

12

12º ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA

VIVER SUA MÚSICA

14 A 16 DE SETEMBRO DE 2016 | CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

Realização

Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid)
Centro Cultural São Paulo (CCSP)
Universidade Paulista (UNIP)

Coordenação geral e curadoria

Heloísa de A. Duarte Valente
Juliana Coli
Marta Fonterrada
Ricardo Santhiago

Comitê científico e de leitura

Harete Vianna Moreno
Juliana Coli
Marta Fonterrada
Ricardo Santhiago
Sami Douek
Simone Luci Pereira
Theophilo Augusto Pinto
Wladimir Mattos
Fernando Iazzetta (Conselho consultivo/convidado)
Paulo Chagas (Conselho consultivo/convidado)

Secretaria e assessoria de comunicação

Raphael F. Lopes Farias
Paulo Henrique Lopes

Apoio

Fapesp
Letra e Voz
Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo

12o Encontro Internacional de Música e Mídia

Viver sua música

Apresentação

Viver sua música... De quantas maneiras é possível? Talvez uma das experiências mais antigas seja a do acalanto, seguida das cantigas rimadas, das danças de roda. Na primeira infância, pela transmissão oral... Depois surgiria a prática instrumental, a escuta mais ou menos atenta, de acordo com o repertório e seus rituais de fruição.

Assim deve ter sido a vivência musical, até pouco mais de há cem anos. Mais propriamente falando, até o final do século XIX, com o advento da escizofonia tecnológica. Transformações drásticas foram surgindo no modo de vida das pessoas, em poucos anos – fato inédito ao longo de mais de dois milênios. Com a invenção de recursos de captação, transmissão, amplificação, armazenamento das informações acústicas surgiram os aparelhos de gravação e, logo em seguida, de transmissão, possibilitando a criação e desenvolvimento daquilo que se convencionou denominar indústria cultural. Este novo panorama, atingiu vários setores da sociedade, abrindo novos horizontes em várias instâncias no âmbito econômico, cultural, artístico. Objetivamente, estreitaram-se as relações entre os campos de estudo da sonologia e a performance musical.

A mediatização técnica aos poucos promoveu, inicialmente, a escuta em local fixo – a sala residencial, a sala de concertos. Mais tarde, a escuta ambulante, com fones de ouvido de grife ou descartáveis, comprados de vendedores ambulantes a preços módicos. A era digital promoveu a interação do estímulo visual, em paralelo ao sonoro (e, em várias situações, o estímulo visual, antes coadjuvante, tornou-se a orientação da atitude da escuta...)

Viver a música implica, frequentemente, o uso de acessórios materiais que, na falta de outro nome, podemos chamar de instrumento musical. Dentre uma miríade de exemplos, podem ser lembrados o piano, o tambor, o iPod, o toca-disco e o smartphone, dispositivos usados para a produção ou reprodução musical em ambientes e culturas os mais variados. Muitos desses aparelhos lembram a proximidade do conceito tecnologia, palavra utilizada para falar de novas propostas de performance e escuta – isto é, de vivência – da música. Ainda que existam até hoje aperfeiçoamento em materiais ditos “tradicionalistas”, como vernizes para violinos ou ligas metálicas para instrumentos de sopro, o que tem ganhado muita atenção é o uso da eletrônica em geral e suas aplicações digitais em particular. Porém, afirma-se, todos esses meios técnicos podem servir ao fim último do viver a música.

No que diz respeito à performance, verifica-se que, inicialmente a fonografia elegeu a voz como fonte privilegiada das primeiras gravações. Tal fato concorreu, ao mesmo tempo, para a criação do hábito de escuta da performance sem a presença direta do corpo e, mais ainda, distante dos espaços canônicos de sua realização. Por outro lado, permitiu a veiculação de modelos estéticos vocais filtrados e padronizados segundo critérios não apenas estéticos e técnicos, mas também mercadológicos. Como consequência imediata, a outras formas de escuta que decorrem de tal experiência são contundentes: escuta-se a voz a partir de um corpo imaginado. Não obstante, a voz realiza a performance, fundamentalmente, por intermédio de seus aspectos peculiares de capacidade de transmissão de suas emoções.

Vive-se a música de acordo com os estágios da vida: o bebê percebe de maneira diferente da criança, do adolescente, do adulto e do idoso. E também vivem a música, de maneira singular, as pessoas que, por razões diversas, fogem ao padrão: cegos, surdos, deficientes intelectuais, físicos e também pessoas que sofrem alterações de ordem psíquica. Tais receptores ouvem com o corpo em formas e protocolos distintos, reconfigurados e redesenhados continuamente.

Viver a música também é estudar o papel da música na sociedade, sua relação com outras artes, sua relação com as instituições, seu papel na construção de conhecimento, nas formas de agir no mundo, seu papel

na vida das pessoas, bem como as suas formas de apropriação: questões de gênero, seu uso político, até como arma guerra (etc.)

Enfim, vivemos nossa música de várias maneiras e em diferentes graus de proximidade: da escuta atenta a qual dirigimos nossa atenção de maneira intensa, à mais despreziosa, conjuntamente ao desempenho de múltiplas tarefas... E, embora não pareçam, todas elas constituem operações de alta complexidade intelectual, que acabam resultando em hábitos corriqueiros.

Este 12º Encontro dedica especialmente sua edição à memória do compositor Gilberto Mendes, incentivador desta reunião científica desde sua primeira edição, em 2005. Por isso, tomamos o título de seu segundo livro de memórias como motivação para os debates que se desenrolarão ao longo de três dias. Mas também, aproveitamos esta edição para evocar outros nomes que viveram sua música de maneira muito especial: nomes que deixaram de ser pessoas, para se transformarem signos... Poderosos signos representantes de sua época, de sua estética e de sua maneira de propor a escuta e fruição da música: Pierre Boulez, Keith Emerson, David Bowie, Prince, Severino Filho, Nicolaus Harnoncourt, Naná Vasconcelos, George Martin... Assim como não-músicos profissionais que viveram a música de outra forma, como Rogério Duarte e o teórico Umberto Eco. A organização do 12º Encontro convida os interessados a participarem das discussões, como ouvintes ou propondo comunicações, dentro dos eixos temáticos.

Eixos temáticos

1. Viver a música, na diferença

Coordenação: Harete V. Moreno, Ricardo Santhiago, Wladimir Mattos

A fruição musical está diretamente relacionada às diferentes formas de ouvir, pensar e expressar a música. O estudo destes comportamentos e suas motivações tende a tomar como base alguns padrões definidos como típicos do ser humano. Entretanto, muitas pessoas vivem as suas músicas em condições físicas, psíquicas e socioculturais que não correspondem a estes padrões. Há também importantes diferenças quanto à nossa experiência musical a cada estágio da vida: o bebê percebe de maneira diferente da criança, do adolescente, do adulto e do idoso. Vivemos a música em formas e protocolos distintos, continuamente reconfigurados e redesenhados. Este eixo pretende discutir estes “atravessamentos” que nos permitem compreender o que é viver a música, nas diferenças.

2. Ouvivendo a música: voz, corpo e emoção

Coordenação: Heloísa Valente e Juliana Coli

Recentemente, os avanços tecnológicos das linguagens da comunicação têm possibilitado a mensuração da voz humana cantada e falada, sob vários aspectos. Por se tratar do instrumento que reúne num só corpo instrumento e meio de execução e, tendo em conta que cada corporeidade vocal em registros fonográficos não pode ser apreendida objetivamente pela totalidade da performance (cf. Zumthor), conceitos oriundos da psicofonética (Fonágy), bem como da psicologia/ personagem vocal (Bouchard), podem resultar em uma aproximação das nuances representadas pela complexidade do objeto em si: a voz. Ao mesmo tempo, a experiência da performance vocal dos “intérpretes incorpóreos”, podem expandir e acrescentar novas realidades estéticas, promovendo novas formas de sensibilidade e novas situações de escuta (novos contextos e lugares) ampliando, assim, os instrumentos de análise dos processos criativos, sem deixar de lado as performances convencionalmente estabelecidas.

3. Viver a música, no uso de instrumentos musicais

Coordenação: Theophilo Augusto Pinto e Sami Douek

Tendo como inspiração o pensamento de Antoine Hennion, propõe-se refletir sobre o instrumento musical não como um ente isolado, dado – ou seja, “morto”, estático – como se fosse apenas um elemento material a ajudar a compreensão de uma dada cultura. Também parece pouco pensar apenas sua evolução tecnológica sem que esta esteja ligada a outras dimensões do fazer música, seja na sua execução ou na sua escuta. Mais afirmativamente, este eixo temático pretende refletir sobre o instrumento musical como ator que, juntamente com partituras, pessoas, público (etc), negocia sua participação ativamente no uso dos recursos tecnológicos, na criação de gostos, estéticas, padrões de comportamento, narrativas e outros aspectos do viver musical.

4. Os poderes da música e a música do poder

Coordenação: Fernando Iazzetta e Paulo Chagas

Pode-se afirmar que, em grande medida, devido à sua natureza autorreferente, a música acaba é objeto de abordagens contrastantes, senão contrárias: De um lado, pode cimentar ou subverter relações de poder, tal como apontam destacados sociólogos (T. Adorno; J. Attali). De outra parte, pessoas envolvidas no universo musical (músicos, compositores, em particular) tendem a relegar a importância da música como linguagem da cultura, na sociedade e dentro do próprio campo artístico. Sob a alegação de ser uma arte abstrata, questões para além do que se costuma encampar no seu domínio (gramáticas, formas, estilos, etc.) acabam despercebidas ou desprezadas. Assim, o papel da música na sociedade, sua relação com outras artes, sua relação com as instituições, seu papel na construção de conhecimento, nas formas de agir no mundo, seu papel na vida das pessoas, bem como as suas formas de apropriação (questões de gênero, seu uso político, até como arma guerra, dentre outros) tornam-se temas periféricos. Sendo notória a necessidade de estimular debates a respeito, este eixo pretende discutir e problematizar as maneiras segundo e pelas quais se vive a música.

Programação

Quarta-feira, 14 de setembro

9h30-10h

Credenciamento

10h15- 10h30

Solenidade de Abertura

Coordenação do PPGCOM – UNIP

Prof^ª Dr^ª Barbara Heller

Coordenadoras do MusiMid

Prof^ª Dr^ª Heloísa de A. D. Valente

Prof^ª Dr^ª Simone Luci Pereira

10h30-12h

Palestra de abertura

Vivre sa musique: la musique comme expérience - Une analyse pragmatique et sociotechnique de l'invention de l'écoute de musique enregistrée

Sophie Maisonneuve

12h-14h

Intervalo

14h-16h

Mesa-redonda 1

Ouviver música: espaços e recepção

Coordenação: Marcel de O. Souza

Os sons nos tempos do “cinema mudo”: aspectos da exibição cinematográfica no Rio de Janeiro da primeira década de 1900

Danielle Crepaldi

Drama, opereta, revista e cançoneta: as mudanças na programação dos teatros cariocas entre 1890-1900 e seus significados

Mônica Vermes

Programar a música na gestão de Mário de Andrade

Flávia Toni

Concertos CCSP: programação, incentivo à criação e documentação

Dante Pignatari

Rádio no Centro Cultural São Paulo

Marta Fonterrada

16h-16h15

Intervalo

16h30-18h

Sessões temáticas 1 e 2

Comunicações orais

18h

Tertúlia

Homenagens

Quinta-feira, 15 de setembro

10h-12h

Sessões temáticas 3 e 4

Comunicações orais

12h- 14h

Intervalo

14h- 16h

Mesa-redonda 2

Ouvivendo a música: voz, corpo e emoção

Coordenação: Juliana Coli

“Ô de casa!”, na voz de Batista Junior

Juliana González

Para as duplas caipiras, a comédia e a canção rancheira nem sempre fora tão doloridas

Saulo Alves

Da imersão ao êxtase: Considerações no âmbito da improvisação musical

Ana Luísa Fridman

16h-16h15

Intervalo

16h30- 17h30

Sessão MusiMid

Nesta sessão, as coordenadoras do MusiMid apresentarão os projetos de pesquisa em andamento, em seus subprojetos (dissertações e teses), publicações e outras iniciativas em parceria com outros pesquisadores

associados.

Participantes: Paulo Henrique Oliveira Lopes, Marcelo Abud, Rui Granado, Robson Andrade, Laura Dantas, Carolina Ferreira, Raphael F. Lopes Farias, Rafalea R. González, Ricardo Santhiago.

17h30-18h30

Mesa redonda 3

Os poderes da música e a música do poder

Coordenação: Theophilo A. Pinto

Migração, melancolia e identidade

Paulo Chagas

Sami Douek

18h30

Apresentação artística

Vozeiral

Sexta-feira, 16 de setembro

10h-12h

Sessões temáticas 5 e 6

Comunicações orais

12h- 14h

Intervalo

14h- 16h

Mesa redonda 4

Viver a música, na diferença

Coordenação: Harete V. Moreno

Paul Lafontaine

A composição de uma ecologia sonora

Rodrigo Reis

Ouvir junto: um breve relato sobre a proposta e as experiências de ouvir música com bebês e adultos familiares

Wladimir Mattos

16h-16h15

Intervalo

16h15- 17h

Oficina

Qual é a música que entra pelos seus ouvidos?

