

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
MUSEU AMAZÔNICO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

DANIELLE COLARES LINS

**O REVESTIMENTO: LINHAS, NÓS E MALHA DO
CONHECIMENTO MUSICAL DE SEU ROSÁRIO –
Uma Etnografia do violino em Parintins- AM**

MANAUS – AM
2018

DANIELLE COLARES LINS

**O REVESTIMENTO: LINHAS, NÓS E MALHA DO
CONHECIMENTO MUSICAL DA VIOLINA E DE SEU ROSÁRIO
– Uma Etnografia do violino em Parinstins- AM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas – PPGAS/UFAM, como requisito para obtenção de título de Mestre em Antropologia Social.

Área de concentração: Linguagem, Artes e Sistemas Simbólicos.

Orientadora: Profa. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo

MANAUS – AM
2018

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

L759r Lins, Danielle Colares
O Revestimento: Linhas, nós e malha do conhecimento musical de Seu Rosário : Uma etnografia do violino em Parintins -AM / Danielle Colares Lins. 2018
97 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Deise Lucy Oliveira Montardo
Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Conhecimento musical. 2. Seu Rosário. 3. Violino. 4. Revestimento. I. Montardo, Deise Lucy Oliveira II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

DANIELLE COLARES LINS

**O REVESTIMENTO: LINHAS, NÓS E MALHA DO
CONHECIMENTO MUSICAL DA VIOLINA E DE SEU ROSÁRIO
– Uma Etnografia do violino em Parintins- AM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas – PPGAS/UFAM, como requisito para obtenção de título de Mestre em Antropologia Social.

Área de concentração: Linguagem, Artes e Sistemas Simbólicos.

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo
Presidente da banca
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga
Membro da banca
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira
Membro externo da banca
Universidade Estadual do Paraná

AGRADECIMENTOS

Agradeço às energias que criam, regem e governam o Universo. A meus pais, que em dias de chuva, colocavam sacolas em meus pés, para caminhar em uma rua ainda não asfaltada e, assim não faltar à escola. À minha mãe, Maria do Rosário Colares Lins, pela fonte de amor infindável, pelos cuidados de sempre, pela companhia na minha segunda ida ao campo (que significou tanto para mim e fortaleceu ainda mais nossos laços de amizade), por estimular, apoiar e acreditar que os estudos são a libertação dos males da vida. A meu pai, Luiz Gonzaga Cavalcante Lins, por tantas noites mal dormidas cuidando da minha saúde, pelo trabalho incansável para nos prover conforto, segurança e por dar à minha vida um novo significado para as palavras união e persistência. Aos queridos irmãos, Marcioney Colares Lins e Luiz Gonzaga Cavalcante Lins Filho, pelo apoio inestimável na minha caminhada, pelos sanduíches que venderam para me ajudar ainda na minha graduação em Zootecnia, por me levarem em lugares que eu não tinha como ir, por ressignificarem em minha vida os conceitos de respeito e reciprocidade.

À minha cunhada Nayara dos Anjos e sobrinhos amados, Luiz Augusto dos Anjos Lins e Arthur dos Anjos Lins, por me proporcionarem momentos tão felizes, pelos “momentos de leiturinha”, contação de histórias, construção de instrumentos musicais, pelos superheróis e brincadeiras que só a imaginação pode oferecer, pelo riso solto e as gargalhadas sem motivo. Ao meu filhote canino Nick, pela companhia nesses doze anos, pelo amor nas tardes de escrita e pela espera sempre calorosa. Assim cresci e percebi o amor, a compreensão em todas as minhas ausências, a paciência, companheirismo, motivação, apoio e carinho incansáveis: sou privilegiada. Obrigada por darem-me oportunidade de fazer parte de uma família, pelas primeiras lições e valores apreendidos, por me estimularem a ver nos livros e na educação uma filosofia de vida.

Gratidão ao seu Benedito Rosário e toda à família Silva, pelo acolhimento e confiança, pela disponibilidade em me receber em todos os momentos, pelos ensinamentos, pela partilha, pela música e poesia. Agradeço ao querido amigo Neil Armstrong por me apresentar, ainda que à distância, o seu Rosário. Agradeço à Associação de Pastorinhas da Cidade de Parintins, Rosa Siderval, Mara Siderval, dona Ângela, Basílio José Tenório de Souza, aos professores do Liceu de Artes: Cícero Antônio, Elder Reis e Chrystian Bulcão. Ao querido tio Chico, por me abrigar na segunda ida ao campo.

À querida Prof^a. Dr^a. Deise Lucy Montardo Oliveira, pela inspiração, orientação, críticas, dedicação, paciência, compreensão, amizade e sensibilidade ao longo desses quatro anos, da graduação ao mestrado. Gratidão imensa por me fazer aprender com suas palavras e também com seu silêncio, obrigada por acreditar.

Ao grupo de pesquisa Maracá: Socorro Batalha, Agenor Vasconcelos, Luiz Davi, Silvana Teixeira e Clarinda Ramos, pelas exposições, críticas e direcionamentos na pesquisa.

Aos membros do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas, representados aqui pela pessoa do coordenador em exercício Prof. Dr. Gilton Mendes dos Santos, pelo acolhimento, apoio, suporte e profissionalismo, pela humanidade dos mestres com quem tive o prazer de assistir às aulas e permitir a transformação da Antropologia em minha vida. Agradeço em especial aos membros do CNPQ e CAPES, por todo o investimento e credibilidade na pesquisa e educação no País e pela bolsa de apoio financeiro recebida durante o curso.

Aos queridos amigos da turma de 2016, em especial à Romy Cabral, Luiza Guglielmini, Jucélya Silva e Luana Lila. Obrigada pela força em momentos em que eu não tinha mais, pelos diálogos, momentos de meditação e leituras. Vocês são fonte de inspiração.

Ao querido Eliberto Barroncas e Railda Victor pela disponibilidade em entrevistas, acervos, conversas e pela poética pulsante do nosso querido Amazonas presente em vocês.

Aos amigos na vida: Karen Cordeiro (pelo apoio e companheirismo incondicionais), Jéssica Sabino, Camila Gouvêa, Patrícia Ferreira, Gessiana Torres, Diego Alessandro, Railson Feijó, Robson Andrei, Jéssica Furtuoso, Nayane Coelho. Gratidão pela flor da amizade e bálsamo de ânimo nos momentos mais difíceis dessa caminhada. Agradeço a Mariene Mendonça (obrigada por me acolher na minha primeira ida ao campo) e Suzane Teodósio, pela amizade e carinho de sempre.

Elizeu Costa (pela ajuda com transcrições e digitalizações, por me proporcionar momentos incríveis de dança e música nas bandas Tucandeira e Puxirum, que tanto acalentaram esse corpo enérgico) e Fabiano Barros (por captar e transformar em traços a minha ideia de *revestimento*).

À Yuri Ferreira, Paolla Brasil, John Rhayllander e Nadilson Sarrazim pelo carinho e lembranças de sempre.

À Banda Eletricidade Mambembe, pela musicalidade e amizade, pelo presente de dois concertos no Teatro Amazonas com a Orquestra Amazonas Filarmônica – tocando nossas

músicas!! Thiago Franco, Dalton Nunes, André de Moraes, Isaac de Moares, Victor Pimentel e Alberto Vinícius: vocês estão em meu coração.

Aos amigos poetas do Estilhaços Literários e Escritoras Indigestas: Rojerfferson Moraes, Débora Menezes (pela força, amizade, dicas, sugestões e revisão da dissertação), Márcia Antonelli, Nívea Chagas, Mishta e Manatit Ecoa, Cida Aripória, Sam Rio, Maysa Fernandes, Celestino Neto e Victor Hugo Neves, por trazerem inspiração e luz para este espírito inquieto. Ao Karmasutrarealístico: André de Moraes, Maria Moraes, Ramon Oliveira e Marcelo Nakamura, pelos bons momentos de sempre, pela libertação através da poesia, música e dança.

Gratidão imensa aos meus queridos mestres e em especial aos professores da Faculdade de Artes da Universidade Federal do Amazonas (FAARTES): Lucyanne Afonso, Maria Grigorova Georgieva, Bruno Nascimento, Jackson Colares, Rosemara Staub, João Gustavo Kienen, Renato Brandão e também ao Prof. Dr. Bernardo Mesquita (Universidade Estadual do Amazonas) pela dedicação, amizade e pela oportunidade que estes me proporcionaram em participar de seus/nossos projetos que tanto influenciaram e transformaram meu olhar em relação à novas perspectivas musicais.

A todos os funcionários do programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e Departamento de Artes da UFAM, a toda equipe que move este lugar e que me deram grandes exemplos de vida, além de acreditarem e contribuírem para a construção de novos modelos para a educação e para as artes como um todo.

RESUMO

Este trabalho é referente ao conhecimento e práticas musicais apreendidos por Seu Rosário no violino. Para a construção deste conhecimento, perpasso pelas ideias de linhas, nós e malhas nas trajetórias de Seu Rosário e do próprio violino. Neste sentido, as linhas apresentam-se nas pessoas de Seu Rosário e do violino em trânsitos percorridos por ambos. Os nós são os lugares em que o conhecimento foi adquirido: as festas dançantes, as Pastorinhas e o Clube do Idoso. Aplico o termo *revestimento* das linhas referente às situações que se constituíram nas formas organizacionais musicais iniciais de Seu Rosário. A malha é o resultado da construção musical de Seu Rosário ao longo do acúmulo de seu conhecimento, o resultado das conexões entre linhas e nós. Refiro-me a quatro níveis de aprendizagem musical, onde estes níveis acontecem concomitantemente a alguns estágios como a imitação, a improvisação e a corporalidade. O presente trabalho também permitiu a observação de formas locais de construção, onde tradição e modernidade são confrontadas nas manifestações das Pastorinhas. Questões que a prática musical denota com relação ao domínio do social, tais como a presença de agentes externos como o rádio, a presença da mulher, a construção da casa de Seu Rosário e performance também são abordados no trabalho.

Palavras-chave: conhecimento musical, Seu Rosário, violino, revestimento.

ABSTRACT

This work refers to the musical knowledge and practices seized by Mr. Rosario on the violin musical instrument. For his knowledge construction, I work on ideas of lines, knots and knits in Mr. Rosario and the violin itself trajectories. Thus, the lines appear in the people of Mr. Rosario and the violin in the traffics crossed by both. Knots are the places where knowledge was acquired: the dancing parties, Pastorinhas and the Elderly Club. I apply the term *lines coating* related to the situations which constituted Mr. Rosario's initial musical organizational forms. The knit is the result of Mr. Rosario's musical construction throughout his knowledge accumulation, the result between lines and knots connections. I approach on four levels of musical learning, where these levels happen concomitantly to some stages as imitation, improvisation and corporality. The present work also allowed the observation of local construction forms where tradition and modernity are confronted in the manifestations of the Pastorinhas. Matters related to the musical practices and also related to the social domain, such as the presence of external agents such as radio, the woman's presence, Mr. Rosario's house construction and performance were also approached in the work.

