



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**Faculdade de Ciências Aplicadas**



**TAIS BRUM DE ALCANTARA**

**ONTOLOGIA DA ESCUTA: DEDILHANDO VARIAÇÕES DA  
EXPERIÊNCIA MUSICAL**

**ONTOLOGY OF LISTENING: STRUMMING VARIATIONS IN  
MUSICAL EXPERIENCE**

LIMEIRA  
2024



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
Faculdade de Ciências Aplicadas



TAÍS BRUM DE ALCANTARA

**ONTOLOGIA DA ESCUTA: DEDILHANDO VARIAÇÕES DA  
EXPERIÊNCIA MUSICAL**

**ONTOLOGY OF LISTENING: STRUMMING VARIATIONS IN  
MUSICAL EXPERIENCE**

*Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Aplicadas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestra em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas.*

*Orientador:* Prof. Dr. Antonio Henrique Bernardes

*Coorientador:* Prof. Dr. Roberto Donato da Silva Júnior

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA TAÍS BRUM DE ALCANTARA E ORIENTADO PELO PROF. DR. ANTONIO HENRIQUE BERNARDES.

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca da Faculdade de Ciências Aplicadas  
Renata Eleuterio da Silva - CRB 8/9281

AL16o Alcantara, Taís Brum de, 1998-  
Ontologia da escuta : dedilhando variações da experiência musical / Taís Brum de Alcantara. – Limeira, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Antonio Henrique Bernardes.  
Coorientador: Roberto Donato da Silva Júnior.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Ciências Aplicadas.

1. Música. 2. Significação (Filosofia). 3. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 4. Ontologia. I. Bernardes, Antonio Henrique, 1981-. II. Silva Júnior, Roberto Donato da, 1975-. III. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Ciências Aplicadas. IV. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Ontology of listening : strumming variations in musical experience

**Palavras-chave em inglês:**

Music

Meaning (Philosophy)

Interdisciplinary approach to knowledge

Ontology

**Área de concentração:** Modernidade e Políticas Públicas

**Titulação:** Mestra em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

**Banca examinadora:**

Antonio Henrique Bernardes [Orientador]

Eduardo Marandola Junior

Alessandro Dozena

**Data de defesa:** 29-02-2024

**Programa de Pós-Graduação:** Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-7980-2756>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/96783364104804949>

## **Folha de Aprovação**

**Autor:** Taís Brum de Alcantara

**Título:** Ontologia da Escuta: dedilhando variações da experiência musical

**Natureza:** Dissertação

**Área de Concentração:** Modernidade e Políticas Públicas

**Instituição:** Faculdade de Ciências Aplicadas – FCA/Unicamp

**Data da Defesa:** Limeira – SP, 29 de fevereiro de 2024.

### **BANCA EXAMINADORA:**

Prof. Dr. Antonio Henrique Bernardes (orientador)  
Faculdade de Ciências Aplicadas – FCA/Unicamp

Prof. Dr. Eduardo Marandola Junior (membro)  
Faculdade de Ciências Aplicadas – FCA/Unicamp

Prof. Dr. Alessandro Dozena (membro)  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/  
Sistema de Fluxo de Dissertação/ Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

O período do mestrado representou um grande desafio, seja pelas mudanças ocorridas na minha vida pessoal e profissional ou pela dificuldade de adentrar na interdisciplinaridade. Mudar de cidade e iniciar a carreira docente foi algo verdadeiramente árduo e, devido a essas dificuldades, pensei muitas vezes em desistir. Além disso, por ter origem no curso de licenciatura em Geografia, trilhar por um caminho interdisciplinar significou lançar-se ao desconhecido, ou seja, sair da zona de conforto e embarcar em novas perspectivas de mundo. Contudo, minha rede de apoio foi fundamental para a conclusão deste trabalho e do mestrado como um todo. Sendo assim, não poderia deixar de agradecer à minha família, meu principal alicerce e grandes motivadores ao longo desta caminhada. Aos meus pais que sempre acreditaram na educação como caminho de transformação e me incentivaram a continuar na música, mesmo quando parecia desanimada. E ao meu irmão, luz da minha vida e maior orgulho.

Além disso, gostaria de agradecer ao meu orientador, o professor Dr. Antonio Henrique Bernardes, e ao meu coorientador, professor Dr. Roberto Donato da Silva Júnior, por todo o apoio, disposição e pelos conselhos nos momentos de dificuldade, pois certamente me deram forças para continuar. Também agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, principalmente ao coordenador, professor Dr. Mauro Cardoso Simões, que buscou ajudar e facilitar diversas questões diante das mudanças que sofri, e ao professor Dr. Eduardo Marandola Jr., por todo o conhecimento fundamental que certamente levarei por toda minha trajetória. Agradeço aos meus colegas de turma por todo o apoio; as motivações e as trocas foram fundamentais para a maturação desta pesquisa. No entanto, gostaria de agradecer especialmente à colega Karina Venâncio por ter me recebido em Limeira de portas abertas e por todas as conversas e desabafos ao longo desse tempo.

Ademais, agradeço a todos os meus companheiros de vida, pois, quando parecia desacreditada, me incentivaram e me acolheram. À minha grande amiga Beatriz São Thiago, dona de grandes conselhos e de uma amizade e presença inigualáveis, à amiga Claudia

Cordeiro, voz da experiência durante este período, e à Julia, sempre disposta a mergulhar em reflexões fenomenológicas em torno da temática da pesquisa, de fato, foi fundamental nessa construção.

Agradeço também à equipe da Escola Municipal Prefeito José Juarez Antunes, instituição na qual tenho o orgulho de lecionar, por ser compreensiva e ter facilitado sempre que precisei honrar meus compromissos do mestrado.

Portanto, gostaria de frisar meu agradecimento a todos que fazem parte da minha caminhada, seja na vida escolar, na graduação ou no mestrado, pois sei que, em algum momento, desabafei, precisei de conselhos, ajuda, e isso foi fundamental para que eu tivesse forças para essa grande conquista.

*Por isso uma força me leva a cantar  
Por isso essa força estranha no ar  
Por isso é que eu canto, não posso parar  
Por isso essa voz tamanha  
(Caetano Veloso)*

## RESUMO

Essa proposta vem de um lugar de intimidade, de um corpo e mundo que reverberam música, cujas observações culminaram em questionamentos sobre a construção e trajetória das canções nos mundos do compositor e do apreciador. Isto posto, o objetivo do presente trabalho é mergulhar nas fronteiras entre o mundo do compositor e do apreciador na experiência musical. Foram realizados dois trabalhos de campo a partir do método de redução fenomenológica de Merleau-Ponty em dois lugares de divulgação de música autoral. Foram selecionadas quatro pessoas de cada local para as entrevistas, sendo dois compositores e dois apreciadores. Dentro da perspectiva física do som, a música é composta por sons e silêncios, cujos parâmetros podem ser manipulados de maneiras distintas. Todavia, é priorizada a ontologia da escuta, uma ótica que eleva a experiência. Neste caso, a música é tomada como uma narrativa não-verbal por seu caráter mediador entre discurso e experiência, passando pelo processo mimético de prefiguração, configuração e refiguração. A experiência musical é o resultado da relação do ser com o mundo e se entrelaça ontologicamente com a experiência dos lugares. Portanto, o ser-no-mundo se vincula a um processo de significação mais longo que determina um processo cognitivo, o significado determinado, e o ser-em-situação ao ato de escuta, o significado evidente. Assim, as fronteiras entre o mundo do compositor e do apreciador são definidas pelas experiências, pelas aproximações e afastamentos entre a construção dos sujeitos e contextos de vida.

**Palavras-chave:** Música; Significados; Interdisciplinaridade; Ontologia.

## **ABSTRACT**

This proposal comes from a place of intimacy, from a body and world that resonate with music, whose observations culminated in questions about the construction and trajectory of songs in the worlds of the composer and the appreciator. That said, the aim of the present work is to delve into the boundaries between the world of the composer and that of the appreciator in the musical experience. Two field studies were conducted based on Merleau-Ponty's method of phenomenological reduction in two venues for promoting original music. Four people from each location were selected for interviews, consisting of two composers and two appreciators. From the physical perspective of sound, music is composed of sounds and silences, whose parameters can be manipulated in various ways. However, the ontology of listening is prioritized, an approach that elevates the experience. In this case, music is taken as a non-verbal narrative due to its mediating character between discourse and experience, passing through the mimetic process of prefiguration, configuration, and refiguration. The musical experience is the result of the being's relationship with the world and is ontologically intertwined with the experience of places. Therefore, being-in-the-world is linked to a longer process of signification that determines a cognitive process, the determined meaning, and being-in-situation to the act of listening, the evident meaning. Thus, the boundaries between the world of the composer and that of the appreciator are defined by the experiences, by the approximations and distances between the construction of subjects and life contexts.

**Keywords:** Music; Meanings; Interdisciplinarity; Ontology.

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

FIGURA 1 – O tao do som

FIGURA 2 – Formas hipotéticas do timbre

FIGURA 3 – Esquema do processo de mimese em espiral

FIGURA 4 – Esquema do processo de construção dos significados

FIGURA 5 – Movimento da música tonal e modal

FIGURA 6 – Dialética entre subjetividade e objetividade

FIGURA 7 – Deslocamento Casa x Roda de Rima VR e Casa x Samba do Abacateiro  
(elaboração própria)

FIGURA 8 – Samba do Abacateiro (1)

FIGURA 9 – Samba do Abacateiro (2)

FIGURA 10 – Samba do Abacateiro (3)

FIGURA 11 – Samba do Abacateiro (4)

FIGURA 12 – Roda de Rima (1)

FIGURA 13 – Roda de Rima (2)

FIGURA 14 – Roda de Rima (3)

## **LISTA DE TABELAS**

TABELA 1 – Lista de entrevistados

TABELA 2 – Roteiro de entrevista

TABELA 3 – Organização do discurso (Samba)

TABELA 4 -Organização do discurso (Rap)

## SUMÁRIO

<b>PRELÚDIO.....</b>	<b>13</b>
<b>1. ALÉM DAS NOTAS: Uma jornada ontológica pela música .....</b>	<b>24</b>
1.1 Do Eu ao Outro: A música enquanto narrativa.....	33
1.2 Caleidoscópio Musical: da construção à apreciação. ....	42
<b>2. ENTRE A POESIA E MELODIA: A construção de sentido e significado.81</b>	
2.1 A Interconexão dos Elementos Musicais e suas Nuances de Significação.....	86
2.2. A Dialética entre Subjetividade e Objetividade na Experiência Musical .....	94
2.3 Explorando as Relações Intersubjetivas e o Processo de Significação.....	97
<b>3. ENTRELACAMENTOS ENTRE SER-NO-MUNDO, LUGAR E A EXPERIÊNCIA MUSICAL .....</b>	<b>102</b>
3.1 A Vinculação entre o Ser-no-Mundo e o Lugar .....	107
3.2 Música e a Potencial Habilidade de Evocar Lugares.....	111
3.3 Lugares Ecoam Músicas e Músicas Ecoam Lugares: O Samba do Abacateiro e a Roda de Rima de Volta Redonda.....	114
<b>POSLÚDIO.....</b>	<b>130</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>133</b>
<b>APÊNDICE A – Transcrição das Entrevistas .....</b>	<b>137</b>
<b>APÊNDICE B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido .....</b>	<b>206</b>

# PRELÚDIO

---

Quero, terei –  
Se não aqui,  
Noutro lugar que inda não sei  
Nada perdi.  
Tudo serei.

(Fernando Pessoa)

“Solto a voz nas estradas, já não posso parar”, canta Milton Nascimento<sup>1</sup> em sua canção denominada *Travessia*<sup>2</sup>. Caso pudesse escolher uma frase com o objetivo de demonstrar a minha relação com a música, seria essa. Aliás, me reconheço em muitos fragmentos desta obra. Minha vida é um mergulho profundo em experiências sonoras, no qual a música é a minha principal manifestação enquanto ser-no-mundo. Além de experienciar, ofereço a possibilidade da experiência ao apreciador.

Uma jornada longa foi trilhada até chegar a esta proposta, uma trajetória que se inicia no encontro entre uma criança e a música. Foi um lampejo, quando eu tinha apenas dez anos, que me proporcionou uma relação intrínseca e profunda com a música, tornando-a inseparável dos meus estudos. De fato, é uma relação que habita muito mais o processo de significação e as emoções, embora eu tenha tido contato com teoria musical, assumo ter estudado o básico para que eu pudesse tocar instrumentos como o violão, fundamental para acompanhar o meu canto. Não me recordo de ter aprendido a cantar, pois é um processo bastante natural, sempre foi minha principal forma de manifestação.

Segundo meu pai, quando eu era pequena, ele acordou em uma manhã ensolarada, decidiu lavar o quintal e, por sorte, me ouviu cantar no quarto, afinada e no tempo correto. Meu pai, um apreciador de música, soube naquele momento do vínculo que estava se criando e que teria que incentivar meu desenvolvimento.

Estudei e aprendi a tocar violão bastante nova. Desenvolvi minhas habilidades tocando para amigos, família e na igreja. Venci um concurso de música como melhor intérprete ainda na adolescência, mas foi na fase adulta que o amor aumentou, quando comecei a trabalhar com isso, participar de mais concursos e, principalmente, entrelaçá-la com meus estudos, inicialmente com a Geografia.

A partir da minha trajetória, surge parte dessa proposta que foi sendo modificada ao longo do curso e conforme fui caminhando nas disciplinas. Minha primeira proposta envolveu a música, mas ainda era muito disciplinar. No decorrer do curso, adentrei o desconhecido e interessei-me em levar minha proposta para lugares distintos. No meio dessas reflexões, na intenção de realizar possíveis alterações em minha proposta, um acontecimento ajudou a definir. Estava tocando em um barzinho e, em determinado momento, toquei a música "O

---

<sup>1</sup> Milton Silva Campos do Nascimento é cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro da Música Popular Brasileira.

<sup>2</sup> Link: *Travessia* (Milton Nascimento)

mundo é um moinho" de Cartola. Uma mulher com aspecto de ter uns 60 anos se emocionou e depois veio me contar que lembrou da família e de um tempo de felicidade. Comecei a refletir acerca dos motivos que levaram Cartola a compor essa música. Eles existem, mas nada se parece com a experiência da mulher; isto é, a percepção é bastante diferente da história da obra. Portanto, meus principais questionamentos permeavam a relação entre compositor e apreciador, ou seja, as aproximações e afastamentos entre ambos. Sendo assim, o objetivo é adentrar nessas aproximações e afastamentos no âmbito da experiência musical.

Na Graduação encontrei a possibilidade de relacionar Geografia, música e educação, para além dos estudos objetivistas que tive contato. Adentrei não só em uma subjetividade, mas em uma intersubjetividade necessária nos estudos das artes. Todavia, a arte compreende manifestações tão complexas, principalmente a música, reverberando uma necessidade de ir além da disciplinaridade para responder minhas questões, isto é, me abrir para novas possibilidades e discuti-las de forma mais satisfatória.

O “dedilhar” utilizado no título deste trabalho baseia-se na técnica que consiste em movimentar os dedos sobre as cordas, individualmente ou em conjunto, para produzir som. É uma técnica realizada em partes, mas que produz um todo harmonioso. Neste contexto, o dedilhar foi usado como uma metáfora para a instrumentalização de meus estudos sobre a experiência musical, onde analisar as partes é essencial para compreender a totalidade da experiência.

Assim como no dedilhar, onde cada movimento individual contribui para a criação de uma peça musical completa, a análise isolada das experiências do compositor e do ouvinte permite uma compreensão mais profunda do todo. Esta abordagem permite adentrar na experiência de cada um, captando suas nuances e particularidades, para então integrar essas percepções e alcançar uma visão mais ampla e completa da experiência musical.

Ainda hoje, Arte e Ciência são vistas como opostas por certos segmentos da comunidade científica, a primeira permeando a dimensão do sensível e a segunda sendo o instrumento central de compreensão da realidade por meio da razão. Por mais que novas concepções tenham invadido o pensamento científico, há teorias que foram consideradas mais adaptadas ao estado contemporâneo, ou seja, este ainda percorre um movimento de separação e redução do conhecimento (MORIN, 2005).

Deste modo, a herança científica permeia uma prática de eliminação do sujeito que não se auto interroga, privando o campo científico de uma riqueza potencial de perspectivas e

abordagens que a integração com a Arte poderia proporcionar. A valorização exclusiva da objetividade e da quantificação tem relegado ao segundo plano a subjetividade, a intuição e a criatividade, aspectos intrínsecos à Arte que poderiam enriquecer significativamente o processo científico. Assim, novos desenvolvimentos científicos se fazem necessários para colocar em xeque velhas certezas. Visto isso, Arte e Ciência se assemelham por se configurarem como traduções da realidade, sendo possível traçar um caminho para que a arte seja incorporada como instrumento na compreensão de uma realidade que não exclui os sujeitos e o sensível (MORIN, 2005).

A multidisciplinaridade implica na colaboração entre diferentes disciplinas ou áreas do conhecimento para abordar uma questão específica, com cada uma mantendo suas abordagens e metodologias distintas. Nesse contexto, as fronteiras entre disciplinas são transpostas, e metodologias provenientes de diversos campos do conhecimento são empregadas para investigar a ontologia da escuta (PEDROTTI et al., 2019). Essa abordagem não apenas enriquece a compreensão da escuta em si, mas também promove uma sinergia entre diferentes perspectivas, ampliando o escopo e a profundidade da investigação. Além disso, a colaboração multidisciplinar pode gerar insights inovadores e soluções criativas para desafios complexos, aproveitando a complementaridade e a diversidade de conhecimentos e habilidades presentes em diferentes áreas.

Por isso, instrumentalizo meus estudos na ontologia da escuta integrando diferentes autores e perspectivas a fim de alcançar os objetivos desta proposição. Utilizo a ontologia da escuta de Oliveira (2010), a construção mimética de Ricoeur (2010), os estudos de significação musical de Meyer (1956), a dialética entre subjetividade e objetividade de Lukács (2018) e o entrelaçamento na perspectiva de lugar de Heidegger (2012) e Tuan (2001). A experiência musical por si só se imbrica com a experiência dos lugares, assim, no intuito de investigar, vivenciar e pensar em torno da experiência musical adentro em dois espaços de divulgação de música autoral, um do gênero Samba e outro do *Rap*, e realizo oito e com compositores e apreciadores que frequentam esses ambientes. Neste sentido, foram escolhidos lugares de divulgação de música autoral, sendo eles o Samba do Abacateiro e a Roda de Rima de Volta Redonda, ambos na cidade de Volta Redonda – RJ, cidade em que nasci e fui criada.

A escolha do Samba do Abacateiro e da Roda de Rima VR foi motivada pela intensidade e continuidade dos eventos. Lembro-me de ouvir falar da Roda de Rima de Volta Redonda ainda na adolescência, por volta de 2013 e 2014, através de divulgações. Tive a oportunidade de

participar desses eventos algumas vezes, e em uma ocasião em particular, fiquei fascinada com a quantidade de pessoas presentes. Já o Samba do Abacateiro surgiu quando eu já não morava em Volta Redonda, mas pude acompanhar trechos de transmissões ao vivo realizadas durante a pandemia. Como musicista, tenho uma influência maior do Samba em relação ao *Rap*. No entanto, o contato com os entrevistados da Roda de Rima me fez mergulhar em territórios desconhecidos e me encantar com as oportunidades apresentadas pela cultura *Hip hop*.

A redução fenomenológica de Merleau-Ponty propõe uma imersão na experiência sonora do outro. Assim, este método é um refinamento da abordagem apresentada por Husserl, centrado na vivência experiencial. A Fenomenologia, portanto, é uma filosofia que reinsere a essência na existência, reconhecendo a importância da facticidade na compreensão da relação entre o homem e o mundo. Merleau-Ponty concebe a consciência como um produto da experiência, destacando a necessidade fundamental dessa vivência. Portanto, mergulhar na experiência do outro implica em suspender preconceitos e pressupostos, abrindo-se para uma compreensão mais autêntica e completa da realidade vivenciada pelo outro (MOREIRA, 2004).

As entrevistas foram realizadas com oito participantes, dentre eles dois compositores e dois apreciadores do Samba do Abacateiro e dois compositores e dois apreciadores da Roda de Rima de VR, ambos lugares localizados na cidade de Volta Redonda – RJ. O critério para a seleção, no caso dos compositores foi utilizar o espaço para divulgação de suas canções e dos apreciadores, serem frequentadores assíduos e conhecerem as canções autorais. A abordagem escolhida foi das entrevistas semiestruturadas, no intuito de organizar uma estruturação por meio de temas elaborados a partir do objetivo da pesquisa, contudo deixar uma abertura característica do método fenomenológico para que de fato, pudesse adentrar nas experiências dos entrevistados (GUAZI, 2021).

\*\*\*

Pela escolha dos gêneros Samba e *Rap*, vale um breve tensionamento entre ambos a fim de construir um preâmbulo das questões que constroem meus capítulos. O Samba possui origem no Lundu e no Maxixe, estilos relacionados a cultura africana. O primeiro um estilo com dança sensual e sapateado com o objetivo de aumentar a socialização entre negros e as classes populares. As classes mais altas transformaram o Lundu inserindo-o em casas e salões sem a dança sensual e o batuque de origem, assim o estilo, Lundu-canção, era acompanhado por violão

e piano e no fim do século XIX possuíam letras e muitas vezes, se confundia com a modinha. Após isso, ainda no final do século XIX, a estrutura do Lundu foi ressignificada a partir do Maxixe, com um resgate da dança sensual, mas ainda de maneira bastante tímida. O Maxixe possui influência da valsa e da polca, porém acompanhado pelas danças e por grupos musicais que tocavam a noite, em cabarés ou no bairro da Lapa (OLIVEIRA, 2016).

Enquanto gênero, o Samba foi defendido como música nacional por envolver uma complexidade que envolve grupos heterogêneos dentro do território. As influências que compõem o Samba chegaram à Bahia por meio de africanos escravizados que foram para o Rio de Janeiro. Em 1920 há a consolidação do Samba que se afirmou em zonas periféricas e central da cidade, sendo palco de artistas expulsos por policiais, já que naquele período o Samba era marginalizado e criminalizado. À vista disso, o Samba era veículo da identidade do morro cultivada, principalmente, pela população negra, com foco para o espaço social do Samba importantíssimo para sua história, a casa de Tia Ciata (OLIVEIRA, 2016). Nesse espaço havia uma clara divisão, pois havia uma sala reservada para um gênero mais aceito e tocado com instrumentos mais refinados e os sambistas originários estavam nas redondezas da casa da Tia Ciata criando Sambas com mais proximidade com o Lundu, Samba mais lento, diferentemente do Samba moderno.

Na segunda geração surge o Samba com intenções carnavalescas bastante sincopado. Na primeira metade do século XX, é possível reconhecer três estilos no Samba: o lírico-amoroso, o apologético-nacionalista e o “Samba malandro”. O Samba lírico-amoroso é um estilo romântico famoso por retratar temas como o amor, saudade e desejo. O estilo apologético-nacionalista que retrata a cultura e o orgulho brasileiro, com letras e melodias que celebram o país. O Samba malandro retrata a vida nas ruas e o cotidiano nas favelas, com letras divertidas que retratam a figura do malandro, um homem charmoso e com habilidade de conseguir aquilo que deseja (OLIVEIRA, 2010).

A Bahia serviu como ponto de chegada para os negros escravizados trazidos da África, e foi nesse contexto que as rodas ganharam destaque, tornando-se uma variante do samba conhecida como lundu. Nessas rodas, instrumentos como pandeiro, chocalho, reco-reco e outros são acompanhados por palmas. Certamente, a cidade do Rio de Janeiro desempenha um papel central na história do Samba, uma vez que as narrativas de ambas estão entrelaçadas. As modernizações que ocorreram na cidade, tal como título de “Cidade Maravilhosa” e a *Belle Époque* tomava os grandes centros, as populações carentes ficavam isoladas de toda essa

modernização. Grande parte dessa população era formada por negros africanos e afro-brasileiros, que representavam cerca de 50% da população. A casa da Tia Ciata, como citado anteriormente, foi um lugar de resistência e manifestação do Samba. A origem da palavra “Samba” tem origem no termo “semba” (umbigada), termo utilizado para descrever as rodas de dança praticadas no Rio de Janeiro (FILHO, 2020).

Há algumas explicações sobre o como o Samba se transformou em um símbolo nacional, indo além de preconceitos e buscando avaliar o talento para além da cor da pele. O grupo “Oito Batutas” desempenhou um papel crucial ao introduzir o ritmo na Europa, sendo precedido pelo grupo Caxangá. No contexto da epidemia de gripe espanhola em 1918, quando aglomerações eram evitadas, o gerente da sala Palais, Isaac Frankel, familiarizado com o trabalho de Donga e Pixinguinha, convida o grupo com o objetivo de atrair o público com essa novidade. Além disso, o grupo se apresenta na Argentina, alcançando sucesso e registrando músicas pela gravadora Victor Company. Os integrantes tocaram juntos pelo grupo até 1927, quando terminou sua trajetória pela música brasileira (FILHO, 2020).

Deste modo, houve uma nacionalização do Samba, com o Rio de Janeiro sendo o lócus para a construção de uma identidade nacional. As décadas de 1920 e 1930 representam um fortalecimento do “nacionalismo”, impulsionado por Getúlio Vargas por meio de divulgação desse sentimento de “orgulho” pelas rádios. Uma das difusoras do estilo brasileiro foi Carmen Miranda, nascida em Portugal, mas brasileira de coração. Ela brilhou nos palcos ao redor do mundo, sendo uma precursora do samba exaltação e associando-se ao projeto governamental de nacionalismo e popularização do país (FILHO, 2020).

\*\*\*

Por outro lado, na intenção de realizar uma breve discussão sobre o *Rap*, é importante frisar o que é a cultura *Hip Hop*, pois apesar de estar vinculada a música, representa uma manifestação cultural. Surgiu nos Estados Unidos nos subúrbios de Nova York e Chicago em um contexto com várias vulnerabilidades sociais e surge como uma importante manifestação a fim de conter as disputas entre gangues que ocorriam nesses territórios. A música aparece como um importante veículo dentro da cultura *Hip Hop* atraindo diversos jovens na intencionalidade de promover a consciência e a inserção social (FOCHI, 2007).

No Brasil, o *Break*<sup>3</sup> surge como uma primeira manifestação da cultura *Hip Hop*, assim como ocorreu nos EUA, e o principal objetivo era a diversão. No início esses dançarinos sofriam preconceito, mas com o tempo foi se tornando reconhecida, não só por aqueles que habitavam as zonas periféricas da cidade de São Paulo. Além disso, o *Rap* teve um papel fundamental na disseminação da cultura *Hip Hop* pelo país, principalmente a partir de grupos que se fortaleceram como os Racionais MC's. O grafite também foi um difusor da cultura *Hip Hop*, pois se apresentava como uma maneira de retratar a realidade da periferia (FOCHI, 2007).

Faz parte da história do *Rap* e do *Hip Hop* um esforço em realizar a mediação entre um conjunto de condições, tais como raça, gênero, classe e dentre outros, por meio da música e da narrativa verbal. Diante disso, é inegável a importância do *Rap* para a cultura jovem no século XXI, principalmente por seu caráter de representação de comunidades periféricas (TELLA, 2000).

A cultura *Hip Hop* é usada para expressar uma consciência racial e social, ao mesmo tempo que é atravessada por relações complexas de poder. Neste caso, o *Rap* brasileiro é uma forma de discurso e resistência ao racismo e um vetor na promoção da consciência racial, pois por meio dele jovens, em sua maioria, conseguem visualizar suas realidades social e racial de uma forma distinta daquelas apresentadas pelos meios de comunicação (PARDUE, 2004).

O *Rap* e a cultura do *Hip Hop* como um todo, não possui somente elementos de expressão estética, mas uma grande importância na formação de uma juventude periférica. A história da cultura do *Hip Hop* está atrelada a um projeto de modernização falha no Brasil que não cumpriu seu papel civilizador, ou seja, favoreceu uma burguesia e não forneceu direitos fundamentais ao resto da população.

Cidades, à exemplo de São Paulo, cresciam de maneira desordenada e com pouca presença do Estado, sendo um período marcado pelo desemprego e recessão. A partir disso, o jovem, na busca da subsistência, transitou entre a ilegalidade e legalidade e, foi neste contexto que surgiu a produção da cultura do *Hip hop* no Brasil. É importante salientar que grande parte da população habitante da periferia são afrodescendentes e afro-indígenas – e, em um segundo momento os nordestinos, migrantes empurrados para a Zona Sul de São Paulo.

---

<sup>3</sup> Compasso rítmico criado usando música instrumental, geralmente com bateria e sintetizadores, que são tocados de forma repetitiva para criar uma base de acompanhamento para músicos e dançarinos. É frequentemente usado em batalhas de dança e apresentações de DJs.

Sendo assim, inicialmente o movimento hip hop não surgiu na mídia, mas como uma manifestação espontânea de grupos excluídos nas cidades. Posteriormente, suas reivindicações começaram a ganhar espaço na mídia, associadas a movimentos que buscavam identidades culturais próprias e a valorização do negro em uma sociedade de classes. Historicamente, essas manifestações não estão desvinculadas do mercado e da indústria cultural (CONTIER, 2005).

Por fim, embora existam distinções entre ambos os estilos, há aproximações significativas relacionadas a questões políticas e sociais. O Rap tem sido um meio de expressão para os moradores da periferia, enquanto o Samba, desde sua fundação, sempre foi uma forma de resistência política. Além disso, o Rap brasileiro possui várias influências do Samba, com artistas que incorporam ritmos e melodias desse gênero em suas músicas. Isso mostra que o Samba e o Rap não são opostos, mas sim partes interligadas de uma estrutura mais ampla da cultura musical brasileira.

\*\*\*

No processo de imersão nesses espaços de divulgação de música autoral e, conseqüentemente, nesses dois gêneros musicais, meu principal objetivo é compreender o percurso da música, desde sua composição até o momento em que é apreciada pelo público, a fim de identificar possíveis convergências e divergências entre o mundo do compositor e do apreciador, que influenciam na construção de significados. Ademais, ao adentrar na experiência musical perpasso brevemente pela experiência dos lugares pela relação íntima entre um e outro.

Como o objetivo principal é mergulhar na dimensão da experiência musical a partir do processo de significação, lanço mão dos estudos de significação musical e da *Teoria Psicológica das Emoções* de Leonard Meyer. A *Teoria Psicológica das Emoções* é um caminho para adentrar na experiência musical que pressupõe a formulação de problemáticas<sup>4</sup> a serem verificadas, já que segundo Meyer (1956) a experiência por si só é ampla, pois quanto maior a complexidade da relação entre o sujeito e a situação, cria-se um maior número de possibilidades de comportamento. Deste modo, três problemáticas surgem a partir do foco central da pesquisa e que orientam os capítulos: 1) “A forma como a obra é construída está diretamente relacionada à sua recepção?”; 2) “De que forma ocorrem as aproximações e distanciamentos entre o mundo

---

<sup>4</sup> A orientação de Meyer (1956) é realizar esse recorte por meio da formulação de hipóteses, no entanto, opto por abordar as problemáticas para permitir uma maior abertura e apresentação do fenômeno.

do compositor e o mundo do apreciador?"; 3) "Qual a relação entre a experiência musical e a experiência dos lugares?".

O Capítulo 1 denominado "ALÉM DAS NOTAS: Uma jornada ontológica pela música" busca refletir em torno do questionamento "A forma como a obra é construída está diretamente relacionada a sua recepção?". Inicialmente, questiono o que a música é, explorando tanto seus componentes físicos quanto a ontologia do som, dando prioridade à experiência musical e à construção de sentido e significado. No entanto, percebo que ambos os aspectos da música são elementos essenciais que a compõem e sua percepção varia de acordo com a organização dos elementos físicos e parâmetros.

Partindo de uma análise puramente física, podemos definir o som como corpos vibratórios lançados na atmosfera e a música como uma sequência de sons e silêncios, alternando entre impulsos e repousos. Além disso, a música é composta por parâmetros como duração, altura, timbre e intensidade, cuja repetição e variação permitem a criação de novas formas (WISNIK, 2017). No entanto, Oliveira (2019) propõe um estudo da música fundamentado na ontologia da escuta, questionando a perspectiva cartesiana e apresentando uma nova abordagem analítica que busca reconhecer encontros e reencontros na experiência musical.

No intuito de priorizar a experiência, com base em um tensionamento realizado com a obra de Ricoeur (2010), a perspectiva de música tomada nesses estudos é de considerá-la como uma narrativa não-verbal por sua construção ser mediada pela experiência e pelo discurso. Neste caso, o autor discute explicitamente sobre narrativas verbais, todavia a linguagem musical se caracteriza como uma narrativa com construção mimética e sendo fundamental na construção da contagem do tempo humano. A construção mimética restaurada por Ricoeur (2010) é constituída por três fases: prefiguração (precede a narrativa, se relaciona com o mundo prático), configuração (ato narrativo) e refiguração (alcança o mundo do apreciador). A narrativa não existe tempo e o tempo não existe sem a narrativa, para o autor a narrativa é responsável por proporcionar a experiência temporal humana.

O Capítulo 2 intitulado "ENTRE A POESIA E A MELODIA: a construção de sentido e significado", aborda o processo de significação musical a partir da perspectiva de Meyer (1956). Explora-se também a influência da adição da poesia na música e como isso pode alterar nossa percepção. Além disso, são discutidos os aspectos do particular como categoria estética e a dialética entre o objetivo e o subjetivo, conforme proposto por Lukács (2018).

Na perspectiva de Meyer (1956), os elementos físicos da música trabalham em conjunto para produzir emoções e significados. Para ele, as emoções não são só uma reação ao som, mas um processo que envolve atenção, memória e compreensão. Neste caso, o processo de significação também é um processo que envolve o momento da escuta denominado significado hipotético. O momento em que o processo anterior alcança um novo nível de significação, o apreciador alcança a significação evidente. Com a junção do significado hipotético e do significado evidente alcança-se um novo nível denominado significado determinado, cuja característica é a manifestação constante na memória.

Sobre a junção entre poesia e música, Aguiar (2005) explicita que um poema não é assimilado, mas sim integrado na canção, cuja obra é experienciada como um todo e não por partes. Ademais, Lukács (2018) propõe a particularidade como categoria da estética. Ao adentrar na particularidade, o autor propõe uma dialética entre o subjetivo e objetivo: a subjetividade meramente particular; a subjetividade receptiva ao particular e a universalidade puramente subjetiva. A subjetividade meramente particular é restrita ao sujeito e a sua experiência de mundo, já a subjetividade receptiva ao particular buscar perpassar o particular, no qual as experiências pessoais de mundo fazem parte de uma estrutura compartilhada por um grupo e a universalidade puramente subjetiva é a ideia de que a arte também tem um papel universalizador, ou seja, pode representar experiências compartilhadas.

“Entrelaçamentos entre o ser-no-mundo, lugar e a experiência musical, Capítulo 3, objetiva discutir a vinculação entre o ser-no-mundo e a experiência sonora, além de discutir o papel da música na construção do lugar, na perspectiva da Geografia Humanista. O ser-no-mundo é a maneira como o ser se relaciona com o mundo, de forma recíproca, pois o ser está fortemente assentado no mundo. Sendo assim, o ser-no-mundo é a forma mais privilegiada do *Dasein*, pois determina seu ser e só é possível pensar mundo e cotidiano assentado na ideia de lugar da Geografia Humanista, determinado por uma relação afetiva entre o ser e seu ambiente. Em suma, a música está inserida em um contexto espacial e é responsável por evocar imagens de lugares e sentimentos que podem contribuir para a construção de novos lugares (HEIDEGGER, 2012; BERNARDES, 2016; SARAMAGO, 2014; HUDSON, 2006).

# 1

## ALÉM DAS NOTAS: Uma jornada ontológica pela música

---



(Fragmento da música “Odeon” de Ernesto Nazareth)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Link: Música “Odeon” de Ernesto Nazareth executada pelo grupo Choro das 3.

Os sons fazem parte do nosso cotidiano e ressoam com muita naturalidade em nossos ouvidos, uma porta que bate, o motor dos automóveis, o latido de um cachorro, conversas, gritos, o soprar do vento, o cair da chuva - de fato, é possível afirmar que os sons fazem parte da vida. Ao compor uma música, os compositores o fazem com base em suas experiências e retornam ao mundo como meio de experiência, preenchendo a alma e a vida, fazendo parte de situações, espaços e da construção do ser. Como proferido por Ihde (2007), o mundo é preenchido por sons e o silêncio, até então invisível, ganha vida em som.

O capítulo subjacente tem como intuito discutir em torno da questão **“A forma como a obra é construída está diretamente relacionada à sua recepção?”**. Sendo assim, adoto uma perspectiva de música que transcende os aspectos físicos, adentrando na ontologia da escuta, priorizando as percepções e buscando compreender o movimento de construção e apreciação de arte partindo do pressuposto de que a música é uma narrativa não verbal. Contudo, embora haja uma clara priorização da ontologia da escuta nesta abordagem, apresento breve discussão em torno dos aspectos, pois dependendo de como som e ruído trabalham em conjunto, descreverão a música e atuarão diretamente no nosso modo de perceber as canções.

O fenômeno musical foi objeto de extrema importância para muitos filósofos ao longo do tempo, à exemplo de Pitágoras, Platão, Aristóteles, Aristóxeno e dentre outros. Na antiguidade grega, a concepção de música escapa ao que entendemos na contemporaneidade, pois *Mousike* era “um complexo de atividades envolvendo dança, a ginástica, o teatro, a poesia e o canto, acompanhado de aulos<sup>6</sup> e cítaras<sup>7</sup>, portanto, não era uma “arte” autônoma”. (ARAUJO, 2013, p. 646). Atualmente, a música enquanto “arte” autônoma, encanta e provoca distintas perspectivas e recortes.

Partindo por uma análise física, a música é composta por sons e silêncio, sendo o som transmitido por corpos que vibram tal vibração é lançada para a atmosfera em forma de onda sonora, cujo ouvido capta e atribui configurações e sentidos. Para mais, “o som é o produto de uma sequência Rapidíssima (e geralmente imperceptível) de *impulsões* e *repousos*, de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração [...]” (WISNIK, 2017, p. 19).

---

<sup>6</sup> Instrumento musical de sopro da Grécia antiga.

<sup>7</sup> Instrumento de cordas da Grécia antiga.

A vista disso, o som é composto da partida e contrapartida, esse lapso é fundamental para a existência do som, pois nossos ouvidos registra as oscilações das ondas por suas compressões e descompressões, isto é, som e silêncio se complementam. Um exemplo dado por Wisnik (2017) em relação a esse movimento de partida-contrapartida ou compressão-descompressão, é o círculo de Tao com seu *ímpeto yang* e *repouso yin* (figura 1).

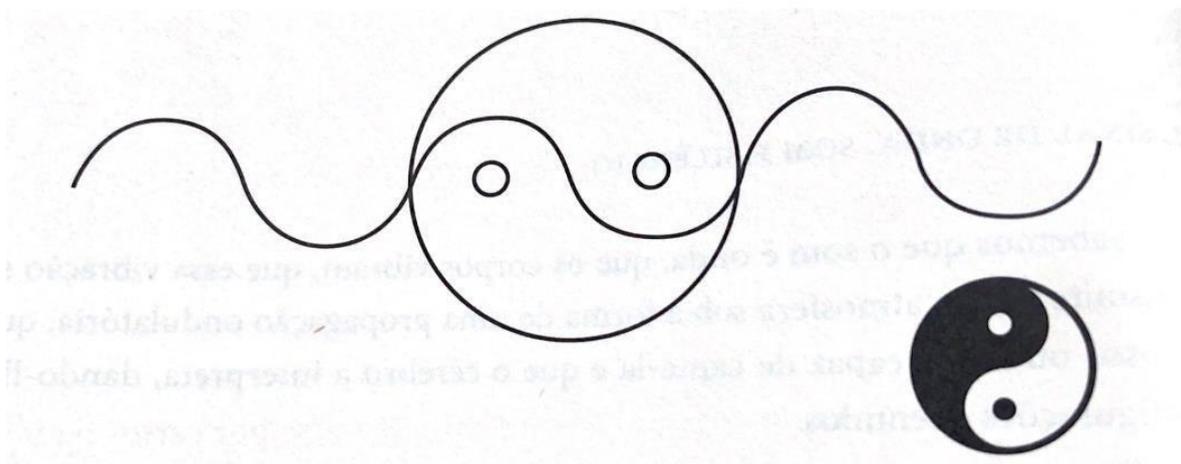


Figura 1 - O tao do som (WISNIK, 2017, p. 20)

Dentro da discussão física e metafísica do fenômeno sonoro-musical, é necessário abordar seus parâmetros fundamentais que, em conjunção, dão forma ao que chamamos de música, sendo eles: duração, altura, timbre e intensidade. Wisnik (2017) explicita que dependendo de como esses parâmetros são repetidos e variados, o som recebe constantemente novas formas.

Através das alturas e durações, timbres e intensidades, repetidos e/ou variados, o som se diferencia ilimitadamente. Essas diferenças se dão na conjugação dos parâmetros e no interior de cada um (as *durações* produzem as figuras rítmicas; as *alturas*, os movimentos melódico-harmônicos; os timbres, a multiplicação colorística das vozes; as *intensidades*, as quinas e curvas de força na sua emissão (WISNIK, 2017, p. 28).

A onda sonora obedece a uma periodicidade através dos pulsos, ou seja, o pulso é a marcação regular da música em determinada frequência. Os pulsos se apresentam pelas **durações** e **alturas**, quanto mais rápido (duração) batemos um tambor, maior fica a altura melódica e então, o ritmo se transforma em uma faixa difusa com uma sensação de permanência espacial, ou seja, a melodia. Neste caso, conseguimos distinguir certas identidades de um dó,

ré, mi, fá, sol, lá, si, além dos graves e agudos. Portanto, todos esses componentes musicais, aparecem conjuntamente, pois são condutores e carecem um dos outros. Neste caso, para a música ser música é necessário ambos os componentes trabalhando de maneira conjunta, pois não existe duração sem altura e nem altura sem duração, assim dizendo, ritmo e melodia não são variáveis pensadas separadamente (WISNIK, 2017).

Esses parâmetros possuem um enlace corporal, cuja nossa relação com o mundo sonoro passa por um padrão de pulsação somáticos e psíquicos. À exemplo da distinção entre grave e agudo, cujo grave é associado a um peso fixado na terra pela força da gravidade e o agudo é associado a leveza. No caso do ritmo, ou melhor, a pulsação musical possui uma relação com a pulsação corporal, à exemplo do pulso sanguíneo e da respiração, no nível somático (WISNIK, 2017).

No nível somático, temos principalmente o pulso sanguíneo e certas disposições musculares (que se relacionam sobretudo com o andar e suas velocidades), além da respiração. A terminologia tradicional associa o ritmo à categoria do andamento, que tem sua medida média no andante, sua forma mais lenta no largo e as indicações mais rápidas associadas já à corrida afetiva do allegro e do vivace (os andamentos incluem num gradiente de disposições físicas e psicológicas). Assim, também, um teórico do século XVIII sugeria que a unidade prática do ritmo musical, o padrão regular de todos os andamentos, seria “o pulso de uma pessoa de bom humor, foga e leve, à tarde” (WISNIK, 2017, p. 21).

Ainda, é importante frisar a complexidade de uma onda sonora, a imagem da onda retratada a figura 1, é uma abstração de feixes de ondas complexos e sobrepostos. Neste caso, “toda música “está cheia de inferno e céu”, pulsos estáveis e instáveis, ressonâncias e defasagens, curvas e quinas” (WISNIK, 2017, p. 25). O chamado **timbre** (Figura 2), surge desses feixes de onda mais próximos do grave ou do agudo, uma mesma nota que configura altura tocada em um violão, um saxofone ou uma arpa, soa diferente pela combinação dos comprimentos de onda produzida por cada instrumento.

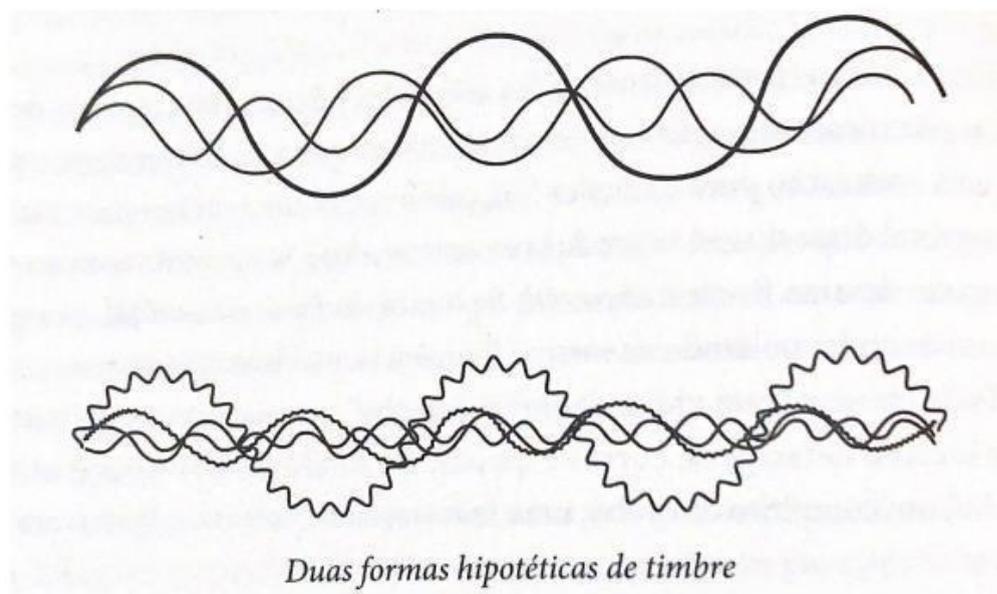


Figura 2 - Formas hipotéticas do timbre (WISNIK, 2017, p. 26)

Já a **intensidade** possui relação com a amplitude da onda sonora, sendo referente a um grau de energia, neste caso, a intensidade é o volume do som e pode ser forte ou fraca. Uma intensidade fraca, pode remeter a fraqueza, ao silêncio e a morte e a intensidade forte pode remeter a explosão e destruição, por exemplo (WISNIK, 2017).

Portanto, sob uma perspectiva física do som, alturas e durações, timbres e intensidades conjuntamente, são fundamentais para a existência do fenômeno sonoro-musical. Para além da exemplificação desses quatro parâmetros, foi exposto a complexidade da onda musical, tal qual dos pulsos rítmicos, cujo esboço se desenvolve em estabilidades e instabilidades harmônicas, gerando tempo e contratempo e consonância e dissonância. É esse encontro e esse diálogo complexo de vibrações com intervalos e ruídos que dão vida as ondas sonoras e consequentemente, a música.

A vista disso, a natureza oferece som com frequência regulares e irregulares, cuja sobreposição pode tender a estabilidade ou a instabilidade. Sendo assim, ao fazer música sempre estaremos em diálogo com ruídos, instabilidades e dissonâncias (WISNIK, 2017).

Em consonância com os exemplos supracitados, os parâmetros físicos e metafísicos do som se entrelaçam com o corpo e com o psíquico, interferindo na forma como percebemos e damos significados aos sons. Contudo, vale mergulhar nas definições de som e música para além desses parâmetros, na tentativa de compreender como os diversos autores compreendem o fenômeno e sua influência, enquanto substância capaz de atravessar sujeitos e coletivos.

Dentre as diversas definições de música, há a definição tradicional que difere som e música por sua organização, isto é, sons são frequências irregulares que o mundo nos apresenta e a música são sons e ruídos dispostos de forma ordenada (PEREIRA, 2016). Contudo, tal definição tem sofrido mudanças nos últimos tempos pelo aparecimento de novos modos de fazer música, a exemplo do aparecimento dos instrumentos de percussão em orquestras que produzem sons arrítmicos ou sem altura. Deste modo, a própria natureza criativa do ser humano colocou em xeque o que chamamos de “organização sonora” com procedimentos aleatórios em suas composições com aberturas espaço-temporais. Deste modo, a música é um campo aberto de possibilidades (SCHAFER, 2001).

Schafer (2001) expõe duas ideias básicas do que a música deveria ser a partir de dois mitos gregos, que embasam as definições criadas até hoje, o conceito dionisíaco *versus* o conceito apolíneo. O primeiro mito “*Doze odes píllicas*” Palas-Atena toca o *aulos*<sup>8</sup> e cria o *nomos*<sup>9</sup> por sensibilizar com o choro das irmãs após decapitação da Medusa. O mito colocado anteriormente pode ser localizado numa perspectiva da emoção subjetiva do fenômeno sonoro-musical. O outro mito é referente a uma carapaça de tartaruga utilizada por Hermes na produção da lira. Já este mito, pode ser localizado numa perspectiva das propriedades sonoras. Sendo assim, “no mito dionísico, a música é concebida como um som interno, que irrompe do peito do homem. No mito apolíneo ela é compreendida como som externo, enviado por Deus, para nos lembrar a harmonia do universo” (SCHAFER, 2001, p. 21).

Portanto, de acordo com o Schafer (2001) esses fundamentos embasam todas as teorias referentes a música, o mito dionísico representando uma subjetividade e um alcance emotivo e o mito apolíneo marcando um universo mais exato e matemático da música referente a suas propriedades. Nessa perspectiva, a pesquisa se debruça em uma vertente dionísica da obra musical, embora isto não a exime de levantar aspectos físicos e metafísicos, como já foi feito.

Além disso, Blacking (2007) define a música como reflexiva, mas também gerativa como sistema cultural e como capacidade humana. A invenção do fonógrafo e do gravador revolucionou a análise musical, pois foi possível ter acesso a canções de diversas sociedades e com diferentes referências. Contudo, tal invenção diminuiu as diferenças essenciais da música como a “escrita” e “não escrita”; “artística”, “popular” e “folclórica” e dentre outras, demonstrando a criatividade humana no que se refere à invenção. Um exemplo, é a música

---

<sup>8</sup> Instrumento da Grécia Antiga de palheta dupla

<sup>9</sup> Melodias mágicas ou rituais

folclórica asiática, cuja construção não era tão improvisada quanto se esperava, isto é, foi observado um caráter estático e sistemático. Portanto, a música é um produto apreciável também um modo básico de expressão do pensamento humano.

Para Seeger (2008) a música é um produto que está apoiado em culturas e sociedades específicas e é uma mera ilusão a ideia de que é uma “linguagem universal”. Para o autor, música pressupõe o envolvimento de som e dos seres humanos e é uma forma de comunicação, assim como outras expressões artísticas. O autor, afirma que música são os sons humanamente organizados, mas entende que as diferentes comunidades entenderão música de formas diferentes e que as experiências pessoais também definirão o que entendemos enquanto música. De acordo com o autor, a música é um campo vasto com diversas influências envolvidas em sua construção, que envolvem desde aspectos físicos, até aspectos históricos de valores e tradições e conceitos que se influenciam. Para entender música, é necessário admitir que no campo na musicologia há uma variedade de questões, tais como os processos da música e discurso em espaço-tempo próprio, em espaço-tempo gerais e a sua implementação por meio de formas diversas de registro.

Em distintas perspectivas acerca do que entendemos como música, emerge um elemento central presente em todas as possíveis definições e debates: o som e, igualmente, o ruído, configurando um intrincado jogo. Oliveira (2019) destaca a presença de uma tradição objetivista nos estudos da música e do som, concentrando-se exclusivamente na produção musical e negligenciando o aspecto crucial na jornada de uma obra: a apreciação. A concepção do som como vibração mecânica independente da escuta exemplifica essa tradição objetivista, que permeou muitos estudos do fenômeno musical. Diante disso, o autor propõe uma ontologia do som que se aproxime da experiência auditiva, escapando as abordagens cartesianas ancoradas em disciplinas científicas mais rigorosas, como matemática e física, e reconhecendo as particularidades da escuta como elementos não apenas culturais, mas essenciais.

Diante disso, há três diferentes sistemas de construção musical – o modal, o tonal e o serial. Oliveira (2019) discute o som e como Sistema Tonal foi criado a partir de parâmetros visuais e não da experiência sonora. O Sistema Tonal é formado por estruturas de acordes utilizadas na maior parte das músicas ocidentais contemporâneas e muitas vezes, dispensa o caráter da escuta, está relacionado com o desenvolvimento da polifonia<sup>10</sup>. No caso, o autor

---

<sup>10</sup> Combinação simultânea de várias melodias (Oxford Languages).

expõe que embora a escuta exista na ação mecânica de tocar um instrumento, a música pode anteceder essa ação se escrita em partitura. Ademais, cita que Beethoven ao ficar surdo ao final da vida, continuou compondo, pois o estudo da música tonal faz, muitas vezes, a escuta desnecessária.

Isto posto, discutir música ocidental e popular na contemporaneidade, é discutir o Sistema Tonal, considerada como literária, isto é, para ser lida e escrita. Sendo assim, a música composta pelo Sistema Tonal “se faz como uma arte extremamente cifrada por meio de recursos muito mais visuais do que auditivos. Configura-se como experiência para uma escuta toda preparada, treinada, elaborada e baseada em metáforas visuais” (OLIVEIRA, 2019, p. 4). Por consequência, durante os séculos XIX e XX ocorreu uma valorização da descrição de timbre como elemento da experiência sonora, elevando a escuta a um novo plano em relação aos interesses pela organização dos eventos sonoros e é a partir disso, que a Fenomenologia apresenta novas possibilidades nos estudos sonoros (OLIVEIRA, 2019). Portanto, o autor argumenta a valorização do timbre para a percepção da escuta sonora.

Há nesse caminho de valorização do timbre, um paralelo às perspectivas fenomenológicas, no sentido de dar importância à percepção na explicação sobre aspectos descritivos do que se chama de som. Abre-se, aqui, a possibilidade de não tratar a experiência de escutar, que não é outra coisa além daquilo que se chama de som, como um suposto objeto que exista independente de sua percepção por um corpo agindo em um mundo (OLIVEIRA, 2019, p. 5).

Além do mais, existem dois outros sistemas o Modal e o Serial, antecedendo e sucedendo o Tonal, respectivamente. A música modal era praticada pelas sociedades pré-capitalistas e abarcava as culturas orientais, ocidentais e todos os povos da África, América e Oceania. Suas características incluem uma música “ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder (mágico, terapêutico e destrutivo) que faz com que sua prática seja cercada de interdições e cuidados rituais (WISNIK, 2017, p. 37). No sistema modal, o pulso é central na composição musical e o ritual é o símbolo até na construção dos instrumentos feitos de animais sacrificados. Já a música serial é uma música de vanguarda com características minimalistas repetições, que mais tarde deu origem a música eletrônica (WISNIK, 2017).

Wisnik (2017) critica a história da música contada apenas pela perspectiva da zona tonal e sem a articulação passado-presente. Ademais, a música contemporânea se estabelece por novos parâmetros, não sendo comparável a um sistema modal clássico, sendo assim, a música

contemporânea ocidental se reencontra com o sistema modal, estabelecendo uma sincronia entre a polifonia e novas linguagens, à exemplo do uso de sintetizadores no funk e na música eletrônica.