Rui Granado e Robson Andrade

A quantidade de pessoas que ouve música através de aparelhos portáteis, através de fones de ouvido é cada dia mais frequente e crescente. O que essas pessoas costumam ouvir? Tentando obter respostas sobre

consumo de música gravada, os pesquisadores Rui Granado e Robson Andrade farão uma pesquisa durante os dias do 12º Encontro, com os frequentadores do CCSP. Nesta Oficina, apresentarão os resultados da pesquisa.

17h- 18h

Palestra de encerramento

De la grabación como performance a la performance de la grabación

Rubén López-Cano

18h30

Encerramento

Palestras

Palestra de abertura

Vivre sa musique : la musique comme expérience - Une analyse pragmatique et sociotechnique de l'invention de l'écoute de musique enregistrée

Sophie Maisonneuve

Deslocar a análise do que acontece com o aficionado do paradigma da recepção à experiência implica em reavaliar a performance que envolve conjuntamente objetos, temas e situações musicais. Aplicada à invenção do disco como mídia musical no início do século XX, tal abordagem pragmática mostra que o disco, bem como a audição da música gravada, nunca foram “pré-estabelecidos”, adotadas naturalmente pelo público; mas se constituíram de maneira conjunta, de forma gradual e irregular: novos dispositivos técnicos foram inventados coletivamente não apenas por engenheiros, gravadoras e melômanos. Além do mais, novos formatos da música, novas atitudes de escuta se desenvolveram. Este foco na invenção do disco revela o quanto a tecnologia está no cerne da experiência estética - ela é uma mediação da escuta – sem, no entanto, determiná-la. Hoje como em outros tempos as técnicas não são nunca foram “pré-determinadas”; elas são elaboradas por seus consumidores para então serem integradas às suas experiências e gradualmente se cristalizarem, nas medias.

Sophie Maisonneuve é maîtresse de conférence em sociologia junto à Universidade de Paris –Descartes. Doutora em história e musicologia, seus centros de interesse residem nas práticas musicais dos aficionados e, sobretudo, as relações entre dispositivos técnicos, culturais, assim como suas implicações no que se refere às políticas culturais. Dentre suas publicações figura *L'invention du disque, 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains* (A invenção do disco, 1877-1949 : Gênese do uso das mídias musicais contemporâneas); e, com A. Hennion et É. Gomart, *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui* (Figuras do aficionado : formas, objetos e práticas do gosto musical, hoje).

Palestra de encerramento

De la grabación como performance a la performance de la grabación

Rubén López Cano

Una grabación musical, ya sea en audio o video, no es un registro documental de una performance previa. Es en sí misma una de las muchas formas de componer o interpretar la música. En la tradición de la música de arte europea, la grabación es un modo particular de “poner la música en sonido” (“sounding” music) (Clarke 2005), que crea sus propias modalidades interpretativas y de escucha, diferentes a la del concierto en directo. En el rock, el estudio de grabación se considera un instrumento para la composición, y la pista (musical track), su principal modo de existencia del que deriva el concierto en directo (Gracyk 1996 y Zak 2001). La grabación musical es en sí misma una performance musical que construye significados propios y nos permite enactuar (interactuar al tiempo que integrarnos) con lo musical de maneras únicas. ¿Cuáles son los diversos niveles de performatividad de las grabaciones musicales? ¿Qué significados particulares aportan? Comprender las grabaciones musicales en audio o en video como performances, nos permitirá un estudio más profundo de las prácticas de reciclaje digital actual, como el sampleo, remix o el mashup (López Cano 2010). Con ello se supera su calificación como simulacros de performances musicales (Gunkel 2016) que las anclan a su relación con sus fuentes, para poder centrar la atención en su performatividad: los discursos, imaginarios y realidades sociales que crean.

Rubén López Cano es profesor de tiempo completo en la Escola Superior de Música de Catalunya y colaborador regular como docente, investigador y asesor, de diferentes instituciones y proyectos de Europa y América Latina. Ha escrito numerosos artículos y libros especializados en retórica y semiótica musicales, filosofía de la cognición corporizada de la música, música popular urbana, reciclaje y cultura musical digital, musicología audiovisual, diáspora, cuerpo y subjetividad en música, investigación artística y epistemología de la investigación musical. Pertenece a los consejos editoriales de una decena de revistas de América Latina y Europa. Colabora como Más información en [www. lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)

Migração, Melancolia e Identidade

Paulo C. Chagas

Then shall I turn my face, and hear one bird
sing terribly afar in the lost lands.

E. E. Cummings

Vivo com o sentimento de estar sempre transitando entre diferentes lugares, países e culturas. Nasci no Brasil e fui criado quase como um nômade, sem vínculos duradouros com os lugares onde residi; posteriormente, optei por viver fora do Brasil e tornei-me um migrante. Encaro esta condição como oportunidade e motivo de felicidade, mas também como perda e sofrimento. Vivo o paradoxo de não me sentir em casa em nenhum lugar e de me sentir em casa em todo lugar. A experiência da migração criou em mim a consciência de que devemos consentir a dor e aceitar o que nos é dado. A seguir, examinarei a minha trajetória de migração e refletirei sobre as noções de melancolia e identidade que emergem desse processo.

Quando nasci, meu pai trabalhava como engenheiro agrônomo da Comissão do Vale do São Francisco, órgão do governo federal. O São Francisco é o maior rio que corre inteiramente em território brasileiro, com um comprimento de 2.914 quilômetros, unindo o Sudeste ao Nordeste do país. O trabalho do meu pai consistia em implantar e desenvolver colônias agrícolas em localidades situadas ao longo do rio, nos estados da Bahia e Minas Gerais. Isto fez com que a nossa família tivesse de mudar constantemente de um lugar para outro, de Irecê para Santa Maria da Vitória, e de lá para Paracatu. Eram lugares em que a rudez do mundo material adentrava o pensamento e revestia a existência com a brutalidade dos conflitos sociais e a ganância dos políticos corruptos. A vida tinha de estar sincronizada com o ritmo mítico da natureza tropical, oscilando entre a tolerância e a hostilidade invasiva. Tinha de aprender a bater firme na cabeça para matar a jararaca, essa cobra extremamente agressiva e venenosa que, numa certa ocasião, encontramos dentro de casa escondida atrás do sofá, pronta para dar o bote em mim, que buscava uma bola perdida. Em outra ocasião, lembro-me do alvoroço causado pela imensa sucuri, uma serpente de vários

metros de comprimento, que havia sido capturada ao comer um bezerro inteiro, e que fora colocada dentro de um banheiro externo do qual se havia sacado as telhas. A gente tinha de subir numa escada para admirar a serpente aprisionada, que era assim um objeto de desejo e repulsa. Tivemos alguns animais de estimação inusitados, como uma avestruz arredia, que só era agressiva na presença de mulheres, e um veado bem dócil e gentil, que apelidei de “Perigo”. Eu gostava de passar longos momentos a brincar sozinho, ou a ouvir historinhas infantis tocadas em disquinhos coloridos, que eu colocava na vitrola. Minha mãe dizia que não entendia como eu conseguia reconhecer cada um desses disquinhos, que eram bastante parecidos.

Antes de completar cinco anos de idade, meu pai foi transferido para o escritório-sede da Comissão do Vale do São Francisco, no Rio de Janeiro. Da solidão do campo, entramos no coração da cidade. Era um ritmo de vida diferente, sincronizado não mais com a vitalidade da natureza áspera, mas com o dinamismo das máquinas e ferramentas. Fui alfabetizado em inglês, numa escola em Botafogo. Nunca entendi por que meus pais resolveram me colocar nessa escola, pois o inglês era um idioma muito distante da nossa realidade. O fato é, que essa imersão precoce numa língua estrangeira seria de grande benefício para mim, mais tarde na vida. Ia para a escola de bonde, levado pela minha mãe. Os bondes cariocas eram abertos nas laterais e as pessoas viajavam penduradas nos estribos. Pouco tempo depois, eles foram aposentados e sumiram da paisagem urbana. Dois anos depois, meu pai foi transferido do Rio para Salvador, minha cidade natal. Ele foi posto à disposição do governo baiano para trabalhar em projetos de desenvolvimento agrícola. Vivendo na mesma cidade onde nasceram e cresceram os meus pais, criei um vínculo com os meus parentes mais próximos, especialmente meu avô, um homem de maneiras severas e valores conservadores. O trabalho do meu pai exigia viagens frequentes e tive a oportunidade de acompanhá-lo em muitas jornadas através do grande estado da Bahia. Viajando de jipe, e por estradas de terra, conheci muitos lugares remotos e pobres. O passado colonial e a herança da escravidão se faziam ainda bastante presentes: a população, cuja maioria eram negros, estampava no corpo a miséria, mas mantinha acesa a chama da dignidade brilhando através da escuridão da ignorância e do sofrimento. Tive o privilégio de conhecer essa realidade que me transportou muito além do mundo confortável de classe média em que fui criado.

Tomei conhecimento do golpe militar do dia 31 de março de 1964, quando frequentava um cursinho de admissão, no centro de Salvador, perto da Praça Castro Alves. Alguns dias depois, nossa família mudou-se de novo para o Rio de Janeiro. Fomos morar no bairro do Leme, próximo à praia, num prédio onde vivia uma maioria de oficiais militares com suas famílias. Fiz o ginásio no Colégio de Aplicação onde desenvolvi uma militância política bem intensa, participando de protestos, manifestações e ações organizadas por movimentos marxistas que defendiam a revolução socialista e a luta armada contra o regime ditatorial. Vivíamos numa agitação efervescente, imbuídos de fortes sentimentos de revolta, que era impulsionada pelas mudanças culturais dos anos 1960 e seus anseios de maior liberdade individual. A revolta proporcionava perspectivas únicas para se explorar novos horizontes políticos e culturais. Ela despertou em mim a paixão pelas artes visuais, cinema e literatura. E incendiou na minha geração um potencial criativo que parecia inexaurível.

A oposição crescente à ditadura militar gerou tanto o aumento das medidas repressivas como a radicalização do movimento político. Num certo momento, saí da casa dos meus pais e passei a viver clandestinamente com uma identidade falsa. Mas isto foi por pouco tempo, pois logo decidi deixar o Brasil, em 1970. Fui morar com meus tios que haviam trabalhado na Universidade de Brasília, ele professor de literatura e ela bibliotecária. Eles se exilaram em 1964, logo após o golpe militar, e, depois de andar por vários países, estabeleceram-se finalmente em Paris. Compartilhar a experiência do exílio com os tios, primos e outros brasileiros que moravam na França – numa espécie de gueto involuntário – contribuiu para a crise de identidade que se abateu sobre mim, ao 16 anos de idade. Estava ansioso para descobrir novas possibilidades, mas fui tomado por um forte sentimento de perda e desassossego. O conflito entre as forças internas e externas, fruto da supressão de referências, obscurecia a luz da liberdade. Viajei para a Argélia, onde meus tios tinham morado antes de se mudarem para Paris, procurando reatar os laços com o projeto revolucionário. Nas conversas que tive com os exilados políticos brasileiros que viviam em Argel, pude sentir como o exílio afetava o seu ser-no-mundo e sua relação com o tempo.

Miguel Arraes, o ex-governador de Pernambuco que passou catorze anos em exílio na Argélia, e que depois da Anistia regressou ao Brasil prosseguindo sua carreira política, expressou-se nos seguintes termos:

Estar no exílio é como ver o tempo passar fora de você. As coisas acontecem sem que você participe delas, sem que você esteja dentro delas. Portanto você tem que fazer um esforço enorme para manter-se atualizado com a realidade por meio de conversas, visitas, lendo jornal, ouvindo rádio, etc. Você precisa fazer um esforço para viver, porque, ao contrário, quando você está fora do tempo, você não vive. (Rollemberg 2007, 84)

Por uma grande coincidência, vim a conhecer o grupo de 40 militantes brasileiros que foram banidos para a Argélia. Fui esperá-los no aeroporto quando desembarcaram do avião, libertados em troca do embaixador alemão, sequestrado no Rio de Janeiro. Passei alguns dias com esses homens e mulheres de idades e origens sociais diferentes que tinham em comum o sofrimento; alguns foram severamente torturados, outros nunca se recuperaram dos traumas vividos na prisão. Era impossível esquivar-se à expressão de alívio dos olhos desses ex-prisioneiros, que deixavam transparecer a ansiedade da perda. Isto aconteceu em julho de 1970, durante a Copa do Mundo de futebol, que, pela primeira vez, estava sendo mostrada ao vivo na televisão. Assistimos juntos a vitória do Brasil sobre a Itália, por 4 a 1, que é considerada uma das partidas mais fascinantes da história do futebol. Houve uma discussão acalorada, se devíamos ou não torcer pela seleção brasileira, que estava sendo usada com instrumento de propaganda do regime militar. Entre a lógica revolucionária e os sentimentos de identidade, prevaleceu o segundo. Foi um momento incrivelmente surreal!