Keywords: musical knowledge, Mr. Rosario, violin, coating.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Seu Rosário. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.	20
Figura 2: A Violina de Seu Rosário. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.....	25
Figura 3: Município de Parintins. Fonte: Google Maps, 2017.	30
Figura 4: A casa de Seu Rosário. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.....	33
Figura 5: Comunidades nos arredores de Parintins. Fonte: Google Maps, 2017.	47
Figura 6: Cordão de Pastorinhas. Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.....	52
Figura 7: Preparativos para a confecção do presépio do cordão Filhas de Maria,	53
Figura 9: apresentação do cordão das Pastorinhas Filhas de Maria do bairro São Francisco, na catedral.....	54
Figura 12: Apresentação do cordão. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.....	55
Figura 13: Brincantes e Pesquisadora durante o desfile do cordão Filhas de Maria do Bairro São Francisco. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.....	56
Figura 14: Carteirinha do Centro do Idoso.....	57
Figura 16: Espaço de jogos. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.....	58
Figura 17: Seu Rosário e Dona Graciene: Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.	59
Figura 18: Seu Rosário e Dona Graciene no espaço de dança, Centro do Idoso, Parintins.	60
Figura 19: A casa de Seu Rosário. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.....	65
Figura 20: As linhas, nós e malhas do conhecimento musical de seu Rosário.	82

LISTA DE SIGLAS

ACPP - Associação Cultural das Pastorinhas de Parintins

IBAMA - Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis

UFAM - Universidade Federal do Amazonas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. O VIOLINO PEREGRINO E O POETA.....	19
1.1. O violino <i>peregrino</i> – A construção da linha	19
1.2. Seu Rosário: Trajetória, família e o violino.....	29
1.3. O conhecimento “malhado” de Seu Rosário.....	37
2. O VIOLINO PEREGRINO NO AMBIENTE DE SEU ROSÁRIO – OS NÓS.....	46
2.1. As Festas dançantes	46
2.2. As Pastorinhas.....	50
2.3. O Centro do Idoso.....	56
3. ENTENDENDO O REVESTIMENTO	61
3.1. Linhas.....	61
3.2. Revestindo a linha da violina.....	62
3.3. Revestindo a linha do Seu Rosário	62
3.4. A casa.....	64
3.5. Nós	67
3.6. Níveis	68
3.7. O corpo e a dança.....	70
3.8. Performance	72
3.9. A performance como exercício no processo de ensino do Seu Rosário	76
3.10. A malha	77
3.11. Linhas poídas.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85
ANEXOS.....	87

INTRODUÇÃO

A presente dissertação apresenta – se como o resultado do processo de uma etnografia realizada em Parintins, com o intuito de desvelar o conhecimento e práticas musicais de Seu Rosário e de sua violina, em diferentes níveis de aprendizado, em um entrelaçamento de linhas revestidas pelas experiências, em lugares específicos, formando uma malha, uma rede de saberes.



Era final de 2015, quando próximo à colação de grau em Licenciatura em Música e, com os olhos ainda brilhando pela finalização de um projeto de iniciação científica, vi com alegria a possibilidade de dar vida a um novo projeto, em que eu poderia trabalhar as relações sociais e musicais ao mesmo tempo, em um ambiente onde eu pudesse ver uma produção musical além dos limites de Manaus e, que tivesse a possibilidade de abordar o meu instrumento musical, o violino: Quantas coisas em um só projeto!

Bem, aspirações à parte, a verdade é que o violino é um instrumento que me encanta há algum tempo. Iniciei o aprendizado do violino aos 14 anos, em um projeto da prefeitura de Manaus¹ e lá recebi aulas de prática instrumental, teoria musical e prática de orquestra. Após dois anos, ingressei no Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro² e pude participar de Orquestras Jovens. Em 2004, fui aprovada para o curso de Zootecnia, na Universidade Federal do Amazonas. Sim, as águas me levaram para um caminho diferente da música e assim fechou-se um ciclo. Formei-me zootecnista e passei muito tempo sem tocar, apenas em festas familiares, casamentos, aniversários e alguns eventos. Todavia, a saudade e a vontade de voltar a tocar, sobretudo de voltar para as artes de uma maneira geral, fizeram-me ingressar novamente na universidade. Prestei exame vestibular para licenciatura em música, na mesma universidade e retomei os estudos musicais.

Na universidade, em contato com várias disciplinas e atividades propiciadas pela hoje denominada Faculdade de Artes (FaArtes), pude adentrar outros horizontes, que abriram as portas para a pesquisa. Mas alguma coisa havia mudado. Ao retornar para as atividades musicais, eu não estava mais interessada na música “clássica”, e eu nem me via mais nesse

¹ Projeto ECAT – Educação e Cultura ao Alcance de Todos. O projeto inicial foi precedido por outros, de mesma natureza.

² Complexo cultural onde são desenvolvidas aulas de música, dança, teatro e artes visuais.

ambiente. Eu estava começando a acompanhar os trabalhos de violinistas como Ricardo Herz³, Nicolas Krassik⁴ e Luiz Henrique Fiaminghi⁵ na música brasileira, estava conhecendo o som da rabeça nordestina e me vi interessada por esse som “regional”, queria ver como as pessoas tocavam o violino em outros ambientes, estava curiosa em saber como se dava esse aprendizado fora do ambiente “erudito”. Assim, eu percebia que a música clássica era apenas uma opção, uma possibilidade diante da diversidade musical dentro das potencialidades do instrumento. Em uma palestra conheci a etnomusicologia, que abordava este tipo de questões, a música de “outras” culturas, a música cigana, a música celta, em que o violino possuía destaque, mas também a música indígena ou de comunidades negras, dentre outras. Desta forma, conheci a Prof.^a Dr.^a Deise Lucy Oliveira Montardo, pesquisadora de música indígena. Bem, pensei que a música indígena seria uma ótima oportunidade de conhecer a música dos “outros” e que seria uma boa entrada para o conhecimento de “outras” culturas. Procurei-a, conversamos e então realizamos o projeto *Wotchimauçu: Uma análise do fazer musical do cd produzido pelos Tikuna do bairro Cidade de Deus, Manaus, Amazonas*. Fui pesquisadora voluntária e este projeto transformou meu olhar em relação à novas perspectivas musicais. Foi também um projeto que colhi frutos muito positivos como publicações, uma viagem para apresentação em congresso nacional e uma premiação na área da antropologia.

Terminado o PIBIC, decidi fazer mestrado. Retomei o desejo de explorar a diversidade do violino. Pensei que fosse o momento de colocar em prática o projeto com um instrumento e assim prestei o concurso para o Programa de Pós Graduação em Antropologia Social (PPGAS) na Universidade Federal do Amazonas. Fui aprovada e a jornada estava só no começo.

Assistindo as aulas na pós e a partir de leituras mais específicas, como Blacking em *Música, cultura e experiência* (2007), penso que foi mais fácil constatar que realizar um estudo através de um instrumento musical, é observar as relações artísticas e perceber uma maneira de comparar o sistema musical a outros sistemas sociais. Ao caracterizar este trabalho como

³ Violinista, compositor e arranjador paulista. Seu repertório inclui ritmos brasileiros como choro e samba. Estudou jazz na Escola de Música Berklee em Boston e também na França, onde realiza shows e oficinas de música popular brasileira.

⁴ Violinista francês que foi estudante da tradição europeia de violino e depois adotou o jazz como escola musical. Atualmente possui repertório vasto em ritmos brasileiros e realiza participações com nomes consagrados da música popular brasileira.

⁵ Doutor pela Universidade Estadual de Campinas e professor na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), é estudioso de violino barroco, atuou em orquestras e como professor convidado em festivais de música no Brasil e exterior.

um estudo sobre o violino em Parintins, acredito que é possível observar estas relações e perceber como as agências e instituições estão entrelaçadas à produção musical nesta região.

Nestas imersões, comecei a pensar o violino como um “fazedor” de gente, em uma abordagem de como os objetos “nos fazem”, nos criam e nos constroem como sujeitos. Daniel Miller em *Trecos, troços e coisas* (2013), ajudou-me a pensar em objetos como “fazedores” de pessoas e encontrar uma melhor maneira de entender, transmitir e apreciar a humanidade dando atenção à nossa materialidade fundamental. Desta forma, Miller chama a atenção para o fato de que o que nos torna o que somos existe não por meio da nossa consciência ou do nosso corpo, mas como um ambiente exterior que nos habita e incita. Assim, estudar a música através de um instrumento musical é perceber este objeto como resultado material de processos culturais. Passado este momento do porque de estudar as relações através de um instrumento musical, restava-me então re – conhecer o ambiente em que seria realizada a pesquisa. Peguei um barco e fui para Parintins.



Durante o percurso era possível observar que o caminho das águas apresentava-se como uma grande rede e que provocava muitas indagações. Alguém como eu, que não está acostumado a este trajeto, pergunta-se: Como as pessoas sabem a trilha? Como se guiam por esse rio? Navegando sobre o Rio Amazonas, a caminho de Parintins, acredito que dentre muitos lugares para se pensar em ambiente, o rio e suas cidades seja um lugar de muitas histórias, conhecimento e também um lugar de transição e interações tão específicas e interligadas que suas vivências se misturam às águas, fluindo em seus movimentos. Os rios são fronteiras. A medida em que vou me afastando da margem e o rio vai se alargando, não é apenas a sensação de estar adentrando um outro nível de conhecimento que se espalha por mim, é ter a certeza que esses níveis dialogam, interagem e regem todo um complexo sistema de relações que atuam para a manutenção dos seres. O rio alargou-se mais e, neste momento, o céu também muda e pára, tudo muda. Tudo emudece. Eu nem sei onde tem mais água, se é no rio ou aqui dentro dos meus olhos, ao ver tanta grandeza, beleza e plenitude em auto-sustentação, auto-conhecimento, sobrevivendo de si...

É através deste caminho de água que consigo chegar em Parintins. Cordeiro (2017) fornece um panorama completo da cidade:

A cidade de Parintins localiza-se na margem direita do rio Amazonas, e, o município faz fronteira com o Estado do Pará, no Baixo Amazonas. O município está localizado no estado do Amazonas, na Mesorregião do Centro Amazonense, que engloba 31 municípios do estado distribuídos em seis microrregiões, sendo que a microrregião à qual o município pertence é a microrregião homônima, a mais ocidental do Amazonas e que reúne sete municípios: Parintins, Barreirinha, Boa Vista do Ramos, Maués, Nhamundá, São Sebastião do Uatumã e Urucará. Parintins está distante 369 km a leste da capital do estado, Manaus. A área territorial total do município é de 5.952,333 km² (...) Os municípios limítrofes são Nhamundá ao norte; Barreirinha ao sul, Urucurituba ao leste e à oeste, os municípios de Terra Santa e Juruti, no estado do Pará. (CORDEIRO, 2017, p. 36)

O acesso à cidade pode ser fluvial: de barco, com trajeto estimado em 24 horas ou de lancha com trajeto estimado em 8 horas, e também aéreo: com 3 horas de viagem.