Portanto, para além da priorização da física e metafísica do fenômeno, a proposta de Oliveira (2019) é uma forma de análise que busca reconhecer esses reencontros na experiência de escuta. Considerando tal discussão, a ontologia da escuta prioriza a experiência do ser-no-mundo, divergindo da lógica cartesiana que reduz os estudos de música a dimensões mensuráveis e mecânicas e que nada revelam sobre a experiência em si. Por fim, Oliveira (2019) explicita uma perspectiva que se aproxima da percepção de Merleau-Ponty que abandona “a perspectiva cartesiana de que o cogito substituiu o mundo vivido e instaura o seu próprio mundo das representações, abre-se a oportunidade do encontro com o mundo da vida, das histórias vividas, dos movimentos e suas possibilidades de construção de narrativas” (OLIVEIRA, 2019, p. 8).

Oliveira (2019) argumenta em torno do conceito de paisagem sonora amplamente estudado por teóricos dos anos 70, principalmente na obra citada anteriormente de Schafer (2001). Embora reconheça as contribuições do autor em torno de priorização dos hábitos de escuta, esboça uma crítica a paisagem sonora, pois esta representaria apenas uma fatia do mundo, desconsiderando o todo perceptivo. Em vista disso, a paisagem sonora separa apenas o mundo audível, isto é, purificado e no cotidiano da vida, tudo está integrado. Na Fenomenologia, a ontologia do som é possível ser encontrada nas paisagens, mas não está apartada das outras percepções. Por fim, o autor considera fundamental considerar os padrões sonoros que constroem os significados, pois remetem ao mundo e a condição dos seres.

Levando em conta a dificuldade de definir objetivamente o que é a música e seguindo pelas trilhas de uma ontologia da escuta proposta por Oliveira (2019), a discussão sobre a estética musical se torna imprescindível, pois se refere a beleza capaz de alcançar os indivíduos e suas emoções, tal como atua na construção dos sentidos e significados. Fubini (2019) descreve a estética musical como o cruzamento de reflexões interdisciplinares, cujo aspecto filosófico é uma das vertentes. Sendo assim, a estética musical é o estudo, principalmente, estético da música, isto é, redutor e pode ser relacionado com um período histórico bastante específico.

Nesta perceptiva, Wojciekowski e Trombetta (2013) trabalham com a ideia de cultura como um elemento que caracteriza comportamentos de uma sociedade carregados ao longo do tempo a partir de uma herança social. Assim, a música seria uma manifestação cultural

circunscrita no desenvolvimento do pensamento humano. Frente a discussão de Oliveira (2019), os autores defendem a ideia de que os estudos em estética da música ocidental estão intimamente ligados com o padrão estético apresentado pelo Sistema Tonal, ou seja, a ideia de beleza do sistema está ligada a uma organização própria do ideal positivista de racionalização e organização. A corrente filosófica positivista foi um marco no fim do século XIX e início do XX, cujo propósito central foi sistematizar o conhecimento e definir objetos e métodos das áreas de conhecimento. Para mais, os autores defendem que a música sofre influência extramusicais, pois é a expressão de como uma sociedade se organiza.

A música “materializa”, além das demandas internas, diversos elementos extramusicais, tais como, a forma “filosófica” como uma sociedade se organiza e se autocompreende. A harmonia é um dos elementos de grande importância na música, inclusive, expressando estas influências extramusicais que se refletem em um conceito de tonalidade e progressão (WOJCIEKOWSKI E TROMBETTA, 2013, p. 327).

Portanto, a música é um fenômeno de natureza complexa que representa o mundo e determinada cultura, cuja raiz ocidental é apoiada no Sistema Tonal, construído de forma racionalizada, mas que apoia neste conceito a ideia de beleza. Contudo, o trabalho tem como objetivo a priorização da experiência sonora frente a construção técnica por meio de uma ontologia da escuta que visa a percepção. Sendo assim, enxergaremos o fenômeno sonoro-musical a partir de sua relação com nossas experiências, tanto pelas experiências do compositor incorporadas na obra no processo criativo, quanto na apreensão pela escuta.

### **1.1. Do Eu ao Outro: a música enquanto narrativa**

Como se configura o processo criativo de um compositor? Não é possível responder de forma objetiva, já que os processos se distinguem, pois não existe uma fórmula do compor musical. Todavia, podemos concordar que compor é criar uma obra a partir de fragmentos de experiências, memórias e referências que compõe a vida dos sujeitos. Meu fazer musical ocorre na madrugada, pois é no silêncio total que meus sentimentos e experiências se estendem para além do meu corpo, isto é, para meu violão em forma de melodia e para o papel em forma de poesia. De fato, o noturno e o “dormir da cidade” evocam o entrelaçamento com a solidão e germinam as mais profundas obras poéticas e artísticas.

À exemplo de Bachelard<sup>11</sup>, um filósofo cujo pensamento se dividiu em diurno (obras epistemológicas) e noturno (obras poéticas), as últimas se configuram como trabalhos que demonstram o poder da meditação, dos devaneios e do ato íntimo proporcionados pela madrugada, pois o autor se entrega a “vontade de isolamento” e “aos caminhos de uma profundidade íntima” (MACHADO, 2016).

Ao compor uma melodia o que reverbera é a tristeza, melancolia e/ou súplica, sigo pelas trilhas dos acordes menores e diminuta, que para mim, ecoam lágrimas e pedido de misericórdia. Além disso, construo referência do violão de *nylon* da música popular brasileira e do bolero, da variação rítmica do jazz e de todos aqueles estilos que me compõe. Aquilo que componho será experienciado pelos apreciadores, que perceberão a música a partir do seu mosaico de experiências e referências e a minha canção poderá vir a fazer parte deste repertório. À vista disso, compor é externalizar o que nos compõe e o que irá compor os sujeitos, é o dentro-fora cujos limites não são necessariamente bem separados, mas que se misturam e complementam em um círculo que retorna ao mesmo ponto transformado em novas atitudes, ou seja, o criar é desdobrar em diversos contextos.

Deste modo, a música possui um caráter narrativo? Para discorrer em torno da questão, realizo um tensionamento com o Tomo I da obra “*Tempo e narrativa*” de Paul Ricoeur<sup>12</sup>. A obra é dividida em três volumes, sendo o primeiro focado na análise da relação entre tempo e narrativa, no qual Ricoeur (2010) esmiúça a forma como a narrativa influencia na compreensão do tempo humano, explorando questões como a estrutura narrativa, a temporalidade na narração e a relação entre narrativa e a experiência humana.

Segundo Ricoeur (2010), uma narrativa é o encadeamento de acontecimentos que envolve as operações mediadoras entre experiência e discurso. A dimensão da experiência é vital para a composição do fenômeno musical, pois ela se objetiva nas dimensões singulares, particulares e universais do compositor e alcançam o apreciador, que a partir de suas percepções singulares, particulares e universais atinge a experiência sonora (LUKÁCS, 1978).

Por consequência, o caráter discursivo é observado na música por sua condição natural de expressão humana, possibilitada pela linguagem composta por sons e silêncio, que se

---

<sup>11</sup> Filósofo, químico e poeta francês (1884-1962) conhecido por suas contribuições no campo da epistemologia e imaginação científica. explorou a relação entre a poesia, a psicanálise e a filosofia, investigando como a imaginação e os elementos simbólicos influenciam a forma como percebemos e entendemos o mundo.

<sup>12</sup> Filósofo francês (1913-2005), destacou-se por suas contribuições nas áreas da hermenêutica, fenomenologia e filosofia da linguagem.

constitui socio-culturalmente em relação à época, e assim como outros tipos de linguagem, se recria. Discurso e representação foram criados juntos, pois os sujeitos que os criam, criam a si mesmos. De acordo com Foucault (2000), a linguagem era centrada na semelhança até o século XVI, isto é, “a pintura imitava o espaço” (FOUCAULT, 2000, p.33). Posteriormente, a partir do século XVI, a representação passou a fazer parte da linguagem, principalmente pelo pensamento científico que aproximou signo e linguagem. A partir do século XIX, para além da representação, a ênfase foi na significação, voltando as preocupações para a contextualização do discurso (FOUCAULT, 2000; AZEVEDO, 2008)

Ante o exposto, é possível realizar um tensionamento entre a evolução do discurso musical abordada por Azevedo (2006) e a história do pensamento arquitetada por Foucault (2000) na obra *As palavras e as coisas*, pois ao longo do tempo, a criação e recriação do fazer musical divagou nas buscas por semelhanças e analogias, tal como a teoria pitagórica no século XVI com a formulação sistemática e matemática do fenômeno sonoro-musical. Além disso, a passagem para a representação ocorreu no barroco (XVII – XVIII), cujas canções representavam Deus e o Rei na monarquia absolutista. Para mais, no século XX a música passa a ter um caráter representativo, além de romper estruturas da linguagem musical e adentrar na busca de novas possibilidades. Portanto, é possível admitir que a música possui as características fundamentais para ser considerada uma narrativa.

Ademais, Ricoeur (2021) apresentam a relação entre memória e narratividade, a memória que faz o ausente presente, tanto o ausente como irreal no exercício na imaginação, quanto o ausente do que já aconteceu. A memória é uma passagem para a narrativa e a narrativa é uma forma de concretizar a memória pelo discurso. O que os autores denominam como **pôr-se-em-narrativa**, nada mais é do que um passado recordado no futuro. No caso da construção e apreciação do fenômeno sonoro-musical a memória é aparato fundamental na dinâmica da experiência sonora a fim de concretizar o discurso sonoro.

Ricoeur (2010) marca a narrativa como experiência temporal, dissertando acerca das operações mediadoras entre experiência e discurso. Para isso, o autor une tempo e narrativa pela poética de Aristóteles<sup>13</sup>, a fim reorganizar o campo da narrativa e o livro XI das Confissões

---

<sup>13</sup> Foi um filósofo grego que teve uma profunda influência no desenvolvimento da filosofia ocidental. Sua obra abrange desde a metafísica, onde explora a natureza do ser e da existência, até a poética, onde analisa a estrutura do drama e da narrativa.

de Agostinho<sup>14</sup>, com o intuito de dar uma dimensão palpável para o tempo. Isso ocorre, já que Aristóteles não caracteriza a experiência temporal da poética, e Agostinho não especifica a narratividade enquanto responsável pelo tempo humano, apesar de utilizar exemplo de narrativas.

Todavia, embora Ricoeur (2010) tenha citado exemplos de narrativas não-descritivas, e tenha citado as artes enquanto um discurso, as exemplificações do autor permearam o campo da linguagem verbal. Sendo assim, esta proposição remonta e tensiona as principais ideias do Ricoeur (2010), tais como a composição da intriga (*muthos*) pela *mimesis* e a relação com o tempo, mas com centralidade na narrativa musical enquanto linguagem não-verbal.

Com o intuito de se aprofundar nas características da narrativa Ricoeur (2010) recorre a *Poética* de Aristóteles a fim de se aprofundar na composição e nos desdobramentos do debate acerca da construção da *mimesis*, que para Aristóteles é uma imitação criativa. Na poética Aristóteles (1968) discorre em torno da arte poética, na busca de oferecer a maneira ideal de estruturação dos enredos para que o espectador alcance a *catarse*, resposta emocional ao se conectar com a arte. Para ele, poesia e música são produzidas através de imitações, isto é, o que denomina *mimesis*, na qual a música consegue expressividade através da harmonia. Dessa forma, a arte se difere por imitar inúmeros objetos nos quais os mesmos podem ser imitados de formas distintas, isto é, a *mimese* pode ocorrer por diferentes meios, objetos e modos. É importante explicitar que para Aristóteles (1968), a música é constituinte da tragédia, uma das artes miméticas que retrata as ações da vida, no caso, a música é fonte de embelezamento.

Ricoeur (2010) desdobra a obra de Aristóteles no intuito de resgatar o par *mimesis-mythos*. O *mythos* é a composição da intriga<sup>15</sup>, no caso, o agenciamento dos fatos e a *mimesis* é a imitação ou representação da ação na medida que produz a composição da intriga. Aristóteles (1968) considera somente a *mimesis* da linguagem métrica acompanhada de um ritmo, à exemplo da tragédia. O tensionamento entre ambas as obras está no fato de Ricoeur (2010) reorganizar o campo da narrativa, propondo uma atividade mimética com menos referência do campo “real” da ação. Para Aristóteles (1968), a narrativa não é um conceito abrangente, existia um privilégio dado ao drama (tragédia e comédia) e a história foi colocada como um

<sup>14</sup> Também conhecido como Santo Agostinho, foi um filósofo, teólogo e bispo na antiga Numídia (atual Argélia). Considerado uma das figuras mais influentes do cristianismo ocidental e um dos grandes pensadores da história da filosofia.

<sup>15</sup> Para Ricoeur (2010), a intriga é a forma como a narrativa articulada e desdobrada a fim de formar nossa compreensão temporal.

contraexemplo a narrativa e a *mimesis*. Visto isso, narrativa para Ricoeur (2010) é o que Aristóteles (1968) denomina como *mythos*, é tratado como uma operação mais abrangente.

Por conseguinte, Ricoeur (2010) não apenas se utiliza da obra de Aristóteles, mas desdobra as fases da construção mimética separando-as em três partes: *mimese* I (prefiguração); *mimese* II (configuração); e *mimese* III (refiguração). Sendo assim, a *mimese* II é o pivô da análise, pois é ela a responsável por libertar a narrativa da vida cotidiana e configurar a forma literária da narrativa, trabalhando enquanto mediadora entre *mimese* I e III.

A *mimese* I, também denominada como prefiguração, precede a narrativa enquanto texto literário. Deste modo, ela se relaciona como o mundo prático ou cotidiano, ou seja, é articulada por meio da interação com outros sujeitos em forma de conversa comum. Para mais, a ação se relaciona com a narrativa, pois o agir e sofrer são seus temas e a ação pode ser narrada, pois há símbolos mediando este processo, de modo a construir a significação. Mergulhando pelas trilhas das artes na discussão do agir, o autor discute a relação entre a cultura e a ação, mediada pelos costumes e sob a ética, e então adentra na função do artista. Este, que embora construa um laboratório de experimentação de valores, não se exime de tomar empréstimos da ética. Portanto, é nesta fase da construção mimética que se desenvolve a figuração do tempo da *práxis* humana (RICOEUR, 2010; RICOEUR; BATISTA 2021).

Seguindo pela construção mimética, a *mimese* II, também denominada como configuração, é o momento em que o ato narrativo da vida cotidiana da prefiguração, se estabelece na esfera literária, abrindo o mundo para a composição da liberdade, a possibilidade de ficção. Perante o exposto, a tessitura da intriga é o paradigma da *mimese* II e a mediadora dos acontecimentos e de seus encadeamentos, responsável por transformar o acontecimento em história.

A narrativa e esse encadeamento têm uma dinâmica de concordância-discordância, com início e fim, através de episódios em que há uma correspondência entre a descontinuidade por situações que acontecem de repente e continuidade da história que segue a descontinuidade. Sendo assim, a concordância é o que atende a ordem pragmática e fundamenta a experiência temporal, e a discordância os paradigmas, conflitos e desdobramentos inesperados da narrativa. Em suma, a *mimese* II é a etapa na qual a intriga se configura e se desdobra em diversos contextos, sendo assim, o mundo do texto (RICOEUR, 2010; RICOEUR; BATISTA, 2021).

As principais características de uma narrativa literária são o pôr-se-em-intriga, a inteligibilidade e a intertextualidade. O pôr-se-em-intriga é a configuração da narrativa, isto é,

criar a história reunindo os eventos na lógica de concordância-discordância. Ademais, a inteligibilidade é a tentativa de esclarecimento, já que as narrativas são naturalmente embaralhadas. Por último, a intertextualidade se caracteriza como o confronto de diversas narrativas (RICOEUR, 2021).

Por último, a *mimese* III, também denominada refiguração, é a intersecção entre o mundo do texto e o mundo dos apreciadores/leitores, ou seja, a *mimese* III é a narrativa na vida. Este processo mimético, ocorre de em um ciclo não vicioso, em forma espiral, em que as narrativas retornam ao mesmo ponto, mas como uma nova atitude (Figura 3). Por conseguinte, a refiguração é a estética da recepção, em que o leitor é o protagonista e a narrativa terá o papel de esclarecer, revelar o oculto e também, transformar (RICOEUR, 2010. RICOEUR, 2021).

Ricoeur (2021) argumentam sobre as dinâmicas de recepção da narrativa pelo leitor e de como essa dialética do esclarecer, revelar e transformar podem ter um duplo sentido e a intertextualidade, o confronto de diversas narrativas, podem se tornar complexas pelo tensionamento entre o mundo do criador da narrativa e do leitor.

Mas essa dialética tem um duplo sentido, porque o leitor chega ao texto com suas próprias **expectativas**, e essas expectativas são confrontadas, na leitura, pelas proposições de sentido do texto, que podem passar por todas as fases, desde a recepção passiva, e até cativa (Madame Bovary, leitora de romances ruins!), até a leitura relutante, hostil e colérica, beirando a rejeição escandalizada, através da leitura ativamente cúmplice. Gostaria de dizer que é graças a essa leitura agonística que a própria intertextualidade se encontra como um grande desafio: o que era um problema de posicionamento em relação aos seus pares, para o criador, tornou-se um problema de leitura plural e polêmica para o amante. Podemos ver que a abertura também é feita na perspectiva do **possível**, na compreensão de si (RICOEUR, 2021, p. 159).

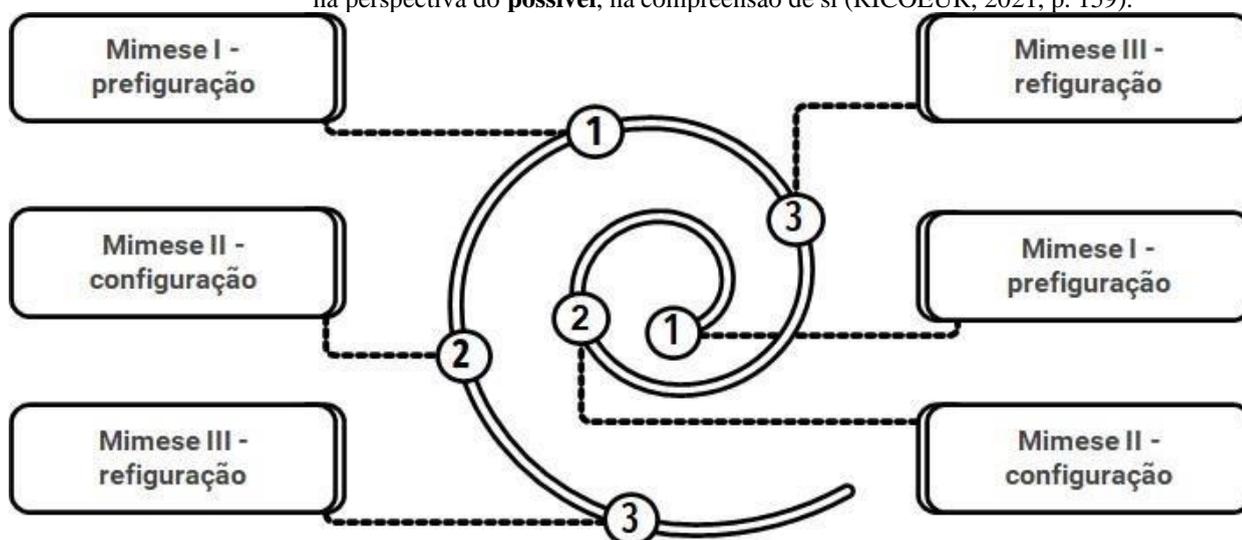


Figura 3 - Esquema do processo mimético em espiral (elaboração própria).

Diante disso, a música enquanto narrativa não-verbal é construída em processo de mimese. As mimeses, presentes tanto na narrativa literária quanto na música, não são entidades separadas, mas sim aspectos interligados e entrelaçados. Enquanto Ricoeur (2010) analisa as fases da construção mimética na narrativa, dividindo-as em prefiguração, configuração e refiguração, é importante notar que esses elementos não ocorrem de forma isolada, mas sim em um contínuo processo de criação e interpretação. Da mesma forma, na música, a mimesis transcende a simples imitação de eventos ou ações, permeando todos os elementos da composição, desde a escolha das notas até a expressão emocional transmitida ao ouvinte. Essa intrincada relação entre as mimeses ressalta a complexidade e a profundidade das formas de arte, evidenciando como a narrativa e a música se complementam e se influenciam mutuamente na construção de significados e experiências enriquecedoras.

Há alguns tensionamentos, aproximações e afastamentos, entre a obra de Ricoeur (2010) e o que se pretende discutir. O autor constrói seu pensamento sob a perspectiva da linguagem verbalizada, mais literal e objetiva em detrimento da linguagem não-verbalizada, que utiliza signos para sua materialização. Todavia, Ricoeur e Batista (2021) entrelaçam arquitetura e narrativa literária dizendo que “um novo edifício surge em meio a edifícios já construídos têm o mesmo caráter de sedimentação do “espaço” literário” (RICOEUR; BATISTA 2021, p. 157). Em face disso, Ricoeur que em *“Tempo e Narrativa”* abandonou o caráter não-verbalizado da linguagem, agora demonstra que a construção e sedimentação dessa forma de linguagem se alinha com a da expressão literária.

Por fim, a música é uma narrativa não-verbal baseada nas experiências e construída com o exercício da memória, em outras palavras, é baseada na ação e na vida, caracterizando a prefiguração. Para mais, a obra se tece no encadeamento de acontecimentos, com mudanças sonoras que se complementam e formam o todo, a exemplo das mudanças nos parâmetros musicais, tais como timbre, intensidade, altura, densidade e duração. Deste modo, é a fase de configuração da narrativa, em que a vida se penetra nas melodias e partituras. Por último, a fase de refiguração, é o alcance das canções ao mundo do apreciador por meio da estética de recepção de uma obra que revela, transforma e adquire novos significados. Logo, a construção mimética da narrativa musical ocorre em um ciclo não vicioso, que é criado e recriado em novas formas.

Tempo e narrativa coexistem, por isso não é possível falar de narrativa sem tempo e nem de tempo sem narrativa. “O que é, pois, o tempo?” (RICOEUR, 2010, p. 14) foi a questão central colocada por Agostinho na análise da temporalidade que protagonizou uma busca centrada nas relações entre eternidade e tempo. As investigações de Agostinho, tinham um caráter aporético, ou seja, à medida que as aporias encontravam suas resoluções, mais indagações surgiam.

A partir da indagação inicial, Agostinho se viu encurralado pelo paradoxo do ser e não ser do tempo: “o tempo não tem ser, porque o futuro ainda não é, porque o passado já não é e o presente não permanece” (RICOEUR, p. 17, 2010). Por consequência, deste paradoxo surge outro questionamento referente a medição e a mensuração do tempo, e é por meio dele que Agostinho desenvolve a temática da distensão, a *intentio* e a *distentio animi* (RICOEUR, 2010).

À vista disso, Ricoeur (2010) discorre acerca das reflexões de Agostinho em relação a medida do tempo, denominada *distentio animi*, acoplada a *intentio*. A *distentio animi* é a distensão da alma que persiste no tempo, e a *intentio* é o processo de “ação” do espírito. Para mais, Agostinho centra suas preocupações na multiplicidade e no dilaceramento do tempo que se distende em um triplo presente, sendo eles uma ação conjunta entre a memória (presente-passado), a atenção (presente-presente) e a expectativa (presente-futuro).

Exemplificando a *distentio animi* dentro do fenômeno sonoro-musical, imaginemos um pianista se preparando para tocar uma canção, e nesse primeiro momento, a expectativa se distendendo sobre a música em sua totalidade. Quando, por fim, o pianista toca as primeiras notas, as expectativas se transformam em passado, e à medida que ele avança na canção, suas ações se estendem na memória. Desta forma, como demonstrado por Agostinho (2010) no XI livro de Confissões, o avanço da ação se inicia na expectativa, e se distende na memória até o momento em que as expectativas se encerram.

Assim, a minha ação é dividida entre minha memória, quanto ao que já recitei, e minha expectativa, quanto ao que estou prestes a recitar. Mas a observação está presente comigo, para que o futuro seja transmitido a fim de se tornar passado. Quanto mais próximo chego do fim, menor se torna minha expectativa e maior o uso de minha memória, até que toda a expectativa seja exaurida e, quando toda a ação for terminada, passe a fazer parte apenas da memória... (AGOSTINHO, 2010, p. 234).

Ricoeur (2010) discorre que Agostinho esclarece essa aporia por meio da redução da extensão do tempo pela distensão da alma que vigora no triplo presente – presente do futuro, presente do passado e presente do presente – Por consequência, ele se encontra com uma ideia

de discordância que renasce da concordância por meio da ação concomitante entre expectativa, atenção e memória.

A distensão da alma se consolida pela ação e pela experiência mediada pela linguagem (RICOEUR, 2010). A música enquanto linguagem não-verbal e por seu caráter narrativo, cumpre o papel na experiência temporal humana, e conseqüentemente, na construção do sentido do tempo humano, de modo que, o que acontece numa canção como um todo, acontece em cada nota e em cada compasso. Sendo assim, segundo Ricoeur (2010), “o império do narrativo se desenrola aqui virtualmente, desde mais simples poema até a história universal, passando pela história de uma vida inteira” (RICOEUR, p.40, 2010).

Portanto, a música transpassa a dimensão discursiva, se configurando como uma narrativa, que por si só media a experiência temporal humana. Deste modo, não é somente a linguagem verbal que possui caráter narrativo, mas a música enquanto linguagem não-verbal também, se orientando para além de si mesma e se desdobrando em significados diversos. Além disso, as canções, embora tenham peculiaridades em relação a linguagem verbal, como o fato de serem representadas por signos e sons, seguem a lógica da construção mimética e da *distentio animi*. Apesar do autor não tratar especificadamente das narrativas não-verbalizadas, denominou a particularidade das obras de arte como um discurso não descritivo.

Nesta perspectiva, Ricoeur (2010) explora a ideia de que a narrativa é uma forma de arte criada a partir de um esquema temporal. O esquema temporal é composto de três elementos: passado, presente e futuro. Segundo o autor, a narrativa é uma forma de arte porque ela dá forma ao tempo, transformando-a em algo que pode ser compreendido, sentido e compartilhado. Diante disso, a obra é capaz de criar um sentido e significados a partir de eventos passados, presentes e futuros. Ademais, Ricoeur (2010) argumenta que a narrativa é capaz de tocar, surpreender e cativar os leitores, neste caso, os apreciadores.

Sendo assim, o formato de composição da música se difere do discurso descritivo da linguagem verbal pela forma de transpor o discurso da memória, sendo necessário um conhecimento prévio da linguagem musical. Para mais, a linguagem verbal tende a ser mais objetiva na transmissão da mensagem, ainda que haja uma abertura, na linguagem musical há um papel maior da subjetividade na apreensão do conteúdo. Na música do século XXI, é muito comum encontrarmos canções que unem os dois tipos de linguagem; a linguagem verbal e a não-verbal – ou melhor, dois modais artísticos distintos, mas que se completam na construção dos sentidos e significados; a poesia e a melodia.

## 1.2. Caleidoscópio Musical: da construção à apreciação

O movimento de construção da narrativa musical se inicia a partir da prefiguração, em que experiências iniciais moldam o direcionamento da narrativa. Em seguida, ocorre a configuração, momento em que a narrativa é construída de forma consistente e coerente. Por fim, a refiguração proporciona a chegada ao mundo do apreciador, onde a história musical se transforma em uma experiência única e significativa para o apreciador. Para discorrer em torno da questão colocada no capítulo, “A forma como a obra é construída está diretamente relacionada à sua recepção?”, adentrei dois lugares de divulgação de música autoral: o Samba do Abacateiro e a Roda de Rima de VR e entrevistei dois compositores e dois apreciadores de ambos, isto é, um total de oito pessoas, 4 compositores e 4 apreciadores.

Inicialmente, fui aos eventos com o intuito de realizar um trabalho de campo, que será melhor discutido posteriormente. Convidei os entrevistados primeiramente devido à facilidade de aproximação e diálogo, e todos se mostraram interessados e dispostos a ajudar na pesquisa. Também levei em consideração a frequência com que comparecem aos eventos, tanto os compositores que utilizam o local para divulgar suas composições, quanto os apreciadores que vão regularmente e conhecem bem as composições apresentadas lá. Dessa forma, durante o trabalho de campo, optei por realizar o convite para as entrevistas em uma ocasião posterior, em que as circunstâncias estivessem mais tranquilas e pudéssemos ter um diálogo mais aprofundado.

No Samba do Abacateiro, eu já tinha estabelecido uma certa conexão com as pessoas, o que me proporcionou uma sensação de acolhimento desde o primeiro contato. Muitos já me conheciam como musicista, pela aproximação que tenho com o Samba, o chorinho e a bossa-nova, o que tornou mais fácil me aproximar e convidá-los para entrevistas. Apesar de não ter um contato direto com as pessoas que eu desejava entrevistar, sempre havia um mediador disposto a facilitar o processo.

Já na Roda de Rima de Volta Redonda, o processo foi um pouco distinto pela falta de proximidade com o movimento, embora eu tenha descoberto muitas coisas, inclusive um entrelaçamento com o Samba do Abacateiro em relação a alguns frequentadores, talvez por essas aproximações entre Samba e *Rap* enquanto resistência artística e expressão cultural da periferia. Na Roda, algumas pessoas se mostraram um tanto receosas com a entrevistas, até pelo fato de eu não ser uma frequentadora do movimento, outras se dispuseram a ajudar, mas sem

muito entusiasmo. Contudo, foi justamente com os fundadores do evento, contato feito por um amigo, que pude não só realizar a entrevista, como aprender sobre a cultura *Hip Hop* e introduzi-la na minha vida. O processo de entrevistar os fundadores da Roda de Rima de Volta Redonda proporcionou não apenas um grande proveito para esta pesquisa, mas também um enriquecimento significativo para minha vida. Tivemos discussões aprofundadas sobre meus questionamentos, o que ampliou minha compreensão e reflexão sobre o assunto.

As identidades dos entrevistados ficaram sob sigilo na intenção de dar mais abertura ao diálogo, com aprofundamento em questões que transcendem a composição e a relação com o evento de divulgação de música autoral. Portanto, a tabela 1 mostra como os entrevistados foram denominados.

Tabela 1: Lista de entrevistados<sup>16</sup>

<b>Samba</b>	<b>Rap</b>
Zeca (compositor)	Gustavo (compositor)
Nelson (compositor)	Pedro Paulo (compositor)
Ivone (apreciadora)	Leandro (apreciador)
Beth (apreciadora)	Luccas (apreciador)

Dessa forma, a abordagem utilizada nas entrevistas é semiestruturada, com temas pré-determinados, permitindo um diálogo natural entre o pesquisador e o entrevistado. Isso possibilita capturar informações mais detalhadas, emergindo diretamente do entrevistado. O primeiro passo é criar e testar um roteiro de entrevista, em que as perguntas e seus respectivos objetivos são elaborados. Neste estudo em particular, os temas foram organizados com base nos objetivos centrais. Além disso, é importante utilizar o roteiro como um teste, realizando uma entrevista não oficial, para alcançar o objetivo de estabelecer diálogo e identificar as fronteiras entre compositor e apreciador de maneira eficaz (GUAZI, 2021).

Tabela 2 – Roteiro de entrevista

<sup>16</sup> Os nomes dos entrevistados são fictícios e foram escolhidos a fim de homenagear grandes artistas dos gêneros Samba e *Rap*.

<b><u>TEMAS</u></b> <b>(Compositores)</b>	<b><u>TEMAS</u></b> <b>(Apreciadores)</b>
Apresentação (Idade, bairro e com que trabalha)	Apresentação (Idade, bairro e com que trabalha)
Significado da música na vida	Significado da música na vida
Gêneros musicais que se identifica	Gêneros musicais que se identifica
Músicas e/ou artistas, em geral, que aguçam as emoções	Músicas e/ou artistas, em geral, que aguçam as emoções;
Como conheceu o espaço	Como conheceu o espaço
Frequência que comparece aos eventos	Frequência que comparece aos eventos
Relação com o lugar	Relação com o lugar
Processo criativo	De que forma as composições dos artistas locais reverberam
Como relaciona ritmo e melodia com o que está sendo contado nas canções	Como os ritmos e a melodia influenciam nas emoções
Retorno aos apreciadores	

Os próximos passos da entrevista semiestruturada é se aproximar dos potenciais entrevistados e contatá-las para que possam participar, aplicar o roteiro e transcrever (GUAZI, 2021). O objetivo inicial foi que esse contato fosse realizado no processo de trabalho de campo, isso ocorreu no Samba do Abacateiro, mas não ocorreu na Roda de Rima de Volta Redonda pela problemática colocada acima. Porém, antes das entrevistas pude conversar com os compositores sobre a minha pesquisa, no ato de explicar, isso serviu como uma aproximação inicial. Além disso, é importante relatar que embora a metodologia indique a entrevista face a face, no mundo atual as pessoas possuem muitas demandas e às vezes não estão próximas umas das outras.

Na tentativa de aproveitar todo o conteúdo que essas pessoas possuíam e na importância delas para a construção dos eventos citados, parte das entrevistas foram realizadas presencialmente e parte pelo *whatsapp*. Porém, tive muitas contribuições positivas no *whatsapp*, ou seja, aparentemente a entrevista realizada desta forma não deixou a desejar, felizmente a maior parte dos entrevistados se dispuseram a mandar áudios grandes e adentrar minuciosamente em cada tema.

O último passo é a transcrição das entrevistas, pois foram realizadas gravações e anotações ao longo de todo o processo, mas confesso ter ficado pouco presa a anotações, já que era notório, em muitos casos, que o entrevistado se sente mais à vontade em um diálogo informal e presente. Deste modo, todo o conteúdo da entrevista foi transcrito para posteriormente ser analisado.

Após elaboração e aplicação do roteiro, o processo de categorização auxilia na organização e análise do discurso, pois corresponde a criação de unidades temáticas criadas a partir do objetivo da pesquisa no qual serão encaixados fragmentos das falas. Por conseguinte, a categorização

concretiza a imersão do pesquisador nos dados e a sua forma particular de agrupá-los segundo a sua compreensão. Podemos chamar de “explicitação de significados.” Diferentes pesquisadores podem construir diferentes categorias a partir do mesmo conjunto de dados, pois essa construção depende da experiência pessoal, das teorias do seu conhecimento e das suas crenças e valores. (SZYMANSKI; ALMEIDA; PRANDINI, 2018, p. 73)

Ademais, nos discursos destinados a cada categorização foram destacadas palavras que remetem aquela determinada unidade temática. Visto isso, as unidades temáticas elaboradas correspondem ao processo de construção narrativa da obra de Ricoeur (2010), no qual fiz um importante tensionamento no capítulo 2. Isso foi feito, pois o objetivo principal desse estudo é analisar as fronteiras entre o mundo do compositor e do apreciador na experiência sonora e com a separação das mimeses I, II e III é possível explorar os discursos e separá-los por fases para deixar mais evidente os traços dessas fronteiras. De forma mais simplificada, há três fases do processo de construção narrativa, ou melhor, há três unidades temáticas:

- a) **Prefiguração ou mimese I** – Forma como a narrativa recria o mundo e torna presente para o leitor ou apreciador. É o mundo da ação, das experiências que posteriormente darão luz a novas narrativas;

- b) **Configuração ou mimese II-** É o processo de transformação de um evento passado em uma narrativa, é a tessitura da narrativa. Possui relação com a memória, imaginação e criação, fundamentais na criação da narrativa.
- c) **Refiguração ou mimese III-** É o processo de transformação de uma narrativa em um dispositivo temporal que será percebido e experienciado. Assim, é o retorno da narrativa para o mundo do leitor/apreciador em uma nova forma.

TABELA 3: Organização do discurso (Samba)	COMPOSITORES	APRECIADORES
CATEGORIAS		
<p style="text-align: center;"><b>PREFIGURAÇÃO (MIMESE I)</b></p>	<p>“E eu vi na música uma forma também de me incluir, né?! Porque como eu tinha essa coisa da música de gostar e estar sempre pesquisando também, né?! Na época da adolescência eu me envolvi muito com rock n’ roll e na cena também...” <b>(ZECA)</b></p> <p>“E aí eu lembro, a primeira vez que eu <b>ouvi</b> Racionais que eu peguei um CD do Racionais, MV Bill também foi muito importante, aquele clipe soldado do morro que hoje eu trabalho em sala de aula, deu o maior debate, mostrava a realidade da criançada no tráfico.” <b>(ZECA)</b></p> <p>“Quando eu tinha 20 anos eu conheci o Sarau da Cooperifa, não sei se você já ouviu falar, sarau que o [nome] organiza, é um sarau que fica na quebradinha lá em São Paulo, morrão do cara***, de repente cê chega tem um botequim e cento e cinquenta</p>	<p>“Aí por volta dos meus 14, 15 anos eu sempre <b>ouvia</b> muito Bizerra, Beth Carvalho, ouvia muito Zeca que eu também sou muito fã e comecei a ouvir muito Ana Carolina e por volta dos meus 14, 15 anos eu já era apaixonada por Samba e quando vi a Ana Carolina tocando pensei “não, mulher tocando pandeiro bem demais e eu sei que eu consigo”, aí foi o meu primeiro contato com o pandeiro. Meu primeiro contato com o pandeiro foi em Pernambuco, com a família da minha mãe, porque a gente tinha o costume de sentar, fazer fogueira, aí eu peguei o pandeiro do meu primo e de lá pra cá eu nunca mais larguei a música.” <b>(IVONE)</b></p> <p>“Artistas que mexem comigo eu poderia citar até dois, mas vou citar de segmentos diferentes, um que eu me encontro hoje que é o Samba, mas no final eu sou eclética,</p>

**PREFIGURAÇÃO (MIMESE I)**

peças paradas **ouvindo** poesia, é um negócio inacreditável e não são poetas, assim pessoas... cara, é dona de casa, é faxineira, pedreiro, falando poesia e o público vidrado igual se fosse final de copa de mundo cara, você precisa, eu entrei assim e fiquei apaixonado por aquilo. E esse movimento de São Paulo me estimulou muito a querer, pô, escrever..." (ZECA)

"É, aí eu falava "tá", mas... aí comecei a frequentar a roda de Samba e me encantei assim, eu tive bons amigos que me levaram em bons **lugares** lá, inclusive, o [nome], [nome] cavaquinista, cara sinistro que me levou pra vários bagulhos de Samba e aquele universo me encantou e eu comecei a estudar cavaquinho e violão com mais frequência, assim comecei a me dedicar mais porque eu também vi que eu queria me destacar pela música, né?!" (ZECA)

"Só saía da aula e vinha direto pra casa, não queria mais conviver, fiquei só em casa e esse lance de ficar só em casa me levou

gosto de tudo, gosto de **MPB**, gosto de vários ritmos. Se fosse olhar pela música popular brasileira, pela MPB seria Vander Lee, com certeza, sem sombras de dúvidas que foi um dos maiores poetas que esse país já teve, com a música "Onde Deus possa me ouvir", no segmento ao qual eu sigo, que é o segmento do Samba, do pagode, seria Arlindo Cruz, que apesar de hoje não estar mais ativo, compondo suas obras perfeitas, porque o cara é monstro, sempre foi, ele é e ainda vai ser um dos maiores compositores de Samba desse país, ele tem uma sensibilidade muito grande, uma capacidade muito grande de emocionar com as suas músicas, e no caso do Arlindo Cruz, seria a música "o que é o amor", "se perguntarem o que é o amor pra mim, não sei responder, não sei explicar", é isso, ele é absurdo e seria essa música "o que é o amor"." (IVONE)

"Teve um período que eu fiquei... entrei pra igreja. Então, teve essa parte religiosa no tempo da minha adolescência e juventude o interessante é que foi ali na

<p style="text-align: center;"><b>PREFIGURAÇÃO (MIMESE I)</b></p>	<p>muito pra leitura e <b>ouvir</b> os discos, que é o que eu tinha na minha casa, graças a Deus tinha isso, né?! Na época não tinha internet pra ficar em rede social, mas foi bom que aí eu me afoguei nesse lance de leitura, literatura. Eu descobri Jorge Amado, Capitães da Areia nessa época, né, minha cabeça explodiu.” (ZECA)</p> <p>“Paulo César Pinheiro, Paulinho da Viola “quem me navega é o mar”, tem muitas músicas que me <b>marcaram</b> assim por... pelas pessoas esperarem que eu cantasse ela na roda, era a música que eu gostava de cantar e...” (ZECA)</p> <p>“Pois é, cê vê, não é uma coisa pensada né, mas é uma coisa tipo assim, eu tô <b>tocando</b> e começo ali... a lembrar de uma música do Milton, aí eu vejo um acorde e “c***** esse acorde aqui é do c*****” e fico meia hora nele pensando “esse dá para vir para cá”, aí de repente surge a melodia e eu lembro “Caraca, tem aquela letra”. Eu escrevo uma parte de ideia e deixo lá,</p>	<p>Santa Cruz mesmo, então o interessante é que teve o convívio da amizade e eu tive esse contato alto com produção artística também nesse sentido, né... de estar próximo da <b>arte</b>, de equipamento musical, de instrumentista e fui me apaixonando também pela música, mas também a parte de produção cultural, artística, conhecer várias pessoas e essa possibilidade onde a arte pode nos levar.” (BETH)</p> <p>“...fiquei um tempo fora do Brasil também enquanto eu tive esse reencontro com a cena cultural aqui na região, passei a frequentar vários shows, várias bandas, passei a frequentar vários grupos.” (BETH)</p>
---	---	--

<p style="text-align: center;"><b>PREFIGURAÇÃO (MIMESE I)</b></p>	<p>amadurecendo, entendeu?! No caderninho... Aí comecei a fazer melodia e pensei “Caraca, tem aquela letra lá que eu comecei que vai encaixar”. Aí... entendeu?! A minha obra é muito assim, é... eu sou muito esquizofrênico no quesito de compor, começo e não termino, é até minha característica, até me enche o saco isso, sempre começo as coisas e deixo pela metade, sabe?!” <b>(ZECA)</b></p> <p>“Eu gosto assim, da bagunça, depois <b>pego</b> aquela coisa e penso “eu vou por aqui” <b>(ZECA)</b></p> <p>“Por exemplo, uma coisa que eu faço que eu aprendi com o Chico Buarque também, tipo assim você vai falar de um tema, então pega as músicas que já existem sobre aquele tema e deixa elas reverberarem em você” <b>(ZECA)</b></p> <p>“Então, é louco isso porque a gente espera atenção, que é uma coisa rara hoje. Mas</p>	
---	--	--

**PREFIGURAÇÃO (MIMESE I)**

assim, alguma sensação? Incômodo! Eu gosto de incomodar, gosto de afagar e incomodar ao mesmo tempo. Comecei no trabalho infantil, ele aconteceu muito isso na verdade... eu comecei né desesperado em 2017 doido para fazer uma Pratinha, tava com uma matrícula, comecei com trabalho de tocar em festas infantis. Aniversário das minhas priminhas né, fazia brincadeiras lá na frente, dava aula para criança de violão e tal e minha prima me chamou pra fazer festa infantil, duas sobrinhas né que cantavam comigo que eu levava no aniversário, aí eu pensei quer saber eu vou fazer uma prata com isso, daí comecei a tocar em festas infantis. Mas comecei a compor também para as crianças e compus algumas músicas, que tipo assim, fazia paródia né que nem uma até com Nelson né época de carnaval “ninguém corta a cabeleira do Zezé é assim que ele gosta, é assim que ele quer” (ZECA)

“Então, eu fui buzinado no Programa do Chacrinha. Porque com 14 anos, eu já achava que eu era compositor, eu cismava que eu era compositor. Tanto forcei a barra

**PREFIGURAÇÃO (MIMESE I)**

que meu pai acabou deixando eu ir, arrumei mais três amigos, um pra guiar a gente e dois que nós fizemos um trio, era um trio. Eu já fui pra cantar música minha, que era um twist, na época. E fui buzinado, a gente era muito ruim mesmo. Nessa de ser buzinado, eu fiquei com uma coisa assim, foi meio **traumático** pra mim, porque eu andava na rua em Barra do Piraí, as pessoas falavam “aquele macaco ali foi lá no Chacrinha envergonhar nossa cidade” (NELSON)

“Eu ficava assustado com aquilo e não entendia o porquê de tanta hostilidade. Aí a partir dali, passei a prometer pra mim mesmo que um dia eu seria **artista**.” (NELSON)

“Pelo contrário, me impulsionou, é isso aí. Ao invés de me **traumatizar**, fazer eu esquecer, me fez lutar, me fez ouvir mais música e continuar compondo. Coisas muito ruins, porque com 14 anos vai compor coisa boa como? Isso é influenciado pelos artistas da época, nem todos eles eram bons, tem

<p style="text-align: center;"><b>PREFIGURAÇÃO (MIMESE I)</b></p>	<p>muita coisa que... Uma música que eu cantava que eu não canto mais é “Olha a Cabeleira do Zezé”, porque eu acho que isso aí é homofobia, é agressão. “Corta o cabelo dele, corta o cabelo dele...”, que negócio é esse que você vai cortar cabelo de alguém?” (NELSON)</p> <p>Eu me acho assim, até um termo que eu inventei, né?!, um intelectual autodidata, quer dizer, eu sou um <b>observista</b>, que observa, e um <b>absorvista</b>, que absorve, do jornalista, que eu tô viciado em telejornal, eu vejo a Globonews 24 horas por dia. Então, quer dizer, através da imprensa que eu me informo, e os programas políticos, é claro. Foi o movimento negro que me politizou, antes do movimento negro eu era mais um negro alienado que só sabia falar de futebol. (NELSON)</p> <p>“Esse <b>contato</b> foi com a galera do movimento Soul Music, dançava James Brown, aquelas coisas, né?! E esse pessoal tava começando a fazer movimento negro</p>	
---	--	--

**PREFIGURAÇÃO (MIMESE I)**

em Volta Redonda. Eu não morava aqui no Palmares, aqui eu já moro há 37 anos, eu morava na 207, mas eu sempre frequentava a casa da Rapaziada e a Rapaziada descobriu a história do Palmares, do Engenheiro Nasário que queria ativar o Palmares, fui conhecer o Engenheiro Nasário, pra mim foi a melhor coisa da minha vida, ter essa consciência racial, me filiei ao PT e comecei a frequentar, encontros políticos, passeatas no Rio de Janeiro com o movimento negro e passei a compor o bloco do Palmares, que tinha o bloco afro, o primeiro bloco afro de todo o estado do Rio de Janeiro, nem o Rio de Janeiro tinha bloco afro, acho que não tem até hoje.” (NELSON)

“Então, tenho muita **experiência**, conheci a Lélia de Almeida Gonzalez, grande intelectual desse país. Já ouviu falar?” (NELSON)

“Ahhhh, foi muito bão, que eu **conheci** Abdias, Abdias vinha no Palmares mais de uma vez, vinha dar palestra em Volta

**PREFIGURAÇÃO (MIMESE I)**

Redonda, eu não perdia nenhuma. Eu conheci a Elisa lá, que é esposa do Abdias, quer dizer, cheguei a encontrar com Abdias, o Abdias sabia de tudo da história do negro. Deu aula de cultura negra nos Estados Unidos, era um intelectual assim inquieto, atuante e ele gostava de mim. Lélia era minha amiga, quando vinha em Volta Redonda, a gente bebia cerveja junto.”  
(NELSON)

“No passado, quer dizer, antes de surgir o Chico Buarque, eu já ouvia a música da época. Aí surgiu o Chico e eu pensei “ pô cara, que legal, que cara diferente”. Mas antes do Chico eu **ouvia** Jorge Ben, surgiu antes do Chico, o Milton veio bem depois, o Gil... tudo veio depois do Jorge Ben, o Jorge Ben era um cara que me influenciava, me influenciou assim, a tentar compor alguma coisa, mas eu num, num... conseguia entender a batida dele, entendeu?! Eu sou autodidata né, eu não tenho teoria nenhuma, toco de ouvido. Mas tem esses cantores da época, os cantores que cantavam bolero e as cantoras... Maysa,

Dolores Duran. O que fez eu achar que eu sabia fazer música foi quando eu tinha uns 12 anos, eu tava brincando, tava no quintal assim... antigamente, ninguém tinha televisão era só rádio, algumas pessoas tinham rádio, não eram todas também. Comecei a ouvir uma música “Ouça, vá viver a sua vida com outro bem, pois eu já cansei...”, esse “de ser você” eu já sabia que vinha isso. Quando... (choro), desculpa...”  
**(NELSON)**

“...na hora que eu **ouvia** Édith Piaf eu ficava doido, ficava louco, nossa, criança... chorando ouvindo Édith Piaf.” **(NELSON)**

“Porque eu ouvi muito Nelson Cavaquinho “tire sua alegria do caminho que eu quero passar com a minha dor”, olha que coisa maravilhosa, cara, como alguém pode imaginar um negócio disso. Igual “as rosas não falam”, quando eu ouvi “as rosas não falam”, sabe, eu ouvi aquilo e falei “Meu Deus, como alguém faz uma música desse cara”, eu pensei não vou mexer com esse troço mais não.” **(NELSON)**

<p style="text-align: center;"><b>CONFIGURAÇÃO (MIMESE II)</b></p>	<p>“Cara***, eu comecei a <b>escrever</b> antes de compor música, <b>escrevia</b> sensações, colocava no papel numa forma de fazer uma terapia também, né, passei a entender que era uma terapia que tava fazendo comigo mesmo.” (ZECA)</p> <p>“Mas ao mesmo tempo, eu gosto de <b>trazer</b> pro Samba também a minha parte rock n’roll. Lógico, no início quando eu comecei a compor, comecei dentro do formato tradicional do Samba, quando a melodia casava ali dentro, mas depois eu fui colocando meu jeito, minha identidade. Eu tenho essas referências aqui, Milton Nascimento pra cara***, minha casa é muito Milton Nascimento e Gonzaguinha.” (ZECA)</p> <p>“Eu levei 20 anos pra <b>fazer</b> um Samba, 20 anos. Eu tive a ideia fiz a letra que achei o máximo, porque eu gosto realmente de dar valor pras coisas que eu faço. Se eu acho que tá legal, tá legal, se eu achar que não ficou boa, eu elimino. Se eu fosse juntar tudo de</p>	
--	--	--

<p style="text-align: center;"><b>CONFIGURAÇÃO (MIMESE II)</b></p>	<p>música que eu fiz até hoje, deve ter umas 800, eu já devo ter eliminado umas 600 por aí. Porque era rima, não era poesia e pra mim, música tem que ter poesia.” (NELSON)</p> <p>“Igual “as rosas não falam”, quando eu ouvi “as rosas não falam”, sabe, eu ouvi aquilo e falei “meu Deus, como alguém faz uma música dessas cara”, eu pensei não vou mexer com esse troço mais não. Aí um dia, acho que eu tava até varrendo o quintal aqui, foi depois que dona Zica morreu, dona Zica morreu e falei “puxa vida, eu tenho que fazer alguma coisa, tenho que fazer o Cartola encontrando Dona Zica”, aí eu fiz “as estrelas não falam”, que é...” (NELSON)</p> <p>“Eu fiz “a revolta das pinturas”, quer dizer, isso tem quanto tempo... tem uns... têm uns 40 anos. Quer dizer, 40 anos atrás, eu era, eu me achava mais inteligente que atualmente, porque eu vi uma exposição na TVE ,que agora não existe mais, que agora é TV</p>	
--	--	--

<p style="text-align: center;"><b>CONFIGURAÇÃO (MIMESE II)</b></p>	<p>Brasil, uma exposição que unia Portinari e Di Cavalcanti, fiquei olhando e pensei vou colocar o personagem do quadro do Portinari com o do quadro do Di Cavalcanti e deixar as molduras vazias. Aí eu falei “puxa, gostei dessa ideia”, eu converso muito comigo mesmo, aí eu pensei “puxa, gostei dessa ideia cara”. E como montar isso? Aí consegui montar a letra e falei “e agora cara? que melodia eu vou colocar aqui?”, não sei de onde vem, vem de algum lugar que não sei explicar.” (NELSON)</p> <p>“Depois que eu <b>fiz</b> esse Samba pensei “puxa vida”, eu fiquei tão feliz, cara. Eu consegui fazer essa música, igual “ a revolta das pinturas”, essa eu cheguei a desistir, pensei “não vou nem tentar fazer mais nada. Eu não consegui colocar uma melodia porque colocar melodia é muito difícil.” (NELSON)</p> <p>“Foi uma ideia original, a [nome] adora essa música, toda vez que ela me vê eu tenho que tocar pra ela. Então, quer dizer, eu tenho</p>	
--	---	--

	<p>músicas românticas também, Eu fiz “a escola superior de paz”. Tu conhece, não conhece?! Que é romântica também...” <b>(NELSON)</b></p> <p>“Essa eu só fiz porque tinham duas mulheres no ponto, elas tinham ido visitar as amigas dela que tinha cortado os pulsos com gilete porque o cara terminou o namoro com ela. Elas tavam muito perto de mim, conversando e eu tava ouvindo. Uma delas perguntou pra outra assim “pô, fulana é doida hein cara, você cortaria seus pulsos com gilete por causa de quem não te quer?!”, aí a mulher falou “Eu hein, duvido cortar meus pulsos com gilete por causa de quem não me quer”. Eu falei “Puxa, não vou cortar meus pulsos com gilete por causa de quem não me quer”. Sempre andei assim, caneta e papel, aí meu ônibus veio, aquele ônibus Vargem Alegre, veio e dentro do ônibus eu fui escrevendo dentro do ônibus. Aí quando eu cheguei eu pensei, isso tem que ser um Samba e ela foi muito rápida, foi muito rápida, já peguei o violão e saí tocando, foi a música mais rápida que eu já</p>	
--	--	--

	fiz, a melodia mais rápida que já fiz, o resto dá trabalho” (NELSON)	
REFIGURAÇÃO (MIMESE III)	<p>“Aí eu vi p***** vários compositores tava ali na roda, mas não apresentava o Samba, e eu ficava assim poxa tem que começar a <b>tocar</b> nossas músicas e eu comecei a testar algumas músicas minhas. E aí no meio assim, tipo assim, não avisava para a galera que era minha, fazia um pout-pourri, entendeu?! E aí jogar ali pra ver qual é... E a aceitação era maneira, galera perguntava “e aí aquela música que você tocou? Quem toca? Paulinho da Viola?” (ZECA)</p> <p>“Então, é louco isso porque a gente espera <b>atenção</b>, que é uma coisa rara hoje.” (ZECA)</p> <p>“Eu gosto de <b>incomodar</b>, gosto de afagar e incomodar ao mesmo tempo.” (ZECA)</p>	<p>“Eu fico imaginando o acontecimento deles saindo do quadro, a moldura vazia...” (BETH)</p> <p>“O interessante do Nelson é que ele é muito atual assim, a Gretha, aquela ativista, aquela criança, você fez uma música naquele momento. E eu sou muito atrasada perto dele...” (BETH)</p> <p>“tem muita harmonia do Nelson que parece com a do [nome] que é aquela coisa mais bossa nova, mais sambinha, aquela coisa mais né, mais... calminha, mais balanceadinha estilo bossa nova. Mas também tem muitas músicas do Nelson que são mais malandreadas, né?! As letras e as harmonias, acabam sendo mais malandreadas também, assim como também o Zeca acho que tem muitas músicas dele que são desconstruídas, assim,</p>