Fui expulso do Colégio de Aplicação, por atividade política, na 1ª série do científico. Poderia ter concluído o curso secundário na França, mas decidi retornar ao Brasil em janeiro de 1971. Naquele momento, a repressão e a tortura atingiam o seu apogeu e um número crescente de militantes eram presos. Centenas de pessoas foram mortas ou desapareceram por ações do aparato repressivo militar. Dentro os militantes presos, estavam alguns companheiros com os quais tive algum tipo de contato político. Concluí que seria apenas uma questão de tempo até chegarem a mim. No entanto, como o meu envolvimento havia cessado, achei que a provável prisão não teria consequências muito graves e decidi que não fugiria do país. Esperei portando em casa, paciente. Um dia, finalmente, eles chegaram de manhã bem cedo, me tiraram da cama e me levaram para o quartel da polícia do Primeiro Exército no bairro da Tijuca. Fui colocado dentro da "geladeira", um

pequeno cubículo, acusticamente isolado, e completamente escuro e frio. Os sons e ruídos vinham de vários alto-falantes embutidos nas

paredes: sons distorcidos de ondas de rádio, sons de motocicleta, serra elétrica, marteladas, enfim, uma sinfonia diabólica de ruídos agressivos e incessantes que propagavam-se no espaço escuro e tomavam de assalto o meu corpo. A exposição aos ruídos, dentro da geladeira, deve ter durado uns três dias – mas não tenho certeza, pois logo perdi a consciência. A tortura era uma prática corriqueira e muitos presos políticos foram mortos ou ficaram gravemente feridos, vítimas da brutalidade selvagem e cruel da ditadura. Diante da pressão internacional, o regime militar brasileiro introduziu métodos de tortura considerados "limpos", ou seja que não deixavam marcas corporais, como é o caso da geladeira, onde fui torturado em 1971, aos 17 anos de idade. Foi uma experiência assustadora e tenebrosa, embora não tão destruidora da vida humana como talvez outras formas de tortura física. O trauma da tortura mergulhou-me em uma nova esfera de existência. Não destruiu o meu eu, mas tirou-me a nostalgia da inocência dos sentimentos adolescentes de revolta.¹

No ano em que fui absurdamente torturado dentro da geladeira já havia começado a me interessar seriamente por música. Em 1972, mudei-me com a minha família do Rio de Janeiro para Londrina, onde meu pai conseguira um novo emprego numa empresa de pesticidas e fertilizantes. Dediquei-me então com afinco ao estudo da música, aprendendo os rudimentos da teoria musical e do piano. Apesar dos meus 19 anos de idade, ia diariamente ao conservatório de Londrina ter aulas de piano junto com as crianças que, como eu, estavam apenas começando a solfejar e a mover os dedos sobre as teclas.

¹ Minha experiência da tortura foi o tema do oratório digital, *A Geladeira [The Refrigerator]* (2014) por dois cantores (meio-soprano e barítono), conjunto instrumental (violino, viola, violoncelo, piano e percussão), sons eletrônicos e projeção visual. Encomendada pelo Centro Cultural São Paulo (CCSP) e pelo Núcleo Hespérides, a obra foi estreada no dia 8 de abril de 2014 num evento sobre os 50 anos do golpe militar de 1964. O fundamento da composição é um libreto de minha própria autoria, que oferece perspectivas múltiplas para observar a minha experiência pessoal de tortura e a realidade da tortura de uma forma geral. A documentação vídeo da performance está disponível em: <https://vimeo.com/97100136>; e também <https://www.youtube.com/watch?v=8hk5Oc6oA14>. Sobre a gênese da obra ver Chagas (2014b); para uma análise de *A Geladeira* e das relações entre música e tortura ver Chagas (2016b; 2016b).

No início do ano seguinte, fui aprovado no vestibular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e mudei-me para esta cidade. Resolvi estudar composição. A música tornou-se então uma espécie de Terra Prometida, um espaço existencial para novas experiências migratórias e, ao mesmo tempo, um ambiente de luta para compensar – ou talvez resgatar – o objeto perdido de revolta. Este processo conduziu-me a um distanciamento progressivo das minhas origens brasileiras, em direção a novos horizontes e movimentos nomádicos. Depois de concluir o curso de composição na Universidade de São Paulo deixei o Brasil e mudei-me para Liège, na Bélgica, em janeiro de 1980 e posteriormente para a cidade de Colônia, na Alemanha, em setembro de 1982. E, quando estava prestes a completar 24 anos de Europa, mudei-me para a Califórnia, em novembro de 2004.

Trauma e Liberdade

Comecei a cogitar viver na Alemanha desde que cursava a faculdade de música em São Paulo. Encarei os quase três anos em que vivi na Bélgica, como um período de transição para atingir este objetivo. A tradição musical alemã, especialmente a música de vanguarda e a música eletrônica das décadas de 1960 e 1970 reverberaram com as minhas ambições artísticas. Sentia também uma forte afinidade com a língua, a cultura e a ambivalência trágica que marcou a história recente da Alemanha. Morando em Liège viajava com frequência a Colônia, que ficava bem próxima. Ao me mudar para lá, fui morar numa comunidade alternativa [Wohngemeinschaft], junto com alemães que buscavam uma nova arquitetura de vida compartilhada. Não poupei esforços para integrar-me à sociedade alemã: aprendi a língua e assimilei hábitos e valores culturais. A Guerra Fria e a ameaça do holocausto nuclear exerciam um forte impacto no cotidiano da década de 1980. Era comum ver os soldados das forças aliadas de ocupação deslocando-se em tanques e comboios militares pelas cidades e estradas. Talvez ainda mais relevante que o risco da guerra nuclear, era a tensão existencial que oscilava entre necessidade de compreender o passado fascista e o desejo de construir uma nova identidade. O trauma da Segunda Guerra Mundial projetava-se sobre o presente como uma sombra obscurecendo o sofrimento reprimido: a tragédia do nazismo deixara uma sensação inexprimível de dano, perda e fracasso que os alemães tinham enorme dificuldade em aceitar. O desafio consistia em resgatar o rico legado cultural, que havia sido usurpado pelo projeto nazista, e agrega-lo à sociedade do pós-guerra que se orientava por valores democráticos.

O sentimento profundo de perda, que detectei na Alemanha, veio de encontro à minha própria experiência traumática da migração: o choque da partida, a separação da minha terra de origem – ou seja, os muitos lugares em que vivi no Brasil – e a luta para reconstruir a minha identidade em um país estrangeiro cuja identidade estava sendo também restaurada. Uma sensação de estranheza e alienação contaminou meu anseio febril de integrar-se à sociedade alemã, onde percebia também uma hostilidade crescente.² Senti-me impotente e cada vez mais empenhado numa luta de autopreservação. Olhei para as minhas próprias raízes e tentei agarrar-me aos elementos do meu ambiente nativo, a fim de resistir. Voltei minha atenção para a música de candomblé, a religião dos descendentes de escravos baianos. O som dos terreiros de candomblé, com os ritmos dos tambores e as vozes cantando melodias para invocar as divindades africanas, é uma das lembranças mais fortes que guardo do meu tempo de infância em Salvador. Eram os sons que vinham de longe, atravessavam a escuridão da noite, e invadiam o quarto de uma criança com as vibrações sutis de um lugar misterioso. Eles permaneceram na minha memória como símbolo mitológico da experiência traumática de perder os fios secretos que me atavam à minha casa e à minha pátria. Fiquei especialmente fascinado pela função ritualística e transcendental da música dos cultos afro-brasileiros, que tratei de reconstruir em composições onde esses elementos se articulam através de uma estética intermídia e multimídia. A convergência de música instrumental e vocal, sons eletrônicos, e elementos cênicos e audiovisuais tornou-se assim um foco importante da orientação estética que imprimi às minhas obras a partir de meados da década de 1980.³

² A política alemã de estrangeiros constitui um obstáculo para as integração de emigrantes. A noção de cidadania alemã remonta a uma concepção romântica e quase mística do povo alemão, ou Volk, que designa principalmente uma comunidade de sangue comum compartilhando raízes étnicas e biológicas. Ver Green (2004, 25-49).

A percepção da minha condição de migrante permaneceu velada no meu inconsciente por quase 15 anos. Oscilava entre dois extremos – entre o trauma da perda e o anseio de integração – sem que tivesse consciência desse vaivém. Como sugerem Leon e Rebeca Grinberg (1984) em seu estudo psicanalítico da migração e do exílio, a experiência traumática da migração não é uma coisa isolada, mas uma constelação de fatores diversos e combinados que causam ansiedade e tristeza. O sentimento de perda aumenta a vulnerabilidade do eu – o self – que pode produzir melancolia e depressão. A construção da nossa identidade, segundo Grinberg, resulta da interação entre três vínculos de integração: espacial, temporal e social. O vínculo de integração espacial refere-se às inter-relações entre as partes do eu que compõem o sentimento de “individuação”. O vínculo de integração temporal conecta as diferentes representações de eu ao longo do tempo e estabelece a continuidade entre elas, configurando o sentimento de “mesmidade”. O vínculo de integração social implica em relações entre aspectos de eu e aspectos dos objetos que se estabelecem mediante os mecanismos de identificação prospectiva e introspectiva, e que possibilitam o sentimento de “pertencente” (1984, 159). A migração afeta todos os três tipos de vínculos que agem simultaneamente e interagem mutuamente.

O impulso para reverter o meu sentimento de melancolia e tentar restabelecer os vínculos de integração veio através de uma terapia de psicologia analítica, que iniciei em 1993. A terapia despertou a minha autoconsciência, tornou perceptível o que permanecia soterrado ou reprimido – ou seja a realidade da migração. Ela me ajudou a compreender e aceitar a condição de migrante como uma experiência enriquecedora e auspiciosa. Naquela época, trabalhava no renomado Estúdio de Música Eletrônica da Rádio WDR de Colônia, nas funções de diretor de som e compositor em residência. A obra *Migration*, que compus no estúdio de Colônia entre 1995 e 1997, pode ser considerada uma consequência artística direta do processo terapêutico. A composição reflete sobre o conceito de migração como um processo positivo de reconstrução e reorganização no tempo e no espaço, o qual valoriza a diversidade das heranças culturais e do patrimônio genético e social.

³ Para uma reflexão sobre a estética intermedia e a análise da minha produção audiovisual e multimídia ver o capítulo “Audiovisual and Multimedia Composition: the Relationship between Medium and Form” do meu livro *Unsayable Music* (Chagas, 2014a, p. 203---49).

Inicialmente compus a música eletrônica, para a qual concebi um sistema circular de espacialização sonora em doze canais, com doze autofalantes dispostos ao redor do público. O movimento do som no espaço circular é assim uma metáfora do mundo contemporâneo, onde milhões de pessoas abandonam suas casas, por opção ou por obrigação – por exemplo os refugiados de guerra – e se deslocam através do planeta. Posteriormente a música eletrônica serviu de base para uma segunda versão da obra, escrita para um solista tocando um piano-MIDI, acoplado a um computador, e um conjunto de 15 instrumentos. A composição de Migration foi inspirada no conto “A Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges, de 1941, que descreve um universo constituído inteiramente de uma vasta biblioteca, eterna e sem limites de tempo e de espaço, congregando o conteúdo informativo completo do passado, presente e futuro (Butler, 2010). O texto do conto de Borges, gravado em quatro idiomas (alemão, inglês, francês e espanhol), com locutores masculinos e femininos, constitui o fundamento da música eletrônica. Tendo como base o processamento digital do som da voz, e também de outros materiais como sons de piano e sons eletrônicos, a composição desenvolve processos múltiplos e variados de migrações sonoras.⁴

A sociedade digital e globalizada impõe-nos a tarefa de repensar o conceito de migração. As redes digitais de comunicação interativa promovem um diálogo a nível global, que se torna cada vez mais sofisticado e diversificado. O intercâmbio telemático de informações audiovisuais tem o poder de aproximar os seres humanos e nos obriga a reexaminar noções como indivíduo e coletividade, proximidade e distância, presença e ausência. O filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser desenvolveu uma reflexão profunda e abrangente da relação entre migração e tecnologia. Ele analisa o potencial ambivalente da migração – as sensações de sofrimento e de êxtase que acompanham a vida de um migrante, ou refugiado ou exilado – em função de uma tecnologia específica que define o que consideramos ser uma pátria. O sentimento misterioso de pátria, segundo Flusser, atrela homens e coisas.

⁴ Sobre a concepção composicional e a estética de Migration e particularmente o sistema circular de espacialização sonora ver Chagas (2018).