Ao chegar na cidade, dei-me a liberdade de, nos primeiros dias, me “ambientalizar”. Já havia estado em Parintins duas vezes, mas em situações diferentes, fui à época do Festival Folclórico do Boi Bumbá, em junho. A ambientalização é caracterizada por reconhecimento de ruas, alojamento, encontro ou reencontro com os agentes da pesquisa. E como afirma Feld (1990) : “Todos que se adentram no trabalho de campo sabem o tempo que leva para escolher locais, encontrar as pessoas com quem vai trabalhar, arrumar-se e ir”. (p.11). Este fato, lembrou-me ainda das leituras de Wagner (2010) e Geertz (2001), onde o que me chamava atenção era o fato de como estes autores abordavam a questão do antropólogo em transformação: o antropólogo que ao adentrar no local escolhido passa pela fase de adaptação em pequenas coisas, como as características acima citadas, mas também o antropólogo é convidado a destilar sua própria tradição e consenso, despir-se de suas “certezas”.

Anda-se muito em Parintins, pois mesmo contando com uma população estimada em 67.987 (IBGE, 2010) a cidade ainda não possui transporte público, há apenas a presença de mototaxistas e táxis. E nestas andanças, é possível perceber uma grande diferença entre a estrutura do centro da cidade e os bairros mais distantes, como é o caso do João Novo, bairro em que fiquei na primeira ida ao campo. Cordeiro (2017) descreve bem esta situação, com a expressão *pra lá da ponte* – usada para referir-se à parte da cidade resultante de ocupações populares:

Percorria as muitas ruas esburacadas e me incomodava com as condições sanitárias de alguns bairros (...) no centro, onde as ruas são pavimentadas, iluminadas, com coleta constante do lixo e casas em alvenaria vendem uma imagem de cidade bem cuidada, aprazível e acolhedora. À medida que a estrada escolhida se distanciava dessa face bem maquiada da cidade (...) as ruas não são pavimentadas, sem iluminação pública ou coleta de lixo e casas

montadas de restos de outras construções cujas ‘paredes’ eram faixas plásticas de publicidade ‘vencida’ me mostravam a face não muito acolhedora da Parintins que existe (p.33).

Este cenário é comum e, à noite, a cidade apresenta uma certa tranquilidade, em que a maioria das pessoas frequenta a praça da Catedral, onde há bares, com telões. A cena musical noturna é manifestada por apresentações artísticas, principalmente com os ritmos sertanejo, forró e xote. A orla da cidade também é cercada de bares que apresentam um repertório diversificado. Bem, passada a ambientalização, estava na hora de conversar com meus agentes.

•

Por intermédio de um amigo parintinense e músico, Neil Armstrong⁶, conheci Seu Rosário. Por nome apenas. Ainda em Manaus, em um intervalo de ensaio, Neil e eu falávamos sobre os músicos amazonenses e em especial sobre o trabalho de queridos professores e amigos: um song book sob o título: *Seu Didico, um mestre do beiradão*. Georgieva; Barroncas e Vitor (2015) publicaram este livro sobre o violinista Raimundo Diniz dos Santos, já falecido e, que era natural do município de Itacoatiara, a 277 quilômetros de Manaus. Em um bom momento da conversa falei:

- Neil, tô pensando em continuar na pesquisa.

- Por que você não vai pra Parintins? Lá tem um violinista, ele toca nas Pastorinhas, tem músicas próprias, vai lá.

Relembrando esta conversa, a caminho da casa de Seu Rosário, eu sentia que seria um encontro no mínimo, agradável. Em Parintins, o violino popular tem encontrado um lugar através da produção do Seu Benedito Rosário. Tocando há 78 anos e compondo há 28 anos, Seu Rosário expressa através da música, seus trabalhos desenvolvidos nas festas dançantes ou de terreiro, nas Pastorinhas e atualmente no Clube de Idosos da cidade.

Era para ser um estudo sobre o violino, e o que Seu Rosário falaria sobre o instrumento, o seu fazer musical. Contudo, com a bagagem da licenciatura e também com o belo trabalho de Prass (2004) sobre a transmissão oral como uma alternativa de transmissão de conhecimento no ensino/aprendizagem musical, foi difícil não se render a questões acerca do conhecimento musical.

⁶ Compositor, arranjador e violonista. Formado em Licenciatura em música pela Universidade Federal do Amazonas, Neil integra o grupo de instrumentistas do boi - bumbá Caprichoso e é membro da Orquestra de Violões do Amazonas.

Sob esta perspectiva, ouvindo a trajetória de vida e musical de Seu Rosário, percebendo o trânsito musical que ali acontecia, e que configura-se num processo de memória acerca da produção local e fazer musical da região, decidi olhar com atenção para os processos de aprendizagem, formas de transmissão de conhecimento, gêneros musicais, festejos, religiosidade e outras relações inerentes que envolvem este universo musical. Acredito que uma antropologia musical: “estudo da sociedade sob a perspectiva da performance musical, relacionando a outros aspectos do ambiente social e cultural onde a música está inserida”. (SEEGGER, 2015) acontece desta forma.

O aprendizado de Seu Rosário deu-se por transmissão oral e, ao longo de sua carreira, participou de três momentos muito peculiares, que contribuíram para a consolidação de seu aprendizado: As festas dançantes, os cordões de Pastorinhas e atualmente participa do Clube do Idoso. As festas dançantes, conforme dito por Seu Rosário, são festas que envolvem a participação dos membros da comunidade, oferecidas pelos donos da casa, e geralmente acontecem em homenagens a santos, realizadas em terrenos grandes, chamados de terreiros. O cordão de Pastorinhas é “uma dança dramática realizada basicamente por jovens que festejam o nascimento de Cristo ao redor de Sua manjedoura. É conhecida também como Pastoril, Pastoras, Presepe e Lapinha”. (De Souza, 2011, p. 7) e o Clube do Idoso é um projeto amparado pela Lei Municipal nº 0349/2005 de Política Municipal do Idoso (PMI) que constitui-se na base para a criação de serviços, dentre eles, o Programa Municipal de Atenção Integral ao Idoso com foco em ações na saúde, educação, assistência social, esporte e lazer (Farias Souza, 2011).

E neste lugares específicos, ocorreu e ainda ocorre a transmissão oral musical através da vivência e da experiência social, em que a exposição à situações musicais, bem como a participação em atividades que estimulem a musicalidade, são elementos de captação e acomodação de saberes sociais, que resultam em um aprendizado eficiente e que produz um sentido para o indivíduo e grupo a que este pertence (Prass 2004).

Mas não era somente a questão do aprendizado por transmissão oral que me instigava, quanto a aspectos técnicos. As situações externas que permeavam todo o conhecimento apreendido e que fazem parte do aprendizado, também chamavam minha atenção. Neste aspecto, encontrei em Ingold (2011) um trabalho relevante e que me abriu os olhos e o coração, para buscar alternativas de pensar a transmissão e apreensão do conhecimento.

Ingold e sua ideia sobre linhas, aborda que “cada ser tem por conseguinte que ser imaginado como a linha de seu próprio movimento ou mais realisticamente como um feixe de

linhas”. (2011, p. 38) As linhas formam nós, que apresentam-se como os lugares em que o conhecimento é realizado, os nós formam uma malha, uma rede de saberes interconectados. Ingold aborda linhas, nós e malha e eu, abordo o revestimento dessas linhas. O que é que compõe essa linha? O que compõe o conhecimento musical/social de alguém? De Seu Rosário? E com estas perguntas começo a costurar o tecido musical de Seu Rosário e do violino.

No capítulo 1, intitulado de *O violino peregrino e o poeta*, abordarei a questão do violino como um objeto “fazedor de gente”, no sentido de construção do sujeito, como protagonista da trajetória de vida e também da carreira de Seu Benedito Rosário. Neste capítulo, escrevo sobre a questão da cultura material, o instrumento como sujeito, o trânsito do violino “popular” até chegar em Parintins; falo também sobre a trajetória, família e conhecimento “malhado” de Seu Rosário. Neste viés, Daniel Miller (2013), John Blacking (2007) Tim Ingold (2011) e Luciana Prass (2004) são autores-chave para a discussão, por abordarem a questão da transmissão do conhecimento oral em um ambiente que estimula a musicalidade, sendo possível ver o aprendizado, elemento gerativo do fazer musical, refletido em um grupo ou indivíduo.

No capítulo 2, intitulado de *O violino peregrino no ambiente de Seu Rosário* abordo o violino através de três momentos na trajetória musical e pessoal de Seu Rosário: o começo como músico nas festas dançantes de Parintins e comunidades arredores, a experiência como músico de Pastorinhas e a presença de Seu Rosário no Clube do Idoso. Na verdade, este é um capítulo descritivo, em que observo a maneira de como o violino *peregrino* foi tecendo a malha de caminhos do conhecimento musical de meu interlocutor, interligados em cada uma dessas atividades, através do tempo, das relações e dos processos sociais. Em relação às festas dançantes de Parintins, abordo as comunidades e municípios em que Seu Rosário atuou nas décadas de 1940 e 1950, repertório apresentado, instrumentos utilizados, a banda de Seu Rosário e memórias evocadas nas palavras de meu interlocutor. Em relação às Pastorinhas, discorro sobre a apresentação em dois momentos: a época em que Seu Rosário era músico dos cordões e como eu experienciei essa manifestação desfilando com o cordão em dezembro de 2017. No clube do Idoso, descrevo o que motiva Seu Rosário a compor nos dias de hoje e aqui recordo-me da leitura de Feld (1990) sobre “a poética da perda e do abandono.”

Estes três momentos vividos são o “nó” ou melhor “nós” ou lugares, que interligados revelam o percurso do violino *peregrino* no fazer musical de Seu Rosário. Em relação aos

“nós”, encontro em Tim Ingold (2011) esta base que corresponde às interligações entre os lugares na produção do conhecimento.

No capítulo 3, intitulado de *Entendendo o Revestimento*, detalho o que vem a ser o termo revestimento partindo da explicação de linhas, nós e malha: A atuação deste processo no violino e em Seu Rosário; a construção da casa de Seu Rosário como importante fator a ser levado em consideração, os níveis em que este processo aconteceu, a corporalidade como tomada de consciência, a performance no processo de ensino de Seu Rosário e algumas questões levantadas sobre o que foi visto em campo e que sigo na reflexão. Apresento ainda neste capítulo, o que vem a ser a “partitura” do revestimento musical de Seu Rosário, a meu entendimento.

Confesso que não consegui fazer a análise das músicas de Seu Rosário em tempo hábil, e que não falta interesse para fazê-la, em um momento futuro. Todavia, apresento as letras, algumas partituras de composições cantadas ou apenas tocadas por Seu Rosário nos anexos do trabalho. E assim apresento um trabalho simples, apenas com a intenção de apresentar o revestimento do conhecimento musical como uma organização sonora da vivência e materialização de experiências.

1. O VIOLINO PEREGRINO E O POETA

1.1. O violino *peregrino* – A construção da linha

- *É aqui que mora o Sr. Rosário?*
- *Senhor Rosário? Depende. Quem gostaria?*
- *Sou Danielle, de Manaus, gostaria de falar com ele.*
- *Ah você está procurando o Seu Rosário... Ah tá Sou eu (risadas)*
- *Gostaria de falar com o senhor. Com o senhor e com o seu violino.*

A minha primeira impressão daquele homem em sua terceira idade, de cabelos grisalhos, sem camisa, deitado na rede, na varanda, foi a de um homem bem humorado. E de fato Seu Rosário é um homem alegre. Conheci-o assim, em uma manhã de sábado, à vontade e curioso para saber a razão da minha presença. Buscou uma cadeira e convidou-me a sentar com ele, ali na varanda.