**REFIGURAÇÃO (MIMESE III)**

desconstruídas no sentido de descontraída, ao mesmo tempo que ele puxa pra um Samba, eles param fazer um floreio e voltam pra originalidade que é o Samba. Então, acho que eles têm esse caminho, na música eles conseguem fazer várias coisas, assim né, em questões harmônicas, falando... E assim, uma música que eu gosto muito, por exemplo, que é do Nelson é “morador de rua”, acho a letra dela muito bonita, a harmonia dela é maravilhosa e é isso... “morador de rua” se eu escolhesse, do Nelson.” (IVONE)

“E ainda, conhecendo o Samba do abacateiro eu conheci o Nelson a partir do [ZECA], a partir do Samba, a partir desse envolvimento. E também me apaixono pela obra dele pela importância, pela inteligência das letras e isso assim, eu achei fantástico, acho uma pena ele não ter a visibilidade pra outras pessoas, outros públicos ou até o Brasil, outros compositores gravarem, outros intérpretes. Acho que seria fantástico. Então assim, estou sempre acompanhando o Nelson, né,

**REFIGURAÇÃO (MIMESE III)**

de produzir algumas assim trabalhei fotografando, alguns shows junto com eles, nessa parte de audiovisual e dando esse suporte também da amizade, né? Tá junto no que precisa, né? Nas cachaça, nos Samba e assim, só tenho esse privilégio de caminhar aí com o Nelson já é alguns anos, não conhecia antes, foi a partir do [ZECA. Então assim, de uma, acho muito, mas muito bacana poder estar junto com essas pessoas tão especiais.” (BETH)

“Mas essa “lili cantou” é muito especial por conta do trabalho que ele desenvolve no degase e conta um pouco da trajetória de uma mãe que, né, vive nessa, nessa, nessa situação, refém dessa situação, dessa escravidão social e racial, ainda do do seu filho, tá numa unidade prisional menor de idade, aí vai contar um pouco dessa mulher muito linda música. Eu também acho que eu sou apaixonado e tem também o repertório infantil que é vasto. Ele tem essa brincadeira com letras, pega letras de outros cantores em alguns trechos de músicas embute assim nas ideia. É ótima. Isso

		também faz umas umas alusões assim, muito, muito maneiras.” (BETH)
--	--	--

TABELA 4: Organização do discurso (Rap)		
NARRATIVA	COMPOSITORES	APRECIADORES
<b>PREFIGURAÇÃO (MIMESE I)</b>	<p>“Eu vejo muita pintura, exposições artísticas, leio sobre artistas plásticos. Ahhh... várias coisas que eu consigo pegar e <b>acrescentar</b> na minha música, a fim de conseguir transmitir uma parada, entendeu?!” (GUSTAVO)</p> <p>“eu tenho minhas <b>inspirações musicais</b>, mas vem mais da questão do Jazz, entendeu, em si mais do que do Rap, né... É, é mais a questão do Jazz, eu me sinto melhor escrevendo quando tô trabalhando numa batida que o sample né que a parte de fundo utilizada ela tem uma pegada do Jazz, uma guitarra, um negocinho mais assim aonde eu me sinto mais confortável para poder tá lapidando, entendeu?! Então aí tu pega a linha da Nina Simone, tu pega Eric Clapton, um Big King, pega Taj Mahal, que no caso é blues né?! E por aí vai sabe, Amy Winehouse eu gosto demais, então são certas paradas que eu escrevo, que eu escuto</p>	<p>“Caymmi, desde 2020, é sem ter ouvido bastante desde 2000. E eu também tenho ouvido bastante Beethoven tem escutado muito Beethoven tem entrado assim no, no universo da música clássica e agora tem outros artistas que me acompanham há muito tempo, desde adolescente que às vezes me dá vontade de ouvir, eu ouço. Como por exemplo, Natiruts, Black Alien é, mais de Rap assim, às vezes eu ouço o último disco dos racionais cores e valores, os anteriores, eu tenho alguma dificuldade de ouvir, porque eu me emociono também, mas eu fico mais... É uma emoção que eu evito, assim, fico muito bélico, mas é porque assim, em geral me emocionar muitas coisas da música me emocionam, né? Mas assim, o que eu gosto de ouvir mesmo é. Hoje, se eu for falar de artistas, eu vou falar 2: Beethoven, Dori Caymmi, filho do Dorival Caymmi, né?”.</p>

<p style="text-align: center;"><b>PREFIGURAÇÃO (MIMESE I)</b></p>	<p>também, que me fazem com que eu faça um compromisso sinta bem.” (GUSTAVO)</p> <p>“Eu sou um cara que eu <b>consumo</b> muito, muito, muito Rap, é principalmente 90 e anos 2000, né? Tudo o que é mais próximo recente, mas que é mais próximo do estilo que era feito nos 90, por exemplo, é o meu estilo de som. Sabe que eu me identifico quando toca que eu sinto que bate, sabe que eu tenho certa identificação, é talvez pela parte criativa da coisa ou pelo ritmo. Enfim, é a mesma coisa. Funciona para mim com rock. Eu gosto muito de rock, é a geração new metal. Me envolve muito, sabe? Apesar da do auge do new metal. Naquele final dos 90, ali eu ser uma criança, mas eu já vi os adolescentes da época. Aí quando eu me tornei adolescente, eu segui com esse gosto, né? É que é aquela coisa meio pesada, aí tem a ver com o Rap, tem DJ e aquela coisa muito doida. Então eu gosto muito. Eu me sinto representado quando toca esse tipo de som, mas é não que eu não outras coisas. Eu falei o que? Eu consumo com intensidade, né, aquela, aquela coisa assim, o que é o gênero, me representação isso, mas eu consumo muita música Brasileira no geral,</p>	<p>Enfim, em geral é, eu fui formado e fui espontaneamente, sendo levado à Música Popular Brasileira.” (LEANDRO)</p> <p>“Eu gosto muito de inquérito, uma galera aqui de São Paulo. E aí, tem a galera que eles que eles gostam que eu gosto também, que é a parte um, gosto muito de parte um. É o que mais gosto, disso tem o Planet Hemp, tem coisa do D2 que às vezes eu não bato pra ouvir, mas eu acho legalzinho. É OB Negão, que veio do Planet Hemp, mas não dá pra dizer que é Rap, né? Tem uma coisa meio, soa ali, meio funk, eu gosto também.” (LEANDRO)</p> <p>“A cultura popular brasileira, ela é sempre muito <b>misturada</b>, né Taís?! Então, assim, eu já conheço alguns Rappers que tem violão e eu gosto de fazer um violão percussivo, principal característica do Rap é o beat, uma das principais na coisa do ritmo.” (LEANDRO)</p>
---	---	---

<p style="text-align: center;"><b>PREFIGURAÇÃO (MIMESE I)</b></p>	<p>sabe? Eu gosto de Samba. É e, principalmente, pela parte criativa da coisa da letra, não é pelo que eu falei mais cedo e o Samba? Ele tem um poder, é da parte. Composição muito forte, não é que é muito próximo do Rap, por uma pegada diferente, mas para mim tem ao mesmo trabalho lírico, é de de pensando na parte criativa da coisa, eu gosto de de o que eles dizem ser MPB, né?”  <b>(PEDRO PAULO)</b></p> <p><i>“Se for isso, eu acho que a maneira que eu gosto de... a composição é uma coisa muito importante, de maior importância assim no Rap, né?! Se tem uma composição que não me soa muito criativa, que é feita de maneira, numa produção, muitas vezes igual, eu não gosto, eu gosto de ver “caramba, o cara vai falar sobre passarinhos na árvore” e aí ele não precisa falar de forma complexa, de forma... ele só tem que ser criativo pra falar daquilo, sabe?! Não precisa ser complexo, então a minha ligação é essa, né?! Não precisa ser complexo, é a criatividade da coisa, que seja interessante, que soe ritmado, que seja interessante, né?! Que não seja uma coisa panfletada, isso pra mim é muito</i></p>	<p>“O Samba, por exemplo, hoje é algo muito presente na minha vida. Paulo César Pinheiro, João é João Nogueira. Sabe, o Aldir Blanc é um compositor, assim como sou apaixonado pelas letras dele. Já tem alguns anos. Eu gosto de black, né? Mas assim só foram coisas que eu fui consumindo mais depois de mais velho, né? Na fase adolescente, já não consumia tanto. E po***, Dori Caymmi, Dorival Caymmi, a família Caymmi é sensacional, não é?! É um negócio fenomenal e na gringa também tem muita gente boa fazendo muito som. Bom, então a gente vai se abrindo assim. Então, na verdade, o que me <b>formou</b> como artista são todas as coisas que eu vim consumindo até hoje, inclusive as coisas ruins, porque as coisas ruins que você ouve não gosta elas te dão também uma percepção estética daquilo que você não quer fazer ou não acha bom fazer. Então, é sempre muito difícil falar “cara, isso aí me formou”, por exemplo. Se eu fosse fazer uma linha cronológica, que é muito difícil, eu poderia dizer que na minha infância, primeira infância, eu ouvi o que os meus pais ouviam. Depois, quando eu fui crescendo mais um pouco, eu comecei a ouvir coisas que eu</p>
---	--	---

<p style="text-align: center;"><b>PREFIGURAÇÃO (MIMESE I)</b></p>	<p><i>importante, eu penso dessa forma” (PEDRO PAULO)</i></p>	<p>queria ouvir. E aí eu vou dizer, tem como eu afirmar que aquilo que meus pais ouviam também não me informou? Claro que formou. Claro que criou uma referência, seja do que eu gosto, do que eu não gosto, entende?! Então, é. É muito subjetivo essa coisa, não? Não dá para você bater o martelo. É claro que tem pessoas que marcam a sua história. Músicas que marcam a sua vida, que tem compositores que você é, tem uma relação ali com eles que ele está diretamente ligado a você, não é? Eu falei aqui do Aldir Blanc, é um cara que ***** é fenomenal? Paulo César Pinheiro, um cara fenomenal. Ney Lopes, um cara sensacional, Ney Lopes é o Dori Caymmi Cruz, credo, que cara sensacional, João Bosco, Milton, é o Gil, o Gil é um gênio, não é? Ah e, tem muita coisa da gringalhada de música. Black gringa americana, então eu gosto muito assim dos anos 80,70 ou no Rap tem muita coisa, cara. É muito difícil responder essa pergunta, porque é isso, isso tudo veio formando, né?!” (LUCCAS)</p> <p>“Essa, essa coisa do grande ídolo que te <b>inspira</b>, você quer ser igual a eu? Acho que é um negócio que vai ficando pela estrada ali</p>
---	---	---

		<p>na adolescência para a Juventude, não é?” (LUCCAS)</p> <p>“Meu pai, muito católico. Então música, diga tocando na minha casa, não tem como eu dizer que isso também não me <b>formou</b>. De certo modo sim, né?!” (LUCCAS)</p>
<p><b>CONFIGURAÇÃO (MIMESE II)</b></p>	<p>“Desde que eu comecei a escrever, eu foquei numa lírica mais abstrata né, sempre gostei da questão abstrata artística, e quando eu digo arte, eu não digo só a música em si, tudo que é arte e traz esse lado abstrato, é onde eu tiro a maior parte da minha inspiração pra escrever as minhas letras. É... faço bastante jogos com palavras, metáforas, brinco, enfim, falo sobre N coisas, depois até mando uma música pra você, você conhece meu trabalho e tudo mais. Essa questão minha abstrata é porque eu sempre que a música em si, o Rap em si, vai muito além dessa parada de rua e pá, sabe, pesadão, tô na rua.” (GUSTAVO)</p> <p>“...eu vou <b>escrevendo</b> os versos, quer dizer, que vem vindo na minha cabeça de forma aleatória e com isso eu vou alterando. Pego o</p>	<p>“A pergunta que eu penso nisso, claro, quando eu vou compor uma letra, normalmente, o meu processo letra grande aparecem juntos. Normalmente. Eu comprei um violão, eu sou um cara meio dependente do violão, sabe? São poucas as músicas que vem primeiro, como letra e depois eu vou ver o que acontece. E são poucas as músicas que vem primeiro no violão e depois eu vou botar a letra, normalmente acontece ao mesmo tempo, uma coisa vai influenciando a outra ali.” (LEANDRO)</p> <p>“é ser <i>beatmaker</i>, os caras fazem o beat e que tem uma noção de música assim, absurdo. Eu não sei se você tem uma noção do que são samples, são cortes né, então o cara compõe uma música fazendo cortes da música, então</p>

<p><b>CONFIGURAÇÃO (MIMESE II)</b></p>	<p>verso... o terceiro verso, jogo no lugar do primeiro, vou montando um quebra-cabeça até montar um meio termo que fale assim ‘p****, isso pra mim ficou divino!’.” (GUSTAVO)</p> <p>“Quando eu tô me sentindo bem automaticamente os versos vem para eu começar a trabalhar. Então, essa é a maneira que eu começo a compor” (GUSTAVO)</p> <p>“Então, eu costumo muito <b>usar</b> o jazz nas minhas melodias porque é... eu acho que quando ela tem uma melodia mais calma, ela adere melhor na gente, faz com que ela tenha uma melhor referência, então quanto a isso pra eu sempre escolher esse caminho, eu me sinto melhor pra conseguir compor e pra conseguir escrever. E quanto a essa suavidade da minha melodia, essa minha forma de escrever é como se fosse um teste, um quebra-cabeça, um joguinho, o encaixe perfeito, se ligou?!” (GUSTAVO)</p>	<p>o cara gosta de uma caixa, de uma bateria, o cara recorta aquilo ali e aquilo vira uma parte e o cara pega um bumbo de uma outra música, sabe... Pega o canto de alguma outra coisa e cria um beat.” (LUCCAS)</p>
--	---	--

	<p>“Eu tenho <b>músicas</b> com melodias mais pesadonas, trap e pá pá, mas eu sinto que isso não chama tanto atenção, o pessoal canta, curte aquela parada do momento, o famoso hype, mas igual as minhas músicas, feita com uma melodia mais tranquila que até hoje nego me procura e fala “cara***, aquele som...”. Então, eu sempre procuro isso, encontrar uma melodia que tenha uma melhor... qual é a palavra que eu posso usar? Que ela soe melhor e propague melhor no ambiente, e faça com que a pessoa se sinta confortável, vamos colocar assim.” (GUSTAVO)</p>	
<p><b>REFIGURAÇÃO (MIMESE III)</b></p>	<p>“Mas, vamos falar da reação né, por exemplo, às vezes nós que, às vezes, recebe uma música, às vezes a música não <b>marca</b> a música pela música, mas pelo momento. Acho que a música tem esse lance meio fotográfico, né, de marcar uma época, marcar um momento, independente do tema dela, é uma das formas da gente absorver, da gente consumir ela” (PEDRO PAULO)</p>	<p>“Quando você fala melodia, eu acho que está se referindo a paisagem sonora que está por trás do que o Pedro Paulo fala e canta. Porque assim as músicas do Pedro Paulo não têm melodia, né? O Pedro Paulo mesmo ele não canta melodias, ele canta os versos. Mas não tem um caminho melódico de notas diferentes, né? Tem até vários MCs e vários Rappers que cantam com melodia, mas não é o caso do Pedro Paulo. Pelo menos nesse disco. Eu <b>gosto</b> muito que é a psicotape. Então... O que eu acho da paisagem sonora que está por trás do canto do Pedro Paulo, que</p>

<p style="text-align: center;"><b>REFIGURAÇÃO (MIMESE III)</b></p>		<p>são as harmonias, as linhas de baixo e os outros instrumentos que compõem a canção? Eu gosto muito. Eu acho que ele brinca com isso também de falar temas sérios, como diz que não são tão sérios. Uma das canções que eu não me lembro bem o nome, ele faz uma crítica ao próprio movimento do Rap, né? “Qual seria o motivo para festa?” No refrão, ele vai falar que se ele fizesse, ele abrisse mão de si mesmo e fosse muito menos preocupado com o desenrolar da cultura Hip Hop e passasse a fazer show cantando umas músicas, né? É tem até uma frase que “se eu fumar um baseado com geral da faculdade, depois colado, errei, mas em ritmo de festa, e, aí eu teria um motivo para festa”. Ou seja, teria motivo para comemorar, não é? É, mas ao mesmo tempo, a letra inteira, ele está querendo dizer que ele não é isso e ele abriria mão de si mesmo para fazer isso e ter sucesso, que é o que faria ele se sentir bem. Essa música é um beat todo alegrinho “PAM, PAM, PAM, PAM, PAM, PAM, PAM, PAM, PAM” (cantarola), fofinho, toda harmoniosa é uma música em ritmo de festa, né? Então é uma grande sacada dele. A gente faz uma música, ritmo de festa falando que ele poderia</p>
--	--	---

<p style="text-align: center;"><b>REFIGURAÇÃO (MIMESE III)</b></p>		<p>ter uma vida toda tocando assim, mas na prática, se ele fizesse, estaria abrindo mão de si mesmo.” (LEANDRO)</p> <p>“Eu acho que esse ouvir e se fazer para nós forma essa possibilidade da gente <b>ouvir</b> uma harmonia, melodia e se emocionar com a música até antes de ver, aliás, às vezes a letra nem é tão boa, mas tem algo ali que mexe com a gente. É isso, não é? Às vezes, às vezes uma mudança ali no tom não é? Já dá um frescor na música que fala assim, nossa, sensacional, que coisa maravilhosa é isso, é lindo, né? Ou então, mais uma nota, uma nota torta no meio do caminho que às vezes passa despercebido por outras pessoas e que para nós chama atenção que é linda, né? Uma linha de baixo, um timbre usado, são coisas que nós valorizamos, porque nós construímos. Esse é o nosso campo de obra, né? Então a gente olha o timbre, afinação, como que afina é se está dopado em doem réu ou se mexeu na bateria e fez afinação de um jeito. Enfim, isso é o nosso universo ali, do nosso canteirinho de obra, né?” (LUCCAS)</p>
--	--	--

		<p>“E na relação com o Pedro Paulo, aqui é um grande amigo meu. Eu tenho uma relação de admiração maior do ponto de vista artístico. Eu acho que é um excelente compositor, é um cara que escreve de forma muito simples, coisas muito complexas, é um excelente compositor, não sei se você já teve oportunidade de <b>ouvir</b> <i>psicotape</i>. que é um disco que ele lançou, mas que trata ali de coisas muito profundas, não é?” (LUCCAS)</p>
--	--	--

Na primeira problemática, “A recepção da obra está vinculada à forma como é construída?”, parto do pressuposto de uma resposta afirmativa. Nesta perspectiva, vale retornar a obra de Wisnik (2017), no qual ele afirma que os parâmetros musicais podem ser manipulados para criar novas melodias, e a partir dessa manipulação, a música adquire novas formas. Além disso, de acordo com as reflexões de Aguiar (2005), a interação entre o discurso musical e verbal é intrinsecamente integrada à totalidade da obra musical. Nesse sentido, a presença de elementos poéticos desempenha um papel crucial na clarificação da mensagem transmitida e na influência sobre a forma como percebemos a obra. Essa perspectiva é fundamentada na ideia de Aristóteles (1968) de *catarse*, que se refere ao efeito emocional despertado pela arte.

A influência da manipulação do som na construção da melodia e como isso influencia na forma como percebemos uma canção, pode ser vista no discurso do **Leandro** que associa a construção de um *beat* com alegria: “Essa música é um *beat* todo alegrinho “PAM, PAM, PAM” (cantarola), fofinho, toda harmoniosa é uma música em ritmo de festa, né?”. E o **Luccas**, menciona o poder da melodia na percepção musical e que, em diversos casos, a letra nem chama tanto a atenção.

Eu acho que esse ouvir e se fazer para nós forma essa possibilidade da gente **ouvir** uma harmonia, melodia e se emocionar com a música até antes de ver, aliás, às vezes a letra nem é tão boa, mas tem algo ali que mexe com a gente. É isso, não é? Às vezes, às vezes uma mudança ali no tom não é? Já dá um frescor na música que fala assim, nossa, sensacional, que coisa maravilhosa é isso, é lindo, né? (**LUCCAS, 2023**)

A obra de Ricoeur (2010) adentra na construção narrativa, de modo que a tríplice mimese consiste em um processo no qual a obra de arte recria a realidade de forma metafórica, a partir dos níveis de prefiguração, configuração e refiguração. A tríplice mimese representa todo o movimento da obra, do momento que antecede a configuração narrativa, até o momento em que alcança o mundo do apreciador, toma novas formas e é arcabouço para a construção de novas narrativas.

Diante disso, na configuração da música, o compositor exerce sua capacidade de recriar a realidade a partir de sua percepção e experiências individuais. A recepção da obra, por sua vez, encontra-se intrinsecamente ligada às vivências do apreciador, que determinará a forma como este absorverá tal recorte da realidade. Dessa forma, a maneira como o receptor assimilará essa experiência dependerá tanto da construção da obra – compreendendo a manipulação dos

parâmetros musicais, como a combinação da poesia com a melodia e sua abordagem – quanto de suas próprias experiências enquanto ser-no-mundo.

Nas entrevistas realizadas, podemos visualizar um paralelo entre os discursos emitidos pelos compositores durante os estágios de prefiguração e configuração, e como isso reverbera no apreciador. Dessa forma, é possível evidenciar a maneira pela qual esses indivíduos recriam a realidade e transpõem vivências pessoais para o âmbito musical.

No recorte do Samba do Abacateiro, o **Zeca** teve uma vivência no *Rock n'roll* durante a adolescência e hoje isso é encontrado nas suas composições. É importante observar que, embora essa não seja a corrente predominante em seu cotidiano atual, ainda assim exerce influências substantivas em sua expressão artística. Como colocado pelo próprio, começou a compor com o formato tradicional do Samba, mas depois foi inserindo outras referências que interferem na totalidade da obra e conseqüentemente na percepção do apreciador.

E eu vi na música uma forma também de me incluir, né?! Porque como eu tinha essa coisa da música de gostar e estar sempre pesquisando também, né?! Na época da adolescência eu me envolvi muito com rock n' roll e na cena também (...) (**ZECA, 2022**).

Mas ao mesmo tempo, eu gosto de **trazer** pro Samba também a minha parte rock n'roll. Lógico, no início quando eu comecei a compor, comecei dentro do formato tradicional do Samba, quando a melodia casava ali dentro, mas depois eu fui colocando meu jeito, minha identidade. Eu tenho essas referências aqui, Milton Nascimento pra cara\*\*\*, minha casa é muito Milton Nascimento e Gonzaguinha. (**ZECA, 2022**).

Ademais, tanto o **Zeca** quanto o **Nelson** vivenciaram experiências que os levaram as lutas sociais, algo muito presente em suas composições. O **Zeca** passou a ouvir *rap* e essa experiência o levou a ter contato com pautas de lutas sociais, assim como sua vivência em São Paulo e algumas pessoas que lhe apresentaram para o movimento negro. Essas referências aparecem nas composições do **Zeca**, até em um trabalho que ele faz para crianças, como evidenciado pela **Beth**.

E aí eu lembro, a primeira vez que eu **ouvi** Racionais que eu peguei um CD do Racionais, MV Bill também foi muito importante, aquele clipe soldado do morro que hoje eu trabalho em sala de aula, deu o maior debate, mostrava a realidade da criança no tráfico. (**ZECA, 2022**).

Então, é louco isso porque a gente espera atenção, que é uma coisa rara hoje. Mas assim, alguma sensação? Incômodo! Eu gosto de incomodar, gosto de afagar e incomodar ao mesmo tempo. Comecei no trabalho infantil, ele aconteceu muito isso na verdade... eu comecei né desesperado em 2017 doido para fazer uma Pratinha, tava com uma matrícula, comecei com trabalho de tocar em festas infantis. Aniversário das

minhas priminhas né, fazia brincadeiras lá na frente, dava aula para criança de violão e tal e minha prima me chamou pra fazer festa infantil, duas sobrinhas né que cantavam comigo que eu levava no aniversário, aí eu pensei quer saber eu vou fazer uma prata com isso, daí comecei a tocar em festas infantis. Mas comecei a compor também para as crianças e compus algumas músicas, que tipo assim, fazia paródia né que nem fei uma até com Nelson né época de carnaval “ninguém corta a cabeleira do Zezé é assim que ele gosta, é assim que ele quer (ZECA, 2022).

Mas essa “lili cantou” é muito especial por conta do trabalho que ele desenvolve no degase e conta um pouco da trajetória de uma mãe que, né, vive nessa, nessa, nessa situação, refém dessa situação, dessa escravidão social e racial, ainda do do seu filho, tá numa unidade prisional menor de idade, aí vai contar um pouco dessa mulher muito linda música. Eu também acho que eu sou apaixonado e tem também o repertório infantil que é vasto. Ele tem essa brincadeira com letras, pega letras de outros cantores em alguns trechos de músicas embute assim nas ideia. É ótima. Isso também faz umas umas alusões assim, muito, muito maneiras.(BETH, 2023)

Já o **Nelson** viveu a experiência de ser “buzinado” no Programa do Chacrinha e sofrer racismo na cidade onde nasceu e foi criado, além de outras experiências de vida que o levaram a ter contato com o movimento negro e com as lutas sociais. Essas pautas são muito evidentes nas obras do compositor, como colocado pela **Ivone**.

E fui buzinado, a gente era muito ruim mesmo. Nessa de ser buzinado, eu fiquei com uma coisa assim, foi meio **traumático** pra mim, porque eu andava na rua em Barra do Piraí, as pessoas falavam “aquele macaco ali foi lá no Chacrinha envergonhar nossa cidade (NELSON, 2023)

Ahhhh, foi muito bão, que eu **conheci** Abdias, Abdias vinha no Palmares mais de uma vez, vinha dar palestra em Volta Redonda, eu não perdia nenhuma. Eu conheci a Elisa lá, que é esposa do Abdias, quer dizer, cheguei a encontrar com Abdias, o Abdias sabia de tudo da história do negro. Deu aula de cultura negra nos Estados Unidos, era um intelectual assim inquieto, atuante e ele gostava de mim. Lélia era minha amiga, quando vinha em Volta Redonda, a gente bebia cerveja junto. (NELSON, 2023).

E assim, uma música que eu gosto muito, por exemplo, que é do Nelson é “morador de rua”, acho a letra dela muito bonita, a harmonia dela é maravilhosa e é isso... “morador de rua” se eu escolhesse, do Nelson (IVONE, 2023).

Outro exemplo de construção narrativa do **Nelson** que reverberou em seus apreciadores é uma música que fez unindo as obras de Portinari e Di Cavalcanti. Neste caso, o compositor utilizou outra obra de arte para compor sua obra artística, isso demonstra de forma prática o movimento espiral da narrativa que retorna em novas formas. Para mais, a apreciadora Beth cita essa música e como ela mexe com sua imaginação: “Eu fico imaginando o acontecimento deles saindo do quadro, a moldura vazia. ” (BETH, 2023).

Eu fiz “a revolta das pinturas”, quer dizer, isso tem quanto tempo... tem uns... têm uns 40 anos. Quer dizer, 40 anos atrás, eu era, eu me me achava mais inteligente que atualmente, porque eu vi uma exposição na TVE ,que agora não existe mais, que agora é TV Brasil, uma exposição que unia Portinari e Di Cavalcanti, fiquei olhando e pensei vou colocar o personagem do quadro do Portinari com o do quadro do Di Cavalcanti e deixar as molduras vazias. Aí eu falei “puxa, gostei dessa ideia”, eu converso muito comigo mesmo, aí eu pensei “puxa, gostei dessa ideia cara”. E como montar isso? Aí consegui montar a letra e falei “e agora cara? que melodia eu vou colocar aqui?”, não sei de onde vem, vem de algum lugar que não sei explicar. (NELSON, 2023)

Conheci o trabalho do **Zeca** pela Internet e sempre me chamou a atenção suas músicas referentes a cidade de Volta Redonda, principalmente aquelas que retratam os problemas ambientais da cidade. Ele é bastante ativo na cidade, está de frente no Samba do Abacateiro, nas causas sociais e sempre executa as canções de outros compositores da cidade, principalmente do **Nelson**.

Sempre ouvi falar do **Nelson** e de suas composições que são tocadas no Samba do Abacateiro pelo **Zeca**, mas tive uma experiência muito específica relacionada as suas composições. Eu estava em um aniversário em um bar que o **Zeca** estava fazendo um Samba, eu já estava imersa nesta pesquisa e lá estava o **Nelson** bebendo sua cerveja, quietinho, até que se levantou para dar uma canja. Neste momento, ele começa a cantar uma de suas músicas, cujo assunto era “*educação*”. A música, um Samba que carregava um tema tão forte, chamou atenção de um grande grupo de professores presentes, inclusive eu mesma. A entrevista, foi emocionante, avassaladora e levou a reflexões profundas para além dos questionamentos deste trabalho. Depois de todos esses acontecimentos, adquiri alguns discos do compositor e tenho uma grande admiração e carinho por ele.

No recorte da Roda Rima de Volta Redonda, o **Pedro Paulo**, gosta de utilizar metáforas e termos que circundam o lado mais profundo da vida, isso é evidenciado por ele e pelos seus apreciadores. Além do mais, o ritmo é algo marcante em sua música, pois como mencionado pelo **Leandro**, ele não canta melodias, no máximo utiliza linhas de baixo. Essa característica do **Gustavo** se difere do **Pedro Paulo** que possui uma grande referência do *jazz* e emprega isso nas suas canções. Para mais, além dessa característica de compor, o **Gustavo** é bastante conhecido pelo seu trabalho com o *beatbox*<sup>17</sup>, isso foi muito reconhecido pelos apreciadores da Roda.

---

<sup>17</sup> *Beatbox* é uma forma artística de criação de música na qual um indivíduo utiliza sua voz e técnicas vocais para imitar sons de instrumentos musicais, padrões de percussão e outros efeitos sonoros. Os *beatboxers* são capazes

Eu tenho minhas **inspirações musicais**, mas vem mais da questão do Jazz, entendeu, em si mais do que do Rap, né... é, é mais a questão do Jazz, eu me sinto melhor escrevendo quando tô trabalhando numa batida que o sample né que a parte de fundo utilizada ela tem uma pegada do Jazz, uma guitarra, um negocinho mais assim aonde eu me sinto mais confortável para poder tá lapidando, entendeu?! (**GUSTAVO, 2023**)

(...)a composição é uma coisa muito importante, de maior importância assim no Rap, né?! Se tem uma composição que não me soa muito criativa, que é feita de maneira, numa produção, muitas vezes igual, eu não gosto, eu gosto de ver “caramba, o cara vai falar sobre passarinhos na árvore” e aí ele não precisa falar de forma complexa, de forma... ele só tem que ser criativo pra falar daquilo, sabe?! Não precisa ser complexo, então a minha ligação é essa, né?! Não precisa ser complexo, é a criatividade da coisa, que seja interessante, que soe ritmado, que seja interessante, né?! (**PEDRO PAULO, 2023**)

Quando você fala melodia, eu acho que está se referindo a paisagem sonora que está por trás do que o Pedro Paulo fala e canta. Porque assim as músicas do Pedro Paulo não têm melodia, né? O Pedro Paulo mesmo ele não canta melodias, ele canta os versos. Mas não tem um caminho melódico de notas diferentes, né? Tem até vários MCs e vários Rappers que cantam com melodia, mas não é o caso do Pedro Paulo. Pelo menos nesse disco. Eu **gosto** muito que é a psicotape. Então... O que eu acho da paisagem sonora que está por trás do canto do Pedro Paulo, que são as harmonias, as linhas de baixo e os outros instrumentos que compõem a canção? Eu gosto muito. Eu acho que ele brinca com isso também de falar temas sérios, como diz que não são tão sérios. (**LEANDRO, 2023**)

E na relação com o Pedro Paulo, aqui é um grande amigo meu. Eu tenho uma relação de admiração maior do ponto de vista artístico. Eu acho que é um excelente compositor, é um cara que escreve de forma muito simples, coisas muito complexas, é um excelente compositor, não sei se você já teve oportunidade de **ouvir** psicotape. que é um disco que ele lançou, mas que trata ali de coisas muito profundas, não é? (**LUCCAS, 2023**)

Confesso que antes do trabalho eu não tinha tanto conhecimento em relação ao *Rap* e a cultura *Hip Hop*. Conversar com o **Gustavo** com sua referência do *jazz*, me mostrou o quanto o *Rap* é cheio de possibilidades. Como sou uma curiosa em relação a música, passei a procurar artistas e me aprofundar. Na conversa com o **Pedro Paulo** vi uma nova possibilidade de compor *Rap* com letras inteligentes e ritmo marcado. O **Leandro** e o **Luccas** possuem múltiplas referências musicais e me mostraram a complexidade da cultura brasileira. O **Luccas** possui muito conhecimento sobre música, sobre a cultura *Hip hop* e promoveu diversas reflexões importantes para a construção desta pesquisa. Sendo assim, a partir dessas experiências me coloquei em abertura para um novo universo musical que me surpreendeu.

---

de produzir batidas rítmicas, linhas de baixo, melodias e até mesmo simular arranjos complexos utilizando apenas a voz, os lábios, a língua e a cavidade oral.

Dentro do processo mimético, um elemento crucial reside nas referências adotadas por esses compositores, as quais se manifestam como narrativas ressignificadas em suas composições. Destaca-se a notável imersão dos participantes da Roda de Rima de Volta Redonda em uma ampla gama de estilos, que permeia o Samba, o Rock, a Bossa Nova e até a música clássica. Da mesma maneira, os frequentadores da toda de Samba exploram o vasto universo do Rap, transcendendo as fronteiras musicais. Isso pode ser facilmente visualizado no discurso do **Leandro**, cuja inspiração de grande parte de suas composições vem do *Jazz*, embora seja *Rapper*.

Eu tenho minhas inspirações musicais, mas vem mais da questão do Jazz, entendeu, em si mais do que do Rap, né... É, é mais a questão do Jazz, eu me sinto melhor escrevendo quando tô trabalhando numa batida que o sample né que a parte de fundo utilizada ela tem uma pegada do Jazz (**GUSTAVO, 2023**).

Há, também, o Nelson, sambista com referências da Música Popular Brasileira e do *jazz* como Edith Piaf, Maysa e Chico Buarque e também, do Pedro Paulo, *Rapper* inspirado pelo *Rock* e *New Metal*.

Funciona para mim com rock. Eu gosto muito de rock, é a geração new metal. Me envolve muito, sabe? Apesar da do auge do new metal. Naquele final dos 90, ali eu ser uma criança, mas eu já vi os adolescentes da época. Aí quando eu me tornei adolescente, eu segui com esse gosto, né? É que é aquela coisa meio pesada, aí tem a ver com o Rap, tem DJ e aquela coisa muito doida. Então eu gosto muito. Eu me sinto representado quando toca esse tipo de som, mas é não que eu não outras coisas (**PEDRO PAULO, 2023**).

Ademais, foi observado um compartilhamento de experiências, mais especificamente de referências musicais entre frequentadores do Samba do Abacateiro e da Roda de Rima de Volta Redonda, visualizado explicitamente no discurso do Zeca (Samba do Abacateiro) e do Lucas (Roda de Rima de Volta Redonda), respectivamente, que compartilham Paulo César Pinheiro como uma referência: “Paulo César Pinheiro, Paulinho da Viola “quem me navega é o mar”, tem muitas músicas que me marcaram...” e “Paulo César Pinheiro, um cara fenomenal.”.

Algo que me surpreendeu no *Rap* e que mostra de forma explícita esse mosaico de narrativas utilizadas para construir novas narrativas, é a existência do *beatmaker*, pessoa responsável por criar a base do *Rap* - o *beat*, e para que isso ocorra, precisa conhecer várias músicas e ter várias referências, já que seu trabalho consiste em fazer cortes de outras obras musicais.

*[...]ser beatmaker, os caras fazem o beat e que tem uma noção de música assim, absurdo. Eu não sei se você tem uma noção do que são samples, são cortes né, então o cara compõe uma música fazendo cortes da música, então o cara gosta de uma caixa, de uma bateria, o cara recorta aquilo ali e aquilo vira uma parte e o cara pega um bumbo de uma outra música, sabe, pega o canto de alguma outra coisa e cria um beat (LUCCAS, 2023).*

Outro entrelaçamento entre as experiências de compositores e apreciadores é a relação com arte, algo nítido quando se trata de compositores, porém os frequentadores também são artistas, dentre eles, há fotógrafo, músico, produtor cultural e dentre outras ligações. Nessa perspectiva, de acordo com o perfil dos apreciadores, aqueles que buscam por canções não transcritas no contexto da indústria fonográfica e que procuram compositores próximos no intuito de se reconhecer mais intrinsecamente nas narrativas. São os próprios artistas que tomam uma nova forma se colocando no lugar de apreciador de arte, no caso, de música. Então, a narrativa desses compositores se agrega ao repertório desses artistas apreciadores e pode vir a retornar em suas manifestações artísticas em um novo formato.

Por fim, no movimento de tríplice mimese, a forma como a narrativa musical é construída na fase de configuração influencia na forma como o apreciador vivencia e interpreta, abrindo portas para o movimento de catarse, pela conexão emocional, reflexão e transformação do indivíduo. Dessa maneira, essa construção molda a percepção do apreciador ao elaborar imagens e representações simbólicas.

## 2

**ENTRE A POESIA E  
MELODIA:****A construção de sentido e significado**

---

Toda significação é um resultado da interação entre a subjetividade humana e a objetividade da realidade exterior.

(György Lukács)

Como discutido anteriormente, a partir de todo aprofundamento na tríplice mimese, a construção da música e como os parâmetros são manipulados interferem na forma como o apreciador percebe a obra musical. Deste modo, isso nos leva a um novo questionamento que norteia todo o capítulo: "De que forma ocorrem as aproximações e distanciamentos entre o mundo do compositor e o mundo do apreciador?".

Leonard Meyer<sup>18</sup> renomado musicólogo e teórico musical americano, elaborou um estudo profundo e detalhado da relação entre as emoções e a significação da música, questionando como a música é capaz de evocar emoções e como estas podem ser interpretadas. Em seu argumento, Meyer defende que as emoções são a essência da música, apresentando uma análise minuciosa e rigorosa dessa dinâmica emocional na experiência musical. Seu livro "Emotion and Meaning in Music" é uma referência importante no campo da musicologia. Sua contribuição para uma abordagem cognitiva da música influenciou gerações de musicólogos e compositores.

Meyer (1956) examina duas abordagens para encontrar a significação da música, conhecidas como paradigmas absolutista e referencialista. Em linhas gerais, o paradigma absolutista propõe que a significação musical esteja contida na própria obra de arte, derivada de relações criadas durante o processo criativo. Essa abordagem, estreitamente ligada à estética, entende a música como forma e sua análise se concentra nas estruturas físicas e formais. Por outro lado, o paradigma referencialista busca significados extramusical, como ideias, emoções e eventos. No entanto, Meyer reconhece que há uma resposta emocional na música, embora essa teoria não ofereça uma explicação sobre a natureza desta resposta ou a relação entre o estímulo musical e a resposta afetiva. A abordagem formalista é aquela que mais se aproxima do pensamento de Meyer, embora não deixe de lado o paradigma absolutista, ou seja, os aspectos físicos do fenômeno sonoro-musical. Todavia, a grande dificuldade do formalismo, é como a música, modal artístico tão abstrato, se torna significativo e são experienciados por sentimentos e/ou emoções.

A partir desses paradigmas, o psicólogo encontrou a saída na Psicologia da Gestalt<sup>19</sup>, caracterizada pela metodologia fenomenológica, pelo reducionismo e pelos relacionamentos parte-todo e pelo *Prägnanz* (OLIVEIRA, 2010).

---

<sup>18</sup> Leonard Meyer foi um renomado musicólogo e teórico musical americano, conhecido por suas pesquisas sobre a psicologia da música e como ela evoca emoções nos apreciadores.

<sup>19</sup> A psicologia da Gestalt é uma abordagem que enfatiza a percepção holística, destacando a tendência natural do cérebro humano de organizar elementos de forma integrada e significativa, em vez de percebê-los de forma isolada.

A metodologia fenomenológica é uma oposição à prática behaviorista da psicologia experimental, buscando estudar agentes e situações fora dos domínios artificialmente controlados dos laboratórios. A tendência ao reducionismo se manifesta na busca por um isomorfismo entre estados cerebrais e funções cognitivas: certas propriedades cognitivas são decorrências da forma de operação do cérebro, ou, em outras palavras, segundo essa perspectiva, propriedades físicas e mentais não teriam diferenças significativas. A psicologia de Gestalt busca explicar propriedades cognitivas (e perceptivas) por relações entre o todo e suas partes, defendendo que o todo é mais do que a soma das partes. Gestalt, em alemão, significa *'forma total'* ou *'qualidade total'*: “Gestalt é a qualidade que se percebe além de perceber-se elementos isolados” (EHRENFELS, 1988)<sup>20</sup>. Por fim, o conceito de *Prägnanz*, que pode ser entendido como a tendência de um sistema a executar a forma ou processo mais estável, regular, ordenado, econômico possível em uma dada situação. *Prägnanz*, também em Língua Alemã, significa *'a propriedade de ser conciso'*, *conciseness* em Língua Inglesa. Tal propriedade se reflete no caráter legisforme das operações cognitivas e perceptivas descobertas pela psicologia da Gestalt [...]” (OLIVEIRA, 2010, p. 41-42).

Meyer (1956) questiona e discute o papel da teoria musical na compreensão das canções e sua interferência na construção de significados. Além do mais, aborda a teoria musical como um sistema de regras e princípios que regem a criação e interpretação das obras. O autor explica que a teoria musical pode auxiliar os músicos, sendo eles compositores e intérpretes, na criação de obras mais expressivas, ou seja, as regras e princípios musicais podem ser usados de modo a refletir os sentimentos desejados. Em suma, ele discute a ideia de que existem dois estados – o afeto e o não afetivo da mente musical. No primeiro, as emoções são direcionadas pelo significado e por sentimentos musicais. O segundo, denominado não afetivo, é aquele que se concentra na forma e estrutura do fenômeno sonoro-musical.

Meyer (1956) demonstra que a experiência musical é influenciada por ambos, pois desempenham um papel na compreensão e interpretação da música. Apesar da música ser influenciada por estados afetivos e não-afetivos como explicitado anteriormente, ela é dependente de um contexto significativo: se não houver uma circunstância, um fato ou uma situação, a música não será capaz de evocar emoções.

As emoções dependerão da forma como a música é percebida, isso revela que o significado da música depende da maneira como seus elementos e parâmetros são organizados, pois influenciam a experiência emocional da música e como ela é percebida, já que ela pode ser percebida como arte ou como forma de comunicação. A experiência musical depende do

---

<sup>20</sup> EHRENFELS, C. On gestalt qualities. In: SMITH, B. (Ed.). *Foundations of Gestalt Theory*. Munich: Philosophia Verlag, 1988. p. 82–117. Publicado originalmente em 1890.

contexto de vida e da história das pessoas e, uma mesma música pode adquirir diversos significados. Meyer (1956) explicita que o significado musical é um processo extenso criado ao longo do tempo, pois depende de uma vasta gama de experiências sendo elas musicais ou extramusicais.

Segundo Meyer (1956), a significação musical não está centrada em um processo único de significação, mas surge da comunicação humana e seu entrelaçamento com algum simbolismo, sendo uma relação entre aquele que percebe, o objeto e o significado, distinguidos em três tipos de significados do fenômeno sonoro-musical: hipotéticos, evidentes e determinados.

O significado hipotético ocorre no momento ao qual ocorre a escuta, são os estímulos em tempo real e a expectativa da escuta acontece sem necessitar do consciente. As expectativas geradas pelo significado hipotético dependem da aprendizagem e do contexto social e cultural, porém elas não são geradas somente por termos antecedentes, mas de acordo com estilo e sistemas musicais.

Meyer não desloca significado estético de disposições e hábitos, já que a exposição às manifestações musicais dentro de uma cultura determina as normas e desvios das expectativas dentro da obra musical. Assim, os hábitos e disposições são fruto da aprendizagem que influenciam em como percebemos e compreendemos o mundo. O significado evidente é uma consequência real do significado hipotético, dado que ele se concretiza a partir de um novo estágio de significação em que ele “ocorre quando a relação efetiva entre antecedente e consequente é percebida” (OLIVEIRA, 2010, p. 52).

Ambas as formas de significação apresentadas anteriormente se relacionam em diversos níveis e juntamente com os últimos estágios do desenvolvimento musical dão vida ao significado determinado. Por consequência, as principais características do significado determinado é a manifestação da memória de maneira acrônica, isto é, há consciência do significado musical (OLIVEIRA, 2010).

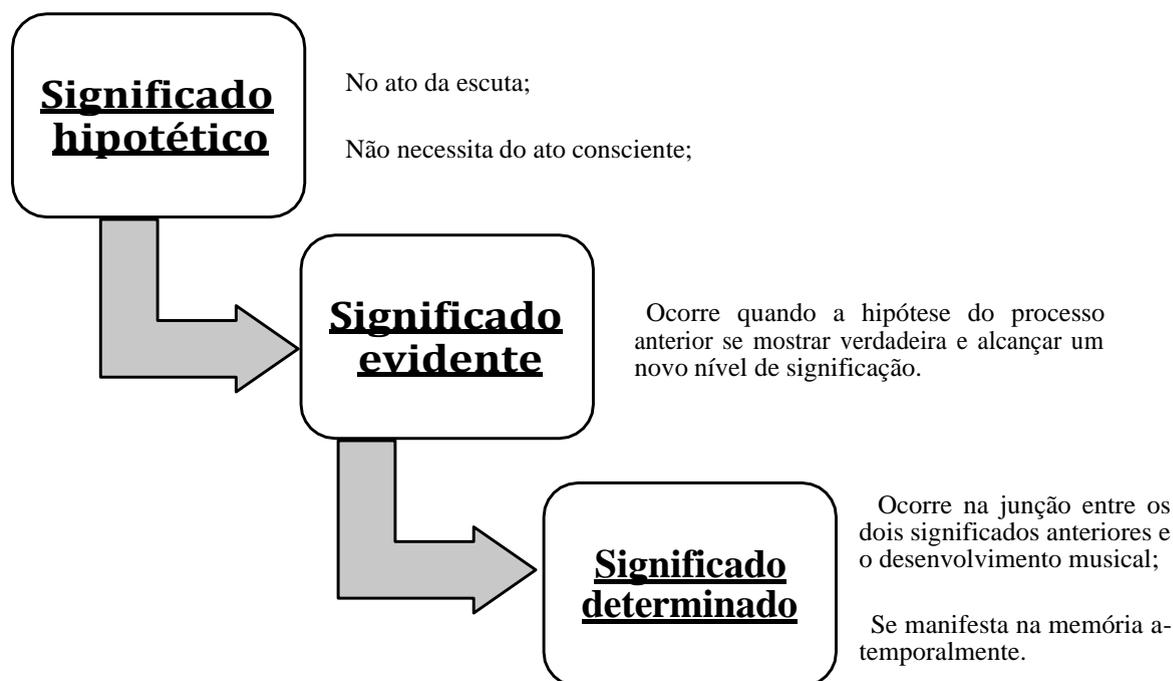


Figura 4 - Esquema do processo da construção dos significados (elaboração própria)

Visto isso, a experiência musical está atrelada a determinada situação e a elementos que resultam de toda a experiência musical da vida do sujeito. Sendo assim, o processo de escuta musical é pensamento, em que a memória se articula em movimentos de curto, médio e longo-prazo, com um processo imagético que, na visão de Meyer, “são algum tipo de pensamento que opera sobre representações visuais ou descritivas, sobre alguma cena ou evento” (OLIVEIRA, 2010, p.83).

Para o psicólogo, muitas vezes, o processo imagético é deslocado do estímulo musical e as reações afetivas são relacionadas apenas a pensamentos visuais, isto é, é como se houvesse um processo no qual o estímulo musical se tornasse uma experiência meramente musical. Em suma, Meyer relaciona esse pensamento consciente ao significado determinado, pois conecta com os hábitos, crenças e disposições das pessoas ou grupo de pessoas para a experiência musical.

A fim de achar caminhos para os estudos práticos da significação musical e para demonstrar a relação entre música e emoções, Meyer testa alguns tipos de evidências: a introspecção (subjetiva), a comportamental (objetiva) e a fisiológica (objetiva). A introspecção não indica precisamente as respostas afetivas dos processos musicais, pois elas se referem mais ao humor que às emoções, já que quando um apreciador escutar determinada a obra, ele pode

estar se referindo a um estado emocional. Outra possibilidade, é a análise comportamental, porém a ausência de comportamento específico não significa que a emoção não exista. Uma outra possibilidade é a resposta fisiológica, mas Meyer identifica que há mudança fisiológica em várias situações, não somente na escuta musical. Sendo assim, as três possibilidades se mostraram ineficazes para os estudos da escuta musical (OLIVEIRA, 2010).

É nesta obra que Meyer dá luz a *Teoria Psicológica das Emoções*, utilizada nessa pesquisa, partindo de um pressuposto que não é possível partir diretamente da experiência, mas é necessário formular uma hipótese para ser verificada a posteriori. o aspecto mental assumido por Meyer, é que quanto maior a complexidade da relação entre o indivíduo e a situação, cria-se um maior número de possibilidades de comportamento.

Para Meyer as emoções não são variadas, mas são respostas fisiológicas e reações comportamentais (emocionais), resultado da uma aprendizagem cultural. Portanto, tal teoria apresentada é tendência, seja elas inatas ou aprendidas, relacionada a hábitos ou significados. Quando se fala em tendência, tal conceito se relaciona com uma expectativa, não necessariamente consciente, a um prazer estético imediato que se finda a partir de uma oposição entre hábito e as expectativas (OLIVEIRA, 2010).

Meyer (1956) compreende a experiência musical como algo peculiar frente a outras situações da vida cotidiana que contribuem para a construção dos significados. O autor apresenta a *Teoria Psicológica das Emoções* como possibilidade para os estudos dos significados, em que é necessário definir uma hipótese a ser testada pela experiência musical. Ele apresenta duas tendências nos estudos de significação musical, sendo elas a formalista, estudo das significações extramusicais, e a absolutista, estudo da física musical, em que a primeira se aproxima mais do pensamento do autor. No entanto, Meyer (1956) não deixa de lado os estudos da tendência absolutista, já que a estrutura musical pode auxiliar os compositores na construção da obra e o modo como os apreciadores apreenderão.

## **2.1. A Interconexão dos Elementos Musicais e suas Nuances de Significação**

De fato, uma discussão aprofundada sobre as estruturas musicais, escapam ao meu perfil enquanto musicista e ao que tenho como proposta de pesquisa. Todavia, os parâmetros musicais e as diversas possibilidades de construção melódica auxiliam compositores na construção da narrativa musical e na forma como reverbera nos apreciadores. Portanto, embora eu não ofereça um mergulho profundo nas estruturas físicas do som, cabe uma breve discussão em torno da

relação entre forma e construção dos sentidos e significados, no qual os parâmetros fundamentais podem ser articulados de diferentes maneiras na composição da melodia gerando diferentes emoções, além de nos influenciar no modo como percebemos a música.

No segundo capítulo, foram abordados diversos aspectos da estrutura musical e sua interação com o corpo, incluindo os parâmetros fundamentais do som e sua influência na construção dos sistemas melódicos. Especificamente, serão explorados os sistemas modal, tonal e serial. Os parâmetros fundamentais da música compreendem duração, timbre, intensidade e altura, os quais, dependendo de suas variações e repetições, adquirem novas formas. A melodia, por sua vez, é constituída pelo pulso, uma combinação de duração e altura, responsável por transmitir uma sensação de continuidade e nos permitir distinguir entre sons graves e agudos, além das diferentes notas musicais. Além disso, esses parâmetros estabelecem uma conexão corporal, em que o som grave é associado a uma sensação de peso, o som agudo é relacionado à leveza, e o pulso se assemelha ao ritmo do pulso sanguíneo (WISNIK, 2017).

Há diferentes sistemas melódicos que interferem na forma das canções, neste caso, serão tratadas as construções modais, tonais e seriais. Esses sistemas são determinados de acordo com o modo que a escala é construída, isto é, o modo como a série harmônica<sup>21</sup> está organizada. Wisnik (2017) define escala como sequência de notas que formam sucessões melódicas, em que “a escala é uma reserva mínima de notas, enquanto as melodias são combinações que atualizam discursivamente as possibilidades intervalares reunidas na escala com pura virtualidade” (WISNIK, 2017, p. 73). Portanto, segundo o autor, as escalas são artificiais, pois variam de acordo com a cultura e podem identificar territórios e paisagens.

O sistema modal<sup>22</sup> é vinculado a narrativa mística e a ritualização, é vibrante e tem o pulso como uma forte característica e uma experiência temporal de descontinuidade contínua. Para além disso, a música modal é constituída de poder, magia e centralização em um símbolo artificial. Marius Schneider<sup>23</sup> foi um estudioso das tradições, logo, mergulhou nos estudos da música modal e afirmou que a história do mundo revela uma natureza musical, assim “A música aparece aí como o modo da *presença* do ser, que tem sua sede privilegiada na voz, geradora, no

---

<sup>21</sup> Gerada por uma progressão frequencial, resultado de vibrações que se incluem (WISNIK, 2017).

<sup>22</sup> Link: [Marinheiro só - Mestre Suassuna](#)

<sup>23</sup> SCHNEIDER, Marius. Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes. *Histoire de la musique*, v. 1, p. 131-214, 1960.

limite, de uma proferição analógica do símbolo, ligada ao centro, ao círculo, ao mito/rito e á encantação como modo de articulação entre a palavra e a música” (WISNIK, 2017, p. 39).

De modo geral, a música modal possui melodias curtas e repetitivas com uma pulsação (durações + alturas) em que a altura está trabalhando para o ritmo, possui uma diversidade de escalas formando melodias participantes da produção de um tempo escalar e uma experiência de não-tempo. Sendo assim, as músicas modais possuem uma circularidade de tempo, com poucos acordes e o discurso musical não possui começo e fim muito claros (WISNIK, 2017).

[...] as melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um “tempo virtual”, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum. Essa experiência de produção comunal do tempo (estranha pragmática cotidiana no mundo da propriedade privada capitalista) faz a música parecer monótona, se estamos fora dela, ou intensamente sedutora e envolvente, se entramos na sua sintonia (WISNIK, 2017, p. 80).

Essa circularidade atribuída ao tempo é concretizada através de um envolvimento coletivo pela superposição de ritmos assimétricos que giram em um centro fora da linearidade do tempo, demonstrado a partir do canto, da dança e do instrumento. A marcação temporal é encontrada na pulsação marcado pela coincidência, defasagens e contratempos. Deste modo, tal circularidade é uma importante característica responsável por diferenciar a música modal da tonal, à exemplo da música indiana, árabe e africana, cuja construção musical é realizada pela superposição dos elementos, rítmico, percussivo e melódico (WISNIK, 2017).

Neste sentido, para ilustrar tal sistema apresentado, cabe alguns exemplos. A música tradicional indiana<sup>24</sup>, por exemplo, possui uma construção que integra a música à ação corporal e espiritual, além de ser ligada a um tempo produzido pelos pulsos e escalas cósmicas. O tempo é coberto de defasagens e improvisos, por técnicas criadas por uma cultura que enxerga música e universo como a mesma coisa (WISNIK, 2017). Já na música brasileira temos alguns exemplos de gêneros de tradição oral como o maracatu, o carimbó, o coco e entre outros. Contudo, é possível observar algo bem característico nas músicas modais brasileiras, canções de procedimentos híbridos de construção melódica modal, mas com características tonais (RIBEIRO, 2008).