Mas os migrantes podem arrastar “os grilhões misteriosos que atam os homens de uma pátria (como por exemplo o amor e a amizade, mas também o ódio e a inimizade), exatamente por colocarem em questão, com sofrimento, sua liberdade adquirida” (2007, 223). Flusser considera que estamos deixando para trás o modelo de existência sedentária, que teve início há dez mil anos atrás, no período neolítico. No momento, vivemos uma transição problemática da sociedade agrícola e industrial para as regiões ainda não mapeadas da sociedade pós-industrial e “pós-histórica”, como define Flusser. Os incontáveis milhões de migrantes que circulam pelo mundo globalizado – trabalhadores, refugiados, exilados, intelectuais e professores universitários – não devem ser considerados “como estranhos, mas como vanguardas do futuro” (Flusser 2003, 3). Eles representam um novo tipo de liberdade que emerge do colapso do sedentarismo: a liberdade do migrante. Flusser define-se como um homem sem chão [Bodenlos], sem casa e sem pátria.⁵ Para entender o conceito de casa, ou de pátria, ele propõe uma dialética que opõe as noções de familiar e desconhecido. A casa é o que parece familiar, em oposição ao mundo, que parece ser um mistério desconhecido. O patriotismo é o absurdo do mundo moderno, que justifica e reforça tendências tão nefastas como o racismo, o machismo e a intolerância religiosa. O migrante torna-se livre quando solta as amarras que o prendem às suas origens e percebe o absurdo do patriotismo. Devemos abrir-nos ao desconhecido, ao que constitui o ruído do mundo, e permitir que o desconhecido possa ser percebido como informação. Viver sem uma pátria é uma experiência desafiadora, mas não necessariamente perturbadora. A perda da casa original, esse misterioso lugar ao qual nos apegamos, nos liberta para um tipo diferente de mistério: o mistério de viver juntos com os outros e assumir a responsabilidade pelas pessoas por quem escolhemos ser responsáveis.

⁵ Vilém Flusser (1920---1991) nasceu em Praga e chegou ao Brasil em 1940 fugido do terror nazista. Em 1972 voltou a viver na Europa. Informações sobre Flusser e a sua obra estão disponíveis em <http://www.flusserbrasil.com/index.html>. Acesso em 10 de setembro de 2016.

Referências:

Chagas, Paulo C. 2008b. “Composition in Circular Sound Space: Migration 12-channel Electronic Music 1995--97”. *Organised Sound* 13 (3): 189–98.

Chagas, Paulo C. 2014a. *Unsayable Music: Six Reflections on Musical Semiotics, Electroacoustic and Digital Music*. Leuven: University of Leuven Press.

Chagas, Paulo C. 2014b. Tortura e transcendência: Notas preliminares sobre a Geladeira.” Em *Anais do 10º Encontro de Música e Mídia*, 15–45. Disponível em: <<http://musimid.mus.br/wp-content/uploads/sites/4/2014/12/10encontro.pdf>>. Acesso em 10 de setembro de 2016.

Chagas, Paulo C. 2016a. “Revolt and Ambivalence: Music, Torture and Absurdity in the Digital Oratorio *The Refrigerator*.” Em *Klang Wege Orte Medien*, ed. Hans-Ulrich Werner e Paulo C.

Chagas. Siegen: University Siegen [no prelo].

Chagas, Paulo C. 2016b. “Observar o inobservável: Música e tortura no oratório digital *A Geladeira*.” Em *Com som. Sem som ... Liberdades políticas, liberdades poéticas*, ed. Heloísa Duarte Valente e Simone Luci Pereira. São Paulo: Letra e Voz [no prelo].

Butler, Rex. 2010. *Borges' Short Stories*. London; New York: Continuum.

Green, Simon. 2004. *The Politics of Exclusion: Institutions and Immigration Policy in Contemporary Germany*. Manchester; New York: Manchester University Press.

Flusser, Vilém. 2003. *The Freedom of the Migrant*. Trad. Kenneth Kronenberg; ed. Anke K. Finger.

Urbana; Chicago: University of Illinois Press.

Flusser Vilém. 2007. *Bodenlos*. Rev. Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume.

Grinberg, Leon and Rebeca Grinberg. 1989. *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*. New Haven: Yale University Press.

Rolleberg, Dentse. 2007. “The Brazilian Exile Experience: Remaking Identities.” Trad. Timothy Thompson. *Latin American Perspectives* 34 (4): 81–105.

Apresentação artística

Vozeiral

*Me diz onde é
Todo dia, toda hora
É fácil, nem tem que
pensar Não tenho jeito
Não façam nada...
Deixem-me pensar
Tira o olho, tira a
mão Conta como dói
Uma terrível
coincidência Acontecer
Fala, fala
Ah e se eu pudesse cantar todas as
delícias e agruras de ser mulher...
e posso, podemos, nas ruas,
no palco...*



Reconstruir a cidade com as vozes femininas, do pranto ao riso, do grito à delicadeza da voz. O palco é a nossa casa, a nossa cara; a rua, onde nos encontramos, onde nos colocamos, onde abrimos a grande caixa de sentimentos, protestos, desejos, ofensas, desaforos, gritos e canções.

Construímos nossos desejos cênicos coletivamente, trabalhando afetos e desaforos a partir de poesia musical. O repertório dá voz a nuances do universo feminino que permeiam a intuição, o fortalecimento da mulher, o protesto, a escuta e a sensibilidade.

O Vozeiral foi criado em 2012 no Canto do Brasil e suas atividades envolvem práticas de canto coletivo, processos criativos e percepção. No ano de 2016 apresenta uma formação só de mulheres, engajadas na temática do feminino. Em suas performances, o grupo pesquisa a interação entre as linguagens musical e cênica. O repertório aborda esse tema a partir de canções principalmente brasileiras e contemporâneas, além de temas improvisados e composições próprias. São integrantes dessa formação do grupo: Amabile, Daniela Alarcon, Luisa Toller, Naima Kimachi, Raíça Augusto, Ritamaria, Val Kimachi, Mônica Fogaça, Marina Teles, Vera e Ana Luiza.

Sessões temáticas

Sessão temática 1 – 14 de setembro, das 16h30 às 18h

Mediação: Marcos Júlio Sergl

Jingles e Spots nas Campanhas Eleitorais de 2014: Interrelações entre Regionalismo, Texto e Música.

Marcos Júlio Sergl - FAPCOM / UNISA

Criação em tempos de ubiquidade digital

Otávio L. S. Santos – Unicamp

Quando a Vida Invade a Música ou como o Deep Listening invadiu minha vida

Alexandre Marino Fernandez - Universidade Anhembi Morumbi

Field recording: presença, lugar e processo no trabalho de Lilian

Nakao Nakahodo e Paulo Dantas - Rui Chaves, Lilian Nakahodo, Paulo Dantas - Universidade de São Paulo

Sessão temática 2 – 14 de setembro, das 16h30 às 18h

Mediação: Alice de Oliveira Campos

O violão instrumental brasileiro na era do rádio: Dilermando Reis e Antônio Rago

Sérgio Estephan

Os choros de Radamés Gnattali e a prática do arranjo como forma de apropriação e reinvenção da música popular brasileira

Marcelo Chiaretti - Universidade do Estado de Minas

Geraid Viver a roda de choro pelos regionais

Ana Paula Peters - UNESPAR, campus Curitiba I - Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Processos composicionais a partir de pesquisa em música folclórica Alice de Oliveira Campos – USP

Sessão temática 3 – 15 de setembro, das 10h às 12h

Mediação: Francisco Machado Pereira

Música e Modelos de Negócio na Indústria Criativa: Um Estudo de Caso na Música Eletrônica

Daniel Silva, Roberto Bedin Coutinho, F. M. Pereira, T. G. Mendes, Cristiano Max Pereira Pinheiro, A. C. Silva, G. C. Webster - Universidade Feevale

Educação, Carreiras nas Indústrias Criativas e Mercado: Uma Análise do Panorama da Formação Superior de Profissionais da Música do Rio Grande do Sul

Francisco Machado Pereira, Daniel Silva, Roberto Bedin Coutinho, T. G. Mendes, Cristiano Max Pereira Pinheiro, A. C. Silva, J. Pacheco - Universidade Feevale

A experiência de gravação, produção, ensino e consumo de músicas livres: o estudo de caso do Deck Livre!

Lucas Lima Brandão; Cleber Matos de Moraes – UFPB

A competência musical “sem querer, querendo” implícita em um episódio do seriado Chaves

Mateus Jardim Solari; Bruno Angelo (coautor) - Universidade Federal do Pampa

Sessão temática 4 – 15 de setembro, das 10h às 12h

Mediação: Marijane De Oliveira Correia

Masculinidades no rock: autonomia artística e o circuito segmentado da década de noventa no rock brasileiro

Rafael Lage - Universidade Federal Fluminense (UFF)

Música sertaneja e amor entre homens: um estudo sobre música e identificação

Iara Couto e Ettore Stefani - UFMG

Viver a música em Raul Seixas: o comportamento e a identidade de uma sociedade através de um cantor híbrido

Marijane De Oliveira Correia - Instituto Federal De Educação, Ciência E Tecnologia Da Bahia – Ifba

A delicadeza na fruição estética das músicas de Mallu Magalhães

Laís Barros Falcão de Almeida - Universidade Federal de Pernambuco

Deficiência visual, música e mídia: Desafios na profissionalização do músico cego a partir do estudo de uma trajetória

Júlia Roja Tavoni – Unicamp

Sessão temática 5 – 16 de setembro, das 10h às 12h

Mediação: Cássio de Borba Lucas

A versão de gêneros musicais periféricos como mecanismo de destruição (e reconstrução) de sentidos de músicas pop internacionais

Rafael Andrade de Oliveira e Silva - Universidade Federal de Pernambuco

Processos de construção de um passado imaginário nas apresentações de André Rieu

Fernando Gonzalez - Faculdade Cásper Líbero

Confluências artísticas e políticas na terceira fase composicional de Gilberto Mendes

Rita de Cássia Domingues dos Santos - Universidade Federal de Mato Grosso

O humor na música paulistana

Luísa N. T. Motta - Universidade Estadual de São Paulo

Da intertextualidade à intersemiótica da música

Cássio de Borba Lucas - PPGCOM-UFRGS

Diálogos musicais sul-sul: a bossa nova ao estilo coreano de

Heena Krystal Cortez Luz Urbano – UFF

Sessão temática 6 – 16 de setembro, das 10h às 12h

Mediação: Márcia Ramos de Oliveira

Relato de desenvolvimento do podcast em sala de aula: Walter Benjamin e Franklin Cascaes na Berlim/Florianópolis demoníaca

Márcia Ramos de Oliveira – UDESC

Percepção musical e sociedade: dimensões, sentidos e propostas de estética musical em uma comunidade socialmente vulnerável

Marinês de Souza Mendes

A canção como documento: descrição e análise do projeto didático-pedagógico Letras na Ditadura

Leticia Costa Silva, Lorelay Tietjen Mochnacz Andrade -
Departamento de História/ Universidade do Estado de Santa
Catarina

Cancionistas ao sul da alegre Música Popular Brasileira

João Vicente Ribas e Adriana Donato

Rap nos anos 1990: neoliberalismo e crítica social

Tiaraju D'Andrea - USP/EHESS

Um trem azul: experiências estéticas com o disco Clube da Esquina

Leandro Aguiar – UFF

Resumos

A canção como documento: descrição e análise do projeto didático-pedagógico Letras na Ditadura

Leticia Costa Silva, Lorelay Tietjen Mochnacz Andrade - Departamento de História/ Universidade do Estado de Santa Catarina

Tendo em mente o enriquecimento do ensino de história sobre a ditadura civil-militar brasileira, alunas e alunos do curso de História (Licenciatura) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) desenvolveram o Projeto Letras na Ditadura. Constituído como página da Internet (<http://letrasnaditadura.wix.com/inicio>), o projeto visa usar fontes que não as tradicionais do ensino de História (livros didáticos e, em alguns casos, filmes e fontes documentais escritas), recorrendo à esfera da música. Como destaca Pound (2006 [1934]), a arte reflete o momento histórico de sua produção. Desta forma, a música popular é tomada pelo projeto na condição de documento histórico. Após pesquisa bibliográfica em obras que desenvolvem análise sobre a censura brasileira no pós-1964 (FICO, 2001; KUSHNIR, 2004), sobre a música popular brasileira com conteúdo político (NAPOLITANO, 2004) e sobre o conceito de ditadura civil-militar (DREIFUSS, 1981), elaborou-se uma lista de canções para uso didático. Esta relação de canções também foi pensada diante das sugestões da professora-orientadora do projeto e da leitura de Pinheiro (2010). Assim, foram disponibilizadas canções e informações sobre o contexto histórico-social de sua produção, juntamente com sugestões de atividades didático-pedagógicas e também instruções para o uso do material em sala de aula e para utilização de conteúdos complementares. Esta comunicação pretende relatar e discutir os objetivos do Projeto Letras na Ditadura, sua gênese e resultados alcançados, apontando ainda suas limitações e possibilidades de ampliação.

