextos diversificados, mas conectados e articulados em uma mesma proposta: música indígena, religiosa ou urbana, música de festivais ou de manifestações culturais tradicionais, música como movimento ou como prática de ensino, música como registro... Todas essas dimensões foram abordadas aqui, em alguma medida, mas ainda há muito espaço para investigações futuras. Que este livro, mais do que um material bibliográfico, seja um incentivo ao conhecimento da música e da cultura roraimense.

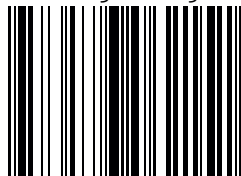
Gustavo Frosi Benetti

A investigação e o registo dos eventos e raízes artístico-culturais de um povo, de uma região ou de um estado (como é o caso), pretende, em primeiro lugar, por um lado preservar, pensar e perceber essas mesmas raízes e perspectivá-las para futuro. O futuro este que dependerá de uma pensada e informada formação e sensibilização geral perante a arte e respetivas manifestações artístico-culturais. O acesso, via tecnológica e de fácil acesso (em open access) ao que foi feito e a sua contextualização, assume um papel central nos alicerces e de uma base informada, de uma ação programada e numa mais ampla sensibilização das partes e, essencialmente, dos vários agentes culturais que a este universo pertencem e que nele ativamente participam.

Levi Leonido



ISBN 658606215-2



9 786586 062151