---

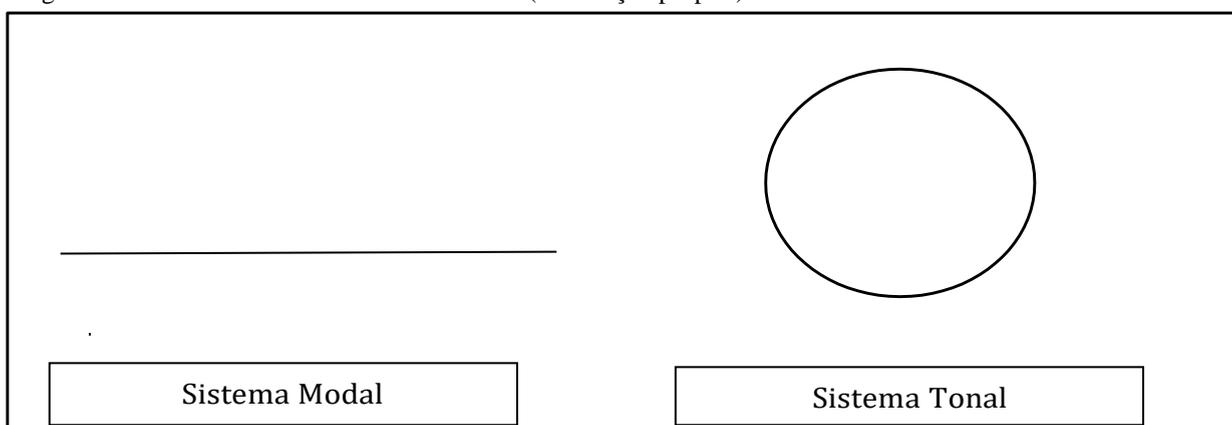
<sup>24</sup> [Link: Mangalacharan \(Ganesha Vendana\)](#)

O sistema tonal<sup>25</sup> apareceu justamente com a transição do mundo feudal para o mundo capitalista. O tonalismo se consolidou na segunda metade do século XVIII e início do século XIX com o estilo clássico de Haydn<sup>26</sup> a Beethoven<sup>27</sup>, isto é, ela vigorou no período Clássico, porém se adensou nas músicas no início do século XX. As músicas modais se caracterizam pela circularidade e repetição, pois a melodia gira na escala e há uma variação rítmica com pulsos trabalhados no tempo e contratempo.

No sistema tonal, há uma inversão daquilo que ocorre em relação aos pulsos, já que eles tendem a perdurar nas subdivisões dos compassos auxiliando o campo melódico-harmônico. por um lado, a música modal nos dá a impressão de circularidade, por outro lado a música tonal produz um movimento de evolução, em linha reta, um caminhar progressivo. Na música tonal, não há repetição da sequência de notas, pois “os lugares são intercambiáveis, e o discurso tonal vive dessa economia de trocas em que cada nota pode ocupar diferentes posições e mudar de função ao longo da sequência.” (WISNIK, 2017, p. 116).

Por conseguinte, há uma característica matemática e progressiva na música tonal, que se constitui de escalas diatônicas menores e maiores, além de haver uma hierarquia entre as notas. Uma melodia é tomada como incompleta quando existe uma lacuna estrutural, ou seja, houve uma necessidade de se eliminar essas lacunas pelo preenchimento de notas. Neste caso, dentro da música tonal há um desejo pela completude, ou seja, um sistema completo dentro do processo da obra musical, dando uma impressão de fechamento. Diante disso, em geral, a música tonal nos reverbera uma sensação de início, meio e fim (OLIVEIRA, 2019; MEYER, 1956).

Figura 5 - Movimento da música modal e tonal (elaboração própria)



<sup>25</sup> [Link: Beethoven 9 \(Chicago Symphony Orchestra\)](#)

<sup>26</sup> Compositor do período clássico que viveu entre 1732-1809.

<sup>27</sup> Compositor do período clássico que viveu entre 1770-1827.

É importante frisar os aspectos da tonalidade como a relação das partes com o todo, o papel da memória e da imagem e a vinculação histórica. Isto é, segundo Socha (2008), no tonalismo há uma previsibilidade quanto a música oferecendo um apoio à memória, uma expectativa e uma associação com o caráter especial. No geral, o tonalismo possui um caráter formal e organizado que se mantém na música contemporânea a partir do século XIX, mas que seria contestada e englobaria outros sistemas, à exemplo do sistema serial, cuja diferença se baseia em quatro particularidades:

1) não há mais esquemas formais pré-estabelecidos; 2) a articulação rítmica desliga-se de qualquer base métrica ou pulsação regular; 3) não há mais sintaxe geralmente válida; 4) a função dos elementos musicais, que marcava as fases dentro da forma tradicional, agora é relativa e acompanha uma sintaxe individualizada (LIGETI, 2001 apud SOCHA, 2008, p.99)<sup>28</sup>.

Deste modo, no sistema serial<sup>29</sup>, a construção melódica saiu de uma organização prévia para uma concepção de melodia que se renova, logo, as canções possuem suas particularidades, além de forma e conteúdo próprios. Em tese, a música serial indica um universo em expansão em que não há um centro tonal, sendo o dodecafonismo a primeira tentativa de organização do serialismo. No serialismo, há uma sensação de suspensão e tensão pelos acordes soltos, fora da organização e do centralismo no tom (SOCHA, 2008). Então, o serialismo é formado por repetições minimalistas, renovadas e trajadas de surpresas, que mais tarde deu vida a ao que conhecemos hoje como música eletrônica (WISNIK, 2017).

Por fim, a música modal traz uma sensação de circularidade até pelo seu movimento de repetição, impossibilitando um fechamento verdadeiramente satisfatório. Sendo assim, não fica muito claro o início e fim de uma canção do sistema modal. Além do mais, ela é pautada no pulso e uma clara evocação ao sagrado, aos simbolismos e uma relação com a corporeidade, como se o movimento de constância, circularidade e repetição reiterassem tal chamado. Já a música tonal possui uma característica hierárquica, matemática e progressiva, refletindo os anseios por organização e completude da sociedade moderna. Também, o mundo tonal procura nos contar uma história com começo, meio e fim. Por último, o serialismo é um rompimento com o caráter organizativo do tonalismo, no qual a música tinha como norte um tom específico

---

<sup>28</sup> LIGETI, G. La Forme dans La Musique Nouvelle. In: *Neuf Essais sur la Musique*. Genève: Contrechamps, 2001.

<sup>29</sup> [Link: Music for 18 Musicians - Steve Reich](#)

e no serialismo as notas eram trabalhadas pela sua sonoridade e não por uma organização escalar prévia. No caso do mundo serial, a disposição das notas fora desse movimento tonal, nos remete a sensação de tensão e alerta.

Até o presente momento, abordei a estrutura musical e o seu impacto na construção de significados e sentidos, uma vez que a forma como os parâmetros fundamentais são articulados e os sistemas são construídos tem o poder de influenciar a forma como a música reverbera nas pessoas. No entanto, é importante notar que a maioria das canções contemporâneas surge da união de duas modalidades artísticas distintas, a melodia (música) e a poesia (letra). Nesse sentido, partindo do pressuposto de que o fenômeno sonoro-musical é uma narrativa não-verbal, há uma interação com a narrativa verbal, proporcionando a inclusão de um conteúdo mais objetivista na obra, o qual é capaz de alterar a percepção da canção apreciada.

Para compreender o encontro entre música e poesia, é válido citar alguns acontecimentos históricos partindo de músicos que agregaram a poesia em suas obras e vice e versa, pois a música concreta e a poesia sonora foram movimentos concomitantes. Socha (2008) aponta que a junção de ambos foi um desdobramento da crise do tonalismo a partir do século XIX, cujo projeto wagneriano<sup>30</sup> buscou representar os afetos por meio da gramática unindo a forma musical e representação dos sentimentos por meio da música, poesia e teatro. A ideia de Wagner, de acordo com o autor, foi criar novas formas de expressão, nas novas possibilidades de construção melódica e no encontro entre esses três modais artísticos.

Já Quaranta (2007) menciona as bases para a criação das músicas poéticas. Isto ocorreu, a partir de poetas que ressignificaram este modo de expressão na tentativa de dar vida as suas obras por um espetáculo fonético e visual. Assim, a poesia sonora pode ser entendida para além do seu significado objetivo, pois seu valor estético e a forma na qual é percebida são alterados a partir da junção dos modais. Na poesia fonética europeia anterior ao século XX, o futurismo italiano e o russo romperam com as antigas estruturas com a finalidade de criar novas expressões artísticas. Diante disso, os futuristas acreditavam que o poema deveria tomar vida saindo das páginas a partir de um espetáculo fonético e visual. Ademais, de acordo com o autor, alguns movimentos ressignificaram a poesia a mártir de metáforas musicais como *Dadaísmo* e seu conceito anti-poesia, o *Estridentismo* e o próprio futurismo citado anteriormente. Portanto,

---

<sup>30</sup> Richard Wagner era maestro, compositor e diretor de teatro alemão. Viveu entre 1813 e 1883.

na década de 50 surge um novo gênero musical denominada poesia sonora que, conforme foi sendo desenvolvido e difundido, diminui as fronteiras entre essas expressões artísticas.

Muito foi discutido sobre a porção melódica da música enquanto linguagem não-verbal, além de seu caráter discursivo e narrativo. Todavia, com o encontro da música e poesia entre os séculos XIX e XX, a linguagem verbal passa a ter um papel importante e agregador na construção dos sentidos e significados. Para Foucault (2000), a linguagem é um dos principais mecanismos capazes de estruturar a realidade, é um meio de codificar a experiência humana através do sistema de signos. Na discussão em torno da rede arqueológica da linguagem, o autor expõe alguns fatos históricos importantes como o projeto enciclopédico com o uso do alfabeto no século XVII e o aparecimento da biblioteca, um grande acontecimento na cultura ocidental, pois é o marco no qual a linguagem e as coisas se encontram. Outrossim, explicita a importância do surgimento da linguagem aliada a interpretação, pois no século XVI não havia distinção entre o que se vê e o que se lê.

De acordo com Foucault (2000), a linguagem se desenvolveu enquanto representação e significação do ser, a partir de um sistema de signos que existe desde o estoicismo<sup>31</sup>. Diante disso, o sistema de signos é denominado como as formas de organização social e cultural que permitem as pessoas interpretarem o mundo ao seu redor, são usados para construir uma base de significados. Neste sentido, o sistema de signos é determinado pelo significante, significado e pela conjuntura. O significante permite que o significado seja manifestado, é por ele a possibilidade de expressar os pensamentos por meio das palavras e o significado é aquilo que é ocultado pelas palavras, o conteúdo a ser transmitido ao falar e ao escrever. A conjuntura, como o próprio nome diz, é o contexto, ou seja, diferentes contextos podem gerar significações diversas. Consequentemente, na visão do filósofo, o exercício do pensamento só é possível por meio da linguagem, pois para uma pessoa pensar, é necessária uma compreensão das palavras e das frases que compõe a linguagem para construção de seus pensamentos.

Apesar de apresentarem diferenças, música e linguagem também possuem pontos de convergência ilustradas em três características: fonologia, sintaxe e semântica. A fonologia é a possibilidade infinita de combinar sons em categorias. A sintaxe diz respeito a forma como a frase soa, as palavras se ligam e a possibilidade dela dentro da nossa linguagem. Já a semântica é o sentido da frase. Diante disso, na linguagem, uma frase pode não ter um significado evidente

---

<sup>31</sup> Escola filosófica surgida na Grécia Antiga que, de maneira geral, pregava uma vida que buscava se afastar dos desejos, sentimentos e prazeres e se aproximava da razão.

(semântica), mas estar correta em sua sintaxe. Na música, há essa distinção entre sintaxe e semântica em relação a construção melódica, pois a sintaxe simples diz respeito a uma escala maior tocada sem acidentes e quando uma nota é tocada fora do campo harmônico, nos dá a sensação de estranhamento (AGUIAR, 2005).

Deste modo, em torno da articulação entre discurso musical e verbal, Aguiar (2005) menciona que um poema não é assimilado, mas sim integrado a música. Isto é, a mensagem da música tem relação com a experiência do todo e não das partes, em que os apreciadores estarão rendidos as memórias e imaginação. Além do mais, o papel da poesia é clarificar os sentimentos incorporando uma mensagem que tenha uma certa objetividade.

Música e poesia são duas artes da comunicação que vivem do som, da articulação, da expressão... Com valor em si mesmas, e não necessitando uma da outra para poder subsistir, os seus caminhos cruzam-se no universo fascinante da canção. O texto, outrora recitado, recebe uma nova roupagem e é articulado com sons definidos musicalmente. Por outro lado, a música recebe mais um componente, cuja articulação de vogais e consoantes vai contribuir para o enriquecimento do resultado final (AGUIAR, 2005, p. 137).

Em suma, é válido frisar que o conceito de sentido está vinculado com a semântica da obra enquanto o significado necessita da experiência e do contexto, neste caso, é o produto da relação entre indivíduo e realidade. Para mais, a partir das discussões delineadas anteriormente, o discurso musical é mais intuitivo e aberto a interpretação enquanto o discurso verbal é mais objetivista e sua compreensão está relacionada a um sistema de signos complexa, embora também haja uma abertura para interpretações dependendo da conjuntura. Além disso, pensamento e linguagem são interdependentes e, levando em conta que o discurso musical e o processo de significação são atividades do pensamento, é possível afirmar que ambos só acontecem pela existência da linguagem verbal. Em tese, mesmo que uma canção não tenha a poesia em sua composição, ela é refém da linguagem verbal para seu advento, tal qual o processo de significação e o exercício da memória.

Ademais, ainda que música e poesia sejam modais distintos, quando são incorporados se tornam uma só obra. De fato, a linguagem verbal tem o poder de clarificar os sentimentos e tornar a obra mais objetivista e menos intuitiva, contudo, ainda sim o processo de significação está refém do contexto do apreciador, bem como suas memórias e imaginação.

## 2.2 A Dialética entre Subjetividade e Objetividade na Experiência Musical

Cada obra artística é *sui generis*, pois cada uma se relaciona com a realidade social e com os apreciadores de diferentes formas. Para mergulhar na estética e no caráter único que representa cada obra artística, Lukács (2018) propõe a particularidade como categoria da estética e como signo tratando no fenômeno musical, o intuito é tratar a particularidade como categoria para os estudos de significação musical.

Em síntese, Lukács enfatizou a ampla vinculação entre arte e significado, já que “na visão ontológica de Lukács, a arte é uma atividade que parte da vida cotidiana para, em seguida, a ela retornar, produzindo nesse movimento reiterativo uma *elevação* na consciência sensível dos homens.” (FREDERICO, 2000, p. 302). Na visão do filósofo, o cotidiano é ponto de partida e chegada da ação humana, cuja objetivação ocorre na arte e na ciência, e depois retorna ao próprio cotidiano. Todavia, a grande questão a ser respondida é o papel da arte dentro desse cotidiano que, para o filósofo é uma resposta as necessidades vitais do ser humano diante da vida. (FREDERICO, 2000).

Lukács relaciona arte e ciência como formas de reflexo do cotidiano, em que ambos são traduções da realidade e por seu caráter de desenvolvimento intenso, alcançam uma visão deturpada dela. Sendo assim, o filósofo denomina *homem inteiro*, o sujeito mergulhado na cotidianidade e *homem inteiramente*, o sujeito concentrado na arte e na ciência. Mas, podemos questionar qual a peculiaridade da arte em relação a ciência e, neste caso, a arte é a representação de um *mundo homogêneo*, com acidentes e impurezas que nos faz transcender, cujo movimento provém de uma separação do cotidiano a partir de uma reflexão cotidiana, e o retorno para o mesmo lugar.

A arte apresenta a vida cotidiana, mas sob aspectos caóticos que assumem uma essência e sensibilidade, no qual o “mundo próprio” desloca de um em-si (singularidade) e torna-se um “para-nós”. Assim, a arte coloca em evidência o *caráter social da personalidade humana*, no qual o sujeito se generaliza, mas também enfrenta sua própria existência em um movimento que transpassa a singularidade e a universalidade, ou seja, a particularidade é a categoria mediadora (FREDERICO, 2000).

Segundo Lukács (2018), a dialética entre singular, particular e universal é uma forma de interpretar o mundo, pois ao mesmo tempo que os sujeitos são únicos, também fazem parte de uma sociedade e grupo social. Assim, o filósofo propõe uma abordagem da estética artística

e literária a partir da valorização do particular, a fim de alcançar um entendimento de arte mais profundo e significativo.

De modo geral, Lukács (2009) define o singular como o aspecto mais íntimo da arte, ou seja, é a percepção única da obra. O universal é o aspecto mais amplo da obra artística, pois se refere às formas compartilhadas por um grupo de pessoas, isso denota que a arte será compreensível e significativa para um certo número de pessoas. Por fim, o particular seria a junção dos aspectos singulares e universais, já que representa uma categoria na qual o artista expressa sua visão, mas que pode ser compartilhada por um grupo de pessoas.

Isto posto, para adentrar em uma discussão mais incisiva em torno da particularidade como categoria da estética, vale apresentar o esforço realizado por Lukács (2018) para diferir o reflexo científico e o artístico e seu movimento dentro de tal dialética. Uma produção científica é considerada mais elevada, dependendo do seu grau de objetividade e universalidade, isto é, é necessário superar a natureza sensível da realidade e realizar um movimento de generalização.

Nesta situação, o universal suprime o caráter singular e particular da forma científica. Todavia, na obra de arte há uma ascensão da estética, em que há um conteúdo peculiar e negligenciado da realidade, cuja subjetividade faz parte do processo. De acordo com Lukács (2018), a subjetividade estética e a particularidade estão intimamente vinculadas, já que é por meio da subjetividade que temos a capacidade de reagir de forma sensível a obra artística e reconhecer sua particularidade. Em resumo, para o filósofo, no particular há a manifestação da universalidade e da subjetividade, pois a obra artística é a objetivação da realidade e ao mesmo tempo, não deixa de lado um mundo humano representado pela sensibilidade e emoções. Um exemplo é a originalidade artística, pois possui a subjetividade do artista, mas esta é reflexo da realidade social e histórica.

Então, para Lukács (2018), a originalidade artística não é apenas uma questão de criatividade individual, mas é influenciada pelo contexto social e histórico no qual os artistas estão envolvidos. A arte não se relaciona diretamente com a realidade do artista que a criou, mas há uma universalização de si mesmo. É importante ressaltar a diferenciação entre o universal puramente subjetivo, ou seja, a visão de mundo do artista. Assim, o apreciador da arte experimentará outras realidades, ampliará seu vocabulário em relação aos assuntos do mundo que seriam inacessíveis e estranhos e, ao mesmo tempo, podem vincular tal apreciação a suas próprias intimidades e vivências.

Para compreender a dialética entre a objetividade e a subjetividade na particularidade, é importante frisar a diferenciação entre a subjetividade receptiva ao particular, a subjetividade meramente particular e o universal puramente subjetivo, em que a elevação de um ou de outro dependerá de suas experiências e relações. A subjetividade meramente particular é aquela formada por suas experiências e perspectivas únicas. O universal puramente subjetivo é onde a subjetividade particular é uma grande narrativa compartilhada por todos. Já a subjetividade receptiva ao particular é quando tais experiências e perspectivas são vistas como parte de um sistema maior que podem ser compartilhadas por outras pessoas, ou seja, é quando o sujeito internaliza o universal puramente subjetivo.

Em suma, quando há a elevação da subjetividade meramente particular, há uma ampla valorização da individualidade, isto é, ela “não é levada para fora de si mesma” (LUKÁCS, 2018, p. 265). Na elevação da subjetividade receptiva ao particular, a valorização da individualidade é a sua base, uma vez que o sujeito entende o universal, ele pode, então, relacionar-se ao particular de uma forma mais consciente, pois ele tem uma compreensão mais ampla da realidade (LUKÁCS, 2018).

O verdadeiro conteúdo desta generalização que aprofunda e enriquece objetiva e subjetivamente a individualidade, mas sem jamais conduzi-la para fora de si mesma, é precisamente o caráter social da personalidade humana. Esse caráter já era conhecido por Aristóteles. Somente o idealismo subjetivo da época burguesa mistificou, das mais variadas maneiras, o substrato social da criação estética e de sua eficácia. O conteúdo da obra, e conseqüentemente o conteúdo de sua eficácia, é a experiência que o indivíduo faz de si mesmo na ampla riqueza de sua vida na sociedade e- através da mediação dos traços essencialmente novos das relações humanas assim reveladas – da sua existência como parte e momento do desenvolvimento da humanidade, como seu compêndio concentrado. Nesta elevação, a subjetividade meramente particular não é levada para fora de si mesma, para um universal puramente subjetivo: ao contrário, a individualidade é aprofundada, precisamente na medida em que é introduzida neste reino intermediário do particular. No prazer estético, o sujeito receptivo imita aquele movimento que recebe a sua forma objetiva na criação da individualidade da obra de arte: uma “realidade” que, no sentido da diferenciação, é mais intensa do que a experiência obtida na própria realidade objetiva e que, precisamente nesta intensidade, revela imediatamente a oculta essencialidade real. Assim, a elevação da subjetividade receptiva ao particular reproduz um processo de elevação análogo ao que ocorre na personalidade criadora. É evidente, a este respeito, que o nível de representação atingido na individualidade da obra de arte constitui a base para sua eficácia [...] (LUKÁCS, 2018, p. 265).

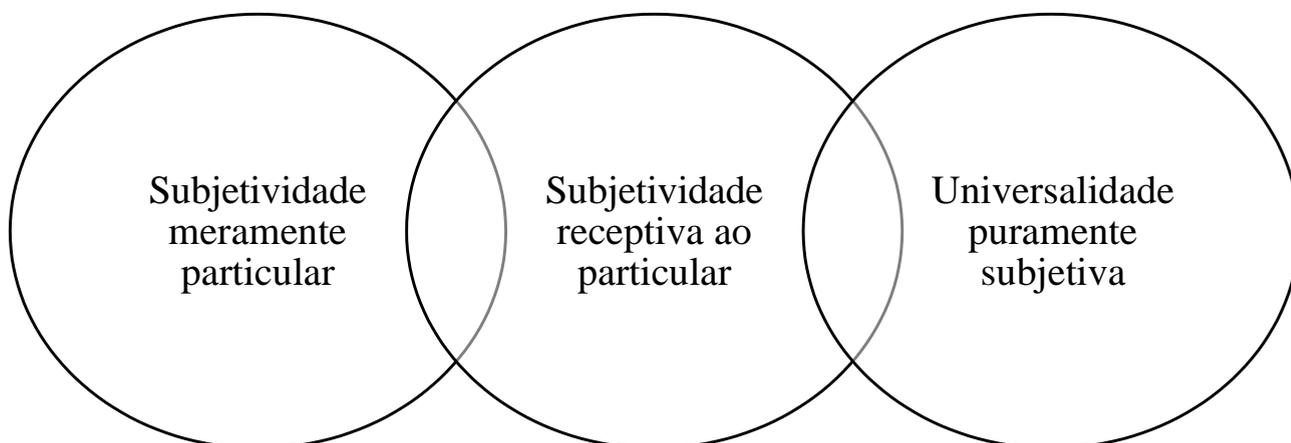


Figura 6 - Dialética entre subjetividade e objetividade

Portanto, o pensamento de Lukács (2018) parte do pressuposto da vinculação entre arte e significação, cujo processo de criação artística é iniciado no cotidiano e retorna a ele em um processo que é fruto do mundo próprio do sujeito, mas se desloca em direção a um “*para-nós*”. Isto é, o ser humano utiliza da arte com todo seu caráter sensível, para enfrentar sua própria realidade. Além disso, o autor propõe a particularidade como categoria da estética, pois tal categoria une aspectos mais íntimos da obra e aspectos mais amplos compartilhados entre grupo de pessoas.

Assumindo a particularidade como categoria da estética, Lukács (2018) adentra a dialética entre o subjetivo e objetivo, a partir da subjetividade meramente particular – formado por experiências pessoais; o universal puramente subjetivo – no qual o fato é compartilhado por um grupo de pessoas; e a subjetividade receptiva ao particular – em que a experiência pessoal pode ser visualizada em um sistema maior compartilhada por um grupo de pessoas.

### **2.3 Explorando as Relações Intersubjetivas e o Processo de Significação**

Para discutir a questão proposta no capítulo, adentro nas entrevistas e em possíveis aproximações e afastamentos entre compositores e apreciadores, relacionando as abordagens de Meyer (1956) e Lukács (2018). Meyer delineou um percurso de construção do significado

musical, culminando na última etapa - o significado determinado, que se manifesta na memória. Por outro lado, Lukács oferece insights sobre os mistérios da intersubjetividade, explorando como objetividade e subjetividade interagem na construção de significados. No entanto, é possível observar uma predominância de uma sobre a outra durante o processo de significação da obra musical.

O Samba do Abacateiro e a Roda de Rima de Volta Redonda possuem algo em comum: apresentam-se como lugares de manifestação de pautas que circundam as lutas sociais e políticas. O Samba do Abacateiro, em maior grau, ao passo que os frequentadores possuem esse traço em comum, isto é, a relação intrínseca com as lutas sociais e as pautas que circundam a cidade de Volta Redonda, tal qual o problema da poluição e a causa operária. No caso dos entrevistados do Samba, é possível observar nas próprias falas, referências musicais, inclusive do *Rap*, que têm um viés político e, nas próprias experiências cotidianas que despertaram esse lado.

O compositor Zeca, embora se destaque no universo do Samba como músico e compositor, vai além ao mencionar artistas que influenciam sua obra, transcendendo os limites do gênero musical. Essas influências não apenas permeiam sua produção musical, mas também moldam sua abordagem como professor. Em suas palavras: “E aí eu lembro, a primeira vez que eu ouvi Racionais que eu peguei um CD do Racionais, MV Bill também foi muito importante, aquele clipe soldado do morro que hoje eu trabalho em sala de aula, deu o maior debate, mostrava a realidade da criançada no tráfico.” (ZECA, 2022). Essas referências, que ultrapassam o universo do Samba, compartilham a característica de abordar as lutas sociais, um elemento importante nas composições de Zeca. Sobre suas composições, ele menciona “Eu gosto de incomodar, gosto de afagar e incomodar ao mesmo tempo” (ZECA, 2022).

Nos discursos do **Nelson**, o sambista reitera seu compromisso com algumas lutas, impulsionado por uma situação vivida no Programa do Chacrinha.

Pelo contrário, me impulsionou, é isso aí. Ao invés de me traumatizar, fazer eu esquecer, me fez lutar, me fez ouvir mais música e continuar compondo. Coisas muito ruins... porque com 14 anos vai compor coisa boa como? Isso é influenciado pelos artistas da época, nem todos eles eram bons, tem muita coisa que... Uma música que eu cantava que eu não canto mais é “Olha a Cabeleira do Zezé”, porque eu acho que isso aí é homofobia, é agressão. “Corta o cabelo dele, corta o cabelo dele...”, que negócio é esse que você vai cortar cabelo de alguém? (NELSON, 2023).

Eu me acho assim, até um termo que eu inventei, né?! um intelectual autodidata, quer dizer, eu sou um **observista**, que observa, e um **absorvista**, que absorve, do jornalista, que eu tô viciado em telejornal, eu vejo a Globonews 24 horas por dia. Então, quer

dizer, através da imprensa que eu me informo, e os programas políticos, é claro. Foi o movimento negro que me politizou, antes do movimento negro eu era mais um negro alienado que só sabia falar de futebol (NELSON, 2023).

No caso dos frequentadores do Samba do Abacateiro e da Roda Rima, além de estarem inseridos em contextos parecidos, compartilhem construção musical e interesses, compartilham a bandeira das lutas sociais. Neste caso, é perceptível a partir do relato dos apreciadores, a busca por canções que representem seu contexto e suas lutas de maneira crítica. Por exemplo, a **Ivone** tem a música “Morador de Rua”, do **Nelson**, como sua favorita, cuja história é a descrição da relação entre um morador de rua e o mundo. A **Beth**, cita a música “Lili cantou”, do Zeca, como sua favorita, canção fruto das experiências do compositor em uma unidade socioeducativa.

Na Roda de Rima de Volta Redonda, é possível perceber uma aproximação entre o **Pedro Paulo**, o **Leandro** e o **Luccas**, já que suas composições são carregadas de metáforas, falam sobre coisas profundas da vida e fazem críticas ao próprio *Rap*. O **Leandro** e o **Luccas** falaram da obra do **Pedro Paulo** com muita admiração, respeito e propriedade, pois não gosta de compor uma obra “panfletada”, gosta de criatividade no desenvolvimento de suas letras. Já as críticas ao próprio *Rap* e ao movimento *Hip Hop*, também é uma aproximação entre os três, pois foi colocado por eles, mais incisivamente pelo **Pedro Paulo** e pelo **Luccas**.

Se for isso, eu acho que a maneira que eu gosto de... a composição é uma coisa muito importante, de maior importância assim no Rap, né?! Se tem uma composição que não me soa muito criativa, que é feita de maneira, numa produção, muitas vezes igual, eu não gosto, eu gosto de ver “caramba, o cara vai falar sobre passarinhos na árvore” e aí ele não precisa falar de forma complexa, de forma... ele só tem que ser criativo pra falar daquilo, sabe?! Não precisa ser complexo, então a minha ligação é essa, né?! Não precisa ser complexo, é a criatividade da coisa, que seja interessante, que soe ritmado, que seja interessante, né?! Que não seja uma coisa panfletada, isso pra mim é muito importante, eu penso dessa forma (PEDRO PAULO, 2023).

Eu gosto muito que é a psicotape. Então... O que eu acho da paisagem sonora que está por trás do canto do Pedro Paulo, que são as harmonias, as linhas de baixo e os outros instrumentos que compõem a canção. Eu gosto muito. Eu acho que ele brinca com isso também de falar temas sérios, como diz que não são tão sérios. Uma das canções que eu não me lembro bem o nome, ele faz uma crítica ao próprio movimento do Rap, né? “Qual seria o motivo para festa?” (LEANDRO, 2023).

E na relação com o Pedro Paulo, aqui é um grande amigo meu. Eu tenho uma relação de admiração maior do ponto de vista artístico. Eu acho que é um excelente compositor, é um cara que escreve de forma muito simples, coisas muito complexas, é um excelente compositor, não sei se você já teve oportunidade de ouvir psicotape. que é um disco que ele lançou, mas que trata ali de coisas muito profundas, não é? (LUCCAS, 2023).

Ao analisar as entrevistas, é evidente que as **experiências** são o principal fator que influencia as aproximações e distanciamentos entre compositores e apreciadores. No Samba do Abacateiro, quando o **Zeca** toca algum de seus Sambas referentes a Volta Redonda, à poluição ou algum Samba do **Nelson** sobre pautas de movimentos sociais e os frequentadores logo se identificam com aquela narrativa. No caso da Roda de Rima, **Leandro** e **Luccas** admiram o trabalho do **Pedro Paulo** por ele construir suas letras de forma complexa, recheada de metáforas, algo que provavelmente está ligado a construção musical dos três.

**Leandro** destaca que ao longo do tempo ele percebe mudanças significativas na interpretação e significado de suas músicas. Ele ressalta como a passagem do tempo e suas experiências pessoais influenciam tanto ele próprio quanto os outros na interpretação de suas composições. Isso evidencia que a significação não apenas estabelece uma relação com o outro, mas também uma relação consigo mesmo. Além disso, ele enfatiza que questões universais que o inquietam são fundamentais para compor suas letras, mas destaca que essas questões estão intrinsecamente ligadas às suas vivências pessoais.

Durante o processo de apreensão e significação da música, há uma dialética entre objetividade e subjetividade direcionada pela construção musical e pelos afastamentos ou aproximações das experiências. Lukács (1978) propôs uma abordagem para resolver a questão do reflexo estético, afirmando que a singularidade, a particularidade e a universalidade estão em constante relação dialética. A singularidade representa um extremo, enquanto a universalidade representa o outro, com a particularidade agindo como categoria mediadora entre os dois polos. Essa mediação é capaz de preservar a totalidade da riqueza da obra de arte.

No entanto, Lukács (1978) ressalta que a particularidade pode se inclinar mais para a singularidade ou para a universalidade. Ele introduz, então, as categorias de subjetividade meramente particular - em que a particularidade se alinha mais com a singularidade - e a universalidade puramente subjetiva - em que a universalidade da sociedade é compreendida a partir da experiência subjetiva.

Além disso, há também a subjetividade receptiva ao particular, que busca equilibrar tanto a singularidade quanto a universalidade. Essas categorias propostas pelo autor fornecem uma perspectiva mais aprofundada para entender a relação dialética entre a singularidade, a particularidade e a universalidade na estética. Elas nos permitem compreender como a obra de arte pode conter aspectos individuais e universais, e como esses elementos se relacionam entre si.

De acordo com entrevistas foi possível perceber que, compartilhar contextos de vida, interesses e construção musical ao longo da vida podem ajudar os apreciadores a alcançarem a chamada subjetividade receptiva ao lugar, uma união entre subjetividade meramente particular e da universalidade puramente subjetiva em que o apreciador reconhece suas experiências individuais na canção, mas identifica que ela faz parte de uma estrutura maior e é compartilhada por um grupo de pessoas.

Também, a obra musical pode reverberar em um entendimento centrado na subjetividade meramente particular em que o apreciador associe a obra a suas experiências particulares e não a uma estrutura compartilhada, as experiências entre compositor e apreciador devem se afastar.

A temática da música frequentemente origina-se de experiências profundamente pessoais do compositor, nas quais o apreciador ressignifica e adapta essas vivências à sua própria vida, transcendendo possíveis diferenças de contexto e elevando uma subjetividade inicialmente particular. No caso dos entrevistados, tanto compositores quanto apreciadores compartilham experiências que convergem em aspectos como o contexto de vida na cidade de Volta Redonda, a vivência musical, o engajamento político e a conexão com a arte.

Assim, ocorre uma ampliação da universalidade e uma compreensão que ultrapassa a subjetividade estritamente pessoal, pois, além dos apreciadores se identificarem com as canções, eles passam por uma conscientização de que as experiências relatadas pelos compositores nas narrativas fazem parte de uma estrutura compartilhada. Portanto, a proximidade ou distanciamento das vivências entre compositores e apreciadores está intrinsecamente ligada à consciência do indivíduo em relação a si mesmo, no sentido de se perceber no movimento de observar o mundo e as condições em que está inserido.

# 3

## ENTRELAÇAMENTOS ENTRE SER-NO-MUNDO, LUGAR E A EXPERIÊNCIA MUSICAL

---

“A arte não é algo totalmente separado do mundo. É um elemento do entrelaçamento entre a pessoa e o lugar”  
(Yi-Fu-Tuan)

Por ser de lá  
Do sertão, lá do cerrado  
Lá do interior do mato  
Da caatinga do roçado  
Eu quase não saio  
Eu quase não tenho amigos  
Eu quase que não consigo  
Ficar na cidade sem viver contrariado  
(Gilberto Gil e Dominginhos)<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Link: Lamento sertanejo - Gilberto Gil

Com base nas discussões anteriores, torna-se claro que a recepção pelos apreciadores é influenciada por construções prévias. A música tem o poder de nos proporcionar experiências únicas, nas quais a interação entre elementos do mundo e nossas percepções desempenha um papel fundamental. Nesse sentido, o objetivo central deste capítulo é responder o seguinte questionamento: Qual a relação entre a experiência musical e a experiência dos lugares? Neste caso, a discussão permeia a dimensão espacial da experiência, explorando a interconexão entre nossa existência no mundo e a experiência sonora.

Saramago (2005) adentra nos estudos de Martin Heidegger<sup>33</sup> a fim reunir as alusões ao espaço realizadas pelo filósofo. Deste modo, Heidegger resgata a *questão do ser* na consagrada obra *Ser e Tempo*<sup>34</sup> por meio da *pergunta pelo sentido do ser*, em que as premissas de tal questionamento nortearam a concepção do método fenomenológico-hermenêutico e principalmente, deram luz as reflexões em torno do espaço, que no caso de Heidegger, há uma vinculação ontológica com o lugar.

Por consequência, o caminho a percorrer na compreensão do sentido espacial no pensamento de Heidegger, é o de mergulhar na dimensão existência em que “o existir fático determina um modo de compreensão da existência que já se dá no interior e a partir de si mesma, de tal forma que esta nunca pode ser contemplada de fora, como um objeto perante um sujeito” (SARAMAGO, 2005, p. 25).

As características da existência configuram o *Dasein*, cuja definição para Heidegger é o existir singular, o “estar sendo” de cada um em que somos-lançados no mundo e a maneira como se designa refletirá na experiência consigo mesmo. Levando em conta que “o ser-no-mundo é uma constituição do *Dasein*” (HEIDEGGER, 2012, p.187) que se configura como a relação de si para consigo que possibilita a experiência, na qual possui uma necessidade ontológica com o cotidiano se apresentando através do *Dasein*, ou seja, na relação entre existência e mundo em que ser e estar são indissociáveis. Isso posto, o conceito de *Dasein* será discutido no capítulo de modo a compreender a experiência sonora, além do aprofundamento em um de seus constituintes - o ser-no-mundo – como possibilidade de priorizar o objetivo do capítulo, adentrar na dimensão espacial da experiência.

Ademais, a discussão sobre o ser-no-mundo também traz consigo, como arcabouço teórico, o resgate do conceito de lugar, que se revela fundamental para a construção de sentido

---

<sup>33</sup> Filósofo alemão da fenomenologia que viveu entre 1889 e 1976.

<sup>34</sup> Publicado em 1927.

e significado, além de apresentar uma relação íntima e recíproca com o *Dasein*. Segundo Bernardes (2016), lugar pode ser entendido como um lugar de co-pertencimento e pausa, ou seja, como um espaço onde é possível dedicar o tempo necessário para o desenvolvimento afetivo, cujo significado está presente em cada representação e na dimensão espacial.

A fim de compreender a vinculação entre ser-no-mundo e experiência, é necessário mergulhar na analítica do conceito a partir das ideias do livro *Ser e Tempo* e também de outros conceitos e termos vinculados ao ser-em-no-mundo. Toda a teoria expressa por Heidegger no livro “Ser e Tempo” circundou a pergunta pelo sentido do ser que há tempos esteve esquecida, embora já houvesse uma ascensão do pensamento metafísico. Heidegger (2012) apresenta uma construção argumentativa em torno da questão do ser com início no pensamento grego, cujas declarações são omissivas e entende o ser enquanto um conceito universal e vazio.

Sobre a base dos pontos-de-partida gregos da interpretação do ser construiu um dogma que não só declara supérflua a pergunta pelo sentido de ser, mas além disso, sanciona sua omissão. Diz-se: “ser” é o conceito mais universal e o mais vazio e, como tal, resiste a toda tentativa de definição. Mas esse que dentre os conceitos é o mais universal e, portanto, indefinível, não requer também definição, pois cada um de nós o emprega constantemente e cada já entende o que visa com ele. Assim, o que movia e como algo oculto mantinha na inquietação o filosofar antigo passou a ser claro como o sol, um poder-ser-entendido-por-si-mesmo ao ponto de imputar-se um erro de método a quem ainda interroga a esse respeito (HEIDEGGER, 2012, p. 33).

Portanto, Heidegger (2012), realizando uma construção lógica a partir do pensamento grego e de outros autores de diferentes correntes filosóficas, identifica o “Ser” como um conceito universal e dotado de obscuridade. Para mais, “Ser” é apresentado pelo autor como um conceito indefinível na exibição de conceitos superiores e inferiores, por isso, sua indefinibilidade não exime a filosofia de buscar pelo sentido do “Ser”. Ademais, o “Ser” pode ser-entendido-por-si-mesmo em cada comportamento em relação aos demais entes e a nós mesmos.

*Dasein* é definido como “um ente que, entendendo-se em seu ser, comporta-se em relação a esse ser” (HEIDEGGER, 2012, p. 169). Isso significa que, o *Dasein* se desenvolve no cotidiano em meio aos entes. O *Dasein* é caracterizado como uma reciprocidade entre Ser e ente, cuja tradução mais encontrada para a língua portuguesa é o **ser-aí**. Contudo, há uma outra tradução mais recente: presença. Bernardes (2016) explicita uma preocupação em torno da tradução do termo por **ser-aí**, pela separação do binômio existência/essência e pelo possível imobilismo do termo, algo que descaracterizaria o *Dasein*. Ademais, o aspecto temporal de ser no presente indica também, passado e futuro. Isto é, a estruturação do *Dasein* não é limitada ao

momento presente, pelo contrário, o passado permite uma compreensão do *Dasein* no presente, em direção ao futuro. Deste modo, também há um questionamento em relação a tradução *presença*, pois indicaria uma estruturação no presente. Portanto, a definição que nos auxilia a compreender a categoria analítica criada por Heidegger na compreensão do ser é “o *Dasein* é o ser que somos” (BERNARDES, 2016, p. 34).

Bernardes (2016) expõe duas perspectivas do *Dasein* importante para compreendermos onde podemos encontrá-lo. Uma perspectiva apresentada é a relacional dos fenômenos e outra relativa. A relacional dos fenômenos possui duas abordagens distintas, uma relativa e outra relacional dos fenômenos.

Na perspectiva relativa, há duas abordagens distintas, sendo a primeira aquela em que o observador é neutro em relação ao fenômeno, ou seja, é uma perspectiva que visa compreender as múltiplas relações sem compreender também a nossa posição ou situação enquanto observadores. A outra abordagem é referente a quando consideramos o nosso próprio *Dasein* e o revelamos pela **alteridade** do ser, em que o *Dasein* não está deslocado do mundo e nem das múltiplas relações.

Na perspectiva relativa, há outras duas formas de abordagem, em que na primeira considera que quando nos situamos no mundo, há a possibilidade de pontos de vista diferentes em relação aos fenômenos, mas isso não nos compromete com o mundo. A segunda, considera os pontos de vista dos fenômenos em que nenhum é mais verdadeiro, isto é, considera os distintos pontos de vista. Portanto, Bernardes (2016) explicita que as primeiras abordagens de ambas as perspectivas, afastam o *Dasein* do mundo e a segunda o abordam como fortemente assentado no mundo. Diante disso, “relacionalmente, cada *Dasein* deve estar para os Outros e para os entes em geral num processo de fundamentação recíproca no mundo e, relativamente, cada *Dasein* possui uma perspectiva, posição e situação de e no mundo que lhe é única” (BERNARDES, 2016, p. 35).

Por conseguinte, é a situação a grande responsável pelo *Dasein* estar fortemente assentado no mundo. Assim, o autor menciona que, na visão sartriana<sup>35</sup>, a situação é o *Dasein* inserido no cotidiano, é o ser-em-situação que define a realidade humana. Em suma, a forma como *Dasein* depende da situação e da posição de e no mundo, algo que é único. Em suma, só é possível abordar o ser-no-mundo quando estiver situado, pois assim é possível abordar a

---

<sup>35</sup> SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**. Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Petrópolis: Vozes, 1997

espacialidade dos modos de ser, sua organização no espaço e suas significações (BERNARDES, 2016).

O *Dasein* A organização e as significações empreendidas pelo *Dasein* só podem ocorrer no mundo ao seu modo de **ser** situado, por exemplo: em certa totalidade conjuntural há uma árvore, lidou com ela para colher seus frutos, sombrear, fazer objetos etc. Determino sua localização como “aqui”, “aí”, “lá”, “acima”, “abaixo”, etc. levando em conta a posição em que **estou**. Pelo empreendimento do *Dasein* que **sou** em determinar a árvore e indicar suas possibilidades de utilização, descubro a árvore. Essa ocupação só pode ocorrer na cotidianidade e a manualidade condiz com o ente que está à mão, disponível, na lida cotidiana do *Dasein* que **sou** (BERNARDES, 2016, P. 40).

Segundo Marandola Jr. (2014), a situação é um fenômeno que envolve uma posição em relação a outros objetos e entes e um contexto, sendo tal posição o *Dasein* (ser-em-situação). Visto que a situação ocorre no interior do mundo, vale o questionamento: o que seria esse mundo no qual o ser é lançado? Heidegger (2012) demonstra um esforço em elucidar o mundo enquanto fenômeno, que vai além do mundo material: árvores, seres humanos, casas e etc. Essa, seria uma descrição ôntica do mundo, escapando aquilo que interessa aos estudos fenomenológicos. À vista disso, o filósofo discorre que, descrever o “mundo” fenomenologicamente, é “mostrar e fixar em conceitos categoriais o ser do ente subsistente do interior-do-mundo” (HEIDEGGER, 2012, p. 197).

Neste caso, Heidegger pergunta pelo sentido ontológico de mundo que, na realidade, não pode ser explicado a não ser no interior das redes de significações. Em suma, é necessário compreender o encontro do ser com o mundo (ser-no-mundo) que há nessas redes para compreender o mundo (SARAMAGO, 2014). Ademais, na tentativa de problematizar a estrutura do ser-no-mundo, Heidegger (2012) desenvolve a noção de mundanidade, o modo de relação entre mundo e cotidiano, é como concebemos a vida e o mundo. Para o filósofo, a mundanidade é modificável nos diferentes mundos subjetivos, isto é, a mundanidade constitui o ser-no-mundo, mas possui a priori uma mundanidade geral.

De acordo com Marandola Jr. (2014), o mundo só pode ser entendido em sua mundanidade, em que este integra a estrutura ontológica do *Dasein*, algo inseparável do ser-no-mundo. Isto significa que é necessário que haja uma relação entre ser, o ente e o cotidiano fático, o chamado **mundo circundante**, ou seja, um ser formado de si mesmo e circundado de algo extenso.

Marandola (2014) mostra que a mundanidade do mundo circundante é relacionada a existência e se manifesta pela espacialidade do mundo cotidiano, cuja cotidianidade está

relacionada com o ser-no-mundo, pois refere-se a uma realidade próxima, uma visão em conjunto do cotidiano que envolve espacialidade, mundo e *Dasein* em uma relação recíproca. Sendo assim, o autor argumenta que, só é possível compreender a espacialidade, enxergando-o como constitutivo do próprio mundo. Portanto, é fundamental compreender que o mundo, diferentemente do espaço, é um modo constitutivo do ser, ou seja, não se refere somente ao ente e ao ôntico, estando vinculado a aspectos ontológicos.

A cotidianidade se refere à familiaridade e à proximidade da circunvisão (*Umsicht*), a qual envolve uma visão de conjunto do mundo cotidiano. Ela está implicada no ser-no-mundo enquanto espacialidade, à medida que espacialidade, mundo e presença não existem nem pré-existem independentemente. Essa é uma chave importante para compreender a experiência contemporânea em sentido ontológico. Segundo Heidegger, “O espaço só pode ser concebido recorrendo-se ao mundo. Não se tem acesso ao espaço, de modo exclusivo ou primordial, através da desmundanização do mundo circundante. Isso significa que só é possível pensar a espacialidade mundana se concebermos o espaço como constitutivo do próprio mundo. Trata-se, pois, de inverter a ordem do pensar: *o espaço a partir do ser-no-mundo, e não o inverso* (MARANDOLA JR., 2014, p. 235).

De modo geral, o ser-no-mundo é a forma mais privilegiada do *Dasein*, pois esta determina em partes seu ser. Por conseguinte, só é possível que o ser do ente que o *Dasein* é se manifeste, dentro do mundo. Sendo assim, é possível pensar mundo e cotidiano aliado ao conceito de lugar. Heidegger pensou também o espaço, mas antes de tudo o lugar. Isto é, pensou o espaço e sua vinculação ontológica com o lugar. Os estudos sobre o lugar são importantes para pensar compreender como o cotidiano se mostra no mundo pelo *Dasein* (SARAMAGO, 2014). Diante disso, se torna importante o aprofundamento no conceito de lugar pela perspectiva da Geografia Humanista, de modo a aproximar com perspectivas fenomenológicas e existenciais.

### 3.1 A Vinculação entre o Ser-no-Mundo e o Lugar

Heidegger (2012) refletiu dentro do questionamento do “ser” e concluiu que a existência é parte de um sistema maior que vai além do próprio eu. Para mais, o ser-no-mundo é uma constituição fundamental do *Dasein*, é a forma como o ser se relaciona com o mundo. O conceito de lugar do geógrafo Yi-Fu-Tuan<sup>36</sup> se relaciona com o ser-no-mundo, pois o ser-no-mundo atua na construção dos sentidos e significados e atua na definição dos lugares.

---

<sup>36</sup> Geógrafo que viveu entre 1930 – 2022.

O conceito de lugar é a forma na qual as pessoas se relacionam com o ambiente em que vivem a partir da experiência. Neste caso, as pessoas podem se conectar a um lugar de maneira simbólica e prática, isso depende de suas necessidades ou desejos. Uma forma na qual o lugar pode se tornar é visível, é por meio das manifestações artísticas. Para mais, o lugar possui uma vinculação com o tempo, sendo o tempo movimento e o lugar pausa, ou seja, como afeição. Neste caso, “o lugar é um mundo de significados organizados, a um tempo estático e a outro dinâmico; são caminhos que se tornam lugares significativos” (OLIVEIRA, 2016, p.12). Sendo assim, o tempo é vivido enquanto memória e, juntamente com a identidade, é responsável por adensar o lugar.

O conceito de lugar desenvolvido por Tuan (2001), é essencial para entendermos a relação entre homem e seu meio. Para o autor, o lugar é mais do que apenas um espaço; é algo criado e modificado com o passar do tempo, e é diretamente influenciado pela cultura e pelas experiências dos sujeitos. Essa perspectiva compreende que o lugar é um conceito que reflete como as pessoas percebem o espaço, o que o torna único para cada indivíduo. Tal conceito é influenciado por fatores culturais, como tradições e crenças, permitindo que as pessoas associem sentimentos e emoções aos lugares.

Ademais, para Tuan (2001), o lugar pode ser influenciado por experiências pessoais e se tornar significativo para um sujeito. Por exemplo, um determinado ambiente pode ter significado para um sujeito e para outro não, sendo isto, determinado pelas experiências, se é direta e íntima, indireta e conceitual ou ambos.

O leque de experiência. A experiência pode ser direta e íntima, ou pode ser indireta ad conceitual, mediada por símbolos. Conhecemos intimamente a nossa casa; só podemos saber sobre o país se ele for muito grande. Um morador de longa data de Minneapolis conhece a cidade, um taxista aprende a encontrar seu caminho nela, um geógrafo estuda Minneapolis e conhece a cidade conceitualmente. São três tipos de experiência. Uma pessoa pode conhecer um lugar intimamente, bem como conceitualmente. Ele consegue articular ideias, mas tem dificuldade de expressar o que sabe através dos sentidos do tato, paladar, olfato, audição e até visão (TUAN, 2001, p. 6, tradução nossa).<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> The range of experience. Experience can be direct and intimate, or it can be indirect ad conceptual, mediates by symbols. We know our home intimately; we can only know about out country if it is very large. A longtime resident of Minneapolis know the city, a cabdriver learns to find his way in it, a geogRapher studies Minneapolis and knows the city conceptually. They are three kinds of experiencing. One person may know a place intimately as well as conceptually. He can articulate ideas but he has difficulty expressing what he knows through his senses of touch, taste, smell, hearing and even vision (TUAN, 2001, p. 6).

Outra característica importante, é a capacidade da conexão do sujeito com o lugar a que pertence. O sentimento de pertencer a um lugar permite que as pessoas compreendam quem elas são, pois é a partir deste lugar que elas se identificam e constroem suas identidades. Deste modo, é fundamental compreender e reconhecer o significado profundo que ele tem e como isso pode influenciar a forma como elas interagem com o mundo ao seu redor. Para mais, o lugar é um conceito relacional, pois cada um tem a sua própria identidade e o que a define são as relações físicas e humanas. Além disso, os lugares são criados e recriados por meio das memórias que conectam o passado e o presente (TUAN, 2001).

Tuan (2001) define a relação entre espaço e lugar em que o espaço permite o movimento e o lugar é a pausa. Por outro modo, o lugar é pausa, mas não no sentido da inércia, mas sim da necessidade de ser vivenciado no cotidiano para desenvolvimento significados e das afetividades (BERNARDES, 2016).

As relações de espaço e lugar. Na experiência, o significado de espaço muitas vezes se funde com o de lugar. "Espaço" é mais abstrato do que "lugar". O que começa como espaço indiferenciado torna-se lugar à medida que vamos conhecendo melhor e dotando-o de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar; eles podem igualmente falar das qualidades locais (lugar) do espaço. As ideias "espaço" e "lugar" exigem uma à outra para definição. Da segurança e estabilidade do lugar, estamos cientes da abertura, liberdade e ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensarmos no espaço como aquilo que permite o movimento, então o lugar é pausa; cada pausa no movimento possibilita que o local seja transformado em lugar (TUAN, 2001, p. 6, tradução nossa)<sup>38</sup>.

Nesta perspectiva, não há um esforço para definir nosso espaço, já que o espaço que nos locomovemos faz parte da cotidianidade e é nosso lugar. Deste modo, cada um tem um lugar, pois “o lugar é segurança e o espaço é liberdade” (OLIVEIRA, 2016, p. 11). Visto isso, Oliveira (2016) argumenta que uma pessoa adquire ligação a um lugar quando estreita as relações a uma direção mais profunda e mais íntima. Todavia, houve muitas problemáticas relacionadas ao

---

<sup>38</sup> The relations of space and place. In experience, the meaning of space often merges with that of place. “Space” is more abstract than “place”. What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value. Architects talk about the spatial qualities of place; they can equally well speak of the locational (place) qualities of space. The ideas “space” and “place” require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place (TUAN, 2001, p. 6).

entendimento do conceito de lugar na contemporaneidade, já que os processos têm transformado o modo como as pessoas constroem e experienciam o espaço.

Por conseguinte, Marandola Jr. (2016) constrói uma ideia de lugar pautada na experiência contemporânea. Na visão do autor, os geógrafos humanistas pensaram o envolvimento entre as pessoas e a terra, mas receberam críticas por considerá-lo estático. A fim de realizar essa reconstrução, o autor descreve três situações com o intuito de demonstrar que o conceito de lugar não possui uma escala definida: 1 – Dois brasileiros que estão a trabalho no Japão se encontram e trocam referências brasileiras e japonesas, criando uma situação de reconforto; 2- Uma convenção de ferroviários com trabalhadores antigos, cujo elo entre eles é a própria profissão e assunto referentes a ela; 3 – Jovens que se vestem e falam de forma parecida se encontram em um bar toda semana.

Todos os casos nos levam a crer que lugar possui relação com o cotidiano e a partir dele, somos no mundo. No primeiro caso, o elo entre os brasileiros é a cultura, o modo de falar e a corporeidade. No segundo caso, o lugar é impregnado pela memória. No terceiro caso, há um lugar de encontro, neste caso, o bar. Desta forma, nesses três casos podemos perceber que não há uma escala e nem temporalidade definida quando se trata de lugar, além de percebermos sua vinculação com a cotidianidade. Portanto, as transformações cotidianas no mundo circundante não alteram significativamente a natureza do lugar. Isto é, “o lugar continua a operar como centro cognitivo, afetivo e lógico do nosso mundo vivido” (MARANDOLA JR., 2016, p. 52).