A competência musical “sem querer, querendo” implícita em um episódio do seriado Chaves

Mateus Jardim Solari; Bruno Angelo - Universidade Federal do Pampa

Este trabalho apresenta uma análise de peças de música não-diegética do episódio “O Ladrão da Vila”, do seriado Chaves, salientando algumas das funções narrativas que a música exerce no enredo, através de sentidos rastreáveis em outros contextos musicais e, portanto, culturalmente informados. Com base no trabalho de Philip Tagg, discutiremos a competência estética necessária para a significação da

música na narrativa audiovisual, cuja complexidade, curiosamente, é encontrada em um programa infanto-juvenil, pretensamente de baixa cultura. Faremos uma análise estrutural das peças (gravação e partitura), para então procedermos a uma comparação com outras músicas, que servem de repositório cultural à significação na trilha sonora no Chaves. Discutiremos, desde a perspectiva da análise musical, a riqueza de relações de sentido potencialmente presentes em peças audiovisuais televisivas e amplamente conhecidas há décadas no Brasil e na América Latina, como é o caso do Chaves. Com este artigo, pretendemos problematizar a complexidade cultural que pode estar escondida por trás de uma música não-diegética dentro de um programa televisivo cuja produção, aparentemente, não se preocupava com um tratamento musical sofisticado. Considerando que este tipo de objeto de estudo foi tradicionalmente desmerecido no desenvolvimento da teoria e análise musical, esperamos, em sintonia com outros trabalhos afins, aportar ao tema contribuições epistemológicas dessa área.

A composição de uma ecologia sonora

Rodrigo Reis

Para compor uma ecologia vocal humanamente diversa lancei o convite “Basta estar interessado para ser incorporado no projeto; a audição não tem caráter avaliativo ou seletivo; quaisquer singularidade e diferença expressivas são bem vindas”. A proposta: experimentar a Glossolalia Intensiva. Neste encontro, pretendo cartografar o processo de composição de Eco, obra musical articulada à Ecosofia, como modo de ‘viver a música na diferença’.

A delicadeza na fruição estética das músicas de Mallu Magalhães

Láís Barros Falcão de Almeida - Universidade Federal de Pernambuco

Este artigo pretende investigar por que as músicas de parte de artistas contemporâneos, que por vezes são chamados pela crítica musical brasileira como Nova MPB, são definidas como suaves e sensíveis, tem suas músicas caracterizadas com os adjetivos “fofas”, “pacíficas”, “sossegadas” e “serenas”, mas também acusadas de infantis, irrelevantes e cansativas. Para tanto, serão questionados pontos de vista de fãs, músicos, produtores, jornalistas e serão analisadas algumas canções da cantora e compositora Mallu Magalhães, reunidas no álbum Pitanga, lançado em 2011 pela Sony Music, identificando elementos musicais que tratam do universo íntimo do cotidiano e das oscilações nos relacionamentos amorosos, do enfoque na base melódica, com poucos elementos rítmicos, dos vocais despretensiosos, dos arranjos meticulosos, dos timbres de instrumentos variados, além de detalhes musicais que permitem a fruição estética da delicadeza como prazer e afeto partilhados por admiradores, mas desqualificada por alguns

críticos musicais influenciados pelas categorias estéticas da MPB e do Rock. A delicadeza como possibilidade de experiência e resistência estéticas diante do mundo contemporâneo através das músicas a partir de valores como suavidade, sensibilidade, autenticidade, cotidiano e intimidade pode nos ajudar a repensar aspectos culturais como a desqualificação da música pop e da música romântica no Brasil.

A experiência de gravação, produção, ensino e consumo de músicas livres: o estudo de caso do Deck Livre!

Lucas Lima Brandão; Cleber Matos de Moraes - UFPB

O Deck Livre é um projeto de extensão da Universidade Federal da Paraíba, no departamento de Mídias Digitais (DEMID). O objetivo do projeto é criar um ecossistema de produção, distribuição e consumo de músicas livres na cidade de João Pessoa. Com a produção livre, diversos movimentos culturais que normalmente não teriam apoio, podem registrar sua expressão. Além disso, o projeto atua como movimentador cultural e inicializador de jovens para percepção da necessidade de formação para atuar como produtores culturais na sociedade. O Deck Livre! é composto de três aspectos: didáticos, técnicos e de produção. O início da atuação é a capacitação dos alunos universitários. Essa formação é a base do trabalho técnico e da replicação do conhecimento para a comunidade. A produção começa com uma chamada pública para gravação, nos termos da Cultura Livre. Depois da seleção das propostas, uma música de cada banda vai ser gravada, produzida, mixada e masterizada no estúdio do DEMID. E essa música será disponibilizada pelo site www.decklivre.com.br e pelo aplicativo do Deck Livre! na Google Play. Concomitantemente, o projeto de ensino técnico do Deck Livre! se propõe a apresentar o conhecimento técnico da produção musical e cultural para os jovens de escolas públicas de João Pessoa. O principal objetivo é apresentar a produção cultural e musical como alternativa profissional para jovens. O projeto Deck Livre! se propõe um experimento para um novo modelo de produção, cultura e consumo, com perspectivas positivas para o desenvolvimento local e replicabilidade em outros ambientes.

A versão de gêneros musicais periféricos como mecanismo de destruição (e reconstrução) de sentidos de músicas pop internacionais

Rafael Andrade de Oliveira e Silva - Universidade Federal de Pernambuco

A proposta deste artigo é discutir a reconstrução pela qual algumas canções do mainstream pop internacional passam quando ganham versões/releituras em gêneros musicais periféricos, como o Forró Eletrônico e o Tecnobrega, no norte e nordeste do Brasil. A prática das versões no Brasil existe desde antes

das discussões acerca do que se entende hoje por cibercultura (LEMOS, 2005). Artistas da Jovem Guarda e da Era de Ouro do Rádio já cantavam, em português, músicas internacionalmente conhecidas, sem modificar a base melódica, o gênero musical ou o sentido da letra da canção-base. No entanto, o foco deste artigo é discutir o rompimento/dissidência que as versões do Forró Eletrônico e do Tecnobrega agenciaram a partir dos anos 2000 com as músicas-base internacionais – através do uso de elementos musicais particulares/regionais, além da total independência da letra da versão em comparação à da canção-base. Serão discutidas as ideias de canonização e descanonização da aura de uma obra de arte fechada (BENJAMIN, 1955/1987) a partir da cópia e remixagem possibilitadas pela cibercultura e pela cultura remix (LEMOS, 2005). A análise da construção musical das versões/releituras será pautada pelo fenômeno do isomorfismo expressivo e da cosmopolitanização estética (REGEV, 2013) e sua aplicação no estudo de caso de canções periféricas como o Forró Eletrônico (TROTТА, 2009) e o Tecnobrega. Este artigo sugere, portanto, trabalhar o paradoxo referente à ideia de originalidade e cópia na cultura musical a partir das relações entre apropriação, contestação, influência, descolamento, globalização, regionalismo e hibridismo suscitadas por essas versões.

Cancionistas ao sul da alegre Música Popular Brasileira

João Vicente Ribas e Adriana Donato - PUC-RS

A música popular brasileira constituiu-se de forma hegemônica perante a mídia, no século XX, como lugar da identidade nacional ligada à alegria e à festa (FREIRE FILHO, 2015). No estado do Rio Grande do Sul, diversos cancionistas aspiraram a filiação à MPB, mas mantendo uma característica destoante, a melancolia (PANITZ, 2010). Há o caso emblemático de Vitor Ramil, que publicou um artigo sobre a Estética do Frio (RAMIL, 1992), valorizando o gênero da milonga e a estação mais fria do ano como responsável pela diferença na canção sulina (RUBIRA, 2014). Por outro lado, há nuances divergentes, como as dos cancionistas gaúchos Antonio Villeroy, Bebeto Alves, Gelson Oliveira e Nelson Coelho de Castro, que apresentaram o espetáculo Juntos, nos verões de 2015 e 2016. Em um manifesto publicado nas redes sociais digitais, justificaram seu espírito de coletividade na música local. Compuseram duas canções temáticas, uma para cada ano, que propositadamente carregam nos sotaques nordestino e carnavalesco. Avaliando estas produções com seus deslocamentos territoriais, propomos neste artigo compreender melhor a alegria e o entretenimento como fatores que determinam as relações midiáticas na MPB. Teoricamente, exploramos o tema e efetuamos a análise a partir do conceito de *stimmung* (atmosfera, ambiência), com Hans Ulrich Gumbrecht (2011).

Concertos CCSP: programação, incentivo à criação e documentação

Dante Pignatari

A exposição versará sobre as diretrizes que guiam a programação da série Concertos CCSP (música brasileira, música historicamente informada, música contemporânea), as parcerias com outras curadorias (dança, teatro, cinema) e as questões de documentação levantadas, já que todos os concertos são gravados em áudio e, às vezes, também em vídeo.

Confluências artísticas e políticas na terceira fase composicional de Gilberto Mendes

Rita de Cássia Domingues dos Santos - Universidade Federal de Mato Grosso

Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (1922-2016) viveu intensamente o século XX e início do XXI. Além da música, amava cinema, literatura e teatro. Justifica-se este trabalho pelas ressonâncias deste arcabouço intelectual em sua terceira fase composicional (1982-2015), abrangendo suas convicções políticas. Esta terceira fase foi escolhida por ser sua última, demonstrando sua maturidade composicional e indagações políticas de forma notória. O marco teórico principal é a *Estética da Impureza* de Scarpetta (1985), iluminando esta mistura no procedimento composicional de Gilberto Mendes. A *Estética da Impureza* é a negativa da dissertação homogênea, massiva, é o texto poético sem progressão linear e lógica (oposto da tese), sendo um discurso disperso, deliberadamente estilizado, com lacunas, perfeitamente alusivo a uma espécie de montagem, preservando a heterogeneidade e o choque dos seus planos. Os objetivos deste trabalho são evidenciar em duas obras desta fase, *Três Contos de Cortázar* (1985) e *O Último Tango em Vila Parisi* (1987), sua relação com outras artes e como isto dialogou com as sonoridades do compositor, fazendo emergir seus posicionamentos. A metodologia usada combina técnicas de análise musical como as de Cervo (2007), Santos (1997) e White (1994) com estudos de cunho interdisciplinar como os de Scarpetta, e Guattari e Rolnik (1986). Resumindo os resultados, observou-se nestas duas obras a contestação política e a relação com outras artes, interpenetrando a *Estética da Impureza* em todo seu procedimento composicional.

Criação em tempos de ubiquidade digital

Otávio L. S. Santos - Unicamp

A criação, seja no campo artístico ou não, é um processo natural do cérebro humano. Desde os tempos mais antigos o homem se utiliza da criatividade tanto para resolver problemas cotidianos quanto para a confecção de obras artísticas.

Com a chegada da tecnologia computacional e a consequente disseminação dos computadores pessoais, o artista contemporâneo mudou sua forma de criar, aliando os impulsos cerebrais às possibilidades empíricas maquinais. Em tempos de ubiquidade digital, este trabalho pretende analisar a perspectiva da criação artística dentro do ambiente digital, utilizando como base as etapas do processo criativo propostas por Graham Wallas.

Da imersão ao êxtase: Considerações no âmbito da improvisação musical

Ana Fridman – Faculdade Santa Marcelina

O que é exatamente a improvisação musical e quais são os estados cognitivos e emocionais que envolvem esta prática? Para tratar destas questões Ana Fridman discorre sobre algumas práticas que envolvem a performance e a improvisação em uma análise que compara a improvisação em diferentes culturas. A partir desta análise traça-se um panorama abrangente, tratando dos paradigmas que se relacionam com os estados emocionais de quem faz, de quem ouve e de quem aprende música.

Da intertextualidade à intersemiótica da música

Cássio de Borba Lucas - PPGCOM-UFRGS

O trabalho, advindo do campo da comunicação, se conecta às questões levantadas no eixo temático 4, na medida em que discute diferentes perspectivas não só de interpretação da música (sociais, musicológicas, semióticas, etc.) mas também de compreensão do próprio fenômeno musical, abordado como intersemiose. Objetivase (1) revisitar o conceito de intertextualidade da música, por meio de uma revisão bibliográfica interdisciplinar, que resgata os autores historicamente associados ao conceito nas discussões literárias (Bakhtin, Kristeva, Barthes e Genette), mas também nas suas apropriações musicais; (2) discutir o conceito de intertextualidade da música à luz do conceito de intersemiótica, que tem seu marco nas teses de Peirce e Jakobson, Santaella e Julio Plaza; (3) à luz das noções de texto, significância, genotexto e fenotexto, advindas da teorização pós-estruturalista, discutir a questão da significação da música e a operação de suas materialidades na produção de sentido. Isso implica duas passagens que se impuseram pela própria revisão conceitual: da significação à significância da música e da comunicação representativa à produtividade pré-sentido. A dinâmica dos poderes da música, neste sentido, estaria ligada ora aos códigos fenomusicais pelos quais algo é comunicado, ora à singularidade de uma operação intersemiótica que funcionará genomusicalmente na medida em que promove uma redistribuição destes códigos, por meio de um trabalho material que está aquém das gramaticalidades dadas. Este é o trabalho que se procura mapear na

análise, por meio de uma metodologia intersemiótica (ou seja, irredutível a uma única linguagem) que procura traçar os caracteres de feno e genomusicalidade pela análise do campo dialógico imanente consolidado (1) pelo “Rap Popcreto” (1993) de Caetano Veloso e (2) pelas músicas compostas exclusivamente de samples da banda australiana The Avalanches.