Apresentei-me, falei os motivos pelos quais saí de Manaus e fui encontrá-lo. Ele sentiu-se honrado com meu projeto de pesquisa, em saber que ele iria ter seu trabalho divulgado, e prontificou-se a ajudar. Aos 86 anos de idade e ainda em atividade musical, não é de me admirar que meu interlocutor gostasse de falar sobre suas composições, trabalhos, narrativas pessoais, trajetória, falar da vida como um todo. Sentei-me e nos apresentamos com mais calma, ainda com certa formalidade, e então começamos a conversar. Ao falar sobre os objetivos de minha pesquisa, foi rapidamente buscar o violino para me mostrar suas músicas. “Desde que minha esposa morreu, casei-me com a música”, ele disse.

Vendo-o tocar neste nosso primeiro encontro, não pude deixar de pensar nos caminhos percorridos por aquelas mãos até chegar ali. Olhando-o, eu fazia um mapa em minha cabeça dos possíveis lugares onde ele havia se apresentado e ficava imaginando como se deu seu processo de aprendizagem. Observei as posições dos dedos, a maneira como ele segurava o instrumento, o som, afinação, o instrumento em si e todos estes aspectos musicais que costumamos observar quando se é músico também. Mas havia um outro olhar, o olhar para além da questão musical. Quem era aquele senhor que se apresentava à minha frente? O que o motivava a tocar? Quem era o violino?



Figura 1: Seu Rosário. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.

De formato pequeno e acompanhado de um arco - que por si só provoca curiosidade ao produzir o som através do contato da crina com a corda - o violino é um objeto que carrega uma história instigante desde sua invenção, adaptações e trânsitos percorridos ao longo da história do conhecimento da humanidade. Por ser um instrumento que se assemelha à voz humana, no que tange à extensão, fraseados e melodias, este objeto “fala”, “chora”, “sofre”, “grita”, seja como instrumento solo ou de acompanhamento. E nesta similaridade com a voz humana, pode-se notar o alcance das extensões do grave ao agudo com facilidade, bem como as intensidades, do piano ao forte, possui sonoridades melancólicas ou alegres e pode ser tocado em velocidades variáveis, exatamente como a voz humana.

A voz, que possui um timbre próprio, na qual estão impressos fatores externos, e que pode ser maleável, adaptada, é o que me chama a atenção neste instrumento. Estes fatores constituem-se nos aspectos culturais de uma determinada parcela da sociedade e que nos

convida a refletir acerca dos instrumentos como nossos reflexos e, como atuam na maneira de organizarmos nossas relações, pois ouvi-los é ouvir a nós mesmos, nossas manifestações em um resultado material de processos culturais.

Essa voz ou vozes, que se revelam e compõem as situações sociais refletidas na música, me fazem pensar na afirmação de John Blacking, ao falar que a música possui um papel central na construção e interpretação das relações sociais. Blacking, afirma que a música através de seus vários discursos é também um elemento gerativo (2007, p. 201). Neste sentido, o autor me leva a pensar que a música não fica relegada apenas ao plano reflexivo para espelhar as relações mas, que esta atua na própria criação de comportamentos, sob o ângulo de uma organizadora de um sistema social, interagindo neste como elemento primordial para refletir sobre as ações.

Seguindo esta dinâmica, de um sistema musical que atua diretamente no sistema social, e nas configurações que compõem este sistema, o recorte no instrumento musical apresenta-se pertinente para pensar nesta relação, no objeto, como protagonista, construtor na cultura material.

Pensar em objetos e nas influências destes na maneira de como vivenciamos nossas relações, é refletir em uma ferramenta que ocupa papel relevante na interpretação, abordando a questão simbólica, que imprime no aspecto material o conhecimento da sociedade. Em *Trecos, troços e coisas* (2013), Daniel Miller traz à tona a problematização dos objetos como “fazedores” de relações ou melhor “fazedores” de pessoas: As coisas fazem as pessoas? Sob este viés, Miller explicita um paradoxo: “A melhor maneira de entender, transmitir e apreciar nossa humanidade é dar atenção à nossa materialidade fundamental”. (p. 10) Nesta ótica, objetos não chegam somente a representar pessoas, mas a constituí-las. O autor chama a atenção para o fato de que os objetos, os instrumentos em sua grande maioria são relacionados a peças de pouca importância, que ficam relegados a serem apenas atores coadjuvantes, aparecendo pouco, e por esta razão, Miller diz que estes figuram em um estágio de humildade, designado de humildade das coisas, atuando como cenário (p.78). Quando invertemos essa relação, o objeto percorre o caminho inverso, transformando-se em protagonista também.

Miller perpassa sobre a questão de que quanto mais deixamos de notar a cultura material, mais poderosa e determinante ela se mostra, é a questão do “tão óbvio que cega”. Fazendo um paralelo com o famoso trabalho de Malinowski, *Os argonautas do Pacífico Ocidental* (1976) nas ilhas Trobriand, Miller chama a atenção para o fato de que foi o circuito

em torno dos objetos de valores que fascinou Malinowski, foi o fato de descobrir que anéis, braceletes de conchas e colares de Trobiand, propiciava o *kula*, a troca e que essa troca trazia às pessoas fama e fortuna e que com a troca elas aprendiam “a ter uma vida”, em uma teoria de que é a circulação que cria a sociedade (p.101). Ao dar alguma coisa à outra pessoa, cria-se um vínculo, entre o doador e o receptor.

Vejamos o exemplo em que um instrumento musical encontra-se há anos sob a guarda de uma determinada família. É possível que este instrumento tenha passado de pai para filho, ou pertenceu a outro membro da família. É interessante mantê-lo, quer seja com o interesse de passar este instrumento para outro membro familiar e, assim permanecer no seio da família, ou ficar apenas como lembrança da pessoa a quem pertenceu. No caso do violino, se o receptor do instrumento é uma criança, o violino ficará guardado até que esta cresça, pois há diferenças nos tamanhos dos instrumentos.

Existe ainda uma outra razão para que se mantenha este instrumento em casa. Há um ditado entre os violinistas que diz: “Violino é igual a vinho, quanto mais velho melhor”. Esta ideia aplica-se devido à passagem do tempo, pois assim, a madeira, com a dilatação, faz com que o som fique mais “aberto” pelo fato da madeira estar “amaciada” e por este fator, o violino torna-se um objeto mais valorizado. Contudo, é necessário que esteja em uso, facilitando o processo de abertura do som. Se comparado a outros instrumentos de cordas, como o violão, este fato o difere, pois no caso do violão, torna-se mais viável adquirir um novo instrumento.

Há outro fato interessante que confirma a ideia de Miller: quando estamos em uma cidade que não a nossa de origem, é comum quando procuramos por um endereço exato, ou por uma pessoa especificamente, nós mesmos ou alguém que responde, cita como referência algo característico da pessoa em questão. No meu caso, quando fui a Parintins, em minhas andanças pela cidade, perguntando pelo endereço exato de Seu Rosário, todas as pessoas o reconheciam pelo violino. No Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro e até na gráfica em que estive certa vez para fazer cópias, sempre ouvia das pessoas: “Ah, conheço Seu Rosário, é o do violino, o das Pastorinhas”. Penso que neste caso, o violino passa a ser o agente-chave, corroborando com a ideia de que, o que nos torna característicos de nossa própria sociedade, o agente de Seu Rosário, é o próprio violino, como protagonista da história musical de Seu Benedito Rosário em Parintins.

Pensar nos aspectos de construção do instrumento é importante, mas pensar no caminho percorrido deste objeto até o momento da “tocada” é interessante para adentrar nos

movimentos pelas linhas do conhecimento. O caminho é percorrido por um caminhante, que aqui chamarei de “o violino peregrino”. Peregrino, como termo usado para designar um andarilho:

É como peregrinos, portanto, que os seres humanos habitam a terra, para dizer sobre as pessoas ou coisas, que estão fazendo seus caminhos nas linhas. A linha é uma pessoa ou objeto que se move, ele torna-se uma linha, o peregrino é exemplificado no mundo como uma linha de viagem. (INGOLD, 2007, p. 221)

As linhas são conectores e o peregrino costura o seu caminho por este mundo, ao invés de atravessá-lo de um ponto a outro. Neste trabalho, a peregrinação inicia-se desde o momento da criação do instrumento até a chegada em Parintins.

A criação ou origem do violino, de maneira geral, são aspectos que não abordarei, mas saliento a presença do violino em lugares que contribuíram para seu uso como forma de expressão popular. Neste sentido, [Fiaminghi (2009) apud Isidoro (2013)] cita a presença do violino na Inglaterra, Irlanda e Escócia, usados também em danças, bem como na Suécia e Noruega. Isidoro (2013) afirma que na Argentina e nos Estados Unidos há grande uso deste instrumento fora do ambiente orquestral, principalmente no tango, no caso da Argentina; no *jazz* e no *country*, no caso do segundo. No Brasil é interessante a abordagem que Gramani (2009) faz ao afirmar que o violino, como expressão popular, ficou relegado apenas a manifestações religiosas. No Amazonas, além das festas religiosas, como é o caso das Pastorinhas, o violino também era amplamente usado nas festas de terreiro, tópico que abordarei mais à frente. Este trânsito percorrido pelo instrumento abre possibilidades para pensar em traços deixados que são refletidos no aprendizado do violino. Estes traços podem ser representados por ritmos, arcadas, modos de segurar o instrumento, traços que atravessam gerações e lugares. Esta peregrinação faz com que o violino traga consigo uma bagagem e que assuma significados e sentidos na comunidade em que este está presente.

A construção do instrumento é geralmente realizada de duas formas: pela *lutheria* ou a construção de fábrica. Em ambos os casos há uma diferenciação de som e predileção por parte de instrumentistas. Devido à notoriedade do instrumento, percebe-se uma certa romantização no processo de fabricação dos violinos. Segredos são mantidos muitas vezes em relação à madeira ou pintura, a fim de garantir durabilidade e boa sonoridade no instrumento que podem atravessar séculos, e também fidelidade ao *luthier*. O músico e os *luthiers* em geral reconhecem facilmente o violino produzido por seu fabricante. Ao realizar um estudo do

caičara paulista e de sua produção musical em *Ubatuba nos cantos das praias*, Setti (1985), aborda a questão da fabricação desse instrumento :

Sobre a fabricação do instrumento, tanto músicos como artesãos conhecem inúmeros segredos, e é extraordinário verificar a preocupação que demonstram nos detalhes quanto à obtenção de melhores resultados na qualidade do som e também quanto à percepção do desenho. (SETTI, 1985, p. 139).