Por isso, segundo Marandola Jr. (2016), não é possível negar a fluidez da contemporaneidade. Assim, lugar está diretamente associado com o eu e com as transformações atuais, não podendo ser visto como algo engendrado e cristalizado e sim, vinculado ao dinamismo e a Circunstancialidade do ser-no-mundo.

Não é possível enfrentar a fluidez contemporânea negando a força da concretude existencial ligada a uma dada circunstancialidade centrada no lugar. A constituição do lugar e do eu são indissociáveis, pois têm os mesmos processos constitutivos, operando nos dois polos: eu-lugar. Ambos compõem a centralidade egocêntrica da circunstancialidade do ser-no-mundo, e por isso as análises sobre as transformações na experiência contemporânea se referem também ao lugar. Esse lugar pode ser um conjunto, pode ser uma cidade, pode ser um quarto. O importante é o sentido evocado pelo circundante do mundo: um conjunto dinâmico que faz sentido a partir de uma centralidade, de um ego, que é o ser-no-mundo. Essa dimensão do ser, independente da força que os processos de mecanização e mediação da experiência ou de ruptura da segurança ontológica possam ter continuam figurando como principal mecanismo de autoidentidade e de, em última análise, constituição do ser. Mas não como algo estático e cristalizado num enraizamento imobilizante; lugar é algo dinâmico que se

constrói a partir da circunstancialidade do ser-no-mundo (MARANDOLA JR, 2016, p. 52-53).

A fim de mergulhar na dimensão espacial que dá condição para que as artes sejam produzidas e experienciadas, o lugar representa a luminosidade das relações do dia-a-dia. Um lugar pode ser eterno e/ou transitório. O lugar eterno é caracterizado pela estabilidade e pela segurança, nos quais os laços são profundos e duradouros. Já o lugar transitório é referente a mudanças contínuas e incertezas, em que o espaço pode ser forjado no decurso de horas de acordo com o agir das pessoas. Um palco, por exemplo, se configura como um lugar eterno e transitório, pois necessita do artista e da plateia para se configurar como lugar, para além daquele dado momento, as apresentações podem se eternizar na mente do público e do artista. Em suma, o lugar necessita de uma interação intersubjetiva para que se concretize (MELLO, 2016).

Portanto, diante de toda discussão, vale o questionamento: Qual a vinculação entre a perspectiva de lugar dos geógrafos humanistas e o ser-no-mundo de Heidegger? É importante frisar que o ser-no-mundo diz respeito ao modo como o ser se comporta no mundo, por isso, possui raízes na obra de Tuan (2001), já que o geógrafo acredita que os seres humanos constroem seu entendimento de mundo a partir da vivência no lugar. A partir desta afirmação, o autor aborda o sentimento de pertencimento, isto é, o sentimento de ser-no-mundo criada pela percepção de um lugar. Em outras palavras, o que nos dá sentido é a percepção do lugar que vivemos.

Além disso, como discutido anteriormente, Heidegger (2012) pensou o mundo em sua vinculação ontológica com o lugar, cujo mundo é um cenário de significados que nos permite estabelecer relações. À vista disso, o ser-no-mundo diz respeito a nossa conexão com o ser, o mundo e o outro, por isso, o lugar é o lócus para compreender tal relação e a construção de sentidos e significados.

### **3.2 Música e a Potencial Habilidade de Evocar Lugares**

Há uma inscrição espacial quando nos referimos a música. As obras musicais hoje, são indispensáveis a vida humana se tornando onipresente em nossos mundos. Por consequência, ela se apresenta como um vetor da experiência dos lugares, como uma participante das transformações territoriais, tal como na construção de identidades individuais e coletivas (CROZAT, 2016)

Hudson (2006) aponta a habilidade da música de evocar imagens de lugares e sentimentos ligados a determinado lugar. Em sua obra, de um modo geral, o autor nos ajuda a compreender a música como expressão regional, pois contribui para a formação de identidades regionais. Todavia, Hudson (2006) abordou o lugar como um recorte importante para o desenvolvimento de identidades e com plena relação com a música, enxergando-o como entidades complexas que manifestam culturas distintas e múltiplos significados, identidades e práticas. Portanto, o lugar não é fixo, mas aberto, com uma variedade de fluxos, sendo possível pensar a música em conformidade com à (des)construção dos lugares.

O autor salienta que, mesmo após o início do processo de globalização, a música faz parte de um contexto que engloba identidades e culturas específicas de determinado lugar, embora a indústria musical seja uma mercadoria de grande valia no capitalismo contemporâneo importante na compreensão das geografias da música.

Além disso, Crozat (2016) explora a maneira como a música pode ser utilizada como mecanismo para moldar identidades espaciais singulares ou coletivas. Neste sentido, o autor sugere que a música pode construir um senso de pertencimento, tal qual reverberar diferentes percepções e sentimentos em relação ao espaço. Além do mais, o autor discute em torno o papel da música na mediação das relações entre as pessoas e o espaço, especialmente na questão da identidade e como esta pode influenciar a forma como as pessoas percebem o espaço e a si mesmas.

Nesta lógica, Crozat (2016) discute a ambiguidade do uso da música para moldar as identidades espaciais em que podemos utilizá-la para criar uma identidade comum entre um grupo de pessoas, mas também para expressar desconforto. Também, frisa a possibilidade oferecida pelo fenômeno sonoro-musical de explorar as fronteiras entre o espaço físico e imaginário, sendo possível criar novas narrativas através de tais fronteiras.

Diante disso, o autor menciona que a música simplifica a noção de identidade trazendo referências de ambientes especializados, ou seja, “é surpreendente o fato de que a maioria dessas referências identitárias não sejam sonoras, mas sim visuais”. (CROZAT, 2016, p. 14).

A relação entre música e lugar é recíproca, pois a música influencia na experiência do lugar, na construção de identidades e o lugar influencia na experiência sonora. Neste sentido, a música pode ser utilizada a fim de criar uma atmosfera de relaxamento ou de alegria em um lugar, por exemplo. Ademais, a música pode evocar memórias e sentimentos relacionados a um lugar, além de desempenhar um papel importante na transformação do lugar e na criação de um

sentimento de pertencimento. Assim, a música é um importante elemento do lugar, pois pode um meio de compreender o lugar e a experiência humana.

Um exemplo prático da relação entre música e espaço que ajuda a frisar a argumentação anterior, é a pesquisa realizada por Torres (2016) sobre as espacialidades da música religiosa. De fato, há a construção de espaços e reconhecimento de coletividades identificadas através dos sons, e adentrar em determinados espaços é mergulhar em valores, identidades e significados humanos.

No caso da pesquisa mencionada, nos espaços religiosos há um culto ao sagrado, cujas manifestações correm em torno do sagrado reforçando os valores e ações que transpassam aquele ambiente físico. Como citado anteriormente, o ser humano e o ambiente estão em constante relação, em que o ser humano se apropria desse espaço e o transforma, seja a partir de necessidades individuais ou coletivas. Visto isso, a experiência do espaço é importante para a atribuição dos valores e a imaginação possibilita a ressignificação da experiência.

Os espaços religiosos são locais de compartilhamento de histórias, ideais e valores, em que a experiência individual implica uma comunicação dela. A música, nesses espaços, representa a identidade de determinada denominação, tal qual um sentimento de pertencimento.

Dentre os elementos da paisagem sonora religiosa estão as músicas, e nelas as sonoridades específicas dos instrumentos musicais utilizados. Para os terreiros de candomblé, os tambores marcam presença constante nos cultos, diferentemente das missas tradicionais católicas, nas quais as músicas podem ser entoadas sem acompanhamento de instrumentos musicais, ou apenas ao som de um órgão. Já nas igrejas protestantes, os instrumentos musicais elétricos e eletrônicos têm se tornado cada vez mais comuns, como o uso de guitarras, contra-baixos e teclados com amplificadores, também acompanhados por instrumentos de percussão, como a bateria (TORRES, 2016, p. 188).

Consequentemente, a música é importante para a manutenção dos valores e das crenças em torno do sagrado. Para mais, o fenômeno sonoro-musical aguça a sensibilidade dos fieis perpassando as percepções, imagens e memória. Assim sendo, a música vincula-se as imagens, seja ficcional trajadas pela imaginação ou real, trajadas pela memória. Em suma, “a participação da música na identidade religiosa resulta de distintos elementos sensíveis, que perpassam as percepções e memórias dos participantes, e sugerem paisagens da memória e da imaginação...” (TORRES, 2016, p. 199).

Por fim, o lugar é um conceito que ajuda a compreender o processo de significação, pois diz respeito ao espaço da experiência humana. O lugar se vincula ao ser-no-mundo, já que é a

forma que o ser vive no mundo, tal qual as experiências, sentimentos, pensamentos e ações. Neste sentido, a música é vetor da experiência dos lugares e construtora de identidades, responsável por modificar a forma como percebemos o espaço e também, por criar fronteiras entre a realidade e a ficção. À vista disso, a memória e a percepção são fundamentais para compreender a construção de sentido e significados, pois a música possui uma habilidade de evocar imagens e sentimentos e é um vetor importante na formação de identidades.

### **3.3 Lugares Ecoam Músicas e Músicas Ecoam Lugares: O Samba do Abacateiro e a Roda de Rima de Volta Redonda**

O ser-no-mundo constitui o *Dasein*, que se refere ao modo como a existência humana é vivida a partir de sua consciência, sendo a forma como nos relacionamos com o mundo. Nesse contexto, a experiência musical pode desempenhar um papel importante, pois nos conecta e nos situa no mundo. Já o lugar se configura como a conexão simbólica e afetiva entre o sujeito e o ambiente.

As experiências e o lugar estão intrinsecamente interligados, pois são as experiências que dão sentido e valor ao lugar, ao mesmo tempo em que o lugar oferece o cenário e as oportunidades para as vivências. Por isso, na experiência musical evocamos lugares por meio da memória, mas a experiência musical também pode ser responsável por dar sentido e significado aos lugares: **Lugares ecoam músicas e músicas ecoam lugares.**

A vista disso, as experiências nos lugares de divulgação de música autoral escolhidos, podem dar uma dimensão dessa via de mão dupla, no qual a música é um vetor de experiência responsável por atribuir significado ao ambiente e, evocam lugares na memória. Além do mais, a experiência do lugar pode gerar estímulos emocionais para a composição de uma obra.

Foram escolhidos dois espaços de divulgação de música autoral da cidade de Volta Redonda: o Samba do Abacateiro e a Roda de Rima de VR. Ambos os eventos ocorrem em áreas acessíveis e centrais da cidade, com frequência e possuem seus frequentadores assíduos.

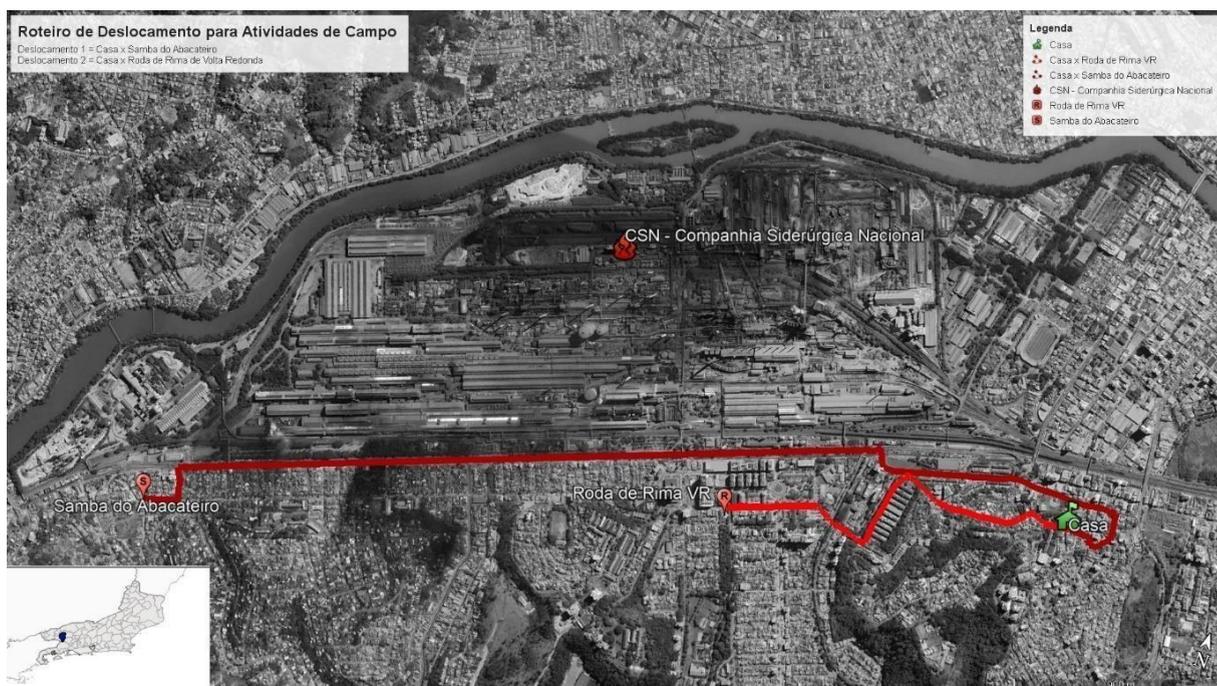


Figura 7- Deslocamento Casa x Roda de Rima VR e Casa x Samba do Abacateiro (elaboração própria)

No caso do Samba do Abacateiro, segundo o **Zeca**, o evento surgiu em 2016 e inicialmente acontecia todo mês com um time oficial com investimento da Fundação CSN<sup>39</sup>. Esse financiamento foi até o ano da pandemia, ou seja, até um festival online que ocorreu ainda com financiamento cultural. Hoje, o evento ocorre com financiamento coletivo no chamado espaço *Afroreggae*, porém o grupo já rodou alguns bares e casas noturnas, mantendo um pouco da proposta, mas tocando músicas de outros artistas também. O Samba do Abacateiro e seus integrantes possuem relação direta com outros Sambas da cidade, à exemplo do Samba do Palmares.

Isso, é o seguinte é... aí a gente começou com um time oficial fazendo o Samba do abacateiro. O Samba do abacateiro era uma todo mês, a segunda quarta-feira do mês, mas aí foi visando essa parte dos compositores e os participantes do time oficial tendo dificuldades de se encontrar, eu comecei a chamar a galera mais nova que fazia o Samba no Aterrado pra cantar Samba de compositores daqui, a gente fez então “vamo fazer então um grupo que vai tocar músicas nossas, mas também Samba do [nome], do [nome], do Nelson que foram compositores aqui da região que foram se aproximando dessa cena, eu também fui conhecendo mais rodas e fui chamando pra conhecer, aí a galera vinha cantava seus Sambas. Isso é muito potente, a galera gosta se sente, valorizada. No começo não tinha a cerveja, eu achei que ia ser um empecilho sabe, falei “cara\*\*\*, como assim Samba sem cerveja, né?! Aí o Nelson me zuava, falava “pê, Samba de crente isso aí?” E aí a gente recebia um trocado na fundação e eu queria distribuir, quem toca quarta-feira aí na cena? Na época a gente ganhava bem,

<sup>39</sup> Companhia Siderúrgica Nacional

150 cada um... Mas aí quando a gente tava se fortalecendo veio a pandemia aí maionese desandou, a gente ainda fez no começo da pandemia... Cada um desses compositores quando vinha trazia suas redes de influência, era maneiro. Aí quando veio a pandemia, a gente até chegou a fazer um festival online no youtube, mas aí aquela ideia do caderno de compositores ficou em stand by, a gente quer até voltar, né?! (ZECA, 2022).

De acordo com o **Luccas**, a Roda de Rima de Volta Redonda surgiu, inicialmente, como uma ideia de amigos, cujo objetivo era se encontrar na praça para rimar por volta de 2009/2010, o entrevistado não soube me dizer com precisão. Contudo, vale explicitar que houve uma mudança nos organizadores da roda e hoje, o evento já possui um envolvimento com a prefeitura, o que não ocorria ou ocorria de forma bastante superficial em sua fundação.

No caso, as entrevistas foram realizadas com compositores e apreciadores que atuaram na fundação da Roda de Rima, que embora mantenha uma dinâmica parecida, possui algumas diferenças. Isso ocorreu, principalmente, por uma dificuldade de acessar os compositores e apreciadores frequentadores do evento atualmente. Com isso, através da ajuda de um amigo que esteve presente na constituição do evento, pude conversar com essas pessoas tão importantes para a cena cultural da época e para o desenvolvimento da Roda tal qual ela é.

2009, 2011, 12, enfim, até a gente começar a fazer a roda que foi por essa época já nem lembro mais a data. Eu esqueço o ano. Era uma coisa de juntar essa galera e produzir pra galera, aí a gente fazia ali na praça. Esse foi o primeiro movimento. Um dos movimentos, né? O primeiro movimento era esse, a necessidade de fazer algo que era muito marginalizado, a gente conseguir juntar aqueles que nós sabíamos que fazia aquilo, porque não estava tendo nenhuma grande movimentação na cidade, de evento, de nada que permitisse com que o Rap aparecesse. Então nós começamos inclusive esse movimento nosso e isso, mudou a relação até de eventos, de produção na cidade. E aí começou todo evento que acontecia, inclusive os eventos, nas baladas do pop da cidade, nas casas ali de show. Eu acho que nem existe mais (LUCCAS, 2023).

Em um determinado momento da Roda, a adesão foi grande, como colocado pelo Luccas, o fato do Gustavo ter um projeto nas escolas que levava o *beatbox*, fez com que muitos jovens passassem a frequentar o evento.

O Gustavo tem um papel fundamental no Rap de Volta Redonda, que tem a ver com os projetos que fazia de ir nas escolas com beatbox. Para mim, é uma das principais contribuições do Gustavo para o Hip Hop de Volta Redonda é o trabalho que ele fazia com beatbox, porque não é algo muito comum. Na cidade na época, naquela época, na cidade, um beatbox tão bem feito. E o Gustavo participou de um projeto que ia nas escolas fazer beatbox. Muita gente se interessou por Hip Hop, pelo Gustavo, pois ele ia nas escolas, fazer beatbox e depois ele fez uma rodada numa época daquele projeto que existia em Volta Redonda. Eu não sei se você é de Volta Redonda, mas tinha um projeto chamado é palco sobre rodas e ele rodou em alguns bairros, fazendo o beat

box junto com o [nome], [nome]. Então, os tem papel fundamental, Gustavo trazia elementos outros elementos do Hip Hop, como basquete que ele trazia (LUCCAS, 2023).

A proposta de redução fenomenológica de Merleau-Ponty vai além do empírico, priorizando a descrição da experiência vivida, abarcando a temporalidade e a relação homem-mundo. Sendo assim, na redução há a descrição do campo fenomenológico pelo entendimento dela em si mesma e pelo modo de ser e se relacionar com o mundo, objetivando englobar os múltiplos contornos da vivência, entendendo os sujeitos em suas múltiplas dimensões, em suma, sua visão consigo mesmo e com o outro (GUEDES; MOREIRA, 2009).

No Samba do Abacateiro, embora eu tenha ido realizar o trabalho de campo, era um local que eu tinha o costume de frequentar esporadicamente, pois foi um dos ambientes no qual me identifiquei quando retornei para Volta Redonda, após muitos anos distante. Eu, que enquanto musicista sempre tive também o Samba como uma referência, mas não a principal. Eu estava em um momento de puro encontro com o gênero, frequentando os diversos ambientes da cidade que de certa forma possuem relação entre si.

Neste caso, na descrição que antecedeu o campo já tinha uma ideia de como o evento era organizado e o que acontecia, porém tive dificuldade de descrever como estaria o espaço. O impacto no contato com o evento não foi grande, realmente haviam pessoas vendendo coisas, é um espaço de manifestação de lutas políticas e realmente teve o momento das músicas de artistas famosos e o momento das músicas autorais.

### ***Relato que antecedeu o campo no Samba do Abacateiro***

*Já estive no evento, assumo que tem algum tempo que não vou, mas acredito que sei o que vou encontrar. O Abacateiro tem uma relação intrínseca com movimentos sociais e acredito que terão cartazes e muita manifestação política, principalmente no que se refere a luta do movimento negro.*

*Acredito que haverá pessoas animadas, bebendo, cantando os Sambas e participando do movimento, deixando a roda de Samba ainda mais legal, aliás, o [ZECA], o fundador do evento, anima bastante a roda. Ainda, acredito também que o público que frequenta o Samba*

*do Abacateiro são, normalmente, pessoas ligadas a movimentos sociais ou alguma luta política, até pelo caráter do evento.*

*Pode ser que haja uma feirinha com pessoas vendendo seus produtos e artes, ou seja, o evento não é somente ligado a música, mas a arte de maneira geral. Acredito também que os músicos cantarão não só as músicas autorais, mas também músicas de artistas famosos. Acredito que quando o Nelson cantar suas músicas, muitos irão cantar junto com ele, pois realmente é um artista de muita influência na região e as pessoas conhecem seu trabalho. Entretanto, não sabia que o DJ<sup>40</sup> de Vinil tocava nos intervalos e após o evento e não sabia exatamente como estava a organização do espaço.*

### ***Relato do campo no Samba do Abacateiro***

*O campo está sendo realizado no dia 23 de Julho de 2022, é uma noite bonita e fresca, ótimo para aproveitar um bom Samba. Estou um pouco preocupada, pois preciso me concentrar na descrição do campo e esquecer o Samba por alguns segundos, realmente, eu gosto muito, mas a maior preocupação no momento é colocar no papel tudo que vejo.*

*Saio de casa um tanto atrasada (como sempre) e pego um Uber até o Espaço Afroreggae, local que ocorre os Sambas há algum tempo. me recordo que antes era na Fundação CSN, eu nunca fui lá, até porque não morava em Volta Redonda. O motorista está andando um pouco devagar e continuo a pensar que preciso focar na descrição.*

*Ao chegar no local, espero na fila para pagar a entrada que custa 20 reais e vejo vários amigos, em sua maioria, professores e músicos, assim como eu. Ao entrar, percebo que as pessoas estão chegando aos poucos, há algumas pessoas vendendo produtos, tais como artesanatos, doces e até roupas, muitas coisas ligadas a cultura negra.*

*Neste caso, as pessoas entram, olham os produtos, conversam, compram uma cerveja e esperam pelo Samba, os músicos estão juntos no mesmo processo esperando dar o momento de iniciar a roda. Eu, converso com alguns amigos e conhecidos enquanto espero, falamos sobre política e algumas preocupações. Em falar em política, tem umas bandeirinhas com frases de cunho político coladas por todo o espaço, as que me chamam atenção são: “Agroecologia promove saúde”, “Água não é mercadoria” e “A causa indígena é de todxs*

---

<sup>40</sup> DJ ou *Disc Jockey* são responsáveis por reproduzir ou misturar músicas e sons.

*nós”, ou seja, pensei que teria coisas penduradas na parede mais relacionadas a luta do movimento negro, mas não só.*

*Ao tocar, o grupo inicia com músicas de artistas famosos que chamam atenção de quem está no evento, tal como Dona Ivone Lara, Gonzaguinha, Leci Brandão, Zeca Pagodinho e dentre outros. As pessoas se animam, sambam, está bem apertado e calor o local, mas as pessoas dançam e sinto que estão em êxtase.*

*Reparo novamente no evento e vejo diversos colegas professores e artistas no evento, pessoas que gostam de arte para além daquilo que é ofertado pela indústria fonográfica. Quem puxa os Sambas é o Zeca e o [nome], um menino de apenas 17 anos que toca cavaquinho e é bastante talentoso. Além disso, há algumas pessoas no evento que entram na roda, principalmente para cantar.*

*A roda tem um pequeno intervalo de 30 minutos e vejo muitas pessoas aproveitando para comer o caldo que mãe e filha estão vendendo, inclusive eu e também, para comprar mais fichas de cerveja. Nesse intervalo o DJ de Vinil [nome] toca algumas músicas com uma pegada de soul e R&B, reforçando a centralidade da manifestação da cultura negra do evento.*

*Já está no meio do evento e a roda começa a puxar Sambas autorais com músicas infantis e Sambas do Zeca e do Nelson. O Nelson não está presente no evento, mas todos cantam as suas músicas. Após a roda de Samba, o DJ de Vinil continua tocando, as luzes se apagam e as pessoas dançam e fazem passinho em sincronia. Peço um Uber um pouco antes do fim do evento, pois estou bem cansada.*



Figura 8 – Samba do Abacateiro (1)



Figura 9 – Samba do Abacateiro (2)



Figura 10 – Samba do Abacateiro (3)



Figura 11 – Samba do Abacateiro (4)

Para além deste dia, compareci em outros eventos do Samba do Abacateiro, inclusive em datas comemorativas, todavia nesse dia pude planejar o trabalho de campo e manter o olhar atento as relações e experiências no intuito de descrever o mais minuciosamente possível. De

modo geral, as experiências dos eventos anteriores se assemelharam ao trabalho de campo, pois é um lugar em que as pessoas se conhecem e se sentem à vontade para se expressar através do canto e da dança. A configuração de uma roda de Samba já se estabelece a partir da proximidade com o público. Os organizadores do Samba do Abacateiro promovem eventos em datas comemorativas, tal como natal e até eleições, pelo caráter político do evento. Nessas datas comemorativas, a alegria e a proximidade são mais latentes, à exemplo do Samba das eleições, no qual as pessoas expressavam sua satisfação ou insatisfação. Também, quando os músicos faziam intervalos, as pessoas criavam um novo círculo e cantavam músicas com teor político e social.

O campo na Roda de Rima de Volta Redonda foi algo bastante novo para mim, pois embora eu escute alguns artistas de Rap, eu nunca fui assídua no gênero musical e nunca tinha ido ao evento. Neste caso, era uma experiência que eu estava verdadeiramente nervosa para viver, primeiro porque estava aberta para conhecer e me aproximar das pessoas e também, porque sei que sou uma pessoa introspectiva por natureza, mas naquele dia eu estava disposta a vencer isso para me aproximar do ambiente, do estilo e das pessoas.

O relato anterior ao campo foi bem simples, pois realmente não sabia o que dizer, tive a consciência da minha ignorância em relação ao que esperava encontrar. Contudo, a falta de conhecimento fez com que eu me abrisse, isso gerou um relato de campo minucioso fruto de um dia de muito aprendizado e novas experiências. Algo que me marcou bastante neste campo foram os diálogos tecidos com alguns frequentadores.

### ***Relato que antecedeu o campo na Roda de Rima de Volta Redonda***

*Bom, eu realmente não sei o que encontrar no evento e acredito que terei um estranhamento, já que é um evento que nunca fui e um gênero musical que não tenho tanto contato. Acredito que terão jovens, em sua maioria, com roupas largas e que falam gírias. Assumo que é uma forma bem clichê de enxergar os amantes do Rap, mas é que realmente eu não tenho um repertório muito vasto.*

*Estou um pouco ansiosa, pois não conheço nem um frequentador do evento e precisarei me comunicar com as pessoas. Uma coisa que eu sei que ocorre nesse evento e acredito que irá acontecer hoje é a Batalha de MCs em que as pessoas fazem uma roda e os MCs batalham.*

*O evento acontecerá em um espaço cultural da cidade, acredito que será bem tranquilo e organizado. Além disso, acredito que terá pouco equipamento de som, o suficiente para os MCs e DJs.*

### ***Relato do campo na Roda de Rima de Volta Redonda***

*O local do evento fica há dez minutos da minha casa, assumo que fiz o caminho pensando em como seria essa inserção em um contexto que se distancia da minha referência de mundo.*

*Hoje é dia 15 de Maio de 2022, um domingo. Sendo assim, não sabia se conseguiria me aproximar e dialogar com as pessoas e como elas me enxergariam ao saber da minha proposta de pesquisa e se aceitariam o convite para a entrevista. Antes de ir ao evento, imaginei que a roda teria diversas pessoas na faixa de 15 a 25 anos, ou seja, jovens com roupas específicas como bonés, calças e blusas largas. Além disso, imaginei que a estrutura de som fosse simples, uma caixa e um microfone para uma batalha de Rap, como foi anunciado no panfleto do evento.*

*De resto, aquele espaço era uma grande incógnita para mim e justamente isso, me deixou com o receio de uma aproximação.*

*É uma tarde fria de domingo, o tempo está nublado e quase tudo está fechado pela cidade, a não ser alguns bares. Cheguei ao evento no horário e ainda está bem vazio, mas decido iniciar a observação. É importante frisar que o evento está ocorrendo na Vila Santa Cecília, um dos bairros centrais de Volta Redonda e também, um dos bairros que abriga a CSN (Companhia Siderúrgica Nacional) e que os jovens costumam frequentar bastante. Especificamente, o evento está sendo no Memorial Zumbi, um espaço destinado a divulgação da cultura afro. Quando cheguei, o evento estava vazio, tocando música com DJs, mas percebi que o público estava tomando uma cerveja no bar da frente, sendo assim, resolvi sentar e observar um pouco a movimentação.*

*Percebo muitos jovens com roupas estilosas, que julgo Rapidamente como “a cara da geração”. As meninas, usam calças largas, a maioria, cropped e algumas, brinco de argola e os meninos, calças e blusas largas. Algo muito evidente, é o cabelo daqueles jovens sempre muito estilosos, coloridos, alguns com tranças e cortes diferenciados. Cada grupo está na sua mesa conversando e bebendo, alguns bebem cerveja e outros bebem vinho barato.*

*Percebo, que muito provavelmente há outro evento acontecendo na cidade, pois chegam alguns jovens fantasiados de personagens de anime. Depois, pude confirmar que aconteceu um evento nerd na fundação CSN, isso porque perguntei a um colega que perguntou para os jovens fantasiados. Então, pude concluir que aqueles bares estavam servindo como ponto de encontro de diversos eventos culturais que estavam ocorrendo na cidade.*

*No evento, reconheço diversas pessoas que fazem parte de outros movimentos culturais da cidade, foi de grande surpresa, já que me conheciam dos eventos de Samba. Deste modo, senti que seria mais fácil se enturmar com os frequentadores do Rap. Sendo assim, os acompanho até o evento e posso observar que a maior parte das pessoas está do lado de fora do memorial, pois não pode entrar com latinha. O memorial zumbi tem um formato diferente, é bem parecido com o modelo do coliseu, é um formato arredondado, em que há arquibancadas ao redor e ao centro está o palco. Primeiro, está ocorrendo um show autoral, não está muito cheio, pois foi a primeira atração do evento, as pessoas estão na arquibancada, mas quem está no evento, volta sua atenção para a atração.*

*Enquanto os DJs tocam, as pessoas se concentram do lado de fora, outras sentam na arquibancada, mas na chamada para as batalhas, as pessoas correm Rapidamente para o centro daquele grande círculo. Na batalha, as pessoas ao redor estão bastante empolgadas, conforme os MCs rimam, as pessoas vibram. No final, há uma votação para escolher a melhor rima. Percebo, que a estrutura de som é simples, há duas caixas, uma mesa de som, um microfone e um equipamento de DJ.*

*Além disso, encontro uma outra menina do curso de Psicologia da UFF que também estava realizando um trabalho de campo, ela estava mapeamento os eventos culturais que acontecem na cidade. Trocamos telefone e conversamos um pouco sobre nossas pesquisas. Ao fim, algumas pessoas do evento se aproximaram e consegui trocar uma ideia.*

*Algo que pude refletir com esse trabalho, é que fiquei surpresa com a forma que consegui me inserir e conversar com pessoas que possuem um outro estilo, uma outra referência de mundo e fiquei bastante surpresa de algumas pessoas que frequentam os eventos de Samba, estarem presentes no evento de Rap, ou seja, as referências de mundo podem ser múltiplas. Outro ponto, é que não consegui gravar áudios durante o evento por conta do som e o local dava bastante eco, mas fui escrevendo tudo que observava e os momentos que mais pude escrever, foram aqueles que estava mais distante, assistindo o evento como uma mera observadora, nos momentos em que me envolvo e estou mais próxima da roda e das pessoas, é*

*difícil escrever por estar distraída vivendo aquele momento, mas também por não querer se distanciar das pessoas para gravar e tirar fotografias, mas sim, querer se misturar naquele ambiente, que inicialmente foi tão estranho pra mim, mas que no fim, foi bastante divertido e um trabalho de muito aprendizado.*

*Vou embora um pouco antes de encerrar o evento, pois após a batalha o evento começa a esvaziar e algumas pessoas retornam aos bares na frente do memorial. Fica nítido pra mim que a batalha é o ápice da noite.*

Portanto, no Samba do Abacateiro eu já sabia mais ou menos o que iria encontrar, além disso, por conta do meu envolvimento com o Samba, precisei fazer um grande esforço para não me distrair com a música, com os conhecidos e deixar de observar acontecimentos importantes. Na Roda de Rima de Volta Redonda eu já não possuía esse envolvimento, fui aberta para conhecer, me conectar e observar os detalhes. A fim de fazer um tensionamento entre os dois eventos, diria que uma grande diferença entre ambos é o fato de que no Samba do Abacateiro não ter relação com o poder público e a Roda ter um apoio da secretaria de cultura e também, o próprio gênero musical. Porém, há aproximações importantes, tal como o caráter popular e político de ambos os movimentos e também, esse momento de roda, demonstrando o quanto a experiência sonora é coletiva nesses espaços.



Figura 12 – Roda de Rima (1)



Figura 13 – Roda de Rima (2)



Figura 14 – Roda de Rima (3)

As entrevistas evidenciam a conexão entre a experiência do lugar e a experiência musical ao amplificar as percepções obtidas por meio do trabalho de campo em relação a esses lugares. Enquanto isso, o ser-no-mundo desempenha um papel fundamental na atribuição de valor afetivo ao ambiente, contribuindo para a formação desses lugares. Através da música, os compositores têm o poder de transmitir suas vivências e sensações dos lugares, levando-nos a uma jornada de autorreflexão, em que podemos reavaliar e dar um novo significado às nossas próprias experiências. Ademais, a música pode ser um elemento central na experiência dos lugares e uma expressão de ser-no-mundo.

Seguindo pela perspectiva heideggeriana, o ser-em-situação se refere a circunstâncias e condições que atravessam a vida do ser, é o modo consciente de tomar decisões frente a determinadas situações. O ser-em-situação é o ser-no-mundo, pois nossas experiências particulares moldam a maneira como percebemos e interpretamos o mundo ao nosso redor. O processo de significação se relaciona com o ser-em-situação em um processo de tomada de consciência de si mesmo e da forma como enfrentamos as occasionalidades. Enquanto compositor, para que se alcance o ato composicional é necessária uma tomada de consciência de suas próprias experiências cotidianas e enquanto apreciador, a música pode ser vetor que nos liga a memória e nos permitem ser-em-situação.

Desta maneira, todos os entrevistados mencionam experiências musicais ou circunstâncias significativas que deixaram uma marca em suas vidas, independentemente de terem levado ou não a um ato composicional. Um exemplo disso é quando o Nelson relata uma situação em que estava esperando o ônibus e, ao ouvir o diálogo entre duas mulheres, foi inspirado a criar um novo Samba. Em suas palavras, “Essa eu só fiz porque tinham duas mulheres no ponto, elas tinham ido visitar as amigas dela que tinha cortado os pulsos com gilete porque o cara terminou o namoro com ela” (NELSON, 2023)

O ser-em-situação se vinculará com o que Meyer (1956) denomina como significado hipotético – o ato da escuta, sendo o primeiro passo para alcançar um processo de significação que manifesta na memória e se relaciona com o ser-no-mundo: o significado determinado. No caso do acontecimento que levou o Nelson ao ato composicional, ele esteve inserido em um contexto, ser-em-situação, mas que depois da composição tomou um novo significado de um acontecimento que floresce na memória como o que levou a compor um Samba reverenciado pelos seus apreciadores.

Também, a música é capaz de despertar lembranças e emoções de forma poderosa. Uma melodia, letra ou ritmo pode nos transportar instantaneamente para momentos passados, evocando memórias específicas e reacendendo sentimentos vívidos. A música se torna um portal para o passado, uma forma de preservar e reviver momentos preciosos. Isso foi enfatizado pelo **Pedro Paulo**, demonstrando que a música pode não ter sentido quando ouvida isoladamente, mas quando entrelaçada a um momento ou a algum lugar, faz todo sentido: “às vezes a música não marca a música pela música, mas pelo momento. Acho que a música tem esse lance meio fotográfico, né, de marcar uma época, marcar um momento, independente do tema dela, é uma das formas da gente absorver, da gente consumir ela”. (**PEDRO PAULO, 2023**).

Além disso, a partir das falas dos entrevistados é possível perceber a existência de novas possibilidades de ser-em-situação, cuja significação vai se renovando em uma abertura que se dirige rumo ao infinito. O **Luccas** deixa clara essa abertura quando expõe a mudança de gostos musicais ao longo de sua vida, se dispondo a ouvir uma variedade maior de estilos conforme foi ganhando mais idade. À vista disso, a escuta tomou um sentido com novas possibilidades para atribuições simbólicas. Como exposto por Luccas, “Mas assim, só foram coisas que eu fui consumindo mais depois de mais velho, né? Na fase adolescente já não consumia tanto. E po\*\*\*, Dori Caymmi, Dorival Caymmi, a família Caymmi é sensacional, não é?!” (**LUCCAS, 2023**).

No geral, a filosofia de Heidegger indica uma relação com a experiência musical, pois a música nos ajuda a entrar em contato com a nossa subjetividade e fazer conexões entre o eu, o outro e o mundo. Nesse caso, o processo de significação musical se vincula com o ser-em-situação e com o ser-no-mundo, pois a música é a forma de expressão que permite ao intérprete ou apreciador, experimentar o ser-em-situação ao compartilhar e apreender emoções, pensamentos, sentimentos e experiências, dando a possibilidade da conexão com o próprio ser.

Assim, o ser-no-mundo desempenha um papel importante na constituição dos lugares, pois influencia a forma como nos apegamos emocionalmente aos locais e como os percebemos. É através dessa relação dinâmica entre o ser-no-mundo e os lugares que a construção do significado e da identidade dos lugares se desenrola.

O **Zeca** teve sua construção musical no Samba aos 20 anos no Sarau da Cooperifa em São Paulo, além disso, foi o que o estimulou a escrever e a frequentar outros Sambas. O **Zeca** fala com muito afeto desse lugar que foi fundamental para sua construção enquanto artista e

como fundador do Samba do Abacateiro. Isto é, outros ambientes afetivos, ajudaram no processo de idealização de uma roda de Samba autoral, na própria vontade de escrever e consequentemente na aceitação positiva dos apreciadores.

Quando eu tinha 20 anos eu conheci o Sarau da Cooperifa, não sei se você já ouviu falar, sarau que o [nome] organiza, é um sarau que fica na quebradinha lá em São Paulo, morrão do cara\*\*\*, de repente cê chega tem um botequim e cento e cinquenta pessoas paradas **ouvindo** poesia, é um negócio inacreditável e não são poetas, assim pessoas... cara, é dona de casa, é faxineira, pedreiro, falando poesia e o público vidrado igual se fosse final de copa de mundo cara, você precisa, eu entrei assim e fiquei apaixonado por aquilo. E esse movimento de São Paulo me estimulou muito a querer, pô, escrever... (ZECA, 2022).

É, aí eu falava “tá”, mas... aí comecei a frequentar a roda de Samba e me encantei assim, eu tive bons amigos que me levaram em bons **lugares** lá, inclusive, o [nome], [nome] cavaquinista, cara sinistro que me levou pra vários bagulhos de Samba e aquele universo me encantou e eu comecei a estudar cavaquinho e violão com mais frequência, assim comecei a me dedicar mais porque eu também vi que eu queria me destacar pela música, né?! (ZECA, 2022).

Aí eu vi p\*\*\*\* vários compositores tava ali na roda, mas não apresentava o Samba, e eu ficava assim poxa tem que começar a **tocar** nossas músicas e eu comecei a testar algumas músicas minhas. E aí no meio assim, tipo assim, não avisava para a galera que era minha, fazia um pout-pourri, entendeu?! E aí jogar ali pra ver qual é... E a aceitação era maneira, galera perguntava “e aí aquela música que você tocou? Quem toca? Paulinho da Viola? (ZECA, 2022).

Por outro lado, o **Nelson**, em muitas composições, adota um caráter descritivo de suas experiências nos lugares e até ressignifica e recria essas experiências. À exemplo da música sobre as obras de Di Cavalcanti e Portinari em que os personagens saiam da moldura e viviam um romance, cria uma espécie de memória ativa no apreciador, como enfatizado por **Beth**: “*Eu fico imaginando o acontecimento deles saindo do quadro, a moldura vazia...*” (BETH, 2023).

Em suma, a relação entre a experiência musical e a experiência dos lugares é complexa e multifacetada. O ser-no-mundo é mediador dessa interação, pois é através deste que há uma interação recíproca entre ambas as experiências. A percepção e interpretação da música são moldadas pelas características do lugar, enquanto a experiência musical pode afetar a forma como percebemos e nos relacionamos com o lugar.

Hudson (2006) explora a natureza dos lugares como entidades dinâmicas e complexas, formadas por uma interação de elementos materiais e sociais. Ele destaca que os lugares estão em constante processo de transformação, abertos a uma variedade de influências e significados em vez de serem estáticos e fixos. Além disso, o autor destaca o papel fundamental da música na construção e interpretação desses lugares, tanto como ambiente físico quanto como

componente simbólico. Essa perspectiva enfatiza a importância da inter-relação entre música e lugar na formação de identidades e significados locais.

Atualmente, estamos imersos em uma era de capitalismo informacional, na qual a tecnologia exerce uma influência significativa na relação entre música e lugar. Hudson (2006) discute o impacto das tecnologias emergentes, como a internet e as tecnologias de informação, nessa dinâmica. Ele observa como essas ferramentas estão transformando as interações e comunicações tradicionais, moldando a experiência e a construção dos espaços musicais. Ao enfatizar a capacidade das tecnologias digitais de gerar novos espaços virtuais, o autor sugere que essas ferramentas estão redefinindo não apenas a concepção de lugar, mas também a maneira como a música se relaciona com ele.

Durante a pandemia, Zeca destacou que o Samba do Abacateiro se adaptou ao formato virtual, uma mudança crucial para manter os eventos acontecendo. Além disso, diversos artistas enfatizaram a relevância das plataformas digitais, como *Spotify* e *YouTube*, para divulgar suas músicas e alcançar o público durante esse período desafiador.

Por fim, a música tem o poder intrínseco de evocar emoções intensas, exercendo uma influência profunda na percepção de um ambiente específico. Ela é capaz de preencher os espaços com valores significativos, transformando-os em lugares repletos de conexões humanas profundas. Sendo assim, a música é uma manifestação do habitar, segundo Heidegger (2012,) e assim permanece mesmo em um mundo globalizado.

É evidente que a música desempenha um papel central tanto no Samba do Abacateiro quanto na Roda de Rima de Volta Redonda, estabelecendo um vínculo afetivo inegável com seus frequentadores. Além disso, a música estimula as memórias pessoais e até mesmo a imaginação, à exemplo da música que descreve o encontro entre os personagens da obra de arte do Nelson. Ainda, a composição musical é influenciada e inspirada pelos lugares em que os músicos vivem ou visitam, isto é, o lugar pode ser fonte de inspiração para os compositores ao criar música.

# POSLÚDIO

---

A fenomenologia é a abertura para a compreensão do significado e do sentido das experiências humanas  
(Maurice Merleau-Ponty)

Por fim, a pesquisa revela que a música, em sua essência, é um fenômeno multifacetado que transcende sua forma física de ondas sonoras para se tornar uma narrativa rica e significativa. Através da análise ontológica da escuta e da construção do significado musical, observa-se que a música é tanto uma expressão singular do ser quanto uma manifestação social e cultural. A interseção entre as experiências pessoais dos compositores e apreciadores e os parâmetros técnicos da música evidencia a complexidade da percepção musical.

A significação musical não pode ser plenamente compreendida sem considerar o contexto extramusical e a interatividade entre a subjetividade e a objetividade. A abordagem mimética proposta por Ricoeur (2010), junto às reflexões de Meyer (1956) sobre a significação musical, ilustra como a música se configura em três fases de criação e apreensão: prefiguração, configuração e refiguração. Esses processos estão profundamente enraizados na temporalidade e na vivência cotidiana, isto é, circunscritos no lugar, conforme discutido por autores como Tuan (2001). Isso evidencia que a música é uma narrativa contínua que se entrelaça com nossa existência no mundo.

Explorando as entrevistas, fica evidente que a música desempenha um papel vital na mediação de experiências e na criação de conexões significativas. Os relatos pessoais compartilhados destacam a capacidade única da música de transmitir emoções e experiências de maneira profunda e íntima. Ela atua como um catalisador para o diálogo cultural, facilitando uma compreensão mais ampla das identidades individuais e coletivas.

Por exemplo, a conexão entre as composições dos artistas e a experiência dos apreciadores em ambos os eventos revela um entrelaçamento profundo. Além disso, esse entrelaçamento se estende à construção musical dos frequentadores tanto do Samba do Abacateiro quanto da Roda de Rima de Volta Redonda, evidenciando que essa interconexão transcende gêneros distintos. Assim, os apreciadores de rap também apreciam samba, enquanto os amantes de samba também se interessam por rap, além de outros gêneros musicais. Portanto, a experiência é fundamental para estabelecer essas aproximações e afastamentos.

Nas práticas de campo, a interação entre compositores e apreciadores, bem como a influência do ambiente sociopolítico, reforça que a música é uma construção coletiva que reflete e molda a identidade cultural. A diversidade cultural e a mistura de influências presentes nas práticas musicais em Volta Redonda demonstram a riqueza e complexidade da música brasileira. A proximidade das experiências individuais cria um vínculo afetivo e significativo entre os participantes. Observou-se um aumento na subjetividade receptiva ao particular, pois

compositores e apreciadores compartilham experiências expressas nas canções, rapidamente reconhecidas pelos apreciadores.

Essa conexão se refletia nas letras das canções, que abordavam problemas específicos da cidade de Volta Redonda e outras lutas dos movimentos sociais. Os apreciadores se identificavam com o que era retratado nas músicas, pois suas próprias experiências eram semelhantes às dos compositores. A partir dessa análise, conclui-se que as fronteiras entre o mundo do compositor e do apreciador são definidas pelas experiências compartilhadas, ou seja, pela proximidade ou distanciamento de suas vivências.

A experiência musical é moldada pelo mundo em que vivemos e resulta da nossa relação com o cotidiano. Existe uma conexão inegável entre nós, a música e o lugar onde nos encontramos. Essa ligação é evidente em atividades práticas como trabalho de campo e entrevistas, em que o ambiente desempenha um papel central em todos os processos, especialmente na prefiguração e configuração das vivências que ocorrem antes e durante a criação das narrativas. Portanto, a significação musical está diretamente relacionada à nossa existência no mundo e à forma particular como nos relacionamos com os mundos interno e externo.

O processo de atribuição de significado depende da interação entre a comunicação humana e a atribuição de simbolismo. Segundo Heidegger (2012) e Meyer (1956), a significação hipotética está vinculada à nossa situação atual e ao ato de ouvir que não exige plena consciência. Em contraste, a significação determinada está mais intrinsecamente conectada ao nosso ser-no-mundo, pois requer um esforço consciente que se manifesta na memória ao longo do tempo.

Em suma, a música, enquanto arte e narrativa, desempenha um papel crucial na mediação de nossas experiências e na formação dos lugares que habitamos, tornando-se um elemento essencial na construção do sentido e significado. A análise ontológica da escuta, juntamente com a compreensão da música como uma narrativa dinâmica, oferece uma perspectiva aprofundada sobre a importância da música na experiência humana, revelando sua capacidade de transcender o tempo e conectar-nos uns aos outros de maneira significativa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Maria Cristina. Música e Poesia: A relação complexa entre duas artes da comunicação. *Revista Do Curso De Comunicação Social-Ispv-Esev-Trimestral*, v. 2, 2005. Disponível em: < Microsoft Word - 7 - Música e Poesia.doc (meloteca.com)>

AZEVEDO, Renata Mattos de. Música, Representação e Discurso: Uma Breve Análise da História da Música Ocidental. In: *SINAIS- Revista Eletrônica*. Vitória: CCHN, UFES, 3ª ed, v.1, 2008. Disponível em: < <https://encurtador.com.br/afQX5>>

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Martins Fontes, 2008.

BERNARDES, Antonio Henrique. O Dasein que somos no pesquisar em Geografia/The Dasein that we are in the research on geogRaphy. *Geograficidade*, v. 6, n. 2, p. 30-49, 2016. Disponível em: < Geograficidade, v.01, n.01 - inverno 2011 (googleusercontent.com)>

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007. Disponível em: < 50064-Texto do artigo-64292-1-10-20130219 (3).pdf>

CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MC's. *Proceedings of the 1th Simpósio Internacional do Adolescente*, 2005. Disponível em: < Simpósio Internacional do Adolescente - O rap brasileiro e os Racionais MC's (scielo.br)>

CROZAT, D. Jogos. Ambiguidades da construção musical das identidades espaciais. In: DOZENA, Alessandro (Org.). *Geografia e Música: Diálogos*. Natal: EDUFRN, 2016. Disponível em: <Geografia e Música (livro digital).pdf (ufrn.br)>

FILHO, Mauricio Silva. *Apontamentos sobre 100 anos do samba no século XXI*. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <Repositório Institucional - Universidade Federal de Uberlândia: Apontamentos sobre 100 anos do samba no século XXI (ufu.br)>

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. Cultura Hip Hop e marcas alternativas: a presença da ideologia e das estratégias mercadológicas. *São Paulo, Faculdade Cásper Líbero*, 2006. Disponível em: <Cultura Hip Hop e marcas alternativas: a presença da ideologia e das estratégias mercadológicas - Faculdade Cásper Líbero (casperlibero.edu.br)>

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2000.

FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Lisboa: Leya, 2019.

GUEDES, Dilcio; MOREIRA, Virginia. El método fenomenológico crítico de investigación con base en el pensamiento de Merleau-Ponty. *TeRapia psicológica*, v. 27, n. 2, p. 247-257, 2009. < [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-48082009000200010](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-48082009000200010)>

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Campinas: Editora Unicamp; Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

HUDSON, Ray. Regions and place: music, identity and place. *Progress in human geogRaphy*, v. 30, n. 5, p. 626-634, 2006. Disponível em: < Regions and place: music, identity and place - Ray Hudson, 2006 (sagepub.com)>

LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

LUKÁCS, György. *Teoria do romance*. Editora 34, 2009.

MACHADO, Fernando. Tempo de solidão e de leitura para a construção do Ser do homem na fenomenologia poética de Gaston Bachelard. *Paralaxe*, v. 6, 2016. Disponível em: < Tempo de solidão e de leitura para a construção do Ser do homem na fenomenologia poética de Gaston Bachelard | PARALAXE (pucsp.br)>

MARANDOLA JR., Eduardo. Lugar enquanto circunstancialidade. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2014.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999. <[http://faef.revista.inf.br/imagens\\_arquivos/arquivos\\_destaque/zKAYNwEuwTEPFYK\\_2015-3-3-14-12-55.pdf](http://faef.revista.inf.br/imagens_arquivos/arquivos_destaque/zKAYNwEuwTEPFYK_2015-3-3-14-12-55.pdf)>

MELLO, João Baptista Ferreira de. O Triunfo do Lugar Sobre o Espaço. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2014.

MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press, 1956.

MOREIRA, Virginia. O método fenomenológico de Merleau-Ponty como ferramenta crítica na pesquisa em psicopatologia. *Psicologia: Reflexão e crítica*, v. 17, p. 447-456, 2004. <<https://www.scielo.br/j/prc/a/WLv8n6h8GJhJG4ZbkxVy4hb/?format=pdf&lang=pt>>

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

OLIVEIRA, André Luiz Gonçalves de. Por uma ontologia do som enquanto ontologia da escuta. *Revista Música Hodie*, v. 19, 2019. Disponível em: <Por uma ontologia do som enquanto ontologia da escuta | Revista Música Hodie (ufg.br)>

OLIVEIRA, Larissa A. O Samba (algumas histórias e breve histórico). *Revista Memento*, v. 7, n. 1, 2016. Disponível em:< O SAMBA (ALGUMAS HISTÓRIAS E BREVE HISTÓRICO) | Oliveira (UNINCOR) | Revista Memento>

OLIVEIRA, Livia de. O sentido de lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2014.

OLIVEIRA, Luis Felipe et al. *A emergência do significado em música*. 2010. Tese (Doutorado em Música, área de concentração em fundamentos teóricos) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PARDUE, Derek. Putting Mano to music: The mediation of race in Brazilian Rap. In: *Ethnomusicology Forum*. Taylor & Francis, 2004. p. 253-286. Disponível em: < Putting Mano to Music: The Mediation of Race in Brazilian Rap on JSTOR >

PEDROTTI, Gabriela; KEMCZINSKI, Avanilde; PEREIRA, Kariston. Interdisciplinaridade: e suas relações com a intradisciplinaridade, multidisciplinaridade e transdisciplinaridade. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales (RCCS)*, n. 5, p. 2, 2019. Disponível em: < Interdisciplinaridade: e suas relações com a intradisciplinaridade, multidisciplinaridade e transdisciplinaridade - Dialnet (unirioja.es) >

PEREIRA, Carolina Machado Rocha Busch. *Geografias de mundo reveladas nas canções de Chico Buarque*. 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: < Geografias de mundo reveladas nas canções de Chico Buarque (usp.br) >

REIS, Alice Casanova. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v. 63, n. 1, p. 75-86, 2011. Disponível em: < redalyc.org/pdf/2290/229018648009.pdf >

RIBEIRO, Vicente. O modalismo na música popular urbana do Brasil. *Universidade Federal do Paraná*, 2014. Disponível em: < Portal eduCapes: O modalismo na música popular urbana do Brasil >

RICOEUR, Paul. Arquitetura e narratividade. *Geograficidade*, v. 11, n. Especial, p. 151-160, 2021. Disponível em: < Arquitetura e narratividade | Geograficidade (uff.br) >

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 1ªed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROEHE, Marcelo Vial; DUTRA, Elza. Dasein, o entendimento de Heidegger sobre o modo de ser humano. *Avances en Psicología Latinoamericana*, v. 32, n. 1, p. 105-113, 2014. Disponível em: < Dasein, o entendimento de Heidegger sobre o modo de ser humano (scielo.org.co) >

SARAMAGO, Ligia. *A topologia do ser: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*, 2005. 304 f. Tese (Doutorado em filosofia) – PUC-Rio, 2005.

SARAMAGO, Ligia. Como ponta de lança: O pensamento do lugar em Heidegger. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de Campo (São Paulo-1991)*, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008. Disponível em: < Etnografia da música | Cadernos de Campo (São Paulo - 1991) (usp.br) >

SOARES, Marcio Ronei Cravo. *A canção Todo o Sentimento, de Chico Buarque e Cristóvão Bastos: um exercício de leitura verbo-musical*, 2007. Disponível em: <Repositório Institucional da UFMG: A canção Todo o sentimento, de Chico Buarque e Cristóvão Bastos: um exercício de leitura verbo-musical>

SOCHA, Eduardo. O problema da forma na música contemporânea. *Artefilosofia*, v. 3, n. 4, p. 95-104, 2008. Disponível em: <O problema da forma na música contemporânea | Artefilosofia (ufop.br)>

TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o Rap como voz da periferia*. 2000. Disponível em: <REPOSITÓRIO PUCSP: Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o Rap como voz da periferia>

TORRES, Marcos Alberto. A música religiosa e suas espacialidades. In: DOZENA, Alessandro (Org.). *Geografia e Música: Diálogos*. Natal: EDUFRN, 2016. Disponível em: <Geografia e Música (livro digital).pdf (ufrn.br)>

TUAN, Yi-Fu. *Space and place: The perspective of experience*. Eighth Printing, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WOJCIEKOWSKI, Gleison Juliano; TROMBETTA, Gerson Luís. Beleza, ordem e progresso: relações possíveis entre o positivismo e o sistema tonal. *Anais do SEFiM-Simpósio de Estética e Filosofia da Música*, v. 1, n. 1, 2015.