Deficiência visual, música e mídia: Desafios na profissionalização do músico cego a partir do estudo de uma trajetória

Júlia Roja Tavoni - Unicamp

O pôster apresentará nosso projeto de pesquisa atual, que visa compreender a realidade e os desafios enfrentados por deficientes visuais no âmbito musical profissional. Partimos da identificação de um paradoxo: embora a música seja utilizada como forte instrumento de inserção social para os deficientes visuais, estes raramente são encontrados no circuito profissional de produção, circulação e difusão musical. A discussão será realizada a partir do estudo de uma trajetória específica, a de Kátia Garcia Oliveira, conhecida como Kátia, artista brasileira que se consagrou e obteve sucesso popular significativo na década de 1980. Considerando-se que todo indivíduo carrega em si as marcas de sua inserção social, visa-se em última instância refletir sobre o que a trajetória singular da cantora Kátia informa sobre a presença do artista portador de deficiência visual nas mídias.

Diálogos musicais sul-sul: a bossa nova ao estilo coreano de Heena

Krystal Cortez - Universidade Federal Fluminense (UFF)

O texto se propõe a explorar os intercâmbios musicais estabelecidos entre Coréia do Sul e Brasil, a partir do caso da cantora sul-coreana de bossa nova Heena, buscando discutir os novos desafios e oportunidades que se apresentam para a cultura da música em uma nova paisagem global sonoro-imagética que parece se afigurar como mais multipolar e descentralizada (Appadurai, 1990; Martel, 2012). Busca-se, dessa forma, discutir as trocas musicais específicas e, por vezes, subterrâneas realizadas por músicos contemporâneos, com gêneros e sonoridades de matrizes culturais distintas, que demonstram diferentes formas de empréstimo cultural e de apropriação musical (Regev, 2013; Pereira, 2012, 2014), numa perspectiva comparativa e relacional. Partimos da premissa que o caso de Heena assume uma importância estratégica para o Brasil, dada sua relação estabelecida, em diversos níveis, com os países do Extremo Oriente - com destaque para Japão e Coréia do Sul - em um mundo crescentemente multipolar (Albuquerque & Cortez, 2015; Iosifidis & Wheeler, 2016). Para atingir os objetivos propostos, lançaremos mão de entrevistas concedidas pela cantora à mídia especializada

(na Coréia do Sul e no Brasil), articuladas com as anotações feitas ao longo da vivência da pesquisadora com a cantora em seu período de permanência no Brasil. Não temos intenção de fazer uma análise sistemática dos dados coletados, mas utilizá-los como ponto de partida para discutir o diálogo intercultural que os países não-ocidentais – do chamado “Sul Global” - estabelecem uns com os outros (Santos, 2009; Morin, 2011), no intercâmbio de imagens e sonoridades nacionais.

Drama, opereta, revista e cançoneta: as mudanças na programação dos teatros cariocas entre 1890-1900 e seus significados

Mônica Vermes

Cidade em transformação, o Rio de Janeiro da última década do século XIX viveu mudanças estruturais e simbólicas - abolição da escravatura, proclamação da república, inovações tecnológicas que afetavam o dia a dia e o imaginário -, que não poderiam deixar de se refletir também nas práticas culturais ligadas à música. Nesta palestra apresentarei as mudanças no perfil da programação teatral-musical do Rio de Janeiro entre 1890 e 1920, observando os projetos reformistas de caráter civilizatório e os efeitos da constituição de uma indústria do entretenimento no consumo teatral-musical.

Educação, Carreiras nas Indústrias Criativas e Mercado: Uma Análise do Panorama da Formação Superior de Profissionais da Música do Rio Grande do Sul

Francisco Machado Pereira, Daniel Silva, Roberto Bedin Coutinho, T. G. Mendes, Cristiano Max Pereira Pinheiro, A. C. Silva, J. Pacheco - Universidade Feevale

O artigo tem por objetivo analisar o panorama da formação de Ensino Superior no setor musical do Rio Grande do Sul. A proporcionalidade de cursos de graduação de música e produção fonográfica é questionada pelo desequilíbrio da relação entre egressos destes cursos e as necessidades do mercado, visando um desenvolvimento econômico do setor. Este artigo tem como referências Etzkowitz (2009), que, através do modelo de Hélice Triplíce, fala da necessidade de envolvimento governamental, educacional e do mercado a fim de garantir o desenvolvimento econômico de um setor de criatividade. Os aspectos econômicos da indústria criativa utilizaram os fundamentos de Howkins (2013) e Florida (2011). A pesquisa de Bridgstock (2011) sobre a percepção de habilidades dos graduandos em setores criativos foi utilizada para corroborar as análises das entrevistas. Também foi utilizado um artigo de Bendassolli e Wood Jr. (2010) sobre as carreiras na área artística. Foram realizadas entrevistas em profundidade

com um coordenador de um curso de Produção Fonográfica e também com outros agentes da área da música no Rio Grande do Sul. Também foram analisadas as grades curriculares de dois cursos, para fins de comparação com as informações das entrevistas. Os resultados demonstraram que os currículos não estão totalmente dissonantes com as necessidades da formação profissional exigidas pelo mercado atual, porém detectou-se pouca efetividade e uma relação pouco intensa com a indústria criativa musical.

Field recording: presença, lugar e processo no trabalho de Lilian Nakao Nakahodo e Paulo Dantas

Rui Chaves, Lilian Nakahodo, Paulo Dantas - Universidade de São Paulo

A prática de ‘field recording’ (gravação sonora de campo) tem bastante relevo no campo das artes sonoras; com influências da música experimental/contemporânea e interseções com a biologia, ecologia acústica, etnomusicologia e cinema. No entanto, existem questões na forma como vários artistas medeiam o processo de gravação, o lugar gravado e a sua presença (autoral e física) – existindo um discurso e posição predominante que opta pela não-interferência desses elementos na apresentação final ao ouvinte. A descrição de trabalhos que abordam esses temas de forma diferente é importante, pois esclarece o potencial de ‘field recording’ como um processo que cria – dentro de uma matriz de significação pessoal, afetiva e intersubjetiva – um diálogo entre lugar, ouvinte e artista/gravador. Este é o caso de Lilian Nakao Nakahodo em ‘Mapa sonoro de Curitiba: Uma cartografia afetiva de Curitiba’ e do Paulo Dantas em ‘Cidade Arquipélago’. No primeiro, Nakahodo explora uma ideia de mapeamento humanista para criar uma plataforma online que apresenta gravações de testemunhos, memórias e paisagens sonoras da cidade de Curitiba. No segundo, Dantas cria um álbum de gravações que cruza sons, texto e elementos visuais para relatar a sua viagem ao Japão. Nestes projetos, o ato de gravação de campo aparece como uma oportunidade para um trabalho relacional, colaborativo e interdisciplinar. A discussão destes trabalhos contribui para discutir e documentar a prática no Brasil a partir da análise das estratégias de mediação da presença, lugar e processo em ‘field recording’.

Jingles e Spots nas Campanhas Eleitorais de 2014: Interrelações entre Regionalismo, Texto e Música

Marcos Júlio Sergl - FAPCOM / UNISA

Neste artigo analisamos a composição e a veiculação de jingles e spots nas eleições de 2014, com ênfase nas campanhas do Partido dos Trabalhadores - PT e do Partido Social Democrático Brasileiro - PSDB e a utilização da Música Popular Brasileira atual nas campanhas eleitorais. Justificamos nossa abordagem

pela influência exercida por estas peças na decisão do eleitor e por não existirem análises específicas sobre este momento da história e a música brasileira. Neste estudo temos como objetivos: compreender quais as funções da linguagem utilizadas nos textos, identificar o papel das mídias na veiculação e recepção musical e analisar a repercussão do uso de gêneros regionais. Trabalhamos com pesquisa bibliográfica, documental e estudo de caso, a fim de responder à questão: Qual a relação da regionalidade na veiculação e na recepção no cenário brasileiro atual? Propomos uma reflexão sobre a importância da interrelação entre texto e música nas campanhas dos partidos acima citados, fundamentados em Marcos Daniel Nerling (2001), Edgar Morin (1969), Samira Chalub (2000), Luiz Cláudio Lourenço (2009), Murray Schafer (1991) e Bruce Siegel (1992). Pretendemos que seja um referencial para futuras pesquisas a respeito da influência da música em momentos de decisão do receptor.

Masculinidades no rock: autonomia artística e o circuito segmentado da década de noventa no rock brasileiro

Rafael Lage - Universidade Federal Fluminense (UFF)

O trabalho analisa relações entre autonomia artística e masculinidades no rock. Trata-se, aqui, de investigar apropriações de estéticas e tecnologias musicais em construções de sentido na música. Nosso interesse é pensar primeiramente em um tipo de “macheza” viril que o rock pode acionar, carregada de simbolismos construídos socialmente ao longo do desenvolvimento deste gênero musical. Pretendemos observar a atuação de determinadas sonoridades em construções de masculinidades; e também analisar relações entre virilidade e autonomia artística. O corpus de análise deste estudo concentra-se na produção midiática viril e sexualizada do rock brasileiro que surgiu a partir dos anos noventa. O recorte se dá em vista do ambiente híbrido de selos independentes, gravadoras mainstream e mídias segmentadas deste período (FRAGA, 2007). Durante esta década, bandas como Raimundos, Velhas Virgens e Mamonas Assassinas vivenciaram um circuito que viabilizou a circulação de temáticas sexuais e masculinizadas. Questionamos aqui: de que maneira tais artistas utilizaram estéticas e tecnologias musicais ao lidar com este circuito? Nossa hipótese é que, através de configurações do formato-canção (TATIT, 2004), eles buscaram sonoridades tidas como agressivas e masculinas (WALSER, 1993; MCCLARY, 1991) para construir simbologias midiáticas de autonomia, em um determinado ideal de “macho viril”, que busca o controle de sua produção musical. Produzir um tipo de música “agressiva” e sexualizada seria uma forma de buscar e idealizar tal autonomia em relação e este mercado.

Música e Modelos de Negócio na Indústria Criativa: Um Estudo de Caso na Música Eletrônica

*Daniel Silva, Roberto Bedin Coutinho, F. M. Pereira, T. G. Mendes, Cristiano
Max Pereira Pinheiro, A. C. Silva, G. C. Webster - Universidade Feevale*

O objetivo deste artigo é criar um framework de análise de modelos de negócio para a indústria da música, baseado em mecânicas de arrecadação. Devido a cenários diversos, com diferentes possibilidades de arrecadação e monetização por parte dos profissionais do arranjo produtivo da música, percebeu-se que algumas variáveis amplas atravessam as diversas mecânicas, como performances públicas, fonogramas, direito autoral e merchandising. A partir do estabelecimento destas mecânicas e da interação entre elas, foi proposto um estudo de caso do cenário da música eletrônica com fins de verificação deste framework neste gênero específico. Este artigo usou como referências bibliográficas as visões de Howkins (2013) e Florida (2002) para os aspectos econômicos da indústria criativa e Salazar (2010), que traça um panorama geral da música como negócio. Foi realizada uma entrevista em profundidade, seguindo um roteiro semi-estruturado, com um agente atuante no cenário da música eletrônica. Além disso, levantou-se dados secundários em sites especializados neste gênero, tais como Beatport.com, Traxsource.com, Juno Download e DJ Tunes, bem como do segmento eletrônico nas plataformas Spotify e iTunes. O resultado demonstrou que, no caso estudado, o modelo de negócio vigente no gênero da música eletrônica atende às necessidades do profissional entrevistado e o framework proposto adequa-se à análise apresentada.

Música sertaneja e amor entre homens: um estudo sobre música e identificação

Iara Couto e Ettore Stefani - UFMG

Nosso trabalho tem como objetivo perceber de que modo a música é capaz de pautar debates e promover identificação. O tema surgiu a partir do videoclipe de Pra Sempre do cantor sertanejo Thiago Di Melo, no qual um suposto romance homossexual é encenado, abordagem considerada pioneira em um produto midiático do gênero musical. O clipe desencadeou um leque de posicionamentos nas mídias sociais, evidenciando a representação homossexual ou sua falta. Midiática e socialmente, há hierarquização de modos de ser homem, apoiada no dualismo de gênero e no imperativo biológico (WEEKS, 1998), que tem a masculinidade heteronormativa e viril como hegemônica (BAUBÉROT, 2013). Nessa lógica, valoriza-se o amor discreto entre homens, mais ligado à amizade que ao romantismo. Partindo disso, desenvolvemos: a) visita ao histórico da música sertaneja a fim de identificar as principais temáticas que pautam o gênero; b) reflexão sobre o modo como a música, enquanto artefato cultural

midiático, pode “reverberar pela sociedade visões de mundo, sentimentos e estratégias de pertencimento” (SANTOS; TROTTA, 2012) c) discussão que articula masculinidades, heteronormatividade e homossexualidade (FONE, 2000). Metodologicamente, partimos do conceito de enquadramento (BUTLER, 2015) e da análise de conteúdo (BARDIN, 2009) para investigação e coleta dos comentários na publicação do videoclipe no Youtube. Como resultados, percebemos uma polarização: aqueles que acreditam haver representação adequada da homossexualidade e os que criticam a falta de afetuosidade declarada entre os atores. Reconhecemos, com isso, o limite do discurso que um produto midiático pode construir, já que segue lógica mercadológica e cálculo de riscos.