Por este propósito, segundo a autora, o artesão está em constante investigação, para melhorar a qualidade de som de seus violinos. Busca novas formas, novos materiais que o satisfaçam sob os pontos de vista estético e sonoro. Procura-se sempre fazer com que o violino “fale” melhor. “Falar” melhor, ter “alma” para ser violino, como agente que ganha mais espaço, e a antropomorfização ganha sentido. Ainda em seu livro, Setti reflete sobre essa questão e afirma que a terminologia usada no litoral brasileiro para nomear as diferentes partes dos instrumentos é expressiva, e há sempre uma aproximação destas com o corpo humano:

Assim ouve-se falar em costas do violino; braço da viola; ombro do violino; imbigio do violino; bunda do violão; corpo, alma e cabecinha do violino. O processo de antropomorfização dos instrumentos leva o caičara a uma aproximação destes com o ser humano, a ponto de atribuir aos mesmos a capacidade para falar. Há um relacionamento entre instrumento e músico; este refere-se comumente à “fala” da viola ou do violino [...] Para o caičara, o instrumento parece estar construído à sua imagem; supõe-se que este tenha capacidade para partilhar emocionalmente de sua vida, atestando a humanização dos instrumentos pelos músicos poetas. (SETTI, 1985, p.143)

De fato, o trato verbal alegórico facilita um íntimo relacionamento homem-instrumento e confere ao último um poder excepcional, que ultrapassa uma relação superficial de apenas “instrumento-objeto”, e sim direcionada para o domínio do “quase-humano”. Oliveira (2004) descreve a mesma situação para o tratamento com a viola. Na dissertação *O tronco da roseira- uma antropologia da viola caipira* (2004), o autor comenta sobre o tratamento dos violeiros de Piracicaba em relação às suas respectivas violas:

A personificação está na idéia de que o instrumento é também ele uma pessoa. Este é o outro lado conotado pela prática de batizar as violas: personificado, o instrumento precisa de um nome. É útil lembrar que a viola tem um corpo: ela tem boca, braço, “mão” (como alguns chamam o cravelhal). Ela também tem alma (...) (OLIVEIRA, 2004, p.66).



Figura 2: A Violina de Seu Rosário. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.

Seu Rosário possui um instrumento que o acompanha há cerca de 15 ou 20 anos. É interessante notar que algumas vezes, em nossos diálogos, Seu Rosário referia-se ao violino como “violina”. Ele me afirmou que algumas vezes chama assim o violino, a “violina chinesa”. O violino, ou melhor, a violina de Seu Rosário é de fábrica, instrumento construído em séries, em grande quantidade para o mercado, sem um comprador específico. Ao perguntar sobre seu instrumento, ele me dizia:

- E esse violino? O senhor comprou aqui em Parintins?

- Foi, mas essa seda ainda é a que veio *nela*, ainda é natural *dela*, essa *violina* já teve um, dois, três, quatro donos, eu sou o quarto dono *dela*, *ela* custou R\$ 580,00, *ela* nova, pra um cidadão lá do Mato Grosso, depois ele vendeu pra um outro lá pro Zé Açú⁷, esse do Zé Açú vendeu pra um outro, aonde esse outro não soube estimar o instrumento aí porque que a caixa *dela* tá assim porque ele fazia brinquedo pros filhos dele e depois veio para mim, comprei dele.

Percebi que o violino causa admiração por ser um instrumento difícil de ser encontrado em certos lugares e, que na maioria das vezes, é considerado um instrumento “culto”, de música “erudita”, de orquestra. Seu Rosário, entre nossas conversas, contou-me que na sua época de solteirice, quando ia tocar nas festas, era muito paquerado, pois era a

⁷ Zé Açú: Comunidade Nossa Senhora de Nazaré do Zé Açú, distante de 20 a 30 minutos de Parintins. A comunidade coloca cordão de Pastorinha no mês de dezembro e também oferece muitos atrativos durante a época de cheia, como praias, trilhas aquáticas e terrestres.

única pessoa a tocar violino, fato que atraía muito as moças. Um exemplo desta situação é que “um músico de Ubatuba confirma este dado ao relatar que quando ia com seu pai, nas primeiras décadas deste século, cantar reis em Cunha, causava admiração com seu violino, tido como raridade nesse lugar.” (SETTI, 1985, p.134)

Por não possuir trastes ou casas⁸ o violino é considerado um instrumento de difícil execução. Este fator, confere ao seu executante uma posição privilegiada em relação aos demais músicos. (SETTI, 1985, p.134), pois acredita-se que quem toca violino consegue desenvolver habilidades musicais muito precisas, como a afinação. O mesmo fato é visto em um dos interlocutores de Prass (2004), ao se referir aos violinistas: “O meu falecido avô tocava violino. Aí sempre diziam que cara que toca violino tem um ouvido que Deus o livre, né?” (Biskuim, mestre de bateria da escola de samba Bambas da Orgia). Por ser um instrumento sem trastes, o instrumento estimula o ouvido a desenvolver bem a afinação das notas, o que faz, geralmente, de seu executante uma pessoa habilidosa neste sentido. Seu Rosário, também fala dessa precisão que é desenvolvida ao tocar o instrumento:

“Eu tava escutando uma noite dessas, lá na Santa Clara⁹, que um professor tava dizendo que o instrumento mais artístico que existe no mundo é o violino. O saxofone, o clarinete, teclado, sobretudo o teclado que é o último instrumento que apareceu agora, que tá na moda, que faz sucesso, ele não é instrumento, o teclado não é instrumento, é uma máquina instrumental, o instrumento conhecido no mundo como mais artístico é o violino, porque a gente aprende sem ter ponto. Não tem ponto e a gente faz música.” (Entrevista concedida por Benedito Rosário da Silva, em março de 2017)

Neste ambiente, há um cuidado também ao manusear o instrumento. Só pega o violino quem já sabe “tocar”. É comum ouvir relatos, de um instrumento que está sob a guarda da família há um tempo: “Meu irmão saía para trabalhar e eu pegava o violino, às escondidas.” Este caso é relatado por Seu Rosário, mas em igual situação encontrou-se outro violinista do Amazonas, Seu Didico. Da cidade de Itacoatiara, Seu Raimundo Diniz dos Santos, foi um violinista retratado por Grigorova et al em *Seu Didico, um mestre do beiradão* (2015). Ao explicar sua trajetória, Seu Didico revela a situação em que também tinha que pegar o violino escondido para aprender a tocar.

⁸ Divisões nos braços de alguns instrumentos de cordas como violão, guitarra, baixo, viola, cavaquinho e outros, para facilitar a execução de intervalos de semitom.

⁹ Bairro industrial da cidade, que conta também com hospitais e escolas. A cidade é dividida nas cores dos bumbás e Santa Clara fica localizado na parte azul da cidade, cor do boi bumbá Caprichoso.

Essa situação convida para uma reflexão sobre a questão do instrumento ou de instrumentos no geral, em que há um tabu, que muitas vezes a naturalidade não é estimulada, há um ritual que não te deixa pegar o instrumento, um medo de quebrar ou danificar, por parte da família ou por parte dos professores, em que os alunos se sentem intimidados com o instrumento, o que conseqüentemente pode vir a influenciar no aprendizado. Para que haja uma relação em que o instrumento seja também o protagonista do fazer musical é necessário que esta relação saia do patamar de “instrumento-objeto” e vire uma relação “quase-humano”, uma relação em que a pessoa tem a chance de experimentar o instrumento, de adquirir afinidade, de sentir este como uma parte de seu corpo e em um dado momento este instrumento realmente vir a ser corpo. Esta pode ser mais uma questão que me remete a Blacking, em que este autor fala sobre a música como um fator de inibição ou afloramento social.

É interessante ainda chamar atenção para o fato da adaptabilidade do violino como instrumento e os papéis que exerce. Entre os séculos XVIII e XIX, na Europa, o violino, foi considerado um instrumento de virtuosos, contudo, ao encontrar-se nas festas populares, este instrumento assume a característica de ser um instrumento não solista. No trabalho de Setti, em Ubatuba, a autora observa que o violino só pode ser entendido como instrumento de conjunto naquele contexto. O caiçara confere ao instrumento uma feição absolutamente diferente daquela que se atribui ao violino na chamada música erudita, uma vez que aí este é entendido como o instrumento dos grandes virtuosos. (SETTI, 1985, p.138). O caiçara propõe um entrosamento em quotas iguais de responsabilidade entre voz, viola, violino, sapateado e percussão, proclamando assim a importância da música de conjunto. O violino para ele faz parte de um todo. Entretanto quando se vê na circunstância de tocar sozinho, vai desdobrando no violino atribuições diversas: o instrumento deve cantar (a melodia), acompanhar (essa melodia) e sublinhar ritmicamente o sapateado das danças. Assim como este, outros tocadores compreendem o violino como instrumento para música coletiva e jamais poderiam imaginá-lo como agente de música solista.

Seu Rosário, também tocou por muito tempo seu violino, ou melhor *violina*, como instrumento não solista. Seu Rosário tocou em um grupo chamado de *O preferido*, e essa experiência o propiciou uma vivência de prática de conjunto. A banda apresentava o seguinte formato: Seu Rosário no violino, Roque no banjo, Raimundo no tambor, xeque-xeque ou pandeiro e Danilo na bateria.

Por ser um instrumento basicamente melódico, assemelhando-se à voz humana e por esta razão ser visto com muito interesse pelos solistas, o violino, quando em conjunto precisa estar atento à outros elementos importantes na música, como a harmonia, ritmo, a corporeidade e desta forma, conversar com os outros instrumentos. Seu Rosário adquiriu desta forma, conhecimentos musicais/sociais.

Neste sentido, percebo que a linha do violino também está sendo tecida, na verdade o som do violino, que aqui chamo de voz, a voz como um instrumento de personificação humana. A voz do violino como protagonista, a voz de Seu Rosário, a voz de Seu Rosário no violino e também das pessoas as quais estes protagonistas estão cercados. A linha que é feita, que possui um histórico e um percurso através de várias outras pessoas é a voz do violino como o primeiro som, os sons que vem com o instrumento, o som que foi projetado, que se é conhecido ou esperado, como a voz humana que vem em sua essência e pode ser trabalhada, que muda de timbre, de tessitura. Essa mesma voz, essa linha pode vir a ser tensionada, adaptada, manipulada a partir de fragmentos de experiência, de vivência. Essa voz, ao passar pela estrutura fonológica nos humanos ou a caixa ressonante do instrumento e ganhar o ar, modifica-se, com sons que manifestam-se com o que chamo aqui de formas organizacionais sociais iniciais.

As formas organizacionais sociais iniciais são os primeiros aspectos inerentes à voz, o balbucio, as primeiras falas, como uma resposta ao estímulo do ambiente. No violino, é o primeiro contato do arco com a corda, os primeiros dedilhados, o ranger no instrumento quando ainda não há uma coordenação treinada para o contato mais preciso, mais firme ou quando o arco toca superficialmente na corda provocando um sopro no instrumento, não como “técnica” pensada e preparada, mas como um reflexo do que pode vir a ser desenvolvido. A constituição dessa linha, essa estrutura que responde aos estímulos, em formas organizacionais sociais iniciais, ganhará corpo, forma, que será moldada pelo próprio som e treino que está em processo de modificação e que não atinge um ponto fixo, mas vai adquirindo consistência conforme passam-se as experiências.