## APÊNDICE A – Transcrição das Entrevistas

### ENTREVISTA ZECA(SAMBA)

Taís: Então, acho que a primeira coisa que eu preciso assim nessa entrevista é que você se apresente, fale o significado da música na sua vida, como fez esse contato com a música, aí você puxa o que você quiser disso.

Zeca: Como compositor também, né?

Taís: É, como compositor, como apreciador...

Zeca: Meu nome é Zeca conhecido na cena cultura como Zeca e sou envolvido com música desde a barriga da minha mãe, sempre curtiu muito música, é uma amante da música popular brasileira. Meu pai também, só que meus pais são operários da CSN, né? Então, apesar da música tá sempre presente nas festas familiares, né, meu avô, meus primos tocavam, participavam de grupo de Samba, mas sempre numa forma assim... Lazer, né?! Algo não profissional, né, nessa linha mais do divertimento, da celebração, né?! Tem uma coisa interessante também do meu avô que ele fazia velório, as músicas do funeral, em Andrelândia de onde vem minha família. E interessante que morreram vários amigos compositores agora, né?! [nome], [nome], que morreram agora na pandemia...

Taís: Eram daqui de Volta Redonda, né?!

Zeca: Eram daqui de Volta Redonda, compositores sinistros. Eu toquei no enterro dele, né?!" Eu tava pensando nisso, p\*\*\*\* hoje, eu tô sendo, tô sendo... animador de velório né. que nem meu vô, e... mas assim a música, nesse sentido sempre foi uma coisa que eu vi como uma terapia mesmo, algum refúgio, mas nunca elaborei isso na minha mente quando criança, né?! Aquela coisa que você gostar, mas não sabia o que... que significa, né?! Mas eu lembro aí na minha adolescência, eu tive um marco muito forte porque eu estudei em escola particular, grande parte da minha vida no [nome da escola] e de alguma forma, eu... eu era uma família operária de pessoas... minha família não era pobre, era classe média baixa, mas perto dos amigos do [nome da escola] eu era pobre, perto dos meus amigos do meu bairro eu era playboy. E eu não conseguia muito entender que era isso me senti excluído, assim, sofria né certo tipo de exclusão dos dois lados. E eu vi na música uma forma também de me incluir, né?! Porque

como eu tinha essa coisa da música de gostar e estar sempre pesquisando também, né?! Na época da adolescência eu me envolvi muito com rock n' roll e na cena também...

Taís: É, eu ia... eu ia falar justamente pra você entrar nessa parte das influências, gêneros musicais, pode passeando nesse...

Zeca: Eu cresci, assim... ouvindo de tudo e assim, frequentando ambientes diversos musicalmente assim, né?! A minha mãe sempre gostou de rock, mas também de música brasileira, de Samba, a família do meu pai tem né, já é envolvida com Samba. Mas chegou uma época da minha adolescência que eu fiquei meio assim com o Samba porque tinha aquela coisa, que gostava de rock não podia gostar de Samba. Então, ou você era pagodeiro ou você era roqueiro e ao mesmo tempo surgindo aquela potência do funk também, né?! Das letras de funk, trazendo uma dimensão de crítica social que aquilo também, que aquilo também me encantava muito, apesar de eu, dentro da minha galera, não confessar aquilo. Eu lembro que quando saiu, né, o primeiro Rap Brasil, eu comprei, né, ainda era... você não podia nem comprar na loja, era pirata, né?! Você comprava o CD do Claudinho e Buchecha, eu comprei. Só que tudo eu escondia dos meus amigos, né?! Os roqueiros pra não saber que eu gostava daquilo, eu escondia até da minha mãe. Por exemplo, o disco do Planet Hemp quando saiu, é... a invasão sagaz homem fumaça, tem meu respeito. Eram os discos que eu tinha, mas eu botava em baixo da gaveta pra minha mãe não ver, porque tinha 14 anos e achavam que fazia apologia a maconha, que os caras eram criminoso e de alguma forma também, minha família herdou na parte do meu pai, uma coisa muito de um... hoje eu entendo assim, né?! Pra eles terem uma projeção, uma família operária que teve uma projeção dentro da CSN, meu pai chegou ao cargo de chefe de divisão que era um cargo assim, acima do técnico, né?! Chegou como técnico de divisão, mas dentro de uma CSN, assim, estatal, mas controlada por uma ideologia militarista muito forte. Então, pra você acessar determinados cargos, você tinha, por assim dizer, se prostituir naquela ideologia. Então, por exemplo, na minha casa meu pai era visto como pelego, né?! Até minha mãe zuava ele nesse aspecto, trabalhava mais na... era peão né, meu pai era o chefe e tinha que cumprir as ordens do patrão, muitas vezes significava, não participar dos movimentos sindicais, isso é até ideologicamente contra. Então, tinha coisa na minha casa, por exemplo, na época do governo Brizola, falar mal do Brizola, né?! Pô, e eu sou fonzasso do Brizola e achava que o Brizola era defensor de bandido por conta do meu pai, porque ele tinha essa visão, né, mais

reacionária, só que minha mãe não questionava isso, só que ao mesmo tempo eu sentia que ela não concordava, né?! E aí também, através da música, eu fui começando a expandir essa minha percepção crítica da realidade, né?! E aí eu lembro, a primeira vez que eu ouvi Racionais que eu peguei um CD do Racionais, MV Bill também foi muito importante, aquele clipe soldado do morro que hoje eu trabalho em sala de aula, deu o maior debate, mostrava a realidade da criançada no tráfico. E aí, com quinze anos eu comecei a estudar violão, ganhei um violão de natal, um Eagle DH 69 que tenho até hoje e aí, comecei a estudar e pá, tinha um professor que morava perto da minha casa, o [nome], que hoje é meu amigo, e é um cara sensacional assim, tava passando por um período de mudança, a casa dele era uma bagunça, mas eu achava o máximo porque ele tinha bateria e eu ia pra casa dele e a gente passava da hora da aula tocando, me ensinava os riffs do rock e aquilo ali me gerou uma forma de eu me sentir incluído nos grupos sociais que eu fazia parte como um músico, como uma pessoa que tocava bem o violão. Então, “o Ed p\*\*\*\*, não é nada aqui, não pega ninguém, mas ele toca violão, chama ele”, eu era o cara que animava, eu lembro das festinhas do São Geraldo [bairro], que acaba e depois a gente ficava tocando, do Jardim Normandia também.

Taís: Pra pessoa que é tímida e excluída, isso é tudo (risos)

Zeca: É (risos), foi uma forma de eu batalhar contra a minha, contra a minha... na verdade não é timidez, né, é a... é a falta de acolhimento que que os espaços, que as instituições sociais não trabalham isso, né?! E é claro junto com aquela coisa também da revolta adolescente, né, também vivia num ambiente... fui o primeiro filho dos meus pais num ambiente que meus pais me cobravam muito. Durante uma época eu tive bolsa, então eu tinha que tirar notas altas, então era muito cobrado em questão de estudo e numa época que tem 15, 16 anos, você vai se desiludindo “tô só em casa e me matando” e ele tá curtindo zoando. E aí né?! Aí me revoltei com isso também e na época, a música era o escape, e na época o rock me ajudou muito com isso de dar vazão pra essa indignação que a gente não entende muito bem na adolescência. E por conta desse lance do violão, eu comecei também a ouvir tudo que minha mãe ouvia, assim que eu já ouvia, mas eu negava essas referências como jovem, mas depois 16 e 17 anos cê vai... pô minha mãe gostava muito de Gonzaguinha, Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano.

Taís: A gente não entende essas coisas quando é novo.

Zeca: É eu achava um saco, mas depois ela pedia “tira essa aqui pra gente cantar junto”, aí pô, eu tirava e achava o máximo. E nesse meio tempo, meu irmão também, eu tenho um irmão mais novo, quer fazer tudo que o mais mais velho quer fazer, tem 5 anos de diferença. E aí, ele começou a tocar violão, estudar violão, mas ele foi estudar violão clássico, e meu irmão tinha uma facilidade e aprendeu muito rápido, em um ano ele já estava melhor que eu, porque ele estudava todo dia e o professor dele era muito... e o meu era mais assim... E aí a gente ficou meio que numa disputa de aprender a tocar, tirar as músicas e aí enfim, nesse momento fui morar em São Paulo com 17 anos. Aí eu fui fazer Ciências Sociais, na Universidade de São Paulo e tinha um vô que morava lá, um vô que era considerado... vinha de vez em quando, tinha família lá, mas sempre chegava com presente maneiro, que tinha um dinheiro, comprava aquelas coisas de 25 de março, com aquelas quinquilharias, ele me comprava com aquilo. Então ele, de alguma forma, ele habitou meu universo assim de vô que tem dinheiro, e chega comprando as coisas. E eu tinha essa coisa com São Paulo, né?!

Taís: Aí você partiu na primeira oportunidade?!

Zeca: Eu passei por uma situação constrangedora com [uma pessoa da família que ele morou]... mas logo depois eu já conheci a galera da faculdade, morei em república, em alojamento. E nesse lance de morar em república, eu fui morar perto do, do morro do querosene que é uma comunidade que fica perto da usp que tem uma cena cultural muito forte, uma comunidade do maranhão muito forte, [nome], [nome], [nome], o pessoal que faz o boi... eles fazem o boi bumbá lá no Maranhão, tem também o [nome] da capoeira, né, que eu também já tinha treinado aqui em Volta Redonda, mas tinha também o lance muito da violência, né?! Eu peguei o período da privatização né, começou em 1993, tinha 8 anos, de 93 a 2000, foi um período de várias demissões, a cidade ficou super violenta e eu lembro que dos meus 15 pra 16 anos, aquele negócio de começar a curtir baile, uma vez fui assalto, fui ameaçado de morte por um moleque que fazia até o tráfico ali na Vila e mostrou a arma, botou a arma nas minhas coisas e aquilo ali na época, sabe, me deixou sem chão e eu fiquei deprimido e eu nem sabia o que era depressão, mas não queria sair de casa, não queria nem falar com meus pais o que tinha acontecido, fiquei ali amargurado aquilo, fiquei em casa mó tempão, não queria ir pra aula. Só saía da aula e vinha direto pra casa, não queria mais conviver, fiquei só em casa e esse lance de ficar só em casa me

levou muito pra leitura e ouvir os discos, que é o que eu tinha na minha casa, graças a Deus tinha isso, né?! Na época não tinha internet pra ficar em rede social, mas foi bom que aí eu me afoguei nesse lance de leitura, literatura. Eu descobri Jorge Amado, Capitães da Areia nessa época, né, minha cabeça explodiu.

Taís: Então a literatura, é, de certa forma, ela influencia na sua música?

Zeca: Cara\*\*\*, eu comecei a escrever antes de compor música, escrevia sensações, colocava no papel numa forma de fazer uma teRapia também, né, passei a entender que era uma teRapia que tava fazendo comigo mesmo. Mas meus pais não tinham muito essa visão de que aquilo ali era uma coisa que precisava de ajuda né, era uma coisa “pô, tem que escutar né...”, aquela coisa, eles também trabalhando muito né, sempre... muito tempo fora de casa, é... e aí enfim, é a literatura e a música, e os discos, da minha mãe e os livros dela, foram os lugares onde eu me refugiei nesse tempo que eu fiquei... entrei em depressão mesmo.. fiquei uns quatro meses sem sair de casa mesmo, com medo, foi doideira. E a cidade tava muito violenta né, Volta Redonda tava extremamente violento. Aí quando fui pra são paulo ,aí eu me envolvi com a cena cultural lá,a capoeira, o Samba, foi em São Paulo que eu comecei a frequentar a roda de Samba porque tem essa coisa também, porque tem essa coisa também, eu cheguei do Rio e nego “mas se não toca Samba?!”. Cara\*\*\* mano...

Taís: Parece que é marcado, né...

Zeca: É, aí eu falava “tá”, mas... aí comecei a frequentar a roda de Samba e me encantei assim, eu tive bons amigos que me levaram em bons lugares lá, inclusive, o [nome], [nome] cavaquinista, cara sinistro que me levou pra vários bagulhos de Samba e aquele universo me encantou e eu comecei a estudar cavaquinho e violão com mais frequência, assim comecei a me dedicar mais porque eu também vi que eu queria me destacar pela música, né?! E era uma coisa que eu gostava e já tinha uma afinidade, aí eu comecei a tocar né, nas festas da faculdade, na chopada, aí tinha o social Samba clube, Samba da galera das ciências sociais, aí já me envolvi tocando violão também, é os saraus que é uma cena muito forte em São Paulo. Quando eu tinha 20 anos eu conheci o Sarau da Cooperifa, não sei se você já ouviu falar, sarau que [nome] organiza, é um sarau que fica na quebradinha lá em São Paulo, morrão do cara\*\*\*, de repente

cê chega tem um botequim e cento e cinquenta pessoas parada ouvindo poesia, é um negócio inacreditável e não são poetas, assim pessoas... cara, é dona de casa, é faxineira, pedreiro, falando poesia e o público vidrado igual se fosse final de copa de mundo cara, você precisa, eu entrei assim e fiquei apaixonado por aquilo. E esse movimento de São Paulo me estimulou muito a querer, pô, escrever...

Taís: Participar daquilo né?

Zeca: Participar daquele movimento, de alguma forma, junto com a cena do Samba também, que eu já tava bem envolvido né?! Montamos um grupo lá em São Paulo, né, montei alguns grupos... mas assim, sempre estudando de alguma forma meio autodidata porque eu já tava fazendo faculdade de ciências sociais, né, então não tinha muito tempo pra dedicação pra música. Mas como eu já tinha essa bagagem aqui em Volta Redonda, tinha uma maior facilidade, cheguei a pegar algumas aulas particulares com alguns professores. Na época, comecei a estudar mais é cavaco, me encantei com o cavaquinho, cavaquinho tem uma parada rítmica.

Taís: E você toca o cavaqui... ah é você toca, né?! Eu vi você tocando lá no... eu vi lá...

Zeca: Toco, toco, mas assim, não é meu instrumento, meu instrumento é o violão.

Taís: Mas você desenrola lá, né?!

Zeca: É, eu toco, mas assim, na roda eu gosto.

Taís: Se arrisca, é.

Zeca: Eu cheguei a estudar um tempo assim, né, eu gosto de me dedicar, né, ao que eu faço assim, principalmente a música, não é uma coisa assim... eu fui entrando no Samba, lógico, nesse lance de autoafirmação, também de me destacar, né?! Tem isso né, de se destacar dentro de um grupo né, música é a minha forma, mas de alguma forma isso me levou pra entender a música não só como um instrumento individual, né, mas como uma expressão da coletividade

né?! Nessa onda de gostar do Samba eu fui conhecendo muitas comunidades em São Paulo, né, muitas escolas de Samba Vai Vai, a camisa verde e junto disso, eu comecei a trabalhar na época nas cooperativas populares da USP da [nome], [nome] de economia solidária na época ainda, né, segundo governo Lula p\*\*\*\*. Secretaria de conta solidária do Ministério da economia, verba pra FAPESP pra c\*\*\*\*\* que a gente ganhava uma bolsa, bendita época. E eu trabalhei com a cooperativa de Trabalhadores autônomas, galera da Agricultura, é... catadores de material reciclado, pequenas cooperativas de lanchonete, e nessa, comecei a trabalhar com a [nome] que é uma... ela morreu recentemente, mas ela foi a fundadora da ala das baianas da Vai vai e o meu avô morou do lado da vai vai, frequentou Vai Vai durante muito tempo. Eu lembro até na caderneta de telefone lá de casa, porque antigamente não tinha celular, né?! Aí tinha lá “Vai Vai”, eu lembro disso né, os clubes que meu vô frequentava, porque quando não tava em casa, tinha que ligar para os clubes e tal e naquilo ali, ela me levou sabe, me apresentou para todo mundo da quadra, me apresentou como compositor. Eu comecei a mostrar minhas composições para ela e ela começou assim “pô Zeca isso aqui é bom”, ela me estimulou muito. E aí sim, comecei a trilhar essa jornada dentro do Samba, conhecer as comunidades e as rodas de compositores, né?! Aí conheci o Samba do Tatuapé, conheci a camisa verde e branco, conheci o, mas quem? Várias comunidades de Samba em São Paulo, pô, Samba de São Paulo é Samba de cemitério, não tem aquela frase do Vinícius de Moraes, né, “ São Paulo é o túmulo do Samba”, uns papos assim. E eu fui vendo que não cara, o contrário, lá a cena do Samba é muito forte e não tá ligado somente com a música, tá ligado com o nascimento das comunidades, né?! Faz parte da resistência do povo negro, né?! E era isso, e eu comecei a perceber isso, o lance do racismo e o quanto eu fui privilegiado por ter a pele clara, e frequentava e sempre fui bem recebido nos ambientes do povo preto, nas rodas de Samba, nos terreiros, nas capoeiras e isso me fez querer militar por aquilo, eu vi que era um...que eu tive um letramento racial que a escola não me deu, mas eu tive na roda de Samba, na roda de capoeira, né, as histórias que são contadas ali pelo... pelas pessoas da comunidade são histórias que você não tem na escola, você não encontra na esquina, você tem que ir ali na fonte, você tem que conversar com as entidades, né, eu tive esse privilégio de acesso a esses lugares por conta de pessoas que me apadrinharam e me amadrinharam, que o caso algumas pessoas que me levaram, me pegaram e falaram “não cara, eu vou te levar pra boa”, e pô, me levaram nas rodas de Samba, aí com 23 anos já voltei pra Volta Redonda, minha avó tava bem doentinha, tive até duas oportunidades de me manter em São Paulo, mas eu tive essa vontade de voltar porque de alguma forma eu já tava envolvido

aqui na época, tinha um espaço cultural Francisco de Assis, que eu frequentava de lá, rolava as rodas de Samba na Vila Mury, não sei se você pegou essa época, era muito f\*\*\* cara e a galera fazia um movimento na Vila Mury, tinha Samba tinha rock e tinha o bloco de concreto, né, que era percussão em lata e aí cheguei com 23 anos e comecei a trabalhar até aqui nessa rua de trás no [nome de escola 1], cheguei com o currículo da USP, né, trabalhei no [nome de escola 2]. Aí, animação pra trabalhar também, mas aí eu durei um ano lá (na escola 1), uma cena esquisita pra caramba lá que rolou e eu saí. Mas aí eu fiquei 6 anos na [escola 2] e lá ainda teve uma educadora, a [nome] que na época eu tocava violão no recreio e o professor de português [nome], que até morreu também, que foi até um professor sinistro de português. Aí ele falava “vamo fazer um Samba aqui”, aí todo recreio que a gente tinha junto, eu levava o violão, aí eu cantava, ele cantava e depois ele dava uma aula sobre história da música, sabe?! Aí a [nome] vendo aquilo me chamou pra trabalhar num projeto chamado Sábado na Escola, isso era no meio de 2010.

Taís: Esse projeto ainda existe, né?!

Zeca: Ele existe, mas não tem a mesma amplitude que tinha porque ele tinha aulas de teatro, dança, de música com profissionais de fora do ambiente escolar, assim, sabe?! A galera que vinha simplesmente com maior vontade que nem aconteceu comigo. A [nome] na época me chamou para trabalhar com violão e cavaquinho em cinco escolas da rede Municipal. E aí que eu... p\*\*\*\* minha mente explodiu também, porque eu comecei a trabalhar com música em contextos assim diversos, né, lá no Marizinha Félix em Três Poços, a molecada bem vulnerável, a comunidade bem, bem, difícil, já no Tocantins a molecada já vinha mais avançada, apesar de ser Retiro, é uma escola referência do Retiro porque tinha uma molecada que já tocava, João Pio também.

Taís: No Retiro também, né?!

Zeca: É, no Retiro. Eu cheguei também a rodar as escolas municipais, conhecer a luta da educação em Volta Redonda, uma luta muito bonita, né?! Agora tá bem surrada, né?! Esculachada! Mas pô, me relacionar também com esse ambiente escolar público que eu me apaixonei sabe, trabalhar nesses ambientes. Nesse projeto eu ganhava bem na época, olha só,

eu lembro que eu ganhava 150 reais por aula, isso em 2010. Quanto que era 150 reais?! O salário mínimo era 300, sei lá 400. E aí, pô, eu juntei dinheiro, eu morava com a minha mãe, juntei dinheiro nessa época, comprei até uma casinha que eu tenho até hoje na Vila Americana só com o dinheiro desse trampo.

Taís: Legal!

Zeca: E tocava aos fins de semana no Samba, inclusive, nessa rua aqui mesmo no Maria Neto. Tinha um Samba, onde tinha o antigo bar do Joke. Cê pegou essa época?! Cara, o bar do Joke era muita onda, era a [nome], ela tinha o bar dela e tinha a farmácia que ela chamava, era cachaça de tudo quanto é jeito com raízes e aí, pô, ela era feiticeira, né?! ela era uma figura mó rabugenta, mas todo mundo gostava dela, dava mó esporro em todo mundo, mas todo mundo curtiava ela, era o máximo. E aí abriu um bar na frente no bar dela que era “o mexicano”, e aí a gente a gente ficou ali um ano, junto com uma cena que acontecia ali na Vila Mury e no Aterrado, e eu era um dos caras que puxavam o Samba, até porque eu tocava cavaco e a rua lotava, a rua enchia, a gente fazia assim, na calçada e a rua véi... um domingo por mês a gente fechava a rua e a gente fazia apresentações culturais e depois o Samba, aí tinha o teatro, a galera do sala preta, galera do maracatu, do bate lata, meninos do batuque. E nessa cena também da gente fazer o Samba, outros compositores, principalmente essa galera do Eucaliptal, São Carlos, do Nelson, eles foram se ligando na nossa cena, que a gente fazia aqui, que era uma cena mais elitizada, que era no centro da cidade, mas que de alguma forma atraiu um público grande e a gente começou a convidá-los pra tocar também com a gente. Foi até na época que a gente formou o um grupo de Samba que eu até participei muito tempo, é um grupo só de coroa, inclusive do mestre do violão [nome] que é uma das referências, assim, máximas do violão. Tocava nesse grupo e eu comecei a tocar com ele, daí eu botava cavaco e ele fazia o violão de 7 cordas. Ele é um monstro do violão, ele é um monstro, ele é assim... ele tem que ser estudado pela NASA o coroa é...

Taís: Ele tá aqui até hoje?

Zeca: Tá, depois vou te mostrar uns vídeos dele. Tá, mas tá assim, já tá bem velhinho. A esposa dele morreu recentemente, ele quase não tá saindo. Ele chorão, ele é aquele chorão antigo,

aprendeu tudo na raça, sabe... Não sabe nada assim, de teoria e nem quer saber, mas bota na prática... não tem igual, toca bandolim, mas o forte dele... ele montou um violão de oito cordas pra você ter ideia, ele mandou fazer um violão de oito cordas pra ele. Ele pegava o violão do jeitão dele... e ele era muito amigo da família da minha mãe e aí tem esse detalhe que eu até esqueci de contar. Porque nas férias, minha família, juntava todo mundo e ia lá pra Angra, no condomínio Praia do Jardim, num condomínio que tem uma praia que é um esgotão a praia, né?! Na época eu era um moleque dava até pra curtir hoje em dia está muito poluída, mas a família do seu [nome] que é uma família antiga do eucaliptal, que é um dos berços do Samba da nossa cidade, né, Eucaliptal e Sessenta são as primeiras comunidades que tem o Samba como, como cultura como como bandeira. Ele a família dele, morava do lado, ele era muito amigo da minha tia. Ela falou assim... Às vezes eu tava tocando violão, eu lembro até tocando “Ana Júlia”, “Paralamas” assim na frente, aí minha tia falava “Acabou a bagunça agora vai chegar... agora é hora de música de verdade” e aí zoava né, aquela música era música da moda, aí eu ficava “aí tia, nada a ver, e blá blá”, brigava com ela e vinha os coroas tocando seresta, chorinho, Samba na frente.

Taís: Ai que delícia!

Zeca: Só que eu não gostava...

Taís: Quando eu era adolescente eu também não gostava de nada disso... Sei como é (risos).

Zeca: E eu perdi muita coisa porque a gente ia pra outro lugar pra ficar lá, tocando nosso violão.

Taís: Aham!

Zeca: E depois eu tinha uma cisma com o seu [nome], porque quando ele chegava todo mundo parava tudo pra ouvir ele tocar e eu tinha mó ciúme disso que aí eu tinha que parar, sair do lugar onde eu tava com a galera. E depois ele veio se tornar uma grande referência no violão, meu amigo pessoal, da minha família, a gente foi no aniversário de 83 anos dele, antes da pandemia, né?! Aí minhas tias foram também, sabe?! E aquilo foi muito especial pra mim, porque de alguma forma, foi minhas referências musicais, mesmo que eu não tenha aceito, aquilo tava me

formando né. E aí nessa cena aqui do Aterrado que a gente fez, a gente começou a montar grupos e fomos contratados pra tocar. Na cena do São Carlos, que a galera tem uma cena muito foda do Samba começou a vir pra cá pra tocar com a gente e junto, alguns compositor o Nelson, o próprio [nome] que colocava o som na época, ele tinha um som, ele era técnico de som no Samba. E aí acabava o Samba, o Samba de acabar dez e meia, onze horas porque aqui, né, área residencial, começava cedo, mas acabava o Samba a gente ia lá pro bar do Gaúcho, lá na São João, perto do Tetel lá. Aquela pracinha ali tem história demais, a gente ficava a madrugada inteira ali e a galera mostrando os Sambas e eu ficava assim “caraca Nelson, caraca Nelson, pô vamo tocar esse Samba na roda”, “não vai dar nada não”, a galera tinha uma resistência ao autoral, todo mundo queria aquela coisa da catarse do Samba, mas eu fiquei naquela, por gostar muito de escrever vi que aqueles coroas tinham várias músicas e que não tinha espaço assim, né, no contexto sabe a galera não tava ali para ouvir entendeu. A galera chapava, a molecada, né, tinha uns coroa também, o Samba era bem diverso, não era só de molecada, a galera mais velha colava isso era legal tinha bons músicos, né?! Pô, o [nome] tocava aqui com a gente direto, o [nome], [nome], [nome], [nome] são grandes referências aí até hoje, estão muitos fora do país fazendo carreira musical. Aí eu vi p\*\*\*\* vários compositores tava ali na roda, mas não apresentava o Samba, e eu ficava assim poxa tem que começar a tocar nossas músicas e eu comecei a testar algumas músicas minhas. E aí no meio assim, tipo assim, não avisava para a galera que era minha, fazia um pout-pourri, entendeu?! E aí jogar ali pra ver qual é... E a aceitação era maneira, galera perguntava “e aí aquela música que você tocou? Quem toca? Paulinho da Viola?”

Taís: Paulinho da Viola (risos)

Zeca: [nome] [sobrenome] da Viola ali ó... Cantava Samba do [nome]. E aí a galera, “pô, [ZECA], maneiro, tem que cantar mais, tem que cantar mais”, aí eu falei “caralho, a gente tem que fazer uma cena...”

Taís: Mas assim, entrando nessa parte mais assim, das suas composições, é... das suas referências. Se você pudesse escolher, algum compositor ou alguma música específica que mexe com você...

Zeca: Paulo César Pinheiro. Paulo César Pinheiro foi um cara que...(pausa)

Taís: Uma música específica, alguma coisa específica que mexe com você, que mexe com as suas emoções...

Zeca: Paulo César Pinheiro, Paulinho da Viola “quem me navega é o mar”, tem muitas músicas que me marcaram assim por... pelas pessoas esperarem que eu cantasse ela na roda, era a música que eu gostava de cantar e...

Taís: E você consegue enxergar, esteticamente falando é...

Zeca: Aproximação com minha forma de compor?

Taís: Exato!

Zeca: Pra caralho, com certeza! Mas ao mesmo tempo, eu gosto de trazer pro Samba também a minha parte rock n’roll. Lógico, no início quando eu comecei a compor, comecei dentro do formato tradicional do Samba, quando a melodia casava ali dentro, mas depois eu fui colocando meu jeito, minha identidade. Eu tenho essas referências aqui, Milton Nascimento pra cara\*\*\*, minha casa é muito Milton Nascimento e Gonzaguinha.

Taís: Você compõe de tudo ou compõe mais Samba?

Zeca: De tudo, mas mais Samba.

Taís: Mas na sua música você consegue encaixar, de certa forma, referências do rock n’roll.

Zeca: Eu tento, né?!

Taís: Mas de que forma você faz isso?

Zeca: Pois é, cê vê, não é uma coisa pensada né, mas é uma coisa tipo assim, eu tô tocando e começo ali... a lembrar de uma música do Milton, aí eu vejo um acorde e “c\*\*\*\*\* esse acorde aqui é do c\*\*\*\*\*” e fico meia hora nele pensando “esse dá para vir para cá”, aí de repente surge a melodia e eu lembro “Caraca, tem aquela letra”. Eu escrevo uma parte de ideia e deixo lá, amadurecendo, entendeu?! No caderninho... Aí comecei a fazer melodia e pensei “Caraca, tem aquela letra lá que eu comecei que vai encaixar”. Aí... entendeu?! A minha obra é muito assim, é... eu sou muito esquizofrênico no quesito de compor, começo e não termino, é até minha característica, até me enche o saco isso, sempre começo as coisas e deixo pela metade, sabe?!

Taís: Sei...

Zeca: Eu gosto assim, da bagunça, depois pego aquela coisa e penso “eu vou por aqui”. Eu gosto da bagunça, depois eu pego por aqui, sabe, e vou repensar a bagunça. Mas isso para a vida não é muito bom, né?! Me ferro várias vezes! Mas para compor, eu acho interessante, mas ao mesmo tempo que aquela coisa de você não acabar a música

Taís: É aquela coisa assim de colocar várias referências?! De você conseguir fazer um mosaico de várias referências, você quer dizer?! Porque não sei se é o que você tá querendo dizer, você começa você tá com uma referência na cabeça, depois você continua a composição você consegue fazer essa...

Zeca: É, eu também entendo... Por exemplo, uma coisa que eu faço que eu aprendi com o Chico Buarque também, tipo assim você vai falar de uma tema, então pega as músicas que já existem sobre aquele tema e deixa elas reverberarem em você, fica ouvindo, fica ouvindo e tá passando alguma hora e você “cara\*\*\* o jeito da pessoa falar “ô laranja um real e lararara”, às vezes aquela melodia do passarinho cantando, pega aquele melodia e desdobra ela, tem muito isso, o Nelson também faz muito isso. Eu que sou da sociologia sempre penso assim “Pô, como pegar as ideias que a galera tá reproduzindo em relação às opressões diversas do nosso dia a dia e desconstruir isso?”. Aí entra até mais na parte do meu trabalho infantil que eu chamo, né?! Eu componho muito pra criança, mas eu brinco que é música infantil pra incomodar adultos porque ela sempre tem uma mensagem de desconstrução de algum pensamento preconceituoso. E é o

trabalho que eu tô desenvolvendo agora também, eu tenho praticamente um álbum pronto de músicas que eu fiz, e aí diversos estilos. São músicas pras crianças, mas pra incomodar os adultos, que elas questionem certas coisas do universo adulto.

Taís: Eu acho que eu já vi alguma coisa assim, sobre esse seu trabalho.

Zeca: Queria mais tempo pra trabalhar ele, pra gravar as paradas, mas pô, não dá, mas eu ainda vou conseguir, vou juntar um dinheirinho...

Taís: Você foi até pra um festival da Ilha Grande, né?!

Zeca: Sim, cara. Eu fiz uma música lá “brincando que se aprende”, essa é música é das poucas que estão no Spotify, das poucas que eu gravei maneiro. A [nome] gravou a voz, né?! Aí chamei uns amigos né, tem baixo, berimbau, guitarra, [nome] na guitarra, [nome] no baixo, [nome] na bateria, só fera né?! E a música teve uma projeção maneira assim, apesar de eu não ter trabalhado a divulgação porque eu não cuido disso, agora que eu to mais... Não adianta só você lançar uma música, até esse debate é muito louco, né?! Como é que você vai projetar aquela música pro público, né?! Quando a gente criou o Samba do abacateiro, a gente tava voltado pra isso, tocar aquela música para que pelo menos ela tivesse a escuta atenta do público, né?! É algo tão difícil hoje, é difícil cara... Mas eu como não tinha é... como escrevo, tenho minhas músicas, fui muito estimulado pelos meus amigos mais velhos e sempre foi uma característica minha também né, minha mãe sempre se incomodou um pouco com isso, sempre tive amigo mais velho porque como eu não me encaixava muito com a galera, sofria bullying, não tinha muito tato de tá com a galera, então sempre me relacionava com professores, pessoal mais velho. Eu tenho isso até hoje, gosto de ouvir histórias dos meus avós... os meus primos, ninguém guentava ouvir as histórias do meu avô e eu ficava lá sentado várias horas. Aí falavam “pô Ed, sai daí, história de velho”, contava a mesma história, mas sempre tinha uma coisa diferente sabe, mas sempre tinha uma coisa que tinha a ver com o contexto, né cara?! E eu gostava muito de ouvir histórias, então gostava, muitas vezes de pegar essas histórias e transformar num produto artístico também. Eu fico com essa viagem... Eu escrevo música, crônica, texto, né, variados assim, mas normalmente são músicas. E aí a gente pensou o Samba do abacateiro pra ser um espaço para os compositores, sabe...

Taís: Mas aí, eu ia entrar nisso agora, cê já... É assim, qual é a sua relação com o Samba do abacateiro? Só pra gente deixar registrado, você foi um dos caras que idealizaram o Samba do abacateiro... Você me falou daquela questão é, antes da gente começar a gravar, que teve um período que foi financiado pela fundação CSN, agora já não é dessa forma, né?! É um financiamento coletivo, né?!

Zeca: É, então, o lance foi esse a gente acabou o Samba aqui na mexicana e começamos na toca do arigó, foi um bar...

Taís: Essa época eu peguei, eu peguei.

Zeca: Começou na São João e a galera do São Carlos, o famoso [nome] grande figura, o [nome], dono da garagem do antigo Samba da garagem de Volta Redonda lá no São Carlos, tenho mó carinho pela família dele sabe, me considerava né... sobrinho dele assim, aí me envolvi muito com essa galera do Samba daqui da região, e porra tinham caras eram compositor assim e ninguém conhece, ficava indignado com isso. Ficava “pô , a galera vai lá pro Rio de Janeiro ouvir Samba”, pô os caras tão aqui véi, aí fica com essa parada “ain, vou pro Rio de Janeiro”, a pessoa vai lá pro Rio e às vezes a riqueza tá dentro da cidade. Então isso foi uma coisa que me motivou muito a desenvolver essa proposta. Na toca do arigó a gente já começou com essa proposta de ter roda de compositores, juntamente com o Sarau, era toda quarta lá, aí o sarau tinha as poesias e o sarau foi muito legal. No início, a [nome] fez curadoria do Sarau e era muito maneiro porque a gente recebia tudo, compositores que cantavam suas músicas, mas também poetas, artistas plásticos. A época da Toca do Arigó foi muito assim, potente de efervescência cultural, e minha mãe morava ali na Colina, então ficava ali direto, virei até sócio. E aí a gente começou a desenvolver esse Samba lá de compositores, inclusive a gente fez o lançamento de um disco do Nelson que é o brincando com os amigos, quando você for conversar com ele, você vai ver, que o Nelson é um cara super engajado, assim, as músicas dele são assim, é... me inspira muito, né, esse lance das músicas críticas, né... mas nunca fez sucesso, né?! Aí ele lançou um disco só com música de zoeira, só gastando os amigos, foi o único disco dele que bombou, fez o maior sucesso, que é só ele zutando as figuras do São Carlos, que é um disco de zoeira, mas ao mesmo tempo é uma crônica social, pessoas que são marginalizadas...

Taís: É um cara...

Zeca: Ele é o único que vive sim, que abnegou a vida para ser um poeta, compositor. Beleza, talvez seja dos poucos aqui. Claro ele foi encostado pelo INSS, ele teve um problema de paralisia lá, então tem um salário mínimo que é uma mixaria assim, então ele sobrevive das músicas e assim tem um caderno de música. Claro que tem vários outros na região, mas também desenvolvia outras atividades e a composição era uma mais né. E nessa onda de valorizar esses compositores que a gente pensou esse Samba, sabe. Pô, vamo cantar Samba que a galera gosta? Vamo! Mas nossa bandeira vai ser os compositores então todo compositores chegava e fazia essa curadoria tipo assim, vamos tirar, vamos cantar seu Samba e a ideia lá do Samba do abacateiro foi muito essa quando na época o [nome] né, que é um dos coordenadores do projeto garoto cidadão, ele convidou para fazer o Samba lá. Falei pô... ele queria fazer um Samba normal né, porque o cara nasceu no Samba tal. Inclusive a gente começou assim, mas aí eu falei, “pô minha ideia é trabalhar Samba autoral, é isso que a gente tem”. Nessa época que tava tendo o Samba todo mundo, e pô, foi uma época muito estimulante, né?! A gente queria apresentar... Aí rolou esse convite acho que em 2016, 17, aí a gente começou a fazer esse Samba lá do abacateiro, abacateiro porque lá tem um abacateiro e eu sempre gostei dessa parada das árvores também, e eu sempre gostei dessa parada das árvores, elas sempre foram protetoras do Samba, a mangueira, salgueiro, enfim.

Taís: Eu sei que você já falou, mas só pra ficar registrado assim... A mudança do Samba lá da fundação CSN pro contexto atual do Samba do abacateiro...

Zeca: Isso, é o seguinte é... aí a gente começou com um time oficial fazendo o Samba do abacateiro. O Samba do abacateiro era uma todo mês, a segunda quarta feira do mês, mas aí foi visando essa parte dos compositores e os participantes do time oficial tendo dificuldades de se encontrar, eu comecei a chamar a galera mais nova que fazia o Samba no Aterrado pra cantar Samba de compositores daqui, a gente fez então “vamo fazer então um grupo que vai tocar músicas nossas, mas também Samba do [nome], do [nome], do Nelson e etc, que foram compositores aqui da região que foram se aproximando dessa cena, eu também fui conhecendo mais rodas e fui chamando pra conhecer, aí a galera vinha cantava seus Sambas. Isso é muito

potente, a galera gosta se sente, valorizada. No começo não tinha a cerveja, eu achei que ia ser um empecilho sabe, falei “cara\*\*\*, como assim Samba sem cerveja, né?! Aí o Nelson me zuava, falava “pê, Samba de crente isso aí?” E aí a gente recebia um trocado na fundação e eu queria distribuir, quem toca quarta-feira aí na cena? Na época a gente ganhava bem, 150 cada um... Mas aí quando a gente tava se fortalecendo veio a pandemia aí maionese desandou, a gente ainda fez no começo da pandemia... Cada um desses compositores quando vinha trazia suas redes de influência, era maneiro. Aí quando veio a pandemia, a gente até chegou a fazer um festival online no youtube, mas aí aquela ideia do caderno de compositores ficou em stand by, a gente quer até voltar, né?! Pegar as músicas principais que rodaram no Samba e fazer um disco dela, sei lá, eu chamei de caderno porque é difícil gravar música né, hoje em dia tá mais fácil, mas... eu acho que aqui a região é muito carente de pessoas pra trabalhar na produção, tlg? Produção cultural mesmo, todo mundo quer ser frontman, ninguém quer estar nos bastidores. Não sei se é uma visão preconceituosa minha, mas em São Paulo cê vê assim, numa roda pequena, tinha uma galera produzindo. Aqui não, é difícil cê conseguir a galera pra produz, e os compositores de origem trabalhadora, não conseguiam ter um tempo pra se dedicar ali a desenvolver o projeto. Quem tinha um tempo ali, não tinha expertise pra desenvolver, eu também não tinha, mas fui desenvolvendo na prática, né?! Hoje, né, a Beth ela trabalha na produção do abacateiro, mas eu conheci ela quase no início da pandemia. Foi quando que começou a pandemia, 2019?

Taís: 2020.

Zeca: Então, ela começou de 2018 pra 2019, foi quando a gente tava bombando, porque ela começou a fazer a produção e [nome] foi um dos meninos que fez curso com a gente tinha curso...

Taís: Mas aí na pandemia deu uma brechada, né?!

Compositor: É, cara, até rolou um financiamento pra fazer esse festival, o festival online a gente fez com o financiamento cultural, mas eu achei bom, cara...

Taís: Vocês ficavam muito amarrados, né?! Com um financiamento mais coletivo...

Zeca: Fica mais livre. A gente montou um grupo lá do Samba do abacateiro e rodou em vários lugares, em algumas casas, tocamos em alguns bares, em Penedo. Tocando músicas nossas e dos outros.

Taís: Mantendo a proposta do Samba do abacateiro?

Zeca: Não integral, mas sim trazendo essa proposta de apresentar o novo, que é uma característica que eu vejo do Samba do abacateiro. E aí, enfim, agora acabou a pandemia, mas enfim, voltando as atividades, não rolou esse financiamento do centro cultural e a gente começou a fazer lá no [nome] (Espaço Afroreggae), um cara que tem um trabalho na cena cultural muito forte e o [nome] é muito envolvido, ele era o diretor cultural do Clube Palmares, na época que tinha o Samba do pagode que bombava, Zeca Pagodinho, Mauro Diniz e vários outros. Ele fez um concurso de Samba aqui que os jurados foram Abdias Nascimento, Milton Santos, Lélia Gonzalez, olha que legal, então já é um cara que tá envolvido no contexto de Samba autoral. Então eu falei, [nome], “tenho uma ideia aqui, vamo fazer?”, “vamo”, só que aquilo, a casa dele não é ampla, não é o ideal. Mas nós fizemos a primeira edição lá, naquela que você foi, depois de três anos parado e agora tamo retornando com outro grupo, porque nesse meio tempo formou o Samba da Jurema, que eu fiz parte durante um bom tempo.

Taís: Ah, então é todo mundo meio envolvido...

Zeca: Isso, mas aí o que aconteceu, o Samba do abacateiro veio antes do Samba da Jurema, mas quando veio o Samba da Jurema, foi um evento que teve uma produção pesada e, virou um mega evento, um evento fod\* e teve uma proporção sinistra, e a galera mostrou uma banda, o Juremeiros e pô teve muito trampo e a galera começou a bombar. E o abacateiro era na quarta, então não pegava nada. Mas agora a gente tá voltando com outra proposta, a Ivone tá chegando agora também, né?! O [nome], o [nome]...

Taís: Falando das suas composições... Quando você compõe uma música qual sua intencionalidade? O que você espera?

Zeca: Então, é louco isso porque a gente espera atenção, que é uma coisa rara hoje. Mas assim, alguma sensação? Incômodo! Eu gosto de incomodar, gosto de afagar e incomodar ao mesmo tempo. Comecei no trabalho infantil, ele aconteceu muito isso na verdade... eu comecei né desesperado em 2017 doido para fazer uma Pratinha, tava com uma matrícula, comecei com trabalho de tocar em festas infantis. Aniversário das minhas priminhas né, fazia brincadeiras lá na frente, dava aula para criança de violão e tal e minha prima me chamou pra fazer festa infantil, duas sobrinhas né que cantavam comigo que eu levava no aniversário, aí eu pensei quer saber eu vou fazer uma prata com isso, daí comecei a tocar em festas infantis. Mas comecei a compor também para as crianças e compus algumas músicas, que tipo assim, fazia paródia né que nem uma até com Nelson né época de carnaval “ninguém corta a cabeleira do Zezé é assim que ele gosta, é assim que ele quer”, fazendo paródia com o Zezé, sabe...”fingindo de viadi\*\*\*”, inspirados em dois alunos meus que faziam ballet. Aí fiz música sobre racismo, diversidade sexual... Lembro até da fala de um pai numa festa que eu toquei, os cara me chamaram eu vou meter marcha né, vou fazer meu trampo, tocar minhas músicas e toquei “jeito de v\*\*\*\*\*” lá cara. As crianças se amarraram, mas os pais ficaram assim né, aí acabou a festa, aí um pai disse “Legal seu trabalho, mas essas músicas são de adulto, né?! Então, percebi que eram músicas de crianças para incomodar os adultos e o cara se incomodou, né?! Aí me veio essa ideia de música de criança para incomodar adultos, como um novo projeto. E aí nessas aulas com as crianças, eu pego esses temas, tento fazer um processo de escutar, o que eu gostaria que fizessem com a minha música, né?! Tento escutar as crianças e elaboro...

### **ENTREVISTA NELSON(SAMBA)**

NELSON: ... Eu cheguei a gravar e eu não tenho o cd. Tô doido pra saber quem tem esse cd porque eu preciso desse cd, eu não tenho o cd. Tem dois cd que eu gravei que eu não tenho, um tá com o [ZECA], tenho certeza que tá com ele, que é um cd infantil, entendeu ?

Taís: Ah sim, aham.

NELSON: E esse que tem essa música “Samba em Miúdos”. Então tem uma pessoa que tem mas tá me enrolando. Falei pra ele “só vou tirar cópia, eu te devolvo”. Porque tem mais de 30 anos, que eu fiz a música tem mais de 30 anos, que eu gravei já deve ter uns 15. Quer dizer, eu

gravei até com umas pessoas que, um cara que tocou comigo é evangélico, teve gente que já foi embora, e é uma música que eu gosto, botar pra ficar ouvindo, achei que cantando ela ficou legal.

Taís: Toca aí pra gente ouvir.

NELSON: Me agradei pela medida do bonfim

Não valeu pra você

Mas valeu muito pra mim

Trouxe o neruda que eu não te tomei

Confesso que o li, juro que gostei

E outros livros comprei

Aquela aliança

Eu não quis derreter

Nem precisei vender

Pra pagar o aluguel

Aqui está o disco de Noel

Que você se esqueceu quando me abandonou

Na nossa lua de fel

O Pixinguinha é seu

Eu só quero o que é meu

Mas a que você pegou, vou levar

Pois quem comprou fui eu

Eu lavei minha alma e as marcas do amor

Dos nossos lençóis

E não vejo maneira que possa ajeitar

O que houve entre nós

Deixe que eu fecho o portão

Com toda serenidade

Eu agradeço a atenção

E toda hospitalidade

Adeus, eu preciso ir

Já está ficando tarde  
Fiz-me um Samba em miúdos  
Então salve-me aqui  
Porque senti saudade.

Taís: Lindo demais!

NELSON: Eu não tenho essa música mais.

Taís: Tem na memória, né?! Tem que gravar de novo.

NELSON: Mas se fosse gravar agora queria gravar com um piano, entendeu? Botar alguém pra fazer um arranjo legal de piano... Até penso em gravar, mas quanto às...

Taís: Tem que botar isso pra frente.

NELSON: Botar um piano legal, bem trabalhado, entendeu ? Tem um cara amigo do Zeca que é pianista, esqueci o nome dele.

Taís: Não, pianista, a gente arruma um bom pianista aí. Tem que arrumar a possibilidade de gravar, né?

NELSON: É, isso não é tão difícil, né?! Tem um estúdio do [nome] lá no Retiro, só que o Henrique é muito sem tempo. Pois é, aí no caso seria um teclado fazendo um piano, né?! Como é que você vai transportar um piano pro estúdio? Não tem como, é um teclado fazendo um piano.

Taís: É verdade, sim.

NELSON: E o [nome] até faria isso também, a maioria das músicas que eu fiz pra criança, [nome] que fez o arranjo. Mas eu não vejo mais, não encontro mais.

Taís: Me conta um pouco do senhor assim, quantos anos o senhor tem, qual bairro que o senhor cresceu, como é que foi...

NELSON: Nasci em Barra do Piraí, há 74 anos atrás. Quando eu tinha 15 anos, eu fui buzinado no Programa do Chacrinha. Ninguém nem lembra quem é Chacrinha mais.

Taís: Eu sem quem é hahaha.

NELSON: Então, eu fui buzinado no Programa do Chacrinha. Porque com 14 anos, eu já achava que eu era compositor, eu cismava que eu era compositor. Tanto forcei a barra que meu pai acabou deixando eu ir, arrumei mais três amigos, um pra guiar a gente e dois que nós fizemos um trio, era um trio. Eu já fui pra cantar música minha, que era um twist, na época. E fui buzinado, a gente era muito ruim mesmo. Nessa de ser buzinado, eu fiquei com uma coisa assim, foi meio traumático pra mim, porque eu andava na rua em Barra do Piraí, as pessoas falavam “aquele macaco ali foi lá no Chacrinha envergonhar nossa cidade”.

Taís: Que isso...

NELSON: Ouvi isso várias vezes, eu era uma criança. A criança hoje com 14 anos é diferente da criança de 14 anos de 60/70 anos atrás. A gente não tinha as palestras que tem hoje em colégio, essas coisas, que prepara a criança pros preconceitos. Eu ficava assustado com aquilo e não entendia o porquê de tanta hostilidade. Aí a partir dali, passei a prometer pra mim mesmo que um dia eu seria artista.

Taís: Desculpa interromper o senhor, só pra eu entender, o senhor acha que essa experiência traumática, ela na realidade não segurou o senhor, fez com que você quisesse ser um compositor melhor, um músico melhor?

NELSON: Pelo contrário, me impulsionou, é isso aí. Ao invés de me traumatizar, fazer eu esquecer, me fez lutar, me fez ouvir mais música e continuar compondo. Coisas muito ruins, porque com 14 anos vai compor coisa boa como? Isso é influenciado pelos artistas da época, nem todos eles eram bons, tem muita coisa que... Uma música que eu cantava que eu não canto

mais é “Olha a Cabeleira do Zezé”, porque eu acho que isso aí é homofobia, é agressão. “Corta o cabelo dele, corta o cabelo dele...”, que negócio é esse que você vai cortar cabelo de alguém?

Taís: O senhor tem uma música que critica isso, né?

NELSON: Tenho, tenho, que é “O Respeitista”. E outra coisa, na mesma música eu falo da “Nega do Cabelo Duro”, pô, não existe cabelo ruim, cabelo duro, existe cabelo étnico, cada um tem o seu cabelo de acordo com a sua etnia. Então se tem uma música que eu acho ridícula, é a que fala assim “Nega do cabelo duro, que não gosta de pentear, quando passa na beira do não sei o que os negão começa a gritar: pega ela aí pra passar batom. Que cor? Violeta, na boca e na bochecha.” Olha que coisa mais ridícula, “pega ela aí”, que negócio de pega ela aí, isso é agressão, pra passar batom na pessoa, à força. E essa música fez um tremendo sucesso, as pessoas cantavam isso aqui no Palmares e eu ficava muito p da vida.

Taís: Na época o senhor já problematizava essa música ?

NELSON: Não, já detestava.

Taís: Então, já via problema nela, né?!

NELSON: Até porque eu sou do movimento negro, o pessoal do movimento negro tinha essa consciência, mas ia começar a proibir as pessoas que vinham aqui de cantar? Não tinha como, eu ficava injuriado. Não só essa, como outros tipos de música que as pessoas cantavam aqui, quer dizer, quando era minha vez de cantar, nem todo mundo gostava porque eu cantava outras coisas. Porque era Samba e eu ia cantar Cartola, Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola... Então, quer dizer, eu sempre fui muito crítico, até me censuro às vezes por isso, porque essas coisas eu não aguento ouvir sem falar, e acabo falando porque tava ofendendo as pessoas, que não quer entender às vezes o que a gente quer passar, quer falar. Mas é isso.

Taís: Às vezes o senhor não precisa nem falar, acho que as músicas falam por si, né?! O senhor tem essa pegada também bem...da crítica, né?!

NELSON: Eu tenho essa pegada, a minha música é uma música ideológica, eu não sei fazer musiquinha de beijinho na boca. Minha música tem um viés político, ecossocial, questão racial, questão da homofobia, do machismo... Eu abordo essas coisas nas minhas músicas. Eu não vou fazer uma música só por fazer. Eu sempre digo que a minha música é parto, ela é gerada no meu útero poético mental, e às vezes leva um tempão, mas é parto, eu não forço a barra, é gestação mesmo, gestação mental do útero poético. Quem não tem isso, acho que não cria coisa boa não. Eu nasci com isso.

Taís: E falar em nascer com isso, se o senhor pudesse definir assim, qual é o significado da música na sua vida?

NELSON: Tá em tudo. Se não fosse a música não sei, já teria tentado suicídio, que eu pensei isso algumas vezes, também a música me segura. A música pra mim é tudo, meu violão na mão, com o caderno escrevendo... Então, a música me mantém vivo. Eu não frequentei a escola, apenas aprendi a ler com uma professora particular, aprendi a ler e não quis aprender matemática, só queria aprender a ler pra poder ler gibi e ler a legenda de cinema, porque eu era doido por cinema, era tudo em inglês antigamente, e a legenda eu queria entender, foi aí que eu aprendi a ler, por causa disso, e poder escrever minhas músicas. Até que eu escrevo mal, eu não conheço o português. Eu me acho assim, até um termo que eu inventei, né?!, um intelectual autodidata, quer dizer, eu sou um observista, que observa, e um absorvista, que absorve, do jornalista, que eu tô viciado em telejornal, eu vejo a Globonews 24 horas por dia. Então, quer dizer, através da imprensa que eu me informo, e os programas políticos, é claro. Foi o movimento negro que me politizou, antes do movimento negro eu era mais um negro alienado que só sabia falar de futebol.

Taís: Mas quando que o senhor se aliou ao movimento negro, teve esse contato?

NELSON: esse contato foi com a galera do movimento Soul Music, dançava James Brown, aquelas coisas, né?! E esse pessoal tava começando a fazer movimento negro em Volta Redonda. Eu não morava aqui no Palmares, aqui eu já moro há 37 anos, eu morava na 207, mas eu sempre frequentava a casa da Rapaziada e a Rapaziada descobriu a história do Palmares, do Engenheiro Nasário que queria ativar o Palmares, fui conhecer o Engenheiro Nasário, pra mim

foi a melhor coisa da minha vida, ter essa consciência racial, me filiei ao PT e comecei a frequentar, encontros políticos, passeatas no Rio de Janeiro com o movimento negro e passei a compor o bloco do Palmares, que tinha o bloco afro, o primeiro bloco afro de todo o estado do Rio de Janeiro, nem o Rio de Janeiro tinha bloco afro, acho que não tem até hoje. O primeiro ballet afro, professora [nome], primeiro ballet afro de todo o estado do Rio de Janeiro. Quando tinha encontro de movimento negro no Rio de Janeiro, o Palmares que ia lá pra dançar, era um grupo que ia lá pra dançar. Então, tenho muita experiência, conheci a Lélia de Almeida Gonzalez, grande intelectual desse país. Já ouviu falar?

Taís: Sim, claro!!!