“Ô de casa!”, na voz de Batista Junior

Juliana Pérez González

Analisa-se um fonograma de 1929, realizado pela Columbia sob o título “Ô de casa!”. A gravação foi realizada por Batista Junior, um ventríloquo e cantor paulista que gravou tanto nas chamadas era mecânica (1902-1927) quanto na elétrica (1927-). Comparando a fonografia do artista, percebe-se o uso e aproveitamento que ele fez da nova tecnologia no disco analisado; seu uso da voz como ferramenta principal, e sua exploração de sonoridades e efeitos especiais com ajuda do novo microfone. A gravação é a recreação de um “diálogo sertanejo” que não só permite pensar as nuances do processo de modernização da cidade como também as representações iniciais do repertório caipira. Esta apresentação reflete sobre os possíveis níveis em que a tecnologia e a voz humana tentavam criar uma “ilusão acústica de realidade” nos público dos discos.

O humor na música paulistana

Luísa N. T. Motta - Universidade Estadual de São Paulo

Esta pesquisa consiste em compreender como o humor é construído na canção da cidade de São Paulo a partir de diversas etnias presentes na sua formação cultural. Busca-se realizar uma genealogia dos compositores que apresentaram o chiste como tema recorrente em suas obras relacionando influências e produções em sequência. Desta forma, será possível identificar elementos que reflatam traços socioeconômicos e estilísticos dentro da própria música, possibilitando um aprofundamento sobre o que caracteriza a canção feita na cidade como paulistana e que signos esta pode conter. Realizarei, assim, um estudo histórico, para esmiuçar os diferentes períodos da música popular na capital, desde as tragédias das modinhas paulistanas da década de 1930, passando pelos sambas de Adoniran Barbosa e Germano Mathias (entre outros) e pela movimentação da década de 1980 chamada Vanguarda Paulista representada por diferentes grupos

e artistas como Itamar Assumpção, Luiz Tatit e Wandi Doratiotto. Em seguida a pesquisa seguirá pelos grupos surgidos após o movimento de vanguarda que se multiplicaram devido aos avanços tecnológicos e novas possibilidades de produção independente, abrindo espaço para a cultura chamada “alternativa”. Para tal, o texto se espelhará em pesquisadores que já se debruçaram sobre a temática da música paulistana como José Miguel Wisnik, Regina Machado, Maria Clara Bastos e Mauro Clemente, além de necessitar um embasamento teórico dos Estudos Culturais - partindo dos autores Jesus Martin Barbero e Antoine Henion - e um olhar sobre música e performance - abordadas por Paul Zumthor e Heloisa Valente.

Os choros de Radamés Gnattali e a prática do arranjo como forma de apropriação e reinvenção da música popular brasileira

Marcelo Chiaretti - Universidade do Estado de Minas Gerais

O objetivo principal deste trabalho é abordar os processos de criação e produção musical do célebre compositor, pianista e arranjador Radamés Gnattali (1906-1988) na tentativa de estabelecer relações pertinentes entre sua obra e o desenvolvimento da música brasileira no século XX, mais especificamente dentro do mundo particular do choro. Tendo como foco analítico os choros e os arranjos de choros de Gnattali, o presente estudo pretende investigar o duplo papel da prática do arranjo no cerne do processo de evolução e transformação da linguagem instrumental associada ao choro : a função essencial da prática do arranjo no processo de repertorialização (Pouradier, 2013) e incorporação de composições e materiais musicais em seu contexto artístico particular e, dialeticamente, a função do arranjo como elemento chave no processo de re-significação e renovação deste repertório específico. Em outras palavras, é através da multiplicidade de arranjos e formas de interpretação de uma mesma peça que podemos observar com evidência seu processo de repertorialização, e conseqüentemente, sua apropriação enquanto parte integrante de um repertório comum pertencente ao seu mundo da arte particular (Becker, 1982). Porém, a prática do arranjo revela-se também como um importante elemento de criação e assim, desta maneira, é através de suas infinitas formas inventivas de re-apropriação que é produzido a renovação permanente deste repertório, induzindo à transformações tanto em suas estruturas musicais quanto mais amplamente alterando suas convenções. Sabemos que o percurso musical de Radamés Gnattali atravessa praticamente toda história da música brasileira no século XX. Neste estudo nos interessa detalhar certos elementos musicais através da análise musical de trechos de gravações de peças escolhidas, assim como indagar e questionar o funcionamento destas relações estabelecidas entre criação e convenções. De que forma suas composições, seus arranjos e suas idéias musicais são incorporadas como material musical, ou melhor, como repertório – na perspectiva de Bruno Nettl que propõe abordar o

termo não como um reservatório peças isoladas, mas como um vocabulário em comum, composto de unidades menores – dentro do contexto do Choro? Como a escrita musical de Gnattali dialoga com as convenções próprias desta linguagem e de que maneira seus arranjos revelam as marcas de sua inventividade e os traços de suas composições? E por último, mas não menos importante, através da prática do arranjo, suas experimentações sonoras e reorganizações instrumentais é possível observarmos interferências substanciais no contexto da prática musical do choro, e mais amplamente no seu contexto social, como o deslocamento – ou realocização – dos músicos de choro para novos lugares da música?

Os sons nos tempos do “cinema mudo”: aspectos da exibição cinematográfica no Rio de Janeiro da primeira década de 1900

Danielle Crepaldi Carvalho - ECA/USP

O rótulo de “cinema mudo”, atribuído aos filmes exibidos – grosso modo – até meados de 1920, passa ao largo da presença incontornável dos sons no cinema, desde seu princípio. Minha comunicação se deterá na programação cinematográfica das salas de exibição cariocas de fins da primeira década de 1900, no intuito de demonstrar a variedade de possibilidades de inserção dos sons – em especial da música – no espetáculo cinematográfico. Procurarei apontar as relações que a nova arte estabeleceu com a cultura de seu tempo, notadamente no que toca ao âmbito do teatro e da música. Que músicas eram inseridas nas sessões cinematográficas cariocas dos primórdios? Que relação tal repertório estabelecia com o público de seu tempo? Observaremos que, naquele tempo anterior à vulgarização de métodos que sincronizavam as imagens e os sons, a cena cinematográfica era marcada pela variabilidade, e a introdução da música ia ao encontro dos gostos locais.

Ouvir junto: um breve relato sobre a proposta e as experiências de ouvir música com bebês e adultos familiares

Wladimir Mattos - Unesp

As proposições e discussões de ideias sobre o “ouvir música” e sobre os papéis desta atividade nos diferentes contextos da vida humana têm estimulado o desenvolvimento de planos interdisciplinares de pesquisas e práticas científicas, artísticas, pedagógicas e terapêuticas. Sabemos que a atividade de ouvir música está na base do processo de aprendizagem musical que se desenvolve desde a primeira infância, com um papel similar ao da escuta dos vocabulários e contextos verbais que possibilitam a aquisição natural da fala. Mas, enquanto estas oportunidades naturais de estímulo à linguagem verbal parecem bem preservadas na cultura da primeira infância, observamos que as oportunidades similares, em

favor da aprendizagem musical, parecem estar em plena transformação. Desta observação surgiram as questões motivadoras das propostas e experiências que apresentaremos neste breve relato.

O violão instrumental brasileiro na era do rádio: Dilermando Reis e Antônio Rago

Sérgio Estephan

O ano de 2016 marca o centenário de nascimento de dois importantes violonistas de nossa música, e que atuaram com destaque nas mais importantes rádios brasileiras: Dilermando Reis (1916-1977) e Antônio Rago (1916-2008). Enquanto Dilermando Reis construiu sua carreira, principalmente em emissoras cariocas, como a rádio Nacional do Rio de Janeiro por exemplo, Antônio Rago atuou nas principais emissoras de São Paulo, particularmente nos Diários Associados, quando inclusive acompanhou o nascimento da TV no Brasil, em 18 de setembro 1950. Nossa comunicação pretende justamente apresentar aspectos deste universo musical e cultural brasileiro, a partir de fragmentos de programas de rádio em que atuaram estes dois importantes violonistas brasileiros.

Para as duplas caipiras, a comédia e a canção rancheira nem sempre fora tão doloridas

Saulo Alves

Os gêneros musicais mexicanos foram bem acolhidos pelos artistas do segmento sertanejo. O bolero e o corrido se fizeram bastante presentes, mas a canção rancheira foi um dos que mais se destacou a partir do final da década de 1950. Impulsionados pela intensa projeção das comédias rancheiras nos cinemas brasileiros, cantatores como Miguel Aceves Mejía e José Alfredo Jimenés, entre outros, foram determinantes para êxito deste gênero entre as duplas caipiras. Foi mirando essas figuras icônicas, ao mesmo tempo do disco e do cinema, que diversas duplas caipiras, mais afeitas ao circo e ao rádio, mudaram e moldaram seus estilos. Para além dos arranjos instrumentais característicos do gênero, algumas duplas também aderiram ao figurino dos mariachis e introduziram novos parâmetros vocais incorporados por estas duplas -- o falsete e as interjeições. Com este trabalho, busco problematizar esse conjunto de elementos estéticos que vão configurar a performance das duplas e orientar algumas correntes no interior desse segmento.

Percepção musical e sociedade: dimensões, sentidos e propostas de estética musical em uma comunidade socialmente vulnerável

Marinês de Souza Mendes - UFSCar

Diz a sabedoria popular, quem canta, os males espanta. A arte, a música são reparadoras; tome-se o verbo cantar por metonímia das ações relacionadas ao idioma musical, quais sejam, ouvir, tocar, improvisar, compor, interpretar, apreciar, reger, arranjar, criar, ensaiar, aprender, ensinar, analisar; ações que fazem reflorescer o ser humano nas suas dimensões criativa, emocional, tornando-o socialmente mais belo, consciente de seu agir no mundo, sintonizado com as questões de nosso tempo, com a arte; a arte sendo elo de comunicação e com força cultural, através da prática da música, podemos reconhecer os sentidos de uma pessoa, de uma comunidade, de um povo, de todos os povos; atua na subjetividade de cada ser humano, o fortalece, os grupos se fortalecem; a necessária música que alegra, que é emancipadora para quem a faz, para quem a ouve; pretende-se com esta comunicação ampliar os horizontes teóricos, partindo dos fundamentos da pesquisa-ação, das contribuições de John Blacking, Canclini, de Enrico Fubini, dos educadores musicais Dalcroze, Violeta de Gainza, Hans-Joachim Koelreutter, entre outros autores, e analisar a experiência junto ao Projeto Taekwondo e Cidadania, no Jardim São Savério, bem como repensar a partir das vontades de apreciação e apropriação estética da comunidade local.

Processos composicionais a partir de pesquisa em música folclórica

Alice de Oliveira Campos - USP

Este trabalho tem como base a composição e os escritos sobre composição de folclore realizados por Béla Bartók, como base para o desenvolvimento de um processo composicional próprio. A pesquisa está assim dividida em dois modos de abordagem: a prática composicional e o estudo musicológico. No que entendemos por abordagem musicológica está o estudo dos escritos de Béla Bartók relativos à música folclórica dos Bálcãs e Eslava e o estudo analítico de algumas obras do compositor visando observar como ele manipulou o material original folclórico transformando-o em material composicional original. Quanto à abordagem prática composicional esta corresponde ao estudo de obras do repertório da música de culturas tradicionais, de suas sonoridade qualificadas pelo timbre vocal e instrumental, pelos modos escalares, figuras melódicas específicas (ornamentações), estruturas rítmicas (assimetrias métricas, pulso cambiante). O foco principal é assim o da música do leste europeu, praticamente aquela estudada por Bartók. O ponto de partida é, então, o estudo dos escritos de Bartók, textos sobre o compositor, estudo das análises de obras de Bartók, sobretudo a coleção *For Children* e *Mikrokosmos*, e dos registros realizados pelo compositor em colaboração com Zoltan Kodály no começo do século XX. Em

uma segunda parte, apresenta-se a análise das composições feitas a partir do estudo, suas relações e derivações das músicas de Bartók analisadas, as partituras das mesmas, e propõe-se uma escuta das gravações, ou apresentação ao vivo das mesmas.