Essa é a linha de Ingold (2011, p.147), a linha que acredito ser constituída pelas formas organizacionais sociais iniciais. A consistência é a estrutura que denomino aqui de revestimento da linha. O revestimento que é adquirido pelas experiências, pelas vivências. É um caminho que é percorrido até encontrar uma sonoridade estável por um determinado período de tempo. Esta sonoridade não é mantida a mesma, sua consistência é determinada por fatores técnicos e sociais que encontram-se na sociedade, onde as agências atuam e que

dão o timbre à essa voz, a voz que exprime o reflexo de todo seu trajeto. O revestimento das linhas de seu Rosário e do violino peregrino é entremeado nas experiências de ambos, desde às respectivas origens ao momento do ensaio, da apresentação, das experimentações, composições, dos momentos que iniciam nas formas organizacionais sociais iniciais a um momento de formas formas organizacionais sociais coletivas, onde a música atuará como agente. Vamos às primeiras experiências.

1.2. Seu Rosário: Trajetória, família e o violino

Ao entrar na casa de Seu Rosário à primeira vez, sentei-me em uma cadeira e, bem à minha frente, deparo-me com várias molduras penduradas nas paredes: um casal na parte superior ao canto esquerdo, o qual supus ser o casal cerne da família Silva, no centro, Seu Rosário e Dona Odete e no canto direito um quadro de símbolos religiosos e dentre eles a palavra paz. Logo abaixo estavam outras molduras, uma foto de Seu Rosário sozinho, um pouco mais jovem e de Dona Odete, sozinha também. Havia ainda na parede uma tela, bem centralizada, grande e emoldurada, pintada pelo filho mais novo de Seu Rosário, José. A pintura era uma casa de palafita, amarela, com varanda, um grande quintal, sem muros, cercada de árvores, alguns metros à frente estava o rio e, uma canoa presa a uma rampa que levava à casa, sob um céu azul, de muitas nuvens. Seu Rosário me disse que aquela casa era a casa que eles tinham no interior.

Filho de Manoel José Tavares e de Luiza da Silva Tavares, Seu Rosário veio de uma família de quatro irmãos. Nascido em 4 de setembro de 1930, com o pai natural do município de Oriximiná e a mãe de Juruti Velho, Benedito Rosário da Silva, ou apenas Seu Rosário, passou a infância no município de Nhamundá, vindo para Parintins já adulto. Seu Rosário, conheceu o violino cedo, aos 8 anos de idade, através do contato com o tio e o irmão mais velho, que tocavam o instrumento. “Meu tio que era profissional de violino, tinha muita destreza”. Seu pai, Seu Manoel, sempre o incentivou a tocar e quando viu que o filho possuía um afinidade para a música, o apresentava a outras pessoas, lugares e festas. Não frequentou à escola, aprendeu algumas coisas com uma professora chilena que o acompanhou. Aos 13 começou a tocar nas festas dançantes de Nhamundá e comunidades nos arredores. Passou a adolescência tocando e ajudando os pais na roça. A família desenvolvia muitas atividades e assim, Seu Rosário aprendeu a cuidar de tudo um pouco: foi pescador, agricultor, cozinheiro, carpinteiro, avicultor e músico. Seu Rosário morou com os pais até se casar.

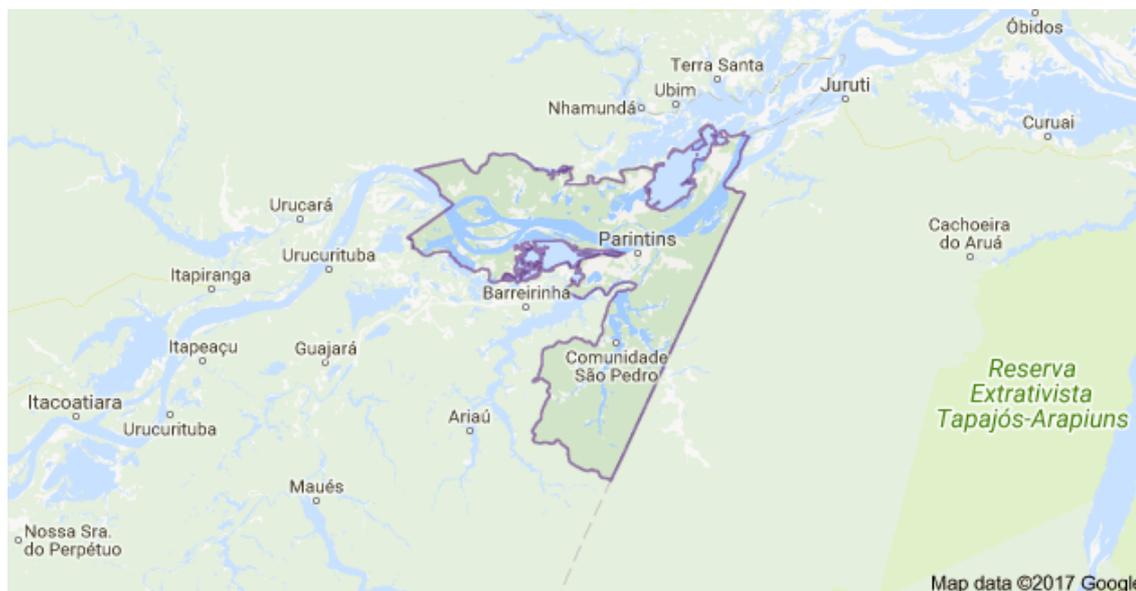


Figura 3: Município de Parintins. Fonte: Google Maps, 2017.

Aos 16 anos, Seu Rosário começou a tocar nos cordões de Pastorinhas. Souza (2015), na dissertação *A cultura da Pastorinhas Natalinas em Parintins*, descreve os cordões de Pastorinhas como autos pastoris de cunho religioso, um auto do teatro jesuítico que faz parte das artes dramáticas da cultura renascentista, com canto e dança, carregado de simbologias e que pode ter sido utilizado nas América portuguesa a serviço da construção do processo civilizador (p.19). De Souza (2011) descreve o cordão como dança dramática realizada basicamente por jovens que festejam o nascimento de Cristo ao redor de Sua manjedoura. É conhecida também como Pastoril, Pastoras, Presepe e Lapinha. (...) a autora também cita o fato de as danças dramáticas das Pastorinhas serem utilizadas pelos jesuítas portugueses como um meio de apresentação do cristianismo aos nativos, a fim de fazê-los aderir à cultura da civilização ocidental cristã (p.8).

De família muito religiosa, na Igreja Católica, Seu Rosário participou ativamente desta manifestação em Parintins, completando 70 anos de vivência nestes cordões. As Pastorinhas e a religiosidade presentes em sua vida, permearam e revestiram a linha do conhecimento musical de Seu Rosário, contribuindo definitivamente para o modo de como a música é construída para ele e que abordarei detalhadamente nos capítulos seguintes.

Aos 18 anos conheceu sua futura esposa, Dona Odete e começaram a namorar. Casaram-se cinco anos depois. Foi um longo tempo de namoro, segundo Seu Rosário, mas necessário para ambos se conhecerem. Seu Rosário confessou-me que sempre fora muito

paquerado nas festas dançantes, por ser o único violinista, contudo, quando decidiu casar, e levou esta questão muito a sério, pois segundo ele, o casamento é uma obrigação que deve ser honrada. E para Bordieu “a honra é o valor que garante o cumprimento das obrigações”. Seu Rosário disse-me que gostava da vida de solteiro mas não se arrependeu de ter casado com Dona Odete. Logo abaixo, está a letra da música *Vida de casado e vida de solteiro*, em que Seu Rosário fala sobre alguns pontos que segundo ele, devem ser levados em consideração na hora de mudar de estado civil:

A vida de casado é boa
Mas de solteiro é muito melhor
Solteiro vai pra onde quer
E o casado tem que levar a mulher
Quem tá solteiro não deseje se casar
Casamento é coisa séria
Para se realizar
Quem tem ciúme nem pense em lua de mel
Ciúme no casamento é veneno de cascavel

Ciúme é veneno que mata
Que mata o amor no lar
Quem tem ciúme não ama
Porque passam o tempo a brigar.

Fonte: Música a mim apresentada por Seu Rosário (março de 2017)

Com Odete de Souza Silva, que era natural do município de Juruti Velho, Seu Rosário casou-se aos 23 anos e tiveram 10 filhos: Raimundo de Souza Silva (falecido), Pedro de Souza Silva, Rosa Maria de Souza Silva, Maria Rosenil de Souza Silva, Alberto de Souza Silva (falecido), Sebastiana de Souza Silva, Nazaré de Souza Silva, Maria Odete de Souza Silva (falecida), Rosete de Souza Silva e José de Souza Silva. Seu Rosário possui ainda uma filha de criação, Rosiene, que vive atualmente em Belém. O casal construiu uma família grande, e disse-me que na última contagem que fez, contou mais de 80 netos, sem levar em consideração os bisnetos.

Ao casar-se, Seu Rosário alternou-se entre as atividades de músico e também nos trabalhos rurais nas comunidades de Parintins. Dedicou-se ao trabalho rural para criar os filhos. Trabalhou com juta, mandioca, foi pescador, carpinteiro e trabalhou para o banco. Seu Rosário migrava de uma comunidade à outra e contou-me que sempre fora autônomo, que teve apenas “emprego” uma vez em sua vida. Nesta ocasião, trabalhou como carpinteiro em uma empresa. Contudo, Seu Rosário disse-me que foi enganado pela empresa, que a empresa o pagava a metade do valor devido a receber, a diária era de 180 cruzeiros na época e a empresa pagava apenas 90 cruzeiros. Seu Rosário foi despedido e processou a empresa,

ganhou a causa, e recebeu um valor de 9.000 cruzeiros. E essa foi a única vez que trabalhou empregado.

Ir de uma comunidade à outra para trabalhar era um fato recorrente na vida de Seu Rosário. A migração é também uma realidade na vida dos muitos moradores das comunidades interioranas do País de uma forma geral. Klass Woortman, no artigo *Migração, família e campesinato* (2009), discorre sobre a questão dos camponeses e do movimento em que estes fazem, no intuito de obter acumulações individuais de cada membro da família. A autora diz que migrar é necessário para ter roçado e casar. Neste cenário, Woortman direciona um olhar para a visualização da migração como um fenômeno que é parte integrante das próprias práticas de reprodução camponesa e que migrar pode ser a condição para a permanência camponesa. Em seu artigo, a autora diz que há três tipos de migração: A pré- matrimonial do filho; a do chefe de família e a emigração definitiva. Na migração pré- matrimonial, o filho sai de casa com o objetivo de acumular recursos para a vida de casado. A migração tem um sentido simbólico rural, pois constitui-se em parte do processo ritual, que reintegrará a pessoa na sociedade, no caso, vai-se rapaz e volta-se homem, retornando com dinheiro para o sustento de sua habitação (p. 219). A migração do pai ocorre após o casamento e tem o objetivo de assegurar a permanência da família no local, constitui-se na construção de uma rede social de apoio que garante a volta ao lugar de habitação.