NELSON: Eu ganhei o prêmio, ganhei o diploma Abdias Nascimento. Eu tenho esse diploma Abdias Nascimento, por causa da militância esse tempo todo. Foi uma deputada do PT que me indicou lá pra ALERJ, através da [nome] pra eu poder ganhar esse diploma. Não sei se você veio aqui... ficou cheio de gente aqui no dia que eu recebi.

Taís: É... tem muito tempo?

NELSON: Foi em Março do ano passado.

Taís: Ahhh, eu tava chegando na cidade de novo (risos).

NELSON: É, né?! Foi em Março...

Taís: Mas eu me lembro do pessoal comentando...

NELSON: Comentando, né?!

Taís: É, foi bem comentado, bem comentado. E qual foi a sensação de ser diplomado?

NELSON: Ahhhh, foi muito bom, que eu conheci Abdias, Abdias vinha no Palmares mais de uma vez, vinha dar palestra em Volta Redonda, eu não perdia nenhuma. Eu conheci a Elisa lá,

que é esposa do Abdias, quer dizer, cheguei a encontrar com Abdias, o Abdias sabia de tudo da história do negro. Deu aula de cultura negra nos Estados Unidos, era um intelectual assim inquieto, atuante e ele gostava de mim. Lélia era minha amiga, quando vinha em Volta Redonda, a gente bebia cerveja junto.

Taís: É?

NELSON: É, a gente bebia cerveja... A gente saía daqui pra beber cerveja lá no, lá no... num bar que tinha lá na Paulo de Frontin, um bar que tinha lá pra cima, esqueci o nome, a gente comia uma canja. A gente ia pra lá depois da palestra, ela gostava de bater papo. Ela vinha aqui, Lélia frequentou o Palmares, frequentou Volta Redonda, toda palestra que tinha dela eu tava lá. Ela gostava de uma música que tem nesse CD que é “Tiroleza”, quanto tempo que tem isso.

Taís: Tem muito tempo isso? Só pra eu ter uma noção...

NELSON: Tem, tem, tem trinta anos, por aí...É... por aí... se não tiver mais. Deve ter o... A Sônia Santos, uma cantora antiga, tava afim de gravar um LP, o pessoal do movimento negro falou “olha, tem um cara em Volta Redonda, quem sabe ele não tem alguma coisa que possa te interessar.”. Ela veio pra Volta Redonda, ficamos amigos, cheguei a ir pra casa dela em Jacarepaguá, ela mora em Los Angeles, ela chegou a gravar essa música lá. Eu não sei se tá na internet ainda e nem se a Sônia tá viva.

Taís: Qual música ela gravou?

NELSON: Malcolm X, tá no outro CD.

Taís: O que tá junto com o livro?

NELSON: Isso! Mas aí essa minha vida, até hoje fazendo música, eu faço música pra criança também.

Taís: O senhor disse que teve essa influência do twist, né?! Essa coisa com o Chico também... como que foi é... Quais foram assim, os gêneros e os músicos que te influenciaram durante a sua vida TODA? Não agora, nesse exato momento... mas durante a sua vida, tem alguma coisa específica?

NELSON: No passado, quer dizer, antes de surgir o Chico Buarque, eu já ouvia a música da época. Aí surgiu o Chico e eu pensei “ pô cara, que legal, que cara diferente”. Mas antes do Chico eu ouvia Jorge Ben, surgiu antes do Chico, o Milton veio bem depois, o Gil... tudo veio depois do Jorge Ben, o Jorge Ben era um cara que me influenciava, me influenciou assim, a tentar compor alguma coisa, mas eu num, num... conseguia entender a batida dele, entendeu?! Eu sou autodidata né, eu não tenho teoria nenhuma, toco de ouvido. Mas tem esses cantores da época, os cantores que cantavam bolero e as cantoras... Maysa, Dolores Duran. O que fez eu achar que eu sabia fazer música foi quando eu tinha uns 12 anos, eu tava brincando, tava no quintal assim... antigamente, ninguém tinha televisão era só rádio, algumas pessoas tinham rádio, não eram todas também. Comecei a ouvir uma música “Ouça, vá viver a sua vida com outro bem, pois eu já cansei...”, esse “de ser você” eu já sabia que vinha isso. Quando... (choro), desculpa...

Taís: Não, tranquilo...

NELSON: Eu adivinhei a frase que vinha “Eu já cansei de pra você não ser ninguém”, falei antes da frase. Eu falei, eu falei (choro)... aí eu falei assim “eu sei fazer música”, eu sabia que vinha isso. Como que eu sabia? Eu tinha... 12 anos. Eu ouvi também no rádio... é que eu falo, se existe reencarnação, eu nunca reencarnei na África, a minha reencarnação foi na França, era criança, na hora que eu ouvia Édith Piaf eu ficava doido, ficava louco, nossa... criança... chorando apreciador Édith Piaf. Cheguei a ter um LP dela que um amigo me deu era LP mesmo, não tinha CD, eu tinha um aparelho que tocava LP, era La vie en rose, vocês conhecem?

Taís: Sim!

Beth: Sim!

NELSON: (cantarolou la vie en rose).

Beth: (cantarolou la vie en rose junto com NELSON).

NELSON: Nossa, eu ficava louco ouvindo. Então, meu lance de música veio muito cedo de tá absorvendo, muito cedo. Fora a isso, a única coisa que eu sei fazer na vida é pintar parede.

Beth: Que faz bem também, né Nelson?!

NELSON: É, só que eu não faço mais né, não posso mais pintar parede. Como eu fazia... mas aí veio a bronquite, e aí ataca direto... Só que o médico falou, você não pode trabalhar mais com essa tinta, com essa tinta aí eu posso... agora a óleo e esmaltico, não posso.

Taís: Eu tô pensando aqui... essa música da Maysa que eu senhor citou também mexe tanto comigo.

NELSON: É mesmo?

Taís: É... gosto muito, gosto muito de Maysa. Ela tem uma interpretação...

NELSON: Sim, ela é diferente.

Beth: Ela canta No me quitte pas, também, né?!

Taís: Quem? Sim...

NELSON: Qual?

Beth: Ela gravou uma música em francês também, No me quitte pas...

NELSON: Ah tá, aham!

Beth: Da Édith Piaf, a Maysa regravou...

NELSON: Nossa e que lindo! Outra coisa que eu adoro é Nana Caymmi, adoro Nana, o jeito da Nana cantar.

Taís: Eu não posso ouvir “Resposta ao tempo” que eu choro, pelo jeito que ela canta...Aldir Blanc, né, também...

NELSON: É dele essa música?

Taís: É dele com... é uma parceria.

Beth: Mas ela eternizou assim.. a música.

Taís: É... a versão dela ficou marcada.

NELSON: Igual a Elis Regina quando cantava algo, não adianta os outros querer cantar.

(risos de todos)

NELSON: João Bosco falou “Meu problema com a Elis é que quando ela grava, eu não sinto vontade de cantar mais. Que a Elis pegava a música e...

Beth: Parecia que era dela né?!

NELSON: Isso, pegava pra ela...

Beth: Ela se apropriava, né, da canção...

NELSON: É, o bêbado e o equilibrista, nossa senhora... João Bosco falou isso aí não vou cantar não, Elis gravou isso... Elis me tomou a música (risos).

Taís: É igual eu vi uma entrevista que a Elis... ela gravou aquela música do Milton, né, Canção do Sal, “trabalhando o sal...” (cantarolei). E aí, ela perguntou pro Milton assim o que ele tinha achado, ele não respondeu pra ela, dois anos depois ela foi descobrir que ele tinha gostado. Eu acho que ele teve essa sensação, né?!

NELSON: De me roubou a música...

Taís: Já era!

(risos de todos)

Beth: Você é de Angra, Taís?

Taís: Não, sou daqui, sou voltaredoense nata.

NELSON: Eu sou por opção, adoro Volta Redonda. Fiquei uma vez três dias fora daqui, me deu uma agonia.

Beth: Porque o Nelson é de Barra.

Taís: É, ele falou...

NELSON: Ah, mas não conheço mais Barra, né! Se eu for em Barra, não tem ninguém vivo mais. Do meu tempo, a maioria... acho que já foi todo mundo. Então, se eu for em Barra, acho que não tenho mais amigo, não tenho mais ambiente. Às vezes até vontade de ir lá, vamo lá em Barra tomar um chopp, cantar na praça...

Beth: Aquela praça é boa, né?!

NELSON: Pois é, aquela pracinha legal...

Beth: Arejada... em frente a rodoviária, né?!

NELSON: Qualquer hora eu vou fazer isso, vou lá, quando sobrar grana cara. Tomar um chopp, tomar uma cachaça, não abusar...

Beth: Pra poder voltar pra casa.

NELSON: Pra poder voltar pra casa.

(Risos de todos)

Compositor: É, eu vou fazer isso, cara. Até naquela música cinema pessoal eu falo isso...

Taís: Às vezes é até bom tá no lugar, lembrar...

Beth: Memória afetiva, isso...

NELSON: Quero cantar a música que eu fiz pra Barra do Piraí...

Beth: Qual que é Nelson?

NELSON: É o cinema pessoal.

Beth: A Taís conhece? cê conhece?

Taís: Não...

Beth: Então toca pra Taís aí...

NELSON: Você conhece?

Beth: Eu conheço...

NELSON: Só não lembro em que tom cantar... ela fala da buzizada no Chacrinha.

Beth: Ele contou pra você essa história? Eu ia até perguntar se ele tinha contado.

Taís: Contou, contou...

NELSON: [cantou cinema pessoal]

(palmas)

NELSON: Essa é minha biografia, eu queria cantar isso lá em Barra... Algum bar, algum lugar, falar da música, levar uns CDs pra vender claro. Eu tô tentando fazer a segunda edição do meu livro. Aliás, vou ter que fazer, a segunda edição.

Beth: Você tem alguém conhecido que você sabe que ainda tá lá em Barra?

NELSON: Eu não sei se o [nome] cara que foi buzinado comigo lá no Chacrinha ainda tá vivo.

Apreciador: Teve um que faleceu que você falou...

NELSON: É, o [nome], cara que assistiu eu sendo buzinaço.

Apreciador: Ah, ele assistiu daqui, ele foi um telespectador.

NELSON: É, ele assistiu na pensão do pai dele e juntou um monte de gente. Todo mundo ficou sabendo, é o filho do seu [nome] vai lá no Chacrinha. Aí todo mundo se reuniu pra torcer contra, com certeza. Que o seu [nome] era famoso em Barra do Piraí, ele foi realmente um cara famoso. Até mais aprendi a ler pra escrever as receitas dele, que depois que aprendi a ler, nunca mais quis saber de escola. Quer dizer, burrice pura. Então, o cara era famoso, ia fazendeiros lá em casa, uns cara rico e eu que escrevia os banhos, as coisas que tinha que fazer. E ele era radical, quando alguém pedia pra ele fazer o mal, ele não fazia, meus guias não trabalha com isso.

Beth: Você escrevia as receitas do seu pé, né Nelson?

NELSON: Sim, ele sempre me dava uma grana. Como ele não tinha noção de grana também, ele era analfabeto, às vezes até me dava dinheiro a mais. E com isso eu pagava matinê pros meus amigos. Toda vez que eu ia pra matinê eu pagava.

Taís: Eu queria que o senhor falasse um pouco mais sobre a forma de composição. O senhor falou que é uma gestação... Como assim? Como isso funciona? A letra como que o senhor casa com a melodia... como que é?

NELSON: Não sei...

Taís: Não sei... (risos)

NELSON: Eu levei 20 anos pra fazer um Samba, 20 anos. Eu tive a ideia fiz a letra que achei o máximo, porque eu gosto realmente de dar valor pras coisas que eu faço. Se eu acho que tá legal, tá legal, se eu achar que não ficou boa, eu elimino. Se eu fosse juntar tudo de música que eu fiz até hoje, deve ter umas 800, eu já devo ter eliminado umas 600 por aí. Porque era rima, não era poesia e pra mim, música tem que ter poesia. Porque eu ouvi muito Nelson Cavaquinho “tire sua alegria do caminho que eu quero passar com a minha dor”, olha que coisa maravilhosa, cara, como alguém pode imaginar um negócio disso. Igual “as rosas não falam”, quando eu ouvi “as rosas não falam”, sabe, eu ouvi aquilo e falei “mds, como alguém faz uma música dessas cara”, eu pensei não vou mexer com esse troço mais não. Aí um dia, acho que eu tava até varrendo o quintal aqui, foi depois que dona Zica morreu, dona Zica morreu e falei “puxa vida, eu tenho que fazer alguma coisa, tenho que fazer o Cartola encontrando Dona Zica”, aí eu fiz “as estrelas não falam”, que é...

Beth: É linda!

Taís: Essa eu conheço, mas toca aí pra gente...

NELSON: ah não você já conhece...

Taís: Ah toca aí pra gente!!!

Beth: Toca aí, Nelson!!!

NELSON: (toca “as estrelas não falam”)

NELSON: Depois que eu fiz esse Samba pensei “puxa vida”, eu fiquei tão feliz, cara. Eu consegui fazer essa música, igual “ a revolta das pinturas”, essa eu cheguei a desistir, pensei “não vou nem tentar fazer mais nada. Eu não consegui colocar uma melodia porque colocar melodia é muito difícil.

Taís: Mas como é que é? Surge a letra primeiro e depois o senhor vai encaixando a melodia.

NELSON: A coisa vem não se da onde vem, eu faço uma letra, fico olhando pra aquela letra e digo “deixa pra lá”, aí do nada vem a melodia sem nem estar pensando na música. Aí eu penso “acho que encaixa com aquela letra que eu tenho lá”. Melodia é muito difícil cara, até porque eu não tenho o recurso da harmonia e as notas são sempre as mesmas, os mesmos acordes, então não sei colocar os acordes harmonicamente falando. Eu fiz “a revolta das pinturas”, quer dizer, isso tem quanto tempo... tem uns... têm uns 40 anos. Quer dizer, 40 anos atrás, eu era, eu me me achava mais inteligente que atualmente, porque eu vi uma exposição na TVE ,que agora não existe mais, que agora é TV Brasil, uma exposição que unia Portinari e Di Cavalcanti, fiquei olhando e pensei vou colocar o personagem do quadro do Portinari com o do quadro do Di Cavalcanti e deixar as molduras vazias. Aí eu falei “puxa, gostei dessa ideia”, eu converso muito comigo mesmo, aí eu pensei “puxa, gostei dessa ideia cara”. E como montar isso? Aí consegui montar a letra e falei “e agora cara? que melodia eu vou colocar aqui?”, não sei de onde vem, vem de algum lugar que não sei explicar. Aí veio a melodia, quer dizer... eu fiz a letra em 78 e a melodia veio em 98, 20 anos eu tentando fazer, botar a melodia, às vezes achava que tinha colocado, quando tocava eu pensava “essa letra não merece essa merda de melodia que coloquei aqui”.

NELSON: Aí eu consegui fazer... [toca “a revolta das pinturas]

(palmas)

Taís: Essa ideia do quadro...

Beth: Você nunca conhecia essa?

Taís: Essa não...

Beth: Eu fico imaginando o acontecimento deles saindo do quadro, a moldura vazia...

NELSON: O dono do quadro chegar lá... Olha os dois lá...

Beth: Dá nem tempo mais!

NELSON: Foi uma ideia original, a [nome] adora essa música, toda vez que ela me vê eu tenho que tocar pra ela. Então, quer dizer, eu tenho músicas românticas também, eu fiz “a escola superior de paz”. Tu conhece, não conhece?! Que é romântica também... Ah, tenho um monte de coisa que eu até esqueço, às vezes a noite eu aperto um baseado e penso porra... pego meu violão e fico até três horas manhã, tocando minhas músicas, lembrando elas, modificando algumas delas. Tem coisa que eu cantei no passado que eu não quero cantar mais, achava que tinha um conteúdo machista. Então, eu eliminei muita coisa, eu devo ter eliminado umas 300 a 400 músicas. Mas era quantidade... Tentar fazer uma coisa melhor até hoje eu penso assim. Eu fiz uma música pra uma amiga minha a [nome] que ela falava “ não mete na minha vida não que eu não meto na vida de ninguém”. Aí acabei fazendo um Samba... por causa das coisas que as pessoas falavam... “eu não vou cortar meus pulsos com gilete por causa de quem não me quer”.

Taís: Essa é sucesso!

Beth: Muito bom! Essa eu só fiz porque tinham duas mulheres no ponto, elas tinham ido visitar as amigas dela que tinha cortado os pulsos com gilete porque o cara terminou o namoro com ela. Elas tavam muito perto de mim, conversando e eu tava ouvindo. Uma delas perguntou pra

outra assim “pô, fulana é doida hein cara, você cortaria seus pulsos com gilete por causa de quem não te quer?!”, aí a mulher falou “Eu hein, duvido cortar meus pulsos com gilete por causa de quem não me quer”. Eu falei “Puxa, não vou cortar meus pulsos com gilete por causa de quem não me quer”. Sempre andei assim, caneta e papel, aí meu ônibus veio, aquele ônibus Vargem Alegre, veio e dentro do ônibus eu fui escrevendo dentro do ônibus. Aí quando eu cheguei eu pensei, isso tem que ser um Samba e ela foi muito rápida, foi muito rápida, já peguei o violão e saí tocando, foi a música mais rápida que eu já fiz, a melodia mais rápida que já fiz, o resto dá trabalho... Nossa Senhora, me irrita às vezes, fico tentando terminar e não consigo. E eu não sei de onde vem a melodia, não sei explicar, da espiritualidade, sei lá, a melodia me acha... Às vezes varrendo quintal, todo dia eu varro quintal... A última música que eu fiz, foi o que o papa falou na antevéspera da eleição... O Papa pediu pra não deixar o ódio, a intolerância, a violência... você lembra?

Beth: Tô tentando lembrar...

NELSON: Acho que foi na véspera da eleição... Fez uma campanha pro Lula de graça, pensei “eu te agradeço”.

Taís: Nós agradecemos!

NELSON: [canta a música nova em que o Papa pede pelo Brasil]

Beth: Cantarola a música junto com Nelson.

Taís: Nossa!!!

Beth: O interessante do Nelson é que ele é muito atual assim, a Gretha, aquela ativista, aquela criança, você fez uma música naquele momento. E eu sou muito atrasada perto dele...

Taís: É, ele tá por dentro...

NELSON: Assisto Globo News direto, cara...

Beth: Aí ele joga isso pra composição de uma maneira que eu acho muito fantástico, simples, mas profundo.

NELSON: [canta música que fez pra Gretha].

(Palmas)

NELSON: eu fiquei fã dela assim que eu a vi, aí eu pensei “eu tenho que fazer uma música...”

Taís: E a analogia com o cacique Raoni...

Beth: É algo que eu acho foda na música dele assim, essa perspectiva.

Taís: Qual a relação do senhor aqui com o Clube Palmares, com o Samba do abacateiros, com os espaços que o senhor toca suas músicas?

NELSON: Eu toco aos domingos aqui, aqui eu sou um dos caras que comanda. O [nome] tá meio doente e não tá vindo. Não tem instrumento ligado, é roda de Samba mesmo, tá?! Até porque é pra quem gosta de Samba MESMO, os caras não tocam qualquer coisa, é João Nogueira, é...

Beth: O sarrafo é alto, né?!

NELSON: O sarrafo é alto, os caras são bons. E de vez em quando toco no abacateiro.

Taís: A sua relação com o abacateiro foi por meio do Zeca e da Beth?

NELSON: Foi o [ZECA]...

Beth: Foi o Zeca eles já se conhecem há muito tempo... No início assim eu não tava em Volta Redonda.

NELSON: Foi antes do Samba... Teve um evento que eu fui tocar, foi o evento de dia da mulheres, que lugar era aquele cara... o Zeca tava tocando lá. Tem muito tempo, uns 15 anos.

Beth: É bem antes de mim essa amizade assim...

NELSON: eu lembro do Zeca tocando cavaquinho. Andei tocando lá em Barra Mansa com ele, no SESC em Barra Mansa.

### **ENTREVISTA IVONE (SAMBA)**

Taís: Então, acho que a primeira questão aí é pra você se apresentar, sua cidade, seu bairro, o que é que você faz, um diálogo bem aberto, pode ficar bem à vontade.

Ivone: Meu nome é Ivone, na rede às pessoas me conhecem como Ivone, tenho 34 anos, eu moro no bairro Ponte Alta em Volta Redonda, sou musicista, sou percussionista, né?! Meu primeiro contato com a música foi desde de pequena quando eu tinha 9 anos, eu tive a honra de fazer aula com a [nome], quem conhece sabe que é uma das melhores referências musicais da nossa cidade, da nossa região, professora [nome]. E eu tive meu primeiro contato musical quando eu tive aula de piano com ela, não fiquei por muito tempo porque apesar de achar muito lindo, muito... muito forte é a questão do piano, muito expressiva assim, não ainda era o que eu gostava. Aí por volta dos meus 14, 15 anos eu sempre ouvia muito Bizerra, Beth Carvalho, ouvia muito Zeca que eu também sou muito fã e comecei a ouvir muito Ana Carolina e por volta dos meus 14, 15 anos eu já era apaixonada por Samba e quando vi a Ana Carolina tocando pensei “não, mulher tocando pandeiro bem demais e eu sei que eu consigo”, aí foi o meu primeiro contato com o pandeiro. Meu primeiro contato com o pandeiro foi em Pernambuco, com a família da minha mãe, porque a gente tinha o costume de sentar, fazer fogueira, aí eu peguei o pandeiro do meu primo e de lá pra cá eu nunca mais larguei a música. Eu sou autodidata, todos os instrumentos dos quais eu toco, eu aprendo sozinha, eu tiro de ouvido e a música é hoje o que eu vivo, é o que eu respiro. Gosto sempre de estar no meio, a música tem o dom de te acalmar, ela é como um vício, ela tem o dom de te acalmar, de te desestressar, de diminuir até sumir sua ansiedade, ela é como um joguinho de paciência. E... às vezes ela pode te transportar para lugares incríveis e às vezes tirar aquele ambiente que você não quer estar,

mas aí é só você tocar ou ouvir música. A música é muito importante pra mim por isso. Quando você começa a tocar ou começa a ouvir, a música te transporta pro lugar que você quer ir e isso faz o seu dia melhor e da pessoa, uma pessoa mais, mais... calma eu acho, mais centrada. Como eu disse, é como um vício, música é como um vício e é isso, sou completamente movida a música. Hoje eu toco outras percussões, pandeiro foi só o passo principal, hoje eu toco... meu carro forte hoje é o rebole, é a cuíca, tem o instrumento de corda, no qual eu admiro demais. Tem outros instrumentos percussivos que tô tentando ampliar pra desenvolver mais meu lado de percussão e... tem feito da minha vida muito melhor, muito melhor e muito mais produtiva, muito mais gostosa de se levar, de se viver.

Ivone: Artistas que mexem comigo eu poderia citar até dois, mas vou citar de segmentos diferentes, um que eu me encontro hoje que é o Samba, mas no final eu sou eclética, gosto de tudo, gosto de MPB, gosto de vários ritmos. Se fosse olhar pela música popular brasileira, pela MPB seria Vander Lee, com certeza, sem sombras de dúvidas que foi um dos maiores poetas que esse país já teve, com a música “Onde Deus possa me ouvir”, no segmento ao qual eu sigo, que é o segmento do Samba, do pagode, seria Arlindo Cruz, que apesar de hoje não estar mais ativo, compondo suas obras perfeitas, porque o cara é monstro, sempre foi, ele é e ainda vai ser um dos maiores compositores de Samba desse país, ele tem uma sensibilidade muito grande, uma capacidade muito grande de emocionar com as suas músicas, e no caso do Arlindo Cruz, seria a música “o que é o amor”, “se perguntarem o que é o amor pra mim, não sei responder, não sei explicar”, é isso, ele é absurdo e seria essa música “o que é o amor”.

Taís: É você um pouco aí dos gêneros musicais que você se identifica, alguns artistas, mas assim, tem alguma música específica ou algum artista que mexe com as suas emoções? Uma outra pergunta também seria relacionada é... ao Samba do abacateiro, qual a sua relação com o Samba do abacateiro. Como você se envolveu? Como conheceu a galera? Com que frequência você vai?

Ivone: O Samba do abacateiro entrou na minha vida seguinte... eu conheci um pouco antes da pandemia, a roda de compositores quando eu fazia parte do Samba de Dandara comecei a ter mais contato com as pessoas do Samba sempre tentei estar mais presente na roda. Aí eu fui um dia conhecer o Samba do abacateiro se não me falhe a memória era uma quarta por mês na

fundação CSN, ali na Fundação CSN, ali próximo ao Recreio do Trabalhador. E comecei a ir e conheci a turma na época, além do Zeca fazia parte o [nome], [nome], essa galera do Jurema, sempre uma roda muito gostosa, composta por grandes compositores da nossa região, grandes músicos. E logo veio a pandemia e eu perdi contato, que até então eu ia como frequentadora, como convidada. Quando foi logo depois da pandemia, já quase acabando a pandemia eu fiz um trabalho, mais especificamente em Fevereiro do ano passado eu fiz um trabalho com o Zeca e com mais dois percussionistas, fizemos aquela propaganda do nosso chopp e foi com o Zeca que é um dos responsáveis hoje pelo Samba do abacateiro. E aí veio o convite de estar fazendo parte da roda de compositores, hoje eu não vou como visita, vou como integrante do Samba do abacateiro. Tenho liberdade de chegar, sentar na roda, tocar, cantar e fazer parte dessa família que é o Samba do abacateiro, é um Samba que sempre inclui pessoas, né?! Samba que sempre dá a oportunidade para as pessoas novas, que inclui pessoas, que valoriza muito as músicas autorais da nossa cidade, da nossa região, que dá a oportunidade dos compositores mostrarem as suas músicas. E eu acho que tem pouco Samba do abacateiro, poderia ter mais...

Taís: É... como que é a sua relação com os compositores, você compõe também né, eu vi alguma coisa sobre isso. Mas como é a sua relação com o [ZECA], com o Nelson que é... sempre toca no Samba do abacateiro, todo mundo conhece, todo mundo gosta e tem o [nome] também. Como é sua relação com os compositores e com as obras deles? Queria que você falasse o que você conhece de música do [ZECA], do Nelson, do [nome], ou de mais algum compositor ali, da diferença entre eles...

Ivone: Então, acho que eu nunca parei pra pensar na diferença deles, mas parando agora pra pensar de imediato a questão das música do Nelson...tem muita harmonia do Nelson que parece com a do [nome] que é aquela coisa mais bossa nova, mais sambinha, aquela coisa mais né, mais... calminha, mais balanceadinha estilo bossa nova. Mas também tem muitas músicas do Nelson que são mais malandreadas, né?! As letras e as harmonias, acabam sendo mais malandreadas também, assim como também o Zeca acho que tem muitas músicas dele que são desconstruídas, assim, desconstruídas no sentido de descontraída, ao mesmo tempo que ele puxa pra um Samba, eles param fazer um floreio e voltam pra originalidade que é o Samba. Então, acho que eles têm esse caminho, na música eles conseguem fazer várias coisas, assim né, em questões harmônicas, falando... E assim, uma música que eu gosto muito, por exemplo,

que é do Nelson é “morador de rua”, acho a letra dela muito bonita, a harmonia dela é maravilhosa e é isso... “morador de rua” se eu escolhesse, do Nelson.

### **ENTREVISTA BETH (SAMBA)**

**Beth:** Acho muito importante esse trabalho de pesquisa, esse trabalho que você tem feito, acho legal você tá buscando tantos compositores bacanas pelo menos, que é o Zeca e o Nelson, sua pesquisa deve tá muito enriquecedora. E acho que vai ser de muita importância pra gente aqui da cena cultural do Médio Paraíba, do Sul Fluminense. Vou começar me apresentando, né?! Sou cria de Santa Cruz, fui pra lá na década de 80 mais ou menos, fiquei lá até os meus... sou de 84, né?! Eu fui pra lá por volta de 87, 88. Minha avó foi uma das primeiras moradoras do prédio, então eu vi o bairro começar né, estudou tudo lá, fiz toda minha escola lá, né?! Estudei no CIEP né, então isso compôs muito a minha questão musical do Samba, né?! O bairro é conhecido por uma cultura do Samba, tem uma cultura sambista, de barracão até Os meninos que ganharam o Samba campeão em homenagem a Marielle são dali, né?! Então, assim tive esse convívio, essa vivência muito intensa na minha juventude ali na Santa Cruz. Teve um período que eu fiquei... entrei pra igreja. Então, teve essa parte religiosa no tempo da minha adolescência e juventude o interessante é que foi ali na Santa Cruz mesmo, então o interessante é que teve o convívio da amizade e eu tive esse contato alto com produção artística também nesse sentido, né... de estar próximo da arte, de equipamento musical, de instrumentista e fui me apaixonando também pela música, mas também a parte de produção cultural, artística, conhecer várias pessoas e essa possibilidade onde a arte pode nos levar. Você me perguntou o que significa a música pra mim, a música tá meio que entrelaçada em todo esse processo artístico que eu vivo, que eu pude conviver e a fotografia acabou entrando também na minha vida pela questão dos registros e eu fiquei um tempo fora do Brasil também enquanto eu tive esse reencontro com a cena cultural aqui na região, passei a frequentar vários shows, várias bandas, passei a frequentar vários grupos.

**Beth:** É interessante, porque a fotografia, o meio artístico me apresentou muitas pessoas importantes, muitos lugares, eu pude conhecer e trabalhar, e também pessoas que eu nunca imaginei conhecer e palco e lugares, isso foi a fotografia. Uma das pessoas foi o [ZECA],

porque eu conheci o Zeca foi fotografando, foi na lente, fazendo uma apresentação e eu pude fotografar outros momentos, junto com a [nome], trabalhamos que juntas lá no abacateiro também, tem um Samba autoral dela, tem mais de um até. E aí, ele tava tocando no festival do [nome] e do [nome], é um festival sonoro em Volta Redonda que também foi pra mim muito importante, porque eu conheci muita gente, muitas mulheres, muita gente envolvida no trabalho artístico aqui em Volta Redonda, e as mulheres que tinham uma importância muito... na época foi muito importante pra mim e eu tava voltando. Então, a primeira vez que eu vi o Zeca eu tava fotografando e fiquei encantada com ele no palco, achei um cara bacana, colocou o público pra cima e tal e passou alguns anos e a gente se reencontrou aí nos caminhos da vida, nos bares da vida e a gente tá junto aí até hoje. E uma das grandes conquistas e importâncias pra mim foi ele me apresentar o Samba do abacateiro, ele já tinha esse projeto alguns anos antes da gente se conhecer, já acontecia na fundação CSN. Ela acontecia na fundação CSN, o centro cultural fundação CSN e um dia a gente estava, né, começando o nosso relacionamento e ele me convidou para e eu... já tinha visto alguma coisa, mas eu nunca tinha ido, nunca tinha frequentado porque também está envolvida nesse período com jongo, no processo de surdo e para é produzir uma expressão fotográfica também a convite da fundação CSN. E aí eu também estava frequentando mais ou menos, então também teve essa questão do jongo e depois a gente conversando, o Zeca disse “vai ter uma fotógrafa que vai acompanhar o jongo” e aí eu disse “sou eu” e a gente meio que foi vendo que as coisas foram se encaixando e também, fui conhecendo o Samba do abacateiro pela produção que o Zeca já fazia tinha um trabalho fantástico, né?! Com envolvimento de várias pessoas, dando visibilidade a várias pessoas da periferia, mulheres compositoras, acho tão legal as mulheres estarem sendo protagonistas ali na roda, cantando seus Sambas, suas músicas autorais, homenageando outras mulheres, também importantes da nossa, da nossa, da nossa história, da nossa cultura, é do Samba e nossa cultura popular. Então isso é um pouco assim é do que eu conheci do abacateiro e atualmente, né?! O Trabalho diretamente com a produção do abacateiro geral, assim dando suporte, é pra escrita de projetos, elaboração e execução, também dos eventos do Samba, além da cobertura fotográfica, estou ali fazendo a produção do do do evento no local, fazendo contatos e sim, os meus movimentos. Hoje meu envolvimento é muito, muito intenso e acaba que eu também participo de algumas músicas. Eu tô com algumas músicas autorais na roda, mas vou participando assim, da produção em geral como um todo. Rede social, enfim, é isso. Esse envolvimento é muito bacana e eu aprendo muito com o [ZECA], é com todos do abacateiro,

tem gente de várias idades, de vários locais, é com várias experiências diferentes. Então assim, sempre para mim, é bom estar junto e esse é meu envolvimento aí espero continuar a vida longa ao abacateiro, vida longa aos compositores, salve nossa cultura popular.

**Beth:** E ainda, conhecendo o Samba do abacateiro eu conheci o Nelson a partir do [ZECA], a partir do Samba, a partir desse envolvimento. E também me apaixono pela obra dele pela importância, pela inteligência das letras e isso assim, eu achei fantástico, acho uma pena ele não ter a visibilidade pra outras pessoas, outros públicos ou até o Brasil, outros compositores gravarem, outros intérpretes. Acho que seria fantástico. Então assim, estou sempre acompanhando o Nelson, né, de produzir algumas assim trabalhei fotografando, alguns shows junto com eles, nessa parte de audiovisual e dando esse suporte também da amizade, né? Tá junto no que precisa, né? Nas cachaça, nos Samba e assim, só tenho esse privilégio de caminhar aí com o Nelson já é alguns anos, não conhecia antes, foi a partir do [ZECA]. Então assim, de uma, acho muito, mas muito bacana poder estar junto com essas pessoas tão especiais. Falando um pouco das composições assim, o Zeca também é um grande compositor, né?! E muitas músicas dele estão no abacateiro, outras não. Ele também não tem só Sambas, né? Outras composições, mas assim, mas é uma das que mais gosto, muito especial, uma que chama coração sem terra que ele fez para mim. Eu tenho até apreço esse carinho enorme porque além da letra ser fantástica falar muito sobre a gente, sobre a nossa vida juntos, e sim, muito linda. É... eu canto com ele também, quando quando dá você também Facebook, que é uma que ele fez assim, muito maneiro, que é um tipo, um forró misturado com Baião louco. Assim que o Zeca tem disso, ele tem essas misturas que ele pega acontecimentos atuais, com ritmo, vários ritmos e faz essas junções. Isso acho também muito fantástico e tem uma também “lili cantou” que eu acompanhei o processo dessa composição, porque a gente vivendo junto, né?! Mas essa “lili cantou” é muito especial por conta do trabalho que ele desenvolve no degase e conta um pouco da trajetória de uma mãe que, né, vive nessa, nessa, nessa situação, refém dessa situação, dessa escravidão social e racial, ainda do do seu filho, tá numa unidade prisional menor de idade, aí vai contar um pouco dessa mulher muito linda música. Eu também acho que eu sou apaixonado e tem também o repertório infantil que é vasto. Ele tem essa brincadeira com letras, pega letras de outros cantores em alguns trechos de músicas embute assim nas ideias. É ótima. Isso também faz umas umas alusões assim, muito, muito maneiras. Então eu sou muito fã do [ZECA], encantada por ele e achei que também para mim esse acompanhado do dia a dia, né,

de ouvir bastante focar, né? Ele tem uma missão muito bonita, muito bacana dentro de casa, eu tento respeitar o tempo dele também por conta de um processo criativo, de composição que cada um tem o seu, né? E acho muito bonito poder estar acompanhando isso e o Nelson acaba acompanhando também de tabela. Quando a gente visita ele, aí a gente chega lá e fala “toca uma música nova”, aí ele vai me mostra, escreve como dá, né? Às vezes eu tento juntar também ali estes papéis para juntar as letras. Eu acho que eu também perco. Ainda muito preciso, precisaria dar mais assistência a ele para organizar melhor, sabe? A partir de papel, mesmo burocrática, organizar o repertório, enfim, por isso eu sou, eu sou apaixonada nesses 2 e espero ter tá aí contribuindo um pouco com essa minha experiência e de vivência, não sou musicista né tanto de intrometida e aproveita as oportunidades quando elas estão aí eu entendo que são boas e com pessoas também.

### ENTREVISTA GUSTAVO (RAP)

**Gustavo:** Meu nome é Gustavo, comecei na música mais pelo beatbox, que são as batidas com a boca (faz o beatbox), foi aí onde eu conheci o [nome] num evento de Rap e foi meu contato com a música em si e que eu me descobri como compositor. Vamo lá... vou partir primeiro da maneira na qual eu escrevo pra depois partir pras minhas inspirações. Desde que eu comecei a escrever, eu foquei numa lírica mais abstrata né, sempre gostei da questão abstrata artística, e quando eu digo arte, eu não digo só a música em si, tudo que é arte e traz esse lado abstrato, é onde eu tiro a maior parte da minha inspiração pra escrever as minhas letras. É... faço bastante jogos com palavras, metáforas, brinco, enfim, falo sobre N coisas, depois até mando uma música pra você, você conhece meu trabalho e tudo mais. Essa questão minha abstrata é porque eu sempre que a música em si, o Rap em si, vai muito além dessa parada de rua e pá, sabe, pesadão, tô na rua. Pra mim, antes de qualquer coisa música a gente tem que transmitir uma mensagem, passar alguma coisa e eu consigo fazer isso da maneira a qual eu escrevo, entendeu?! Eu vejo muita pintura, exposições artísticas, leio sobre artistas plásticos, ahhh... várias coisas que eu consigo pegar e acrescentar na minha música, a fim de conseguir transmitir

uma parada, entendeu?! É meio complicado explicar assim, quando eu estou escrevendo é como se eu montasse um quebra-cabeça, eu nunca escrevo a linha, depois a outra linha, depois a outra, no formato certo a música, né, eu vou escrevendo os versos, quer dizer, que vem vindo na minha cabeça de forma aleatória e com isso eu vou alterando. Pego o verso... o terceiro verso, jogo no lugar do primeiro, vou montando um quebra-cabeça até montar um meio termo que fale assim ‘p\*\*\*\*, isso pra mim ficou divino!’. Óbvio que pra além disso a gente trabalha também com a questão musical, então a gente trabalha com a questão musical, então eu tenho minhas inspirações musicais, mas vem mais da questão do Jazz, entendeu, em si mais do que do Rap, né... É, é mais a questão do Jazz, eu me sinto melhor escrevendo quando tô trabalhando numa batida que o sample né que a parte de fundo utilizada ela tem uma pegada do Jazz, uma guitarra, um negocinho mais assim aonde eu me sinto mais confortável para poder tá lapidando, entendeu?! Então aí tu pega a linha da Nina Simone, tu pega Eric Clapton, um Big King, pega Taj Mahal, que no caso é blues né?! E por aí vai sabe, Amy Winehouse eu gosto demais, então são certas paradas que eu escrevo, que eu escuto também, que me fazem com que eu faça um compromisso sinta bem. Quando eu tô me sentindo bem automaticamente os versos vem para eu começar a trabalhar. Então essa é a maneira que eu começo a compor e o interessante disso é que quando eu solto alguma coisa, eu vou fazer um participação, sei lá... uma participação de um sarau, vou fazer um show, qualquer coisa, que seja as pessoas que não estão acostumadas quando escutam a minha música fala assim “c\*\*\*\*\* que que você tá falando?!” Sabe assim... é muita palavra é muito jogo de palavra, muita condenação, é muita metáfora, muita brincadeirazinha ali que eu faço, então isso para mim é o que me atrai, entendeu?! Eu consegui fazer isso e chamar atenção da pessoa de uma maneira para falar “meu irmão que tipo de coisa que esse cara tá falando?! O outro ele tá falando de dinheiro pá, p\*\*\*, ah ficar rico. Não mano, eu trabalho de uma maneira que na hora que a pessoa for escutar eu sei que não vai sair da cabeça dela e cada linha minha que a pessoa pegar para escutar, ela vai passar em uma semana no Google procurando o que que eu tô falando e descobrindo e fazendo conexões entre um assunto e o outro. Então, eu gosto disso, exatamente disso, sabe, ver a reação das pessoas ao escutarem as minhas músicas e a maneira da qual eu trabalho. É incrível, é o que me mostra tipo assim “p\*\*\*\* você se achou nisso, então continua fazendo o que tá dando certo sabe”. “Mano a música, a música é uma musa confusa, não sabe se te ajuda ou se te usa muito deles chegam nela e só conhece a recusa”. Música p\*\*\*\*, é o que move, né?! Imagina o mundo em silêncio, vamos colocar assim, música é vida é a movimentação é isso sabe e eu acho que é a

partir do momento que a gente consegue tocar as pessoas com as nossas letras, com as nossas composições, é... isso aí tem nada mais gratificante. Cara, inspiração musical já puxei aí jazz, bastante rock porque meu primeiro contato com a música foi com rock quando era moleque, né?! Que nem... até meus 15 anos escutando até hoje eu escuto muito Scream, Metalcore, então eu vim dessa base total e inspiração musical se for parar para falar mano, é muito coisa porque vem de... ó eu vou usar eu como exemplo sabe uma música que quando eu escuto eu fico animação para escrever? Candyman da Cristina Aguilera, irmão é isso...

**Taís:** Me explica como você faz essa base de jazz aí? Você é seu próprio beatmaker? Fiquei curiosa...

**Gustavo:** Não, eu não sou meu próprio beatmaker, eu trabalho com um produtor chamado [nome], inclusive ele voltou pra Espanha, infelizmente, eu trabalho com ele aí já há uns oito anos, muito tempo, sei lá. E ele é uma pessoa que desde que a gente começou a trabalhar, pelo tempo já que a gente trabalhou junto, um já conhecia o estilo do outro a pegada do outro. Então, muita das vezes acontecia da gente estar numa seção lá no estúdio sentado, trocando ideia, ouvindo uma música e pá, um negocinho ali e deixar rolando uma música de fundo sabe. Música, alguma coisa de jazz e deixar rolando ali e quando tinha uma música que a parte instrumental chamasse atenção, eu sempre falava “vamos usar isso”, aí ele separava, fazia o recorte e sempre trabalhava em cima da produção em cima da batida pra poder escrever.

**Taís:** Eu queria saber um pouco da sua relação com a roda de rima. Como começou isso? Como foi sua relação? Como que é a sua relação com os outros compositores, né e com as obras desses outros compositores? Falar um pouco sobre a roda de rima em si.

**Gustavo:** Então, eu fui um dos três idealizadores da roda de rima. Vamos lá, só pra você ter um entendimento, a primeira tentativa da roda de rima foi eu, juntamente com o [nome], no nosso grupo a gente tentou formar e não deu certo. Então a gente começou a se encontrar para rimar, não deu certo. Depois de dois anos, eu e o Pedro Paulo e o [nome], a gente teve de novo a ideia de tentar fazer e deu certo, então eu sou um dos idealizadores, dos fundadores da roda de rima, um dos principais, junto com o Pedro Paulo. Então, durante muito tempo eu vi aquilo crescer junto com todo mundo, a proporção que chegou. Pra você ter noção, no começo a galera levava caixinha de som, eu ficava fazendo beatbox para os MCs rimar e a galera, invertia, fazia o beatbox pra eu rimar e assim foi por muito tempo. A gente abriu mão da roda, quando a

gente viu que a roda tava tomando uma proporção que a gente não queria, não esperava, entendeu?! Pra você ter uma ideia, ela foi considerada a segunda ou terceira maior roda de rima do estado do Rio de Janeiro.

**Taís:** Mas me explica... Por que o fato da roda de rima ter crescido tanto te incomodou? Você acha que ela sendo menor, era um espaço ali é, é... que era um espaço que você conseguia ali desenvolver melhor, se sentir melhor? Como que era isso?

**Gustavo:** O problema é que começou a aparecer pessoas nada a ver e crescer e o pessoal começar a confundir aquilo como um espaço pra fumar maconha, pra ficar pegando as novinhas. Então, pra você ter ideia a roda já foi parada por causa disso, muita gente menor de idade bebendo, fumando maconha, dando PT. A mina tava pagando um pro cara no meio da praça, então isso foi desanimando, sabe?! Acabou virando um rolezinho, vamo colocar assim, sabe?! Agora o ponto da minha relação com os outros MCs, não só os outros MCs, mas os músicos em geral, é boa, a gente troca experiência sim. É interessante porque cada um tem sua particularidade na maneira de escrever, cada um traz um pouquinho de si naquilo que escreve e de certa forma isso auxilia demais, faz com que a gente aprenda. Por exemplo, eu não sou muito de escrever baseado é, igual aquele pessoal que conta uma história com início, meio e um fim, com um roteiro, eu não consigo isso. Pra mim, isso é meio complicado, então estar com pessoas desse meio e pegar um pouco de um ponto, ah “pega isso e faz aquilo”, é um ponto positivo. Da mesma maneira, que essa galera escuta minhas músicas e me faz as mesmas perguntas, de onde eu tiro essas ideias e de onde eu tiro tantas palavras, como eu consigo me expressar dessa maneira. Então, a relação entre a gente de compor, é boa, até que quando a gente vai fazer um som junto também, não só aquela parada de eu escrevo o meu e você escreve o seu e fod\*\*\*\*, não, vamos ver se ta tendo uma concordância de um lado, se ta batendo, se eu não tô falando sobre bolinho de arroz e você tá falando sobre coxinha de frango, entendeu?! É legal, tem que ter toda uma conexão ali, um trabalho junto, apesar do trabalho de certo modo é pessoal, ao mesmo tempo ele não é, porque tem um coletivo ali que tem que fazer com que as ideias cruces de certa maneira, né?! tem que ter uma finalidade...

**Taís:** Eu queria que você falasse um pouco sobre como você relaciona o ritmo e a melodia com aquilo que tá sendo contado nas canções, como que a melodia pode apoiar na mensagem. O que você espera dos apreciadores, das pessoas que escutam as suas músicas?

**Gustavo:** Então, eu costumo muito usar o jazz nas minhas melodias porque é... eu acho que quando ela tem uma melodia mais calma, ela adere melhor na gente, faz com que ela tenha uma

melhor referência, então quanto a isso pra eu sempre escolher esse caminho, eu me sinto melhor pra conseguir compor e pra conseguir escrever. E quanto a essa suavidade da minha melodia, essa minha forma de escrever é como se fosse um teste, um quebra-cabeça, um joguinho, o encaixe perfeito, se ligou?! Eu tenho músicas com melodias mais pesadonas, tRap e pá pá, mas eu sinto que isso não chama tanto atenção, o pessoal canta, curte aquela parada do momento, o famoso hype, mas igual as minhas músicas, feita com uma melodia mais tranquila que até hoje nego me procura e fala “cara\*\*\*, aquele som...”. Então, eu sempre procuro isso, encontrar uma melodia que tenha uma melhor... qual é a palavra que eu posso usar? Que ela soe melhor e propague melhor no ambiente, e faça com que a pessoa se sinta confortável, vamos colocar assim.

### **ENTREVISTA PEDRO PAULO (RAP)**

Taís: Quando o processo criativo de vocês? E aí depois eu quero que vocês me indiquem, não é uma pessoa que tem contato com essas composições, porque aí eu vou analisar um pouco a forma como elas apreendem. Então depois que eu terminar essa pesquisa, que eu entender o processo criativo, a referência de vocês, né? A forma como vocês compõem, a relação que vocês têm com a roda de rima, eu vou pedir que vocês me indiquem essa pessoa, certo? Para estar também me concedendo essa entrevista enquanto apreciador.

Pedro Paulo: Então, vamos lá... Eu sou o Pedro Paulo, é como todo mundo me conhece porque ninguém me chama pelo meu nome, sobre essa compreensão sua... Não, sobre a minha ligação com a música, com o Rap, é uma coisa meio que de adoção, eu me sinto acolhido quando eu consigo e quando eu produzo Rap, é uma coisa diferente do que as outras músicas tem comigo, mas música no geral, funciona dessa forma, de acolhimento. Mas, vamos falar da reação né, por exemplo, às vezes nós que, às vezes, recebe uma música, às vezes a música não marca a música pela música, mas pelo momento. Acho que a música tem esse lance meio fotográfico, né, de marcar uma época, marcar um momento, independente do tema dela, é uma das formas da gente absorver, da gente consumir ela. Eu não sei se vou falar uma coisa aqui que tem a ver com a sua pesquisa, mas acho que você quer saber como que eu lido com a composição e tudo mais. Se for isso, eu acho que a maneira que eu gosto de... a composição é uma coisa muito importante, de maior importância assim no Rap, né?! Se tem uma composição que não me soa muito criativa, que é feita de maneira, numa produção, muitas vezes igual, eu não gosto, eu

gosto de ver “caramba, o cara vai falar sobre passarinhos na árvore” e aí ele não precisa falar de forma complexa, de forma... ele só tem que ser criativo pra falar daquilo, sabe?! Não precisa ser complexo, então a minha ligação é essa, né?! Não precisa ser complexo, é a criatividade da coisa, que seja interessante, que soe ritmado, que seja interessante, né?! Que não seja uma coisa panfletada, isso pra mim é muito importante, eu penso dessa forma. Para mim é, é a composição, é a grande questão assim. Eu posso compor desenhando uma música falando que eu sou. Um cara que bate nos outros e que acha que mulheres devem me respeitar, porque eu sou isso, eu sou aquilo e não ser esse tipo de pessoa. Vai depender da narrativa que eu vou usar. Vai depender da minha criatividade para lidar com esse assunto. Da minha sensibilidade, vai depender de quem eu realmente sou e de que maneira que as coisas ao meu redor batem, não é, e eu posso dizer que eu sou um cara muito legal, que eu sou um samaritano, que eu salvo, vidas, não sei o que e na verdade não sei, sabe? Tudo vai depender da maneira que eu vou trabalhar. É, é isso, tipo a minha música não, não necessariamente serve para mim. Eu posso compor sobre outra pessoa, posso compor sobre algo que eu não gosto de narrar aquilo. Enfim, a composição me dá ‘n’ caminhos, sabe? ‘N’ possibilidades de criar. E às vezes, eu só quero gritar aquilo, então eu faço uma estrofe e ela é o suficiente para dizer que eu quero dizer num ritmo no rock ou Rap, num ritmo que me dê, me dê aquele Alívio que eu busquei uma construção pessoal, sabe? É acho que esse é o grande lance da composição para mim. Mas assim, se eu tiver num caminho confuso e você fala que eu vou tentando lapidar minhas minhas falas, porque eu sou uma pessoa muito boa de me explicar assim, não. Mas aí, o que mais você quer sobre a roda de rima sobre os apreciadores da minha música? É isso? O que você quer? Mas assim, só um exemplo de como eu sou um cara que eu olho a criatividade da coisa e às vezes eu posso ver criatividade que o cara nem criou, mas como eu recebi de maneira diferente daquele fez, me soou dessa forma. Por exemplo, tem uma música de um cara chamado Shaolin e ela tem um sample que no refrão ele canta, canta assim, “ coração ção” e aí eu sempre na minha, na minha leitura sempre foi “coração são”. Era um recorde de um simples. A música falava de coisa que eu fazia para manter o coração, só que não era de coração são os ão, era só um eco do coração, sabe? Coração ção e não um coração são, são de saudável e para mim sempre foi intencional essa questão. Eu tive indício de que não era intencional, que era só o eco do coração, então para mim, bateu de forma mais genial do que talvez ele tenha escrito. Ele tenha composto aquele sample, entendeu?

Taís: Foi basicamente perfeita sua colocação sobre o processo criativo, super deu pra entender. Mas conta pra mim, antes de você começar a contar a sua relação com a roda de rima, fala pra mim, quais são os gêneros musicais que você identifica? Os artistas que você mais gosta, que mais aguça suas emoções de felicidade, de tristeza? É aí que você já pode entrar na parte da roda de rima, relação com a roda de rima, né? E aí depois que você falar sobre isso, sobre como é, você consegue relacionar o ritmo, né? O ritmo, a melodia, a letra, tudo para passar a mensagem que você quer. Como é esse processo e o que você espera quando a sua música retorna aos apreciadores, né? O que você espera que eles sintam? Ou que eles peguem? Qualquer coisa do gênero...

Pedro Paulo: A que bom, tá tranquilo, então, beleza, vamos, vamos seguir. É bom falando sobre meu gosto musical, não é a minha referência, meu gênero. Eu sou um cara que eu consumo muito, muito, muito Rap, é principalmente 90 e anos 2000, né? Tudo o que é mais próximo recente, mas que é mais próximo do estilo que era feito nos 90, por exemplo, é o meu estilo de de de, de de som. Sabe que eu. Que eu me identifico quando toca que eu sinto que bate, sabe que que eu tenho certa identificação, é talvez pela parte criativa da coisa ou pelo ritmo. Enfim, é a mesma coisa. Funciona para mim com rock. Eu gosto muito de rock, é a geração new metal. Me me me envolve muito, sabe? Apesar da do auge do new metal. Naquele final dos 90, ali eu ser uma criança, mas eu já vi os adolescentes da época. Aí quando eu me tornei adolescente, eu segui com esse gosto, né? É que é aquela coisa meio pesada, aí tem a ver com o Rap, tem DJe aquela coisa muito doida. Então eu gosto muito. Eu me sinto representado quando toca esse tipo de som. Mas é não que eu não outras coisas. Eu falei o que? Eu consumo com com intensidade, né, aquela, aquela coisa assim, o que é o gênero, me representação isso, mas eu consumo muita música Brasileira no geral, sabe? Eu gosto de Samba. É e, principalmente, pela parte criativa da coisa da letra, não é pelo que eu falei mais cedo e o Samba? Ele tem um poder, é da parte. Composição muito forte, não é que é muito próximo do Rap, por uma pegada diferente, mas para mim tem o mesmo trabalho lírico, é de de pensando na parte criativa da coisa, eu gosto de de o que eles dizem ser MPB, né? Não é um mico mais consumo, mas eu gosto também é. Enfim, as coisas nacionais que tem que eu não consumo de fato. Assim que eu rejeito. A em qualquer situação é o sertanejo universitário, é o único gênero musical que me causa ânsia, sabe? Então, acho que você pode dizer que eu consigo consumir de tudo, mas como

eu disse, o que me me representa são aqueles que eu falei que é o Rap e o rock mais próximo do new metal ali.

Taís: Eu queria muito agradecer por você ter topado participar, né? Gostaria que você me indicasse uma pessoa para fazer entrevista com o apreciador, uma pessoa que frequentou a roda de rima, né é que conhece as suas músicas, né? E pra gente encerrar, eu queria que você me falasse primeira coisa, como que esses ritmos aparecem nas suas músicas, né? É como que você emprega eles, é quando você compõem o que você espera do seu apreciador. E não é como que é seu processo é, no geral, deu pra entender. Agora eu quero saber o que que você espera do seu receptor? Como que ouvindo o apreciador aprenda a sua música e falar um pouco dessa relação com a roda de rima, da sua relação com o lugar em si, tá bom? É mais uma vez obrigada e a gente vai fazer a mesma, os pouquinhos assim tá aí qualquer dúvida dentro da sua fala eu vou te perguntando.