Processos de construção de um passado imaginário nas apresentações de André Rieu

Fernando Gonzalez - Faculdade Cásper Líbero

Atuando no mercado fonográfico desde o começo da década de 1980, o violinista e regente holandês André Rieu vem acumulando resultados inusitados no campo em que aparenta se inserir e com o qual seu público parece identificá-lo, o da música clássica, com turnês que se aproximam de artistas como Britney Spears, Lady Gaga e Paul McCartney, tanto em termos de público total registrado quanto em relação à receita bruta arrecadada. Este artigo busca compreender alguns dos mecanismos que gravitam em torno da imagem associada à música de André Rieu, identificando esse produto midiático como uma ferramenta para obtenção de capital simbólico e distinção, à partir das perspectivas do sociólogo Pierre Bourdieu sobre trocas simbólicas e crítica social do julgamento, e do conceito de tradição inventada, dos historiadores Eric Hobsbawm e Terrence Ranger. A metodologia utilizada compreende a análise das apresentações de Rieu disponíveis em DVDs lançados comercialmente no Brasil, com o foco principal voltado para a maneira como estes eventos são formatados, de modo que contribuam para o culto à aparente tradição inventada de uma Viena imaginária (que reforça clichês exagerados relativos à música clássica), para a afirmação de sua identidade midiática e lugar ocupado no campo musical, e reforcem aquilo que já é esperado pelo seu público.

Programar a música na gestão de Mário de Andrade

Flávia Camargo Toni

No campo da música o Departamento de Cultura abre várias frentes para a institucionalização, a produção e a fruição. Seguindo as tendências contemporâneas, há espaço para a música ao vivo, a música gravada em estúdio - caso dos discos - e para a pesquisa da música folclórica. Pela primeira vez o ouvinte paulista é colocado no centro da programação, passa a protagonista, o que novo, também, por não se tratar de público pagante.

Quando a Vida Invade a Música ou como o Deep Listening invadiu minha vida

Alexandre Marino Fernandez - Universidade Anhembi Morumbi

Neste trabalho pretendo relatar a forma como as práticas do Deep Listening (que venho chamando Escuta Plena) foram sendo incorporadas em minha poética musical a partir de alguns eventos-chave que ocorreram em minha trajetória. O relato se dará a partir de uma série de acontecimentos em minha vida desde o início da minha pesquisa em música experimental em 2004. Abordarei temas contextuais que julgo relevantes para a pesquisa em musicologia (especialmente na área hoje chamada Sonologia) e que foram importantes na minha trajetória: questão da tecnologia e sua falibilidade na prática musical, importância dos processos incertos (acaso e aleatoriedade), improvisação livre, escuta, paisagem sonora. Mas também abordarei questões que não se relacionam essencialmente à música experimental, mas que contribuíram de forma expressiva para minha guinada rumo ao Deep Listening, como o estudo da filosofia Zen Budista (que muito se deu por influência de John Cage) e, principalmente, a partir do momento em que iniciei práticas meditativas a partir da prática do Yoga. O principal objetivo do artigo, entretanto, é abordar o Deep Listening, fundado pela artista estadunidense Pauline Oliveros no final dos anos 1980, apresentando suas principais características e principais relações com os temas contextuais comentados acima.

Rádio no Centro Cultural São Paulo

Marta Fonterrada - CCSP

Pretende-se apresentar a ação da webrádio dentro de um espaço público como o Centro Cultural São Paulo. 1º memória e divulgação, com a gravação e edição dos concertos realizados neste espaço, transformados em programas de rádio e disponibilizados ao público através do site; criação livre: o projeto “Ateliê Sonoro” abre o espaço do estúdio da rádio ao público para que desenvolvam as mais variadas experiências sonoras, com auxílio da equipe do CCSP.

Rap nos anos 1990: neoliberalismo e crítica social

Tiaraju D'Andrea - USP/EHESS

O texto que este resumo apresenta se insere em uma pesquisa em curso cujo objetivo é estudar três gêneros musicais populares em três períodos históricos: o samba na década de 1980, o rap nos anos 1990 e o funk a partir dos anos 2000. Especificamente, o texto em questão discorrerá sobre alguns elementos musicológicos e poéticos do rap, relacionando-os com o contexto social

brasileiro dos anos 1990. Nesse período, a implementação de políticas neoliberais resultou em aumento da violência e da pobreza, fundamentalmente nos bairros periféricos. Tendo como eixo a obra do grupo Racionais MCs, o argumento que se pretende defender é o de que o rap foi o gênero musical que melhor soube expressar os dilemas e anseios das classes populares urbanas brasileiras no período em questão, como pontuaram Buzo (2010) e DJ TR (2007). Avalizando esse argumento, Garcia (2006) credita o sucesso do rap ao fato deste tematizar a violência utilizando-se de uma forma musical violenta, a partir de uma perfeita fusão entre aspectos externos e internos da produção artística. Sob o prisma de uma abordagem psicanalítica, Maria Rita Kehl (2008) aponta que o rap foi capaz de produzir solidariedade entre pares em um contexto de esgarçamento do tecido social. Por sua vez, o autor do texto proposto discutiu em sua tese de doutorado como a crítica social enunciada pelo rap nos anos 1990 fez emergir novas formas de organização política, baseadas em afirmações coletivas e subjetivas as quais o autor conceituou como sujeitos periféricos (D'Andrea 2013).

Reabilitação física e reabilitação artística: Os usos públicos do sofrimento na biografia de uma artista

Ricardo Santhiago - Unicamp

Nesta apresentação, dou prosseguimento a explorações anteriores sobre a consolidação e transformação do *latin pop* nos Estados Unidos, desde meados dos anos 1990. Focalizo a trajetória da cantora cubana Gloria Estefan. Além de ser recordista de venda de discos em diversos países - calcula-se mais de 100 milhões de exemplares vendidos em todo o mundo -, ela, junto com o marido Emilio Estefan, produtor e empresário, está entre os principais personagens responsáveis pelo ingresso de artistas contemporâneos de origem latina no mercado global. Apesar disso, não são os feitos profissionais da intérprete de *Doctor Beat* que ancoram a narrativa biográfica que ela chancela e divulga: no musical biográfico *On The Feet!*, por exemplo, que conta a história pessoal e artística do casal (e é produzido por ele), o fio que costura o roteiro é o terrível acidente sofrido por Gloria Estefan, em 1990, quando viajava em um ônibus em meio a uma exitosa turnê. Aqui, analiso os repetidos usos desse episódio - efetivamente trágico - em diversos momentos de afirmação e reafirmação profissional na carreira da cantora, particularmente após sua performance de retorno no American Music Awards, em 1991 (com a expressiva canção “Coming Out Of The Dark”), associando os conceitos de “reabilitação física” e “reabilitação artística”.

Relato de desenvolvimento do podcast em sala de aula: Walter Benjamin e Franklin Cascaes na Berlim/Florianópolis demoníaca

Márcia Ramos de Oliveira - UDESC

Esta comunicação pretende apresentar parte do desenvolvimento do Projeto de Pesquisa “Narrativas radiofônicas em Walter Benjamin”, na prática didática de sala de aula no Curso de História da UDESC, na disciplina Prática Curricular Imagem e Som (Áudio). Durante o semestre os discentes de 3ª. fase do Curso conheceram parcialmente a trajetória de Walter Benjamin, com destaque a sua participação no universo da radiodifusão, na experiência de resultou em torno de 30 programas desenvolvidos pelo broadcasting da cidade de Berlim nos anos 1920. Estes programas, voltados especialmente ao público infantil, versavam sobre diferentes temas de interesse das crianças naquele contexto histórico. A adaptação de um destes esquetes, a crônica intitulada “A Berlim Demoníaca” foi adaptada pelos alunos da disciplina citada, do que resultou o podcast comentado nesta comunicação. Nesta produção foram considerados os elementos culturais e históricos distintos na apropriação a partir das cidades de Berlim e Florianópolis, percebidas simultaneamente por Walter Benjamin e Franklin Cascaes no que se refere à experiência e impressões sobre o imaginário fantástico, entre o demoníaco e bruxólico observados na representação dos autores e apresentados na livre adaptação feita em formato de programa de rádio pelos discentes .

Um trem azul: experiências estéticas com o disco Clube da Esquina

Leandro Aguiar - UFF

O que distingue os objetos expressivos, principalmente no universo da música, é o tipo de experiência, e, portanto, de comunicação que é firmada com o ouvinte. Elementos paratextuais influem nessa relação, bem como a materialidade de tais objetos. O objetivo deste artigo é analisar alguns traços das experiências pressupostas no disco Clube da Esquina, de Milton Nascimento e Lô Borges, procurando entender os horizontes estéticos a elas relacionadas e as “estratégias sensíveis” presentes no disco – a sonoridade das canções, a capa, o encarte, o discurso dos músicos, etc. Meus argumentos são de que: 1) o disco, lançado em 1972, está pautado numa maneira de perceber e estar no mundo ligada a certa ideia de liberdade, “mineiridade”, cosmopolitismo e apego às “raízes”; e 2) convenções e práticas de escuta permeiam nossa experiência, mas, no sentido pragmatista do termo, é na tensão, nas reacomodações e rompimentos dessas convenções que uma experiência emerge. A performance, entendido como o momento do “choque de cognições” que envolve tanto a produção quanto a recepção musical e por meio da qual se estabelecem as condições da interação e fruição sensíveis e afetivas (constituindo, também, as “regras” dos gêneros musicais”) será o norte da investigação. É pela performance – este entroncamento das “estratégias sensíveis”

das quais fala Muniz Sodré com as “estruturas da sensibilidade” conceituadas por Raymond Williams – que Clube da Esquina invoca, em sua música, ideias como a de mineiridade, liberdade, brasilidade, resistência e amizade. O álbum, enfim, performa as condições de sua apreensão na recepção.

Viver a música em Raul Seixas: o comportamento e a identidade de uma sociedade através de um cantor híbrido

Marijane De Oliveira Correia - Instituto Federal De Educação, Ciência E Tecnologia Da Bahia – IFBA

O presente trabalho busca compreender como o cantor e compositor baiano Raul Santos Seixas iniciou sua carreira e influenciou a cultura baiana e brasileira com seu rock and roll autoral. Raul modificou o comportamento e a identidade de parte da sociedade baiana com seu rock e tornou-se um cantor e compositor híbrido, tanto nas letras de suas canções, quanto no seu modo de agir, apresentar-se e ao misturar públicos de diferentes classes sociais em shows pelo Brasil. Assim, a proposta é apresentar uma análise de como ele influenciou a sociedade baiana e brasileira, no modo de agir e pensar de parte da juventude, entre as décadas de 60 e 70, apresentando um rock novo e diferente. Para atingir os objetivos propostos serão analisadas obras autorais ou regravações do cantor entre as décadas supracitadas. Além de analisar os sentidos produzidos pelos textos selecionados, também é considerado para estudo o acervo imagético, dentre eles encontram-se as capas e contra capas dos discos, materiais que os acompanham e documentários em formato de vídeo. Para subsidiar esta pesquisa, contamos com as discussões teóricas sobre identidade em HALL, Stuart (2011), identidade e diferença por SILVA, Tomaz Tadeu (2012), culturas híbridas com CANCLINI, Néstor Garcia (2013) e ABDALA, Benjamim Júnior (2004), NASCIMENTO, Angelina Bulcão (2002) para reportar acerca da juventude nas décadas de 60 e 70, ORTIZ, Renato (2012) com seus estudos sobre cultura, dentre outros.

Viver a roda de choro pelos regionais

Ana Paula Peters - UNESPAR, campus Curitiba I - Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Viver o choro numa roda, seja no palco da praça, no Conservatório de MPB, na universidade ou em bares, remete aos regionais formados para tocar em programas de auditório das rádios, durante as décadas de 1940 e 1960. Esta memória formada por gravações, fotografias, entrevistas e histórias de quem ouviu ou conviveu com os músicos que formavam estes grupos musicais como Janguito do Rosário, Arlindo 7 cordas e Walter Scheibel, permeia a formação de músicos atuais e a escuta do choro em Curitiba. Os regionais continuam a se reinventar a

partir da inserção de novos instrumentos, citações e experimentações musicais, construindo o gosto pelo choro. Assim, o gosto, como modalidade de ligação com o mundo, pode ser analisado como uma atividade reflexiva que produz um repertório de objetos que valoriza, neste caso, um repertório musical consagrado e uma maneira de ser (do chorão), aliado às novas propostas de composição e uma prática musical marcada pela improvisação durante a roda de choro. Esta pesquisa partiu de entrevistas com músicos de diferentes idades, percebendo a criação e manutenção de sensibilidades e sociabilidades, tanto entre os chorões como entre o público. Como “o gosto se faz dizendo-se e se diz fazendo-se” (Hennion/2011), a análise das entrevistas apresenta as vivências destes músicos, que ainda hoje contam com alguns programas de rádio específicos sobre choro além da circulação de partituras, gravações e shows deste gênero musical, tendo ainda, como principal escola de formação e espaço de sociabilidade a roda de choro.