A migração revela a necessidade de movimentar para um outro lugar quando há períodos de escassez ou fartura, períodos de precisão, tornando necessário o deslocamento de parte da família para outras regiões. O terceiro caso ocorre quando já não há mais perspectivas de fartura alimentar em uma determinada área e a família deixa sua habitação, é a emigração definitiva. Migrar ou não pode depender não somente da sazonalidade ou da alternância de anos bons e ruins, mas igualmente das possibilidades de outros usos alternativos do tempo e recursos disponíveis.

Quando ainda morava em Nhamundá, Seu Rosário possuía um terreno e trabalhava com madeira, contudo, na ocasião da retirada das madeiras, o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) embargou a produção. Diante disso, Seu Rosário emigrou para Parintins. Seu Rosário deixou Nhamundá em 1973 e foi para Parintins. Quando chegou em Parintins, não possuía terreno próprio, não possuía casa e por esta razão, Seu Rosário migrava para as comunidades próximas, a fim de realizar trabalhos rurais e iniciar a construção de sua casa. Trabalhou na comunidade do Tracajá por 10 anos, conseguiu um terreno, fez um roçado e passou a acumular algum sustento. Conseguiu um

bom dinheiro e aposentou-se em 1992, foi quando veio definitivamente para Parintins, iniciando o processo de construção de sua casa.

A casa de Seu Rosário está localizada no bairro Paulo Correa. A casa foi idealizada por Dona Odete e, em nossas entrevistas, Seu Rosário, sempre se referia à dona Odete como uma mulher que o apoiou muito, que o deixou abrigado e amparado. “A ideia da casa com varanda foi dela, a casa no interior, em Juruti, era rodeada com varanda, ela queria uma casa varandada [...] Ela queria viver numa casa boa, receber a família, mostrar pras amigas.” O amparo, refere-se ao companheirismo de uma relação que durou por 56 anos e, o abrigo, vem da relação com a casa. Estar abrigado é estar protegido. Seu Rosário recorda-se de uma vez em que foram tocar nas Pastorinhas Filhas de Maria do Bairro São Francisco¹⁰, e na volta para casa começou a chover, ficaram por um tempo procurando abrigo, e Dona Odete imediatamente falou “Quero a casa do mesmo jeito como era no interior, uma casa de varanda.” E hoje quando chove, tem vezes que enche de gente aqui”, a vantagem da casa com varanda é que serve não apenas de abrigo mas dá para dormir também, colocar uma rede, descansar, “não é só casa é dormida também.”



Figura 4: A casa de Seu Rosário. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.

¹⁰ O cordão de Pastorinhas Filhas de Maria do bairro de São Francisco é um dos nove cordões que atualmente realizam o auto de Pastorinhas no mês de dezembro na cidade de Parintins.

A construção da casa teve um processo interessante. Seu Rosário, a cada trabalho ou apresentação com as Pastorinhas, construía algo na casa, construiu a varanda com o dinheiro das Pastorinhas e Dona Odete o acompanhava em suas apresentações, nas ideias com a casa:

“Ela me ajudava muito, nossas ideias combinavam, eu fazia todas as vontades dela, inclusive a casa” disse-me Seu Rosário. Dona Odete ainda morou 4 anos na casa antes de falecer. Seu Rosário e Dona Odete viveram juntos por 56 anos e durante este tempo, Seu Rosário contava com o apoio da esposa para tocar. Muitas vezes, na época em que tocava nas festas dançantes, chamavam-no em cima da hora, sem aviso prévio, então iam buscá-lo à noite para tocar, Dona Odete permitia que Seu Rosário fosse, mas não o acompanhava mais, então, ele se encarregava de arrumar alguém para ficar com ela até que ele retornasse. Quando Dona Odete faleceu, Seu Rosário passou um ano viajando entre Parintins e Manaus, onde procurava consolo na companhia dos filhos. Em Manaus, Seu Rosário ficou na casa de sua filha Sebastiana, que mora no bairro Nova Cidade e trabalha em um restaurante. Nesta ocasião, a filha apresentou ao pai as atividades do grupo do Idoso, o que o estimulou a participar do grupo em Parintins, assim que retornasse à cidade.

Ao regressar à Parintins, Seu Rosário iria morar só. Nesta condição, foi para o bairro de Santa Clara, ficando alguns dias lá com parentes e depois retornou finalmente à sua casa, no bairro Paulo Corrêa. Rosiene, filha de criação de Seu Rosário e que atualmente mora em Belém, mandou o dinheiro para fazer o gradeamento da casa do pai, por questão de segurança, uma vez que Seu Rosário iria morar sozinho. Ele diz que o problema na idade dele é ficar só à noite, e que de dia ele ainda recebe alguma visita, sempre aparece alguém para conversar, o problema mesmo é à noite. Com o gradeamento da casa, Seu Rosário dorme tranquilo, sem medo. “Tenho muita fé em Deus, Deus é quem ajuda”. Seu Rosário viveu 4 anos sozinho na casa. Há alguns meses convidou o neto, Evander, juntamente com sua esposa e filha para morarem com ele e hoje vivem os quatro na mesma casa, o neto e esposa ajudam Seu Rosário a cuidar da casa, limpam, arrumam, fazem comida e mantêm a casa organizada.

Em nossa primeira conversa, seu Rosário falou-me sobre o estado de saúde de uma de suas filhas, a Maria Odete, que estava em tratamento em Manaus. Neste dia, conversamos um pouco sobre as músicas e decidi voltar no dia seguinte. Assim que cheguei à casa de Seu Rosário, este me recebeu e disse que a filha havia falecido, que ele recebera uma ligação de Manaus, avisando-o. Neste momento, achei oportuno não perguntar ou gravar nada e disse a ele que eu voltaria em outra ocasião, se assim ele preferisse. Mas, Seu Rosário fez questão de conversar comigo, pois disse-me mais uma vez que era uma grande honra para ele poder falar

sobra suas músicas e era também um consolo nessa hora tão difícil. E então ele foi falando sobre o instrumento em si, questões como afinação, encordoamento e tonalidade das músicas. Ele ainda tocou algumas de suas músicas. Perguntei sobre o velório, local e hora que aconteceria no dia seguinte e decidi ir.

Compareci ao velório da Maria Odete, e ao chegar na casa de Seu Rosário encontro-o rezando o terço. Nos cumprimentamos e fomos à casa em que estava acontecendo o velório, que ficava do outro lado da rua, em frente à casa de Seu Rosário. Ao chegar lá, ele apresentou-me à família, conheci os outros filhos, netos. Conversei um pouco com os integrantes da família, com uma família bastante numerosa e percebi que todos eram bastante religiosos. A começar pela matriarca matriarca, Dona Odete, que participava do apostolado de Mariana, um grupo religioso composto por mulheres, que se reuniam para rezar e ajudar nas missas. Atualmente, Seu Rosário vai à igreja aos domingos.

Naquela noite conversamos sobre religião: ensinamentos, obras de misericórdia e aquelas conversas que surgem nos momentos de solidariedade, em que se fala sobre um pouco de tudo, são conversas muito enriquecedoras e que ao acaso podem se revelar como uma peça importante no caminho. Seu Rosário contou-me que quando tinha 45 anos, foi desenganado do médico, passou 5 anos doente e o remédio que lhe curou foi suco de cenoura e uma oração. Sobreviveu, e assim acredita no Médico dos médicos. Ele contou-me que estava esperando a filha Odete vir de Manaus para ensinar ao genro a receita do remédio. Este remédio lhe foi ensinado por uma mulher, que estava sofrendo muito e disse a ele que cura até câncer: “é um remédio milagroso, o suco de cenoura”. Mas para o remédio fazer efeito mesmo é necessário o silêncio, que não devemos contar nada a ninguém que “até Jesus quando fazia milagres não contava a ninguém, então nós não devemos contar nossa vida a ninguém, nem do remédio, nem pra fofoca. Fofocas fazem mal para a alma, para o espírito.”

Quando vi o quadro de símbolos religiosos, a bíblia e a palavra paz, emoldurados na parede, assim que adentrei a casa de Seu Rosário à primeira vez, percebi que estava em uma casa de religiosos ativos. A religião sempre esteve presente na vida de Seu Rosário, quer seja pelo contato com os pais e familiares, quer seja pelo próprio envolvimento com as Pastorinhas. Contudo, houve um momento em que Seu Rosário afastou-se da vida religiosa, parou de frequentar à igreja e contou-me que estava bebendo muito: “eu era cachaceiro”. Dona Odete também fora muito religiosa e diferente de Seu Rosário, continuava frequentando o apostolado de Mariana e indo regularmente às missas.

Dona Odete convenceu Seu Rosário a voltar à igreja, e com este retorno veio o convite para ser ministro religioso na comunidade de Santa Clara. Embora estivesse aflito no primeiro momento, pois não sabia o que fazer, Seu Rosário decidiu aceitar o convite, sabendo que essa função seria um desafio. Tal como a função de ministro religioso, Seu Rosário também foi líder de comunidade em Parintins. Foi líder duas vezes na comunidade de Nazaré no Caldeirão, permanecendo nesta por oito anos (1973-1981), depois em Santa Clara, onde foi ministro religioso também e na comunidade de Corocoró. Contou-me que deixou escolas, praças e ainda assim foi chamado de ladrão, como qualquer líder político no país, que é chamado de ladrão, segundo Seu Rosário.

Atualmente quem toca violino na família, além de Rosário, é Pedro, o segundo filho. Pedro, 60 anos, também toca nas Pastorinhas. E segundo Seu Rosário, Pedro toca bem. Pedro iniciou aos 18 anos e atualmente toca na comunidade de Santa Teresinha, comunidade do Tracajá e do Menino Deus. Pedro é viúvo, a mulher faleceu há um ano, assim é comum que Pedro sempre vá à casa do pai, para tocar. Ficam em frente à casa, na varanda e então muitas pessoas param lá na frente para vê-los tocar, contudo, segundo Seu Rosário, ninguém quer aprender a tocar essas músicas, não há mais essas músicas, hoje tudo é no teclado.

Desde que se aposentou em 1992, Seu Rosário só tem tocado violino; segundo suas palavras, ele está “só vivendo”. Em conversa, ele me diz que não se preocupa mais com “pequenas coisas” e que a felicidade é viver com saúde. Com o avanço da idade, suas atividades diminuíram de ritmo, além do fato da morte de sua companheira ter deixado uma lacuna em sua linha.

Seu Rosário e sua trajetória de vida, bem como os familiares e o próprio violino, constituem-se em linhas, linhas que vão interligando-se e se comunicando, dialogando informações de aprendizado. Estas linhas, que são as vidas de meus interlocutores, vão sendo revestidas das experiências, de fatores externos num movimento contínuo de aprendizagem. O movimento pode ser representado de diversas formas, como pela migração, que representa um caminho, um trânsito, em que o sentido de migrar é traçar a trilha, numa troca constante de musicalidade. A trilha, revestida de vivências, segue conectando-se, e assim forma os nós. Os nós, são os lugares, segundo Ingold (2011), como as festas dançantes, as Pastorinhas e atualmente o Clube do Idoso. A partir dessas experiências, temos uma visão do modo que Seu Rosário constrói sua música. Essas linhas e nós futuramente se transformarão em malha.