### **ENTREVISTA LEANDRO (RAP)**

**Leandro:** Então, Taís, eu tenho 30 anos hoje, sou é morador de São Paulo, capital. Moro, no bairro Jaraguá, zona Oeste de São Paulo. Mas eu, eu fui criado em Volta Redonda e conheci o Pedro Paulo e o trabalho dele. Desse período que gira aí. 2012, mais ou menos, acho que foi quando a gente conheceu 2012, 2013. Acabei de me dar conta que faz 10 anos. Eu hoje sou coordenador de produção do programa educativo do Centro Cultural Banco do Brasil. É, e devo tudo, a composição, devo tudo a música, você pergunta, papel da música na minha vida eu vou precisar de muito mais do que esse áudio para te responder. Então Taís aí, seu sou criado, filho de músicos, meu pai é saxofonista, minha mãe estava cavaquinho. Os 2 tiveram um grupo de choro desde a infância. Assim, desde os 18 anos são... Nascidos e criados em Volta Redonda, no bairro operário do Bela Vista, que na época era operário, né?! Hoje é um bairro de classe média. Mas, então, assim, só pra você entender o quanto a música faz parte de mim desde antes de eu existir. Porque eles se casaram, o grupo continuou até hoje. só que meu pai não faz mais parte do grupo. Mas assim eu fui criado, ouvindo música Brasileira, Luiz Gonzaga e fez parte da minha formação, intelectual, emocional, espiritual. Tem música em toda parte da minha vida e com 18 anos eu passei a compor, então, hoje estou com 30. Eu não vou fazer essas contas porque eu sou de humanas. Mas assim tem muito tempo, já que eu tô na estrada da música, cheguei a fazer um curso de ciências sociais, que sai um pouco, talvez dessa dessa trajetória

artística, né? Mas não ao mesmo tempo, porque isso contribui muito com a escrita, com a minha visão, né? De mundo como um todo. Então, é como se minha vida toda fizesse sentido e colaborasse para música. E aí não para música Internacional, nem nacional, nem da cidade, né? Porque não tem essa prepotência. Mas é como se minha vida estivesse a serviço da minha própria compreensão do que seja a música, sabe? E ao mesmo tempo, a música a serviço da minha compreensão. De como eu vejo a vida, então assim, é difícil te responder isso de uma maneira objetiva, sabe? Porque a música está entranhada em tudo que eu faço. Em geral, as minhas composições que tratam sobre ?Assuntos que se relacionam não só com a minha vida, mas assuntos universais. Eu não gosto, não gosto de escrever sobre mim no sentido de que só quem me conhece vai entender. Mas eu busco fazer reflexões universais a partir de coisas que me inquietam. Então tem muito de mim, as minhas composições. Não consigo, por exemplo, ouvir uma música mais antiga e não lembrar de como era no período e ao mesmo tempo hoje, como que essa música é interpretada de maneira completamente diferente, até por mim, que fui compositor dela, né? Mas também sou composto por Ela, enfim, não vou ficar te alugando muito, mas talvez já tenha dado para entender. Porque a minha relação com a música é uma relação de berço. Literalmente, porque eu fui gerado na música e hoje gera um músicas também. Então berço é uma boa imagem para visualizar a minha relação com amor.

**Tais:** Como você conheceu a galera da roda? É, você frequentava também esse espaço. Você falou que teve muito esse contato com chorinho, né?! Por conta dos seus pais e tudo mais. Mas eu fiquei nessa dúvida assim de é enquanto músico enquanto apreciador, quais são os estilos que compõem? Quais são os estilos que você mais escuta? Quais são os estilos e artistas que mais aguça as suas emoções?

**Leandro:** Então, tais, essa época 2012, eu organizava um evento em Volta Redonda também, que era feira grátis. E eu conheci o [Luccas], e mais ou menos nessa época, teve um período que a Roda começava antes um pouco da feira. Não sei sei certamente que mês assim, mas algumas vezes a roda de rima acontecia na feira depois da feira, assim, tipo a feira começava umas 9 da manhã e a gente acabava às 6:30, assim a gente acabava a roda começava quando estava acabando lá na praça e até o fim. Então, assim foi assim que eu conheci o [Luccas], que veio a se tornar baterista da minha banda. Meu primeiro disco foi gravado com ele na bateria e foi na mesma época que eu conheci o Pedro Paulo. Conheci também o Gustavo, o [nome], eu já ia na

roda, é quem mais ia que eu me lembro. Deixa eu ver, tem mais alguém que me vem a cabeça. O [nome] de Rio Claro que ia também na época que eu que eu comecei a frequentar e aí depois com aprofundamento da minha relação de amizade com o [Luccas], aí que eu comecei, eu fiquei mais amigo do Luccas e antes de ficar amigo do Gustavo. Mas aí eu já fui, me chamava para roda, e aí eu ia levava o violão. Como era tudo muito acústico, não tinha aparelho de som e tudo mais. Só uma vez por mês que tinha quando era Batalha. Mas nos outros finais de semana não era Batalha, os MCs iam rimando livremente assim. Aí eu levava o violão, tocava as vezes, tocava cajon. Então, então assim eu ia, eu ia com alguma frequência lá, não era sido não, fazia parte da organização. Mas estava sempre, estava sempre indo lá. Então, enquanto apreciador o que eu tenho escutado hoje que me emociona, o que me toca é com os artistas. Vou começar sendo específico, depois eu vou abrindo. Eu tenho ouvido e me emocionado muito com Dori Caymmi, que é o filho do Dorival, né? O Dori Caymmi, desde 2020, é sem ter ouvido bastante desde 2000. E eu também tenho ouvido bastante Beethoven tem escutado muito Beethoven tem entrado assim no, no universo da música clássica e agora tem outros artistas que me acompanham há muito tempo, desde adolescente que às vezes me dá vontade de ouvir, eu ouço. Como por exemplo, Natiruts, Black Alien é, mais de Rap assim, às vezes eu ouço o último disco do Racionais Cores e Valores, os anteriores, eu tenho alguma dificuldade de ouvir, porque eu me emociono também, mas eu fico mais... É uma emoção que eu evito, assim, fico muito bélico, mas é porque assim, em geral me emocionar muitas coisas da música me emocionam, né? Mas assim, o que eu gosto de ouvir mesmo é... Hoje, se eu for falar de artistas, eu vou falar 2: Beethoven, Dori Caymmi, filho do Dorival Caymmi, né?". Enfim, em geral é, eu fui formado e fui espontaneamente, sendo levado à música popular Brasileira. Inclusive, essa era minha contribuição no encontro de MC, encontro de MC não, na roda de rima, que em Juiz de Fora tinha encontro de MC e eu fiz confusão. Porque eu levava o violão, então eu violãozava, abrasileirava também ali a parada e eu sempre gostei da coisa rítmica, como música, então eu sempre procuro um violão percussivo, talvez o Lenine seja uma boa forma de referenciar do que seja um violão percussivo, Baden Powell e tal. Então eu corro atrás sempre um violão que tem uma característica suja, então rolava casava legal ali com com a roda de rima. Então, tudo que tudo que tem na música popular Brasileira, que gira em torno do do violão, da percussão, eu me interessei desde música Nordestina como Luiz Gonzaga, com forró, frevo, xote, Baião, eu gosto muito também. Acabei não falando no último áudio não, mas é isso, assim tudo gira muito em torno da música popular Brasileira e o Rap como expressão da música popular

brasileira é uma parada que eu acho muito interessante e eu lembro que na adolescência eu ouvia muito de leve, que é um cara que eu, que eu acho incrível, que traz um senso de humor fantástico assim, e eu sem saber disso, né? Mas Pedro Paulo já fez, foram muito influenciados pelo quinto andar. Que do qual ele fazia parte, quer coisa mais descontraída do Rap carioca e tal, achava interessante como de leve, trazia temas sérios de um jeito leve. E aí eu ouvia de leve, bastante quinto andar. E eu fui introduzido ao Rap por Charlie Brown Jr. que tinha o eu sempre fui fã do Charlie Brown, foi o primeiro Rap brasileiro que eu vi assim. Então esse universo da música brasileira, porque eu sempre quis entender o que estava sendo cantado, é uma coisa que faz parte assim de mim e eu sou um compositor que gosta muito do texto, né? Aí então. Sempre me interessou a coisa da narrativa também, para além da sonoridade, Harmonia, melodia e tal's. Eu sempre gostei muito da coisa do texto, então o Rap me pegou facinho. Assim, facinho. Eu não sou o cara do Rap, não sou o cara que tá atualizado dos lançamentos de Rap, nunca fui, né? Não sou o cara que gosta de tudo, de Rap que tá rolando, mas tem algumas coisas específicas que eu gosto muito. Eu gosto muito de inquérito, uma galera aqui de São Paulo. E aí, tem a galera que eles gostam que eu gosto também, que é o parte um, gosto muito de parte um. É o que mais gosto, disso tem o planet hemp, tem coisa do D2 que às vezes eu não bato pra ouvir, mas eu acho legalzinho. É OB Negão, que veio do do do planete Rap, mas não dá pra dizer que é Rap, né? Tem uma coisa meio, soa ali, meio funk, eu gosto também. Falando nisso, o funk carioca. Eu gosto de algumas coisas, gosto do ritmo, gosto do eu gosto, da expressão da cultura popular. Eu gosto. Eu sou um entusiasta.

**Taís:** Tá só para eu entender, vamos lá, é você embora você tenha essa relação com o Rap e teve essa relação com a roda de rima. Você é um compositor que se identifica mais com outros estilos musicais, MPB, é forró. Enfim, tudo que está que circunda ali MPB. É... na roda de rima quando você frequentava você falou que levava o violão. Como você fazia esse entrelaçamento com os meninos? Eles rimavam em cima de alguma coisa que você fazia no violão ou você tocava alguma coisa mais avulsa? Como que era essa conexão aí? E como que era a sua relação com os meninos no sentido de composição vocês já fizeram alguma coisa juntos? Você conhece as composições deles? Como que a composição deles reverbera em você? A outra coisa também que me pegou, foi na parte que você falou que gosta da narrativa do texto, né? É para além da melodia e isso é muito interessante, porque eu fiquei na dúvida até em você como compositor, enquanto apreciador também. Como que você encaixa essa narrativa com a melodia. O que você

espera reverberar no seu apreciador? Então, assim, quando você constrói uma narrativa textual, você quer passar alguma coisa para o seu apreciador, né? Como que você faz essa construção melódica para acompanhar esse texto?

**Leandro:** A cultura popular brasileira, ela é sempre muito misturada, né Taís?! Então, assim, eu já conheço alguns Rappers que tem violão e eu gosto de fazer um violão percussivo, principal característica do Rap é o beat, uma das principais na coisa do ritmo. Então eu fazia linguagens rítmicas marcantes para que as pessoas rimassem ,era o que eu fazia. E sim, eu me identifico mais com a mpb, às vezes alguns respingos do Rap aparecem na minha música mas até por uma questão de respeito. É porque o Rap, ele não é só um gênero musical, né? Tem todo um movimento por trás e eu contribui nesse movimento, mas contribui de forma humilde, simples, não a ponto de me inteirar e me sentir com autoridade de ser uma espécie de representante do Rap também, sabe? Então eu tenho um lugar de admiração pelo Rap, pego referência do Rap. Mas tô longe de tentar ser Rapper ou de tentar fazer com que o meu com a minha música, pareça o Rap, sabe? Por uma questão de respeito a uma expressão da cultura popular, com a qual eu não me sinto fazendo parte. Eu me sinto um admirador, sabe? O Luccas aí, como eu te falei, né? Ele é baterista da minha banda, do bandão até agora está parado porque estou morando em São Paulo, ele está no Rio e o baixista, está em Volta Redonda. A gente não consegue ensaiar, mas a gente não acabou com a banda, ela existe, só que ela está suspensa assim, sabe? Mas ele é baterista da banda. A gente compôs, a gente sempre pensou o conceito dos nossos discos conjuntamente, e no último disco que é titulado a Elisa, Helena e Maria. Tem uma música que ela já fez, tem 2 músicas que são parcerias minhas com ele, mas como assim? Então, está tudo embalagem ali, sabe? E até mesmo o Pedro Paulo a gente já convidou ele pra ir em shows do bandão para fazer participação. Já tocamos música do Pedro Paulo, então existe um fluxo assim de influência. Então a gente sempre trocou muitas referências, as referências musicais mesmo referências de letras, de ideia. O [Luccas], assim como eu é um cara que gosta muito do texto, né? A gente tem, por exemplo, Marcelo Yuka como uma grande referência. Aqui era o cara que aqui, na nossa opinião, era o responsável pelo que O Rappa tinha de bom. Então, a coisa do texto que tem a ver com o Rap também, né, atravessa todos nós. Olha, Taís, eu acho que eu entendi sua pergunta, sim, e a minha resposta? Ela meio que foi sugerida por você também. A pergunta que eu penso nisso, claro, quando eu vou compor uma letra, normalmente, o meu processo letra grande aparecem juntos. Normalmente. Eu comprei um

violão, eu sou um cara meio dependente do violão, sabe? São poucas as músicas que vem primeiro, como letra e depois eu vou ver o que acontece. E são poucas as músicas que vem primeiro no violão e depois eu vou botar a letra, normalmente acontece ao mesmo tempo, uma coisa vai influenciando a outra ali. Mas sobre a forma específica é, eu gosto muito de brincar com isso, sabe? E às vezes tem uma música muito triste, tem uma música minha que é do bandão, também está gravada no disco do bandão, o Luccas fez na bateria, que se chama “não fique triste”. É uma música que fala sobre a publicidade e o papel da publicidade em trazer uma ideia de felicidade que a gente fica tentando alcançar o tempo todo, e a gente está fadado a não conseguir porque ninguém tá feliz o tempo todo. Então a música fala sobre o fato de que a gente talvez não devesse levar tão a sério as propagandas, essa publicidade e lidar bem com o fato de que nem sempre a gente tá feliz, né? Que não está feliz, não tem nada de errado com isso, então, mas assim é uma letra que trata de um tema que é sério, porque fala sobre... tem um trecho que fala pra ver se eu lembro... “Fiquei triste por não ser essa Felicidade vendida em outdoors pela cidade repleta de receitas para sorrir, mas quem diria? Bem, se não se identifica, fica frio, mentira e o sorriso vazio são inventados para poder vender. E o problema é que muita gente acredita nisso, disse. Não cumprem o sacro compromisso de alcançar tal felicitação se desilude e é por isso que muita gente até se mata. A fé, seguram os que crêem que ainda vai chegar. Aí eu faria estampada lá”. Então assim é uma letra que fala que passa pelo suicídio, não é só que a minha opção não foi trazer peso para essa letra que eu queria era trazer justamente o que o título da música parece que eu não fique triste. Então eu quis trazer uma melodia, uma Harmonia. Aqui, no fim das contas, é um, tá tudo bem? Se você não tiver feliz o tempo todo, especialmente no mundo que a gente vive, é um sinal de sanidade. Você não está feliz o tempo todo no mundo tão injusto, desigual né? Então, a tristeza passa a ser incorporada no lugar da Felicidade. Eu gostei dessa brincadeira, sabe? Para tristeza, não se opõem, a felicidade, é quando a gente está triste e se reconhece enquanto triste, não pra ficar na fossa, mas para entender que a tristeza faz parte da vida também. Daqui a pouco ela vai passar. Isso é uma forma que eu considero saudável de lidar com a tristeza mais saudável do que achar que não pode ficar triste por qualquer motivo que seja. Eu estou te trazendo esse exemplo, porque eu acho que ele é uma das melhores ilustrações de como que não necessariamente uma letra que pende para algo pesado tenha que necessariamente trazer uma melodia pesada. Às vezes essas coisas podem ser misturadas de forma que uma contrabalança a outra, sabe? Eu gosto de brincar com isso bastante nas minhas músicas. E apesar de que na

maioria das vezes, quando eu quero dar um papo reto, a melodia, harmonia, vão para o resto também. Só que desse exemplo pra você entender...

**Taís:** E qual é a profundidade da sua relação com as composições deles?

**Leandro:** Pô, eu gosto muito do trampo do Pedro Paulo em geral, assim gosto muito da forma como ele escreve. Eu gosto da forma como ele constrói as narrativas dele e eu sou muito ruim de nome, de música, sabe, Taís? Mas a que me vem à cabeça é “mijo”. Eu acho uma música \*\*\*\*. Eu acho que o Pedro Paulo traz a crueza, assim como poucos, a crueza da realidade sabe... Como eu conheço ele, as coisas se confundem. Não tem como te dar uma descrição do que eu acho da música sem falar da minha relação com ele porque eu conheço ele, não consigo só ouvir a música, mas acho que ele traz uma parada pessimista assim. É uma característica dele. Mas é um pessimismo muito bem fundamentado, sabe? Então “mijo” é uma música que mexe comigo. E no geral, né, esse disco do Pedro Paulo fala para sobre coisas sobre solidão, sobre lutas... Mas eu ouvi bastante psicotape que é um álbum dele. Ele é um excelente detetive de paradoxos, detetive de incoerências, eu gosto de ver tudo isso nas letras das canções dele.

**Taís:** Eu tive a oportunidade de ouvir algumas coisas do Gustavo, ele usa muita base de jazz para as rimas dele. Isso é interessante, mas você falou muito do Pedro Paulo, né? Você tem essa relação com Pedro Paulo e como ele fala de solidão, dessa coisa mais, talvez de críticas sociais... Como que é? Como são as melodias dessas músicas? Tem alguma relação com o tema que está sendo dito que quando eu penso em música de solidão, uma coisa pessimista, eu já penso logo naquelas músicas de é tom menor, sabe? Notas e acordes menores. Aquela coisa bem deprê assim já me vem na cabeça, mas às vezes não. Às vezes não é dessa forma, mas queria que você agora, assim, analisasse um pouco a melodia...

**Leandro:** Não sei se entendi bem essa pergunta, mas vamos lá do que eu entendi Quando você fala melodia, eu acho que está se referindo a paisagem sonora que está por trás do que o Pedro Paulo fala e canta..Porque assim as músicas do Pedro Paulo não tem melodia, né? O Pedro Paulo mesmo ele não canta melodias, ele canta os versos. Mas não tem um caminho melódico de notas diferentes, né? Tem até vários MCs e vários Rappers que cantam com melodia, mas não é o caso do Pedro Paulo. Pelo menos nesse disco. Eu gosto muito que é a psicotape. Então?

O que eu acho da paisagem sonora que está por trás do canto do Pedro Paulo, que são as harmonias, as linhas de baixo e os outros instrumentos que compõem a canção? Eu gosto muito. Eu acho que ele brinca com isso também de falar temas sérios, como diz que não são tão sérios. Uma das canções que eu não me lembro bem o nome, ele faz uma crítica ao próprio movimento do Rap, né? “Qual seria o motivo para festa?” No refrão, ele vai falar que se ele fizesse, ele abrisse mão de si mesmo e fosse muito menos preocupado com o desenrolar da cultura Hip Hop e passasse a fazer show cantando umas músicas, né? É tem até uma frase que “se eu fumar um baseado com geral da faculdade, depois colado, errei, mas em ritmo de festa, e, aí eu teria um motivo para festa”. Ou seja, teria motivo para comemorar, não é? É, mas ao mesmo tempo, a letra inteira, ele está querendo dizer que ele não é isso e ele abriria mão de si mesmo para fazer isso e ter sucesso, que é o que faria ele se sentir bem. Essa música é um beat todo alegrinho “PAM, PAM, PAM, PAM, PAM, PAM, PAM, PAM, PAM” (cantarola), fofinho, toda harmoniosa é uma música em ritmo de festa, né? Então é uma grande sacada dele. A gente faz uma música, ritmo de festa falando que ele poderia ter uma vida toda tocando assim, mas na prática, se ele fizesse, estaria abrindo mão de si mesmo.

**Taís:** E eu queria assim, te agradecer demais, demais, demais, demais pela boa vontade de contribuir, de mandar áudios longos, porque isso é bom. Mandar áudio longo quer dizer assim que você se interessou, que você se aprofundou nas questões e você tocou em pontos fundamentais dentro da minha pesquisa, então assim, de verdade, muito obrigada pela boa vontade.

## **ENTREVISTA LUCAS (RAP)**

**Lucas:** Bom, eu me chamo [Lucas], mas ninguém me conhece assim, todo mundo me conhece como [Lucas]. Eu sou baterista, compositor, eu comecei a tocar fazendo show, enfim, meus primeiros shows foi ali por volta dos 12 anos. E desde então, estou envolvido com a música. Hoje estou com 31 agora, faço mês que vem, são anos aí dedicado a música e a composição é meu instrumento. A bateria vem de uma relação, apesar de ter feito meus primeiros shows com os 12, eu já tocava antes por uma relação familiar. Meu pai é músico, minha irmã mais nova é atriz, enfim, tem uma relação familiar com a música muito presente e

com a arte, né? A arte envolvendo ali, a família de uma de uma certa forma. E, e aí também é nessa fase aí dos 12 anos que eu começo a fazer os primeiros shows como baterista e também começo a arranhar as primeiras composições, né? As primeiras letras, as primeiras melodias, harmonias e tudo mais. Recentemente eu tive um trabalho, agora é com mais consistência, com uma banda chamada bandão, que agora está um pouco parada depois da pandemia. A vida de todo mundo deu uma bagunçada. Nós estamos vendo agora qual é a melhor forma de retomar. Cara, a música na minha vida, é, ela ocupa um lugar central do ponto de vista não só do que eu amo fazer. Não é tocar compor, mas do ponto de vista da formação da minha pessoa, como um ser humano como cidadão, como que eu sou. E muito do que eu sou, foi formado pela minha relação direta com a arte desde a minha participação no espaço cultural Francisco de Assis França, que era de Volta Redonda. Não sei se você conheceu, teve oportunidade de conhecer. Eu entrei lá logo no início. Eu estava desde a fundação, entrei lá com 11, 12 anos e fiquei quase até o fim. Então comecei estudando lá percussão e terminei já, né, como um dos responsáveis pelo espaço, então, foi uma relação muito profunda, não é recente, eu sou de Volta Redonda, moro no bairro retiro, nascido e criado ali na região do Retiro, uma vida toda ali, agora, recentemente de uns anos para cá, me mudei pro Rio. Agora estou morando no bairro do Catete, no Rio de Janeiro.

**Taís:** Então, e você está morando aí no Rio? Mas você trabalha com música hoje em dia, você foi pro Rio com essa finalidade? E enfim, continuando assim os temas, você falou dessa sua relação com a bateria, né? Você tem essa relação com o Rap, né, mas eu queria saber assim mais profundamente, quais são os gêneros musicais que te compõem? Queria que você desse um mergulho profundo assim, desde a sua infância até hoje. E quais são os gêneros e artistas que aguçam as suas, as suas emoções?

**Luccas:** Cara, essa pergunta é complexa, é difícil, ela é boa, mas é difícil, cara. Eu gosto de música boa, eu gosto de arte, não é? E arte, boa parte te toca. Então, se essa arte toca, ela é boa, mesmo que ela não toque o outro, mas você tocou, é boa. Então, hoje com 30 anos, é uma cabeça um pouco mais madura do que há 10,20 anos atrás. Eu não consigo te dizer qual é o estilo ou quem, onde foi determinante pra eu me formar como artista porque com amadurecimento pessoal, e também musical, você vai abrindo o seu leque. Isso tem a ver com o que você perguntou, aí vai rompendo até preconceitos, não é? A tendência é essa, nem sempre

a gente vê isso. Eu tô falando o contrário, está tendo vários exemplos, pessoas estão envelhecendo, então ficando mais burras. Mas aí não é o certo, né?! Vamos dizer, o movimento natural é com amadurecimento, você ir deixando certos rótulos de lado que são muito comuns na adolescência, quando está formando a sua personalidade, é muito comum. Você é quando é adolescente, fala eu sou roqueiro, eu sou só ouço rock, eu sou funkeiro, eu sou ouço funk, eu sou pagodeiro, sou só ouço pagode, e isso aí, já não faz mais parte de mim, por mais que já tenha passado por essa fase na minha adolescência ali eu ouvia Rap, rock, essas duas coisas que eu vi, mas hoje em dia, não, hoje em dia, se você chegar na minha, na minha casa, aqui, dependendo do momento, eu posso estar ouvindo Beethoven, Bach, sabe? Posso estar ouvindo música clássica que eu gosto, não gostava de ouvir quando era adolescente. Eu achava um saco, mas hoje eu gosto porque também tem a ver com amadurecimento musical, de começar a compreender esse universo melhor de harmonia, de melodia. Então a música clássica começa a virar algo que te encanta, quando era mais novo eu não tinha essa compreensão toda, então é um negócio chato, né? Desanimado? Você olhava por aí, dá sono. Não é mais assim hoje em dia, eu gosto pra cacete, assim eu ouço com frequência. Às vezes eu estou estudando, sabe, e estou ouvindo porque é gostoso. O Samba, por exemplo, hoje é algo muito presente na minha vida. Paulo César Pinheiro, João é João Nogueira. Sabe, o Aldir Blanc é um compositor, assim como sou apaixonado pelas letras dele. Já tem alguns anos. Eu gosto de black, né? Mas assim só foram coisas que eu fui consumindo mais depois de mais velho, né? Na fase adolescente, já não consumia tanto. E po\*\*\*, Dori Caymmi, Dorival Caymmi, a família Caymmi é sensacional, não é?! É um negócio fenomenal e na gringa também tem muita gente boa fazendo muito som. Bom, então a gente vai se abrindo assim. Então, na verdade, o que me formou como artista são todas as coisas que eu vim consumindo até hoje, inclusive as coisas ruins, porque as coisas ruins que você ouve não gosta elas te dão também uma percepção estética daquilo que você não quer fazer ou não acha bom fazer. Então, é sempre muito difícil falar “cara, isso aí me formou”, por exemplo. Se eu fosse fazer uma linha cronológica, que é muito difícil, eu poderia dizer que na minha infância, primeira infância, eu ouvi o que os meus pais ouviam. Depois, quando eu fui crescendo mais um pouco, eu comecei a ouvir coisas que eu queria ouvir. E aí eu vou dizer, tem como eu afirmar que aquilo que meus pais ouviam também não me informou? Claro que formou. Claro que criou uma referência, seja do que eu gosto, do que eu não gosto, entende?! Então, é. É muito subjetivo essa coisa, não? Não dá para você bater o martelo. É claro que tem pessoas que marcam a sua história. Músicas que marcam a sua vida, que tem compositores que

você é, tem uma relação ali com eles que ele está diretamente ligado a você, não é? Eu falei aqui do Aldir Blanc, é um cara que \*\*\*\*\* é fenomenal? Paulo César Pinheiro, um cara fenomenal. Ney Lopes, um cara sensacional, Ney Lopes é o Dori Caymmi Cruz, credo, que cara sensacional, João Bosco, Milton, é o Gil, o Gil é um gênio, não é? Ah e, tem muita coisa da gringalhada de música. Black gringa americana, então eu gosto muito assim dos anos 80,70 ou no Rap tem muita coisa, cara. É muito difícil responder essa pergunta, porque é isso, isso tudo veio formando, né? Essa, essa coisa do grande ídolo que te inspira, você quer ser igual a eu? Acho que é um negócio que vai ficando pela estrada ali na adolescência para a Juventude, não é? Eu tive esses caras, mas se eu falar hoje que esses caras hoje me influenciam muito, não, essa é a verdade. Essa entrevista fosse há 20 anos atrás, seria, mas hoje não seria porque muitos desses caras hoje eu já não é que eu não ouço nunca, mas hoje já não ouço com a mesma frequência, apesar que quando ouço, tenho ouvido nostálgico de lembrar e tal. E o que me emociona, o que mexe comigo é música boa. É música boa? pode ser! Bateria, às vezes um tipo de virada me toca, sabe?! A forma como o cara conduziu o groove, a pegada do cara, os timbres que ele escolheu. Isso. Isso me pega muitas vezes. Às vezes tem. Tem sons que eu não gosto, do estilo que está sendo desenvolvido da banda. Mas já aconteceu de ter uma coisa específica, falarem por aí “muito bom”. Já teve muitas vezes que eu tava ouvindo grupos que nós nos juntamos assim para ouvir um som e tal, você fala, pô, aí não, não gostei muito mais por aí. Se guitarrista, pelo amor de Deus, que, que timbre lindo, sabe? Isso acontece. É com frequência, assim. Com frequência é, então essas coisas são, são várias, são múltiplas, né? E isso tudo vai formando a gente. Às vezes tem, tem, às vezes tem música que sei lá ouvindo música aqui, às vezes com minha companheira ela não, ela não é da área da música, não é? Então. O que emociona? Em primeiro lugar, é diferente do que me emociona em primeiro lugar. Por exemplo, ela é a letra da primeira coisa que pega, então se ela gosta da letra, a música pra ela já é muito boa e para mim são outras coisas que precisam me emocionar primeiro, a melodia, harmonia, o ritmo, groove. Isso me ganha antes. Se isso for muito bom, eu vou ver a letra. Como eu falei que vários compositores que eu acho muito bons letristas. Mas que não é só a letra que faz a mágica de quando eles terminam de fazer essas músicas, não é? O Chico Buarque é um excelente letrista, mas o que faz o som deles é muito bom é um bom casamento da letra, com harmonia e melodia que ele sabe fazer. Mas ele tem um senhor maestro, com ele que organiza tudo isso. Então todas essas coisas tocam, entende?! Então, tem muita coisa que aí também depende da música, arte tem isso, não é só a música, não é qualquer arte, depende do que você

também é naquele momento que você tá se deparando com aquela obra. Eu já ouvi uma canção, por exemplo, 50 vezes, ia 50 vezes que eu vi aquela canção, nunca me bateu, gostei, achei legal, mas não mesmo. Não me emocionou ao ponto de ficar muito emocionado. E aí, de repente, um dia ela te toca, eu vou dar um exemplo, talvez porque eu tenho um blog que eu tento escrever sobre algumas coisas que eu gosto, quase nunca eu atualizo. Ele é uma coisa meio... eu comecei na pandemia porque queria fazer alguma coisa, estava parado e tal. Mas é sempre legal. Tem um meme que eu acho ele muito bom chamado passado. Eu ouço o passado assim há muitos anos. Há muitos anos, então assim, há muitos anos que a música dele passa pelos meus ouvidos, que eu acho bom, que eu acho legal para. E teve uma música específica que. Eu estava voltando de algum lugar, ela começou a tocar e de repente começou me emocionar aquela musica assim de me tocar. Eu estava ouvindo ela e aquilo me bateu de um jeito diferente e eu já tinha ouvido aquela música várias vezes. Mas é porque a reflexão que estava sendo desenvolvida naquela música, naquele momento me pegou porque eu estava vivenciando aquilo que é uma reflexão dele. Quando ele começou a chegar ali e quase nos 30, não é que era a minha fase que eu tô agora. Já ouvi essa música. Eu tinha meus 20 quando eu tinha meus 20 e pouco 19, sei lá e não me bateu tanto quanto me bateu. Então também acho, tem muito disso dela te tocar naquele momento e depois você pode passar Por Ela e ela não te tocar. Ghwt tocou e depois você passar Por Ela, te tocar de novo por outra coisa. Então por isso que a gente diz que a que as boas composições, as boas pinturas, as boas, é literaturas nunca envelhecem, porque elas estão sempre tocando você em algum momento. Então, é. Na minha, na minha família, por exemplo, meu pai é envolvido com música, né? Já cantou em coral, então. Por exemplo, travessia do Milton é uma música que toca na minha casa desde que eu sou criança. Eu tenho uma relação com o Milton de infância. Eu sinto infância porque meu pai ouvia muito, mas de forma profunda, essa música só veio... Travessia veio me destruir do ponto de vista de eu ouvi falar, nossa, isso realmente é, “uau”. Depois de ter saído da infância antes eu viajo, porque na infância estava vivendo outra coisa, né?! Ali no meu despertar, porque quando é pequeno a gente ouve muito que os pais ouvem, né? Então ali, até meus 7 anos, ouvia muita coisa que meu pai ouvia, então meu pai ouvia todos esses cantores e também muita música de igreja, né? Meu pai, muito católico. Então música, diga tocando na minha casa, não tem como eu dizer que isso também não me formou. De certo modo sim, né?! Claro que formou as coisas que a gente ouvia quando criança, nos formam do ponto de vista estético, do que você vai gostar e que você não vai gostar, inclusive as coisas ruins que a gente ouve, que a gente não gosta, que nos incomoda também

nos forma. Esteticamente, artisticamente, inclusive pra você não querer fazer aquilo. Eu não sou religioso, mas claro que tem uma coisa ali que me construiu numa formação musical óbvio, não tem como negar. Mas ali até os 7 anos eu ouvi o que meus pais ouviam, a partir dos 8 que eu me lembro muito bem, foi quando comecei a construir uma coisa mais minha, mas personalística minha ali, que foi quando eu tive meu primeiro contato com o Rap, por exemplo, porque eu lembro que caiu uma fita dos Racionais na minha mão com sobrevivendo no inferno com um primo meu mais velho, eu via e ele me emprestou a fita pra ouvir. E aquilo me emocionou assim, de uma forma formidável. E é engraçado porque eu honestamente, eu não entendia nada do que o Mano estava falando hoje em dia, ouço as letras... Quando eu ouvi a primeira vez. É quando ele, por exemplo, ele brinca lá para viver no país das calças bege, isso aí eu nunca entendi isso aí quando era criança, entendeu? Depois de velho que está falando, presídio não é, mas mesmo assim o Racionais me tocava. O que a arte tem? Isso não é aquele beat, aquela forma me tocava e me formou, foram várias coisas que a gente ouve, né? Então você vai chegar aqui em casa, tem de tudo, você vai me pegar ouvindo música clássica, vai me ver em algum momento ouvindo um funk, por exemplo, gosto muito. E um cara novo aí, né? Eu acho o Mc Poze interessante, as coisas que ele faz, sabe? Eu gosto muito dos havaianos, acho muito bom. Eu gostava muito do MC Orelha também, que eu achava muito bom, então você vai ter de tudo e ao mesmo tempo, por exemplo, eu gosto de Samba para cacete. Eu gosto muito de rock, eu gosto de Rap, eu gosto muito de forró, eu gosto de Baião muito, maracatu, frevo, eu eu todo dia procurando coisa nova, eu uso muita música. A música estadunidense, música nigeriana, sul-africana, egípcia, vou consumindo um monte de coisa e isso vai também te formando. Não é loucura?! Às vezes, músicas de tipo é Indiana, orientais, sabe, latinas, Calle 13, que é muito legal, Buena Vista Social. Não é um negócio que deveria ser colocado nas escolas?! Para a galera conhecer música cubana, negócio fundamental e a gente ouvindo de tudo. Então não dá pra dizer isso, me forma isso, me emociona aquilo, tudo pode me emocionar. Tudo pode me tocar e tudo pode não me emocionar e não me tocar, é isso que faz a arte ser blindada. Essa liberdade de possibilidades, de produção e tudo mais. O que mata essa Liberdade? O que mata essa possibilidade de produção é o sistema \*\*\*\*\* que a gente vive, porque ele não dá Liberdade. Para se produzir, porque tudo vira mercadoria no capitalismo, então vira mercadoria. Você precisa criar um produto que seja vendável, então os cara aperta ali o pano até um negócio ficar raso, não é? Você bate uma estaca, é só no raso, a coisa cai, não é que é o que a gente vê assim no grande mercado fonográfico, uma coisa meio rasa, não, porque

o que está se vendo é ruim, porque aqueles músicos são ruins, não é porque é um produto que você vê que não tem as coisas, não têm mais reflexão, então. Tudo muito parecido, você vai, você pega rádio, por exemplo... Às vezes ouço rádio, boto pra mim, vai tocar o dia inteiro, vamos dizer 200 músicas, dessas 200, 195 são parecidas. Então é isso, a gente vive essa dicotomia nessa loucura. Mas, enfim, eu acho que eu falei para cacete, não sei se respondi o que você quer.

**Lucas:** OPA, é muito bom, não é?! Criar reflexões, falar sobre produção cultural, negócio maravilhoso, não é?! Claro que eu não tenho a mesma técnica. Talvez você tenha pelo menos uma carga de tudo, né? Mas é bom, não é? Não é por a gente refletir sobre milhares de coisas, inclusive sobre nós mesmos, sobre... Ali no início que você pergunta sobre a questão da escuta. Eu acho que sim. Eu acho que tem um amadurecimento. Com a escuta tem um amadurecimento. Você também começa a fazer a coisa, não é? Você começa a fazer a coisa e você começa também a ampliar ali não o terreno que pode ser plantado ali, não é pelo seu trabalho, né, tocando? Enfim, você começa num mundo muito pequeno. Ali, quando comecei a tocar bateria, é uma coisa muito pequena e depois eu fui ampliando assim e tocando outras coisas e bebendo de outras coisas, de outros lugares e ouvindo outras coisas, enfim. E, então tem a ver com a escuta e tem a ver com a prática também, né? Eu acho que a coisa da da, da, da, da melodia, harmonia tocar mais a gente do que uma pessoa que não faz música, exatamente porque a gente pratica aquilo. Então a gente entende de uma outra forma esse processo, né? É, até porque a música, a música é isso, é a melodia, a harmonia, o ritmo. A questão da letra, uma coisa literária é um negócio aqui não é? Veio se desenvolvendo e depois não é ruim, é legal. É lindo ter boas letras que se encaixam com boas melodias e harmonias, mas para nós chama atenção de um outro lugar, né?! Que é esse lugar aí da composição da arte, da gente que faz. Então é, é como se você tivesse num canteiro de obra. E começa a conversar com alguém que trabalha ali. Por exemplo, o meu pai foi durante muitos anos, ajudante de pedreiro, não é?! Então, por exemplo, pra mim, eu, eu percebo uma obra, uma construção. Quando a obra está basicamente pronta, não é nem que seja ali o esqueleto, levantada casa olha e fala que vai ser uma casa. O meu pai não. O meu pai olha, às vezes, um terreno que o cara está começando a tirar a Terra e ele já olha e fala, olha aqui, dá para fazer aquilo da pra fazer isso, dá para levantar outra coisa e isso ele gosta disso, emocional. Ele olha o tipo da massa que é feita e fala, olha, essa massa é muito boa. Olha, olha como entendi, vou conversar com o arquiteto. Do ponto de

vista da construção, do tipo de concreto, eu jamais vou entender isso. Eu tenho um amigo que é um dos músicos da minha banda, que tocava comigo no bandão Hugo, ele é arquiteto. E tinha coisas que emocionava nele quando ele olhava para algumas construções que eu não, eu não realmente não entendia. Talvez seja uma relação ali. Como fazer? Não? Que é fundamental, eu acho, quando eu falo, se fosse há 20 anos atrás, eu teria outra resposta. É também porque o meu fazer musical é 20 anos atrás, era outro, é mais rudimentar, até pior. Não era o baterista que eu sou hoje, não seja muito bom, mas ainda bem que eu sou melhor do que era há 20 anos atrás, não é? Eu costumo até brincar, eu brincava isso na minha banda, aqui é, eu não sou um baterista, por exemplo, virtuose, que gosta de não é minha. Ai esses vídeos de sabe que batera faz 1000 coisas. Mas eu sempre gosto de pensar bateria na composição. Eu sempre brinquei falando, eu não sou atriz, eu sou compositor de bateria. Aqui eu vou compor. Eu gosto de compor, gosto de fazer coisa nova, aí era uma forma de brincar, óbvio, mas que tem a ver com isso, fazer que eu acho que é fundamental. Eu acho que esse ouvir e se fazer para nós forma essa possibilidade da gente ouvir uma harmonia, melodia e se emocionar com a música até antes de ver, aliás, às vezes a letra nem é tão boa, mas tem algo ali que mexe com a gente. É isso, não é? Às vezes, às vezes uma mudança ali no tom não é? Já dá um frescor na música que fala assim, nossa, sensacional, que coisa maravilhosa é isso, é lindo, né? Ou então, mais uma nota, uma nota torta no meio do caminho que às vezes passa despercebido por outras pessoas e que para nós chama atenção que é linda, né? Uma linha de baixo, um timbre usado, são coisas que nós valorizamos, porque nós construímos. Esse é o nosso campo de obra, né? Então a gente olha o timbre, afinação, como que afina é se está dopado em doem réu ou se mexeu na bateria e fez afinação de um jeito. Enfim, isso é o nosso universo ali, do nosso canteirinho de obra, né? Sobre essa coisa é sobre essa questão que nós que nós falamos aí meio que passando na tangente da discussão da cultura de massa, é óbvio que ela existe. O sistema capitalista desenvolve essa forma de produção, que é uma produção pobre, mas não é porque não é o conjunto das pessoas, como dizem, as massas não possam sentir e serem tocadas por obras mais complexas. É o contrário, elas se emocionam também. O problema é que não tem acesso, né?! E o que elas têm acesso é isso, então isso se torna o padrão do que é uma boa arte, né?! Mas não quer dizer que elas, em contato com uma boa arte, não vão reconhecer a boa arte. Vamos assim dizendo aqui, julgando o que é melhor, o que é pior, mas dizendo assim, uma arte mais profunda que elas não possam compreender o tamanho, né?! E a questão profunda que está ali é, tem vários casos de experiências, né?! Que você, que você pode levar a uma pessoa que não entende nada e colocá-

la diante de uma orquestra que toca emocionado, pessoal, olha que ele fala, nossa, uma boa apresentação de teatro, aquilo mexe aquilo toca. O problema é que tem situação que isso não chega para elas. Aí tem uma discussão que seria a discussão até mais política, que tem a ver com vários problemas, inclusive a necessidade de democratizar os meios de comunicação no país. Não é que ajudaria a chegar a outro tipo de produção, produção que você faz que eu faço. Enfim, Claro, pô, eu vou querer muito ler o seu trabalho, fico extremamente interessado, adoro ler, então eu vou ficar muito feliz.

**Taís:** É... eu queria que você falasse um pouco da sua relação com a roda de rima e com os meninos, né, com Pedro Paulo, com o Gustavo, com essa galera aí e com a música deles também. Se você conhece é se tem alguma música deles assim que te chama atenção, enfim, se aprofundar nisso, né?! Eu sei que você que estava junto aí com eles, foi um dos caras aí também que iniciou com a com a roda de rima. Então, se aprofundar um pouco nessa coisa do espaço, né, onde vocês produziam ali...

**Lucas:** A Roda de rima é... o Gustavo, o Pedro Paulo tem uma relação aí de primeiro de que nós somos da mesma geração de jovens, de uma mesma cidade que nos encontramos num nicho que era muito pequeno na cidade, que era um nicho do Hip Hop, né?! O Gustavo, o Pedro Paulo, faziam parte de um grupo que é um dos grupos historicamente mais entre os pioneiros do Hip Hop de Volta Redonda. Uma segunda geração, vamos assim dizer, de Hip Hop de Volta Redonda, que já existia antes dos dois entrarem. É um pouco mais velho do que os dois, que se chamava 473 crew. Fica muito importante na história do Hip Hop da cidade, assim como outros como outros grupos, mas os dois faziam parte desse grupo. E a gente se conheceu nesse processo. Eu fazia parte do espaço cultural, eu falei, ué, que foi no Retiro que tinha uma relação com o Hip Hop muito forte e nós nos conhecemos nesse processo de frequentar batalhas de rima, de enfim por aí. A minha relação com a música dos dois é diferente. Eu tenho uma relação com as produções do Gustavo. De não muito envolvimento. Em geral, as coisas que ele fez depois, como eu e fora da 473 na época da 473, que eu gostava muito do grupo, então eu vi bastante, mas eu acho que é porque também é. Eu fui virando outra pessoa. Ele também. E as produções vão se dizer não... que seja ruim, mas já não me tocava tanto quanto me tocava. Na época da 473. E na relação com o Pedro Paulo, aqui é um grande amigo meu. Eu tenho uma relação de admiração maior do ponto de vista artístico. Eu acho que é um excelente compositor,

é um cara que escreve de forma muito simples, coisas muito complexas, é um excelente compositor, não sei se você já teve oportunidade de ouvir psicotape. que é um disco que ele lançou, mas que trata ali de coisas muito profundas, não é? E de referências muito legais. A gente estava falando de música, né? Sempre tem uma dificuldade de, por exemplo, de alguns instrumentos. Ficam quase que escondidos num processo, por exemplo, uma banda quase ninguém percebe a importância do baixo numa banda. E você conhece o Lauro Farias, baixista do Rappa? Mas esse cara tem um papel fundamental no Rappa, é do ponto de vista da construção do da da banda, não é o que chega ali no final. O baixo é fundamental e o pior, uma das letras dele cita que o Rap dele é pesado, assim como tal como o baixo do Lauro, ou seja, o baixo do Lauro ali no Rapa é um baixo de fundamento, né? E o Rap dele é um Rap de fundamento do ponto de vista do que ele produz, que é um Rap muito genuíno, verdadeiro, que está o disco dele trata vários problemas. Ele tem um outro disco, manifesto coletivo, que aí é um grupo que também tem letras dele, que são muito importantes ali. É que são fundamentais assim, coisas que e eu acho importante assim, coisas que pira, fala ali. Mas, e do ponto de vista do Gustavo? O Gustavo tem um papel fundamental no Rap de Volta Redonda, que tem a ver com os projetos que fazia de ir nas escolas com beatbox. Para mim, uma das principais contribuições do Gustavo para o Hip Hop de Volta Redonda é o trabalho que ele fazia com beatbox, porque não é algo muito comum. Na cidade na época, naquela época, na cidade, um beatbox tão bem feito. E o Gustavo participou de um projeto que ia nas escolas fazer beatbox. Muita gente se interessou por Hip Hop, pelo Gustavo, pois ele ia nas escolas, fazer beatbox e depois ele fez uma rodada numa época daquele projeto que existia em Volta Redonda. Eu não sei se você é de Volta Redonda, mas tinha um projeto chamado é palco sobre rodas e ele rodou em alguns bairros, fazendo o beat box junto com o [nome], [nome]. Então, os tem papel fundamental, Gustavo trazia elementos outros elementos do do, do do Hip Hop, como basquete que ele trazia. É, então tem, tem, tem importância, sim. Muito fundamentais. A 473 é algo muito importante dentro do Hip Hop de Volta Redonda, a R93, as batalhas... Tem um ponto de vista interessante nisso tudo, é que você pode ser fã dos amigos, e não só porque eles são seus amigos, mas porque os caras são bons, Volta Redonda tem uma galera muito talentosa. A roda nasceu de um movimento muito natural dos amigos que querem se encontrar pra fazer rima. Esse foi o primeiro movimento, mas isso ainda não era roda do ponto de vista organizativo, mas foi onde a gente decidiu “caramba vamos organizar essa parada” e foram vários fatores que nos motivaram o primeiro era porque o Hip Hop até anos atrás era um negócio muito marginalizado

talvez a chave que virou que mudou isso tenha sido o Emicida eu acho da forma de popularizar mais um Hip Hop desde o surgimento do Emicida que isso foi virando e depois veio o Criolo. Apesar do Criolo, ter vindo muito antes do Emicida. Mas do ponto de vista de que foram estourando, mas no nosso processo, aí antes desse dessa, dessa popularização, vamos assim dizer era, em primeiro lugar juntar a galera que fazia essa arte, que era tão marginalizada em Volta Redonda, Ali, 2009, 2011, 12, enfim, até a gente começar a fazer a roda que foi por essa época já nem lembro mais quando é bom de data. Eu esqueço o ano. Era uma coisa de juntar essa galera. E produzir pra galera, aí a gente fazia ali na praça. Esse foi o primeiro movimento. Um dos movimentos, né? O primeiro movimento era esse, a necessidade de um de algo que era muito marginalizado, a gente conseguir juntar aqueles que nós sabíamos que fazia aquilo para fazer, porque não estava tendo nenhuma grande movimentação na cidade, de evento, de nada que permitisse com que o Rap aparecesse. Então nós começamos inclusive esse movimento nosso mudou a relação até de eventos, de produção na cidade. E aí começou todo evento que acontecia, inclusive os eventos, nas baladas do pop da cidade, nas casas ali de show. Eu acho que nem existe mais.

**Taís:** Em um momento, você citou a relação do Gustavo com o beatbox e aí eu gostaria também de te perguntar... Qual o papel do beatbox dentro do Rap, do Hip Hop? Geralmente, os MCs que criam suas batidas? Como funciona isso dentro do processo criativo?

**Luccas:** O Hip Hop ele se baseia em alguns pilares entre esses pilares têm os MCs, os DJs... são elementos que ajudaram a fundar esse movimento, por isso a gente fala cultura Hip Hop. No Hip Hop, os MCs foram os últimos a aparecer, tinha o DJ que fazia as batidas, ele era o cara de frente ali, o principal. O beatbox, ele tem sua importância no Hip Hop e ele nasce exatamente dessa coisa de nem sempre você ter na mão um instrumento na mão pra ter a batida, o beat, então se reproduz a batida com a boca, o cara vira a caixa de som, a caixa de beat. E tem uma importância no Hip Hop porque ele passa a permitir que essa arte seja feita em qualquer local, você não precisa ali das caixas necessariamente, e todos os elementos do Rap ali são importantes, todos eles têm o mesmo papel de protagonismo, tradicionalmente no Rap, hoje no mercado, o Rap chegou agora nas prateleiras do mercado, né?! Então, começa a dar mais destaque pro MC que é mais fácil de vender, do que você vender o beatmaker, o beatbox... mas isso aí são elementos fundamentais no Hip Hop. Nem todo MC faz beat, tem uns que faz beat.

No caso, beatmaker é o cara que faz beat no computador e tal, mas nem todos conseguem fazer beat bem. Tem cara no Rap que só trabalha com isso, a função do cara é ser beatmaker, os caras fazem o beat e que tem uma noção de música assim, absurdo. Eu não sei se você tem uma noção do que são samples, são cortes né, então o cara compõe uma música fazendo cortes da música, então o cara gosta de uma caixa, de uma bateria, o cara recorta aquilo ali e aquilo vira uma parte e o cara pega um bumbo de uma outra música, sabe... Pega o canto de alguma outra coisa e cria um beat. Então, nem todo mundo tem esse talento, é um negócio muito rico, a cultura Hip Hop é muito rica e tem esse negócio né, de paz, união, diversão, importante da própria história. Beatbox e Beatmaker são coisas diferentes, não sei deixei claro isso, beatbox é o cara que faz o beat com a boca, mas o beatmaker é o cara que cuida da batida e nem sempre todo DJ e beatmaker, tá?! Isso é importante você saber, tem muitos DJs que não fazem beat, o cara é DJ, toca ali, tá ligado?! Que é um elemento fundamental no Rap, mas a criação de beat o cara não faz, que tem vários aí também. Mas o beatmaker, a gente brinca entre nós assim, é um cara que conhece muita música porque ouvem muita música o tempo todo, muita referência, então o cara sabe, sampleia, corta... Por exemplo, tem um disco chamado orquestra simbólica que ele baseou toda a produção dos beats, ele é MC e também beatmaker e os beats todos trazem elementos de orquestra russa e ele usou muito disco de orquestra sinfônica russa, é uma parada interessante. Tem outros beats que sampleiam uma caixa, às vezes uma voz, um acorde, é um universo do beat, mas tem aí um preconceito porque muita gente não considera o beatmaker como um músico, como produtor assim. Hoje bem menos, porque como o Rap tem tido um destaque muito grande e principalmente dos EUA, e muitos desses caras começaram se destacar na produção, a produzir tão bem que até hoje outras áreas da música começaram a chamar esses caras para produzir. Tem vários tipos de batida também, tem o Rap, tem o tRap, tem o dance hall também, é um universo.

## APÊNDICE B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

**MÚSICA E CONSTRUÇÃO DE SENTIDO E SIGNIFICADO: As fronteiras entre o mundo do compositor e do apreciador na experiência sonora**

**Nome do(s) pesquisador(es): Taís Brum de Alcantara**

**Número do CAAE: 60487422.4.0000.8142**

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa informar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

#### **Justificativa e objetivos:**

Durante minha trajetória enquanto musicista, tocando em bares e restaurantes, pude formar minhas principais perguntas de pesquisa. Em uma noite normal de trabalho, toquei a música “O mundo é um moinho” de Cartola e ao cantar, uma mulher se debulhou em lágrimas, pois se recordou da família e um período que eles eram felizes. Certamente, o Cartola não compos essa canção pensando nas mesmas referências que a mulher. Sendo assim, este acontecimento foi fundamental pelos questionamentos e objetivos formadores dessa proposta, isto é, buscar compreender por meio de quais sentidos e referências de mundo um compositor cria uma música e como ela é absorvida pelos apreciadores.

Diante disso, o objetivo geral do trabalho é investigar as fronteiras entre o mundo do compositor e do apreciador na experiência sonora. Além disso, busco entender a música como narrativa, sua relação com o mundo e seu papel na construção de sentidos e significados.

**Procedimentos:**

O procedimento de pesquisa inclui entrevista semiestruturada, norteada por temas, ou seja, será um diálogo aberto em que o participante terá total liberdade de se expressar e definir os rumos da conversa. A proposta é que o bate papo seja gravado e transcrito para ser melhor analisado. O tempo mínimo que o entrevistado deve ter disponível para o diálogo é de pelo menos uma hora, irá ocorrer em local e hora escolhido pelo participante e será realizado somente uma vez.

Os dados desta pesquisa serão armazenados no drive da pesquisadora pelo período de 2 (dois) anos após o encerramento dos estudos. Também, reitero o compromisso de iniciar a pesquisa apenas após aprovação do protocolo de pesquisa no CEP.

Você **não** deve participar deste estudo se estiver fora do grupo definido para pesquisa, sendo eles compositores e apreciadores de espaços de divulgação de música autoral visitados pela pesquisadora.

**Desconfortos e riscos:**

Não há riscos previsíveis para a pesquisa, mas caso haja algum imprevisto iremos dialogar para tomar as providências cabíveis. A fim de tomar providências e cautelas a possíveis riscos, iremos tomar todo cuidado necessário para o não vazamento dos dados.

**Benefícios:**

Não há previsão de benefícios direto aos participantes.

**Sigilo e privacidade:**

Você tem a garantia de que os pesquisadores buscarão garantir o sigilo de sua identidade e nenhuma informação identificada ou identificável será fornecida a outras pessoas que não façam parte da equipe.

**Ressarcimento e Indenização:**

A equipe de pesquisa garante que não haverá qualquer custo aos entrevistados. Qualquer custo, previsto ou não, não importando a natureza, será ressarcida.

Você terá a garantia ao direito a indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa quando comprovados nos termos da legislação vigente.

**Acompanhamento e assistência:**

A qualquer momento os participantes poderão entrar em contato com os pesquisadores para esclarecimentos e assistência sobre qualquer aspecto da pesquisa, através dos contatos abaixo. Você receberá assistência integral e imediata, de forma gratuita, pelo tempo que for necessário em caso de danos decorrentes da pesquisa.

**Contato:**

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, se precisar consultar esse registro de consentimento ou quaisquer outras questões, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Taís Brum de Alcantara, pelo telefone 024999142471 e/ou pelo e-mail [t235005@dac.unicamp.br](mailto:t235005@dac.unicamp.br)

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CEP-CHS) da UNICAMP das 08h30 às 11h30 e das 13h00 às 17h00 na Rua Bertrand Russell, 801, Bloco C, 2º piso, sala 05, CEP 13083-865, Campinas – SP; telefone (19) 3521-6836; e-mail: [cepchs@unicamp.br](mailto:cepchs@unicamp.br).

Havendo a necessidade de intermediação da comunicação em Libras você pode fazer contato com a Central TILS da Unicamp no site <https://www.prg.unicamp.br/tils/>.

**O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).**

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas

**Consentimento livre e esclarecido:**

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar: Permito gravação por áudio: (  ) SIM (  ) NÃO

Nome do(a) participante: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

\_\_\_\_\_. (Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

**Responsabilidade do Pesquisador:**

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 510/2016 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

\_\_\_\_\_ Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

(Assinatura do pesquisado)