1.3. O conhecimento “malhado” de Seu Rosário

“Eu aprendi assim: desejando, olhando e fazendo, como quem lê aprende lendo, olhando e fazendo”. (Seu Rosário)

Assim contou-me seu Rosário que, desde o primeiro contato com o violino, ainda em Nhamundá, o aprendizado do repertório das festas, o repertório das Pastorinhas e tudo o que tem tocado ao longo desses anos, foi através de dom de natureza. Contou-me que pegava o instrumento escondido e tocava sempre que tinha oportunidade. Ficava por ali, sempre a observar o jeito de tocar do tio, do irmão, os dedos, os movimentos. Então, um dia, seu tio vendo que havia insistência de sua parte para aprender a tocar, decidiu dar o instrumento ao menino de oito anos de idade, fato que Seu Rosário conta com orgulho: “assim que peguei o instrumento já saí logo tocando.”

O episódio de conhecer ou ouvir falar de alguém que aprendeu a tocar sozinho nos é familiar. Frases como: “Ah fulano aprendeu sozinho ou ninguém nunca ensinou ciclano a tocar”, já nos foram reveladas em algum momento. Mas também é um fato que o ambiente, os familiares que tocam e o interesse em aprender, fez com que Seu Rosário desenvolvesse uma percepção aureal treinada, um olhar também treinado para as coisas que o cercavam, pois como afirma Ingold: “a percepção não é uma operação dentro da cabeça, executada sobre o material bruto das sensações mas ocorre em circuitos que perpassam as fronteiras entre o cérebro, corpo e mundo.” (Ingold, 2008, p. 2). Neste viés, a percepção do som, que está nos limites do contato entre o interno (corpo) e o externo, pode suscitar ao indivíduo percorrer diferentes caminhos sensoriais e também criacionais, a partir das experiências as quais é submetido. Essas vivências vão construindo o que chamarei de conhecimento malhado de Seu Rosário, um conhecimento revestido pelas experiências as quais lhe renderam o aprendizado do instrumento, a inspiração e criação em seu fazer musical.

Em 1938, aos oito anos de idade, quando iniciou seu contato com o violino, Seu Rosário teve um professor nordestino, fato que era comum acontecer, visto que a migração era muito comum naqueles anos. Em conversa com o pesquisador e professor Basílio José Tenório de Souza¹¹, que relatou-me sobre o trabalho que em breve será lançado sob o título de *A poética dos Seringais*, pude visualizar um panorama de como o violino chegou em Parintins e como iniciou-se o processo de construção do mesmo por alguns migrantes. Souza, em um

¹¹ Mestre pelo Programa de Pós - Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2015).

diálogo, contou-me que o violino foi trazido pelos colonizadores portugueses e, ao chegar por estas terras, teve o seu processo de construção pelos indígenas, que aproveitavam o material que estava disponível, como as madeiras regionais, para acompanhar fabricar os instrumentos para acompanhar as missas e festividades religiosas de origem portuguesa.

Com o período de exploração da borracha no século XIX, a rabeca chegou nas terras amazônicas e, despertou o mesmo interesse que o violino nos tocadores da região. Ao chegar nas regiões de seringais, nas chamadas colocações seringueiras, além do trabalho, os nordestinos promoviam as festas dos barracões, com muita música e dança. Neste movimento do violino e rabeca nas regiões de seringais até chegar em Parintins, Basílio contou-me sobre os artistas que vieram, sobre as músicas que eram tocadas, acompanhadas pela rabeca e discorreu sobre o surgimento da ilha das cobras em Manaus. A Ilha das cobras é uma referência à Ilha das cobras da cidade do Rio de Janeiro, que era um complexo penitenciário. Construiu-se em Paricatuba, comunidade próxima à cidade de Manaus, um complexo que foi o primeiro “leprosário”, depois virou o primeiro colégio agrícola da região e por último a primeira penitenciária. Basílio relatou que dentre os diversos habitantes, haviam artistas ali também e que alguns eram nordestinos, que também se rebelavam e eram punidos. Alguns deles, eram enviados para Parintins e chegaram à cidade com a hanseníase, que se disseminou no município a partir de 1930. Formou-se uma colônia nordestina, chamada de O Igarapé do Boto, onde muitos chegaram para viver lá, como os Teixeiras, os Nascimento. E estas pessoas cantavam seus “ais”:

Lá no Mamiá tem um barracão pagão
Baixinho serviu de padre, casinha de sacristão
Patrão ajusta minha conta
Que eu quero bem estar
Na minha palhoça *véia*
Eu já tenho que pagar
Ai ai ai quantas vezes vou lhe apontar
Que as moças lá do Erana passam a vida no seringal.
Fonte: Música a mim apresentada por Souza (março de 2017)

As músicas eram acompanhadas por rabecas, que festejavam suas próprias “desgraças”. E assim fazia-se a cantoria nordestina:

Entrei no botequim pra pedir um copo com água
Quando eu vi eu estava preso pelo batalhão da cavalaria
Assistência dali gritava
Prende prende
Prende ele
Prende, prende o desordeiro

Não deixe ele escapar

Quando eu morrer não vou lá pro cemitério
As meninas estão dizendo: lá vai o flor da terra
Pega a viola, minha garrafa de troca, vou fazer a serenata quando chegar lá
no céu
Adeus minha mãe e meu pai, adeus meus caros irmãos, eu vou para a ilha das
cobras
Lá será o meu fuzilamento

Se eu lhes digo isso, vocês podem confirmar
Que foi a própria polícia, pois é ela que vai me matar
Fonte: Música a mim apresentada por Souza (março de 2017)

O episódio, na letra desta música acima relatado, fornece-nos uma visão da situação de como os nordestinos e as pessoas em geral, reagiam e pensavam sobre a rigidez dos seringalistas, a prisão, o comportamento da polícia na época e o medo iminente ser flagrado em ato suspeito e assim, vir a ser preso e morto. A herança nordestina é ainda muito presente na Amazônia, em comportamentos, culinária e influências artísticas, musicais, nos instrumentos. Outro exemplo desta herança é a festa do boi- bumbá em Parintins. O bumba-meu-boi, trazido pelos nordestinos, pelos maranhenses em especial, revela a influência destes sobre um dos maiores espetáculos da cultura popular do mundo, o Boi-Bumbá de Parintins. Discorrendo sobre este acontecimento, Souza (2015) escreve na introdução de seu livro:

[...] no terreiro da escola de Terra Santa¹², [...] surgiu o Boi-bumbá Malhadinho. Pouco se sabe sobre aquele Bumbá; não se sabe quais foram os destaques entre os seus brincantes, as suas cores, nem como se vestia o seu conjunto folclórico. Sabe-se, porém, que fora famoso na eclética e na poesia do seu fundador, que alegrava a Parintins daqueles idos anos brincando em louvor a São João ao ritmo de violões, violas, violinos, cavaquinhos, cuícas, surdos, pandeiros e palminhas. (SOUZA , 2015)

Neste registro, vemos a presença do violino em Parintins, no momento de formação do Boi-Bumbá. Essas trajetórias fornecem uma visão do movimento dessa linha, do instrumento, do caminho a formar a malha de conhecimento que está sendo tecida, a partir das vivências, em vários contextos. O primeiro professor de Seu Rosário, foi um cearense: “Era um músico profissional, de 65 anos, cearense, aí ele foi embora. Ele pegava o violino dele e eu pegava *uma* que era do meu irmão”.

¹² Nota do autor: Escola localizada na propriedade denominada: Terra Santa, pertencente à família Marchão, depois à família Tenório, ao longo do “Caminho de Terra Santa”, hoje Rodovia Odovaldo Novo, entre a cidade e as regiões de Aninga e Parananema, em sentido oeste da Ilha de Parintins.

Seu Rosário conta que o professor o orientou a respeito das notas, após isso voltou para o Nordeste, vindo a falecer em seguida. Seu Rosário falou-me pouco sobre este professor, mesmo devido ao fato de que tiveram poucos encontros e Seu Rosário ainda era muito jovem quando teve a oportunidade de ter essas aulas. No restante do tempo me dizia: “Eu aprendi assim: desejando, olhando e fazendo, como quem lê aprende lendo, olhando e fazendo”.

No discurso de seu Rosário, esta fala é muito recorrente: “Eu aprendi de forma “natural” sendo este “natural” relacionado ao dom divino. O “natural” aqui apresentado na fala de Seu Rosário, reside na ideia de que a habilidade é algo que é nata, o talento herdado, e ao ser questionado por uma música de autoria sua, seu Rosário diz que seu aprendizado veio de sua destreza e que essa destreza é determinada pela natureza. Não adentrarei aqui conceitos, definições que discutam o talento, contudo, é possível perceber dentre os indivíduos uma afinidade natural tendenciadora para o desenvolvimento de uma ou outra área específica, o desenvolvimento de uma habilidade. Todavia, é a experiência que dá vazão à inibição ou o desenvolvimento da habilidade musical, conforme relata Blacking: “As condições de florescimento ou inibição da aptidão musical são, contudo, sociais.” (Blacking apud Travassos 2007). Neste sentido, o ambiente e principalmente as relações que são estabelecidas pelos indivíduos atuantes na sociedade é que produzem um músico. As situações de ensino-aprendizagem exercem um poder determinante para o desenvolvimento musical, que envolve questões como capacidade cognitiva e autoestima e, desta forma, estratégias e métodos de ensino, usados de forma direcionada ou unilateral, potencializam ou traumatizam um indivíduo, ou mesmo um grupo de indivíduos.

Neste sentido, gosto de pensar no exemplo de Prass (2004), em um trabalho realizado com a escola de samba Os Bambas da Orgia, na cidade de Porto Alegre. Através da etnografia, a autora, relatou como a questão da oralidade atua no processo de aprendizado destes chamados espaços informais. A autora diz que as primeiras vivências da música ocorrem geralmente no interior das casas, entre parentes e vizinhos. Prass relata que nas ocasiões de ensaios da escola de samba, churrascos e festas, em que sempre convivem diferentes faixas etárias, desde bebês de colo, onde a mãe ou o pai já possuem uma vivência na escola, até pessoas idosas, a interação produz um ambiente propício para a aquisição de conhecimento. As crianças, em suas brincadeiras, observam, imitam e usam as latas de refrigerante ou cerveja encontradas pelo chão e também baquetas feitas com as varetas dos churrasquinhos para imitar os gestos dos adultos ao tocar, o que se consolida, de fato, como

uma escola musical. Assim as crianças, ressalta a autora, presentes nas festas populares, começam o processo de aprendizagem. (p. 136)

Nesse sentido, a autora discorre que há um princípio básico em toda a parte, que é o da aprendizagem através da experiência social. A exposição às situações musicais, bem como a participação, são mais enfatizados que o ensino formal. (Nketia, 1974, p. 59 *apud* Prass, 2004, p.137). Esta ideia também é compartilhada por Travassos em *Os Mandarins milagrosos – Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók* (1997), que ressalta “na figura do cantador um autor, um lírico que canta de improviso e inventa, mas tudo quanto cria tem antecedentes notáveis”. (TRAVASSOS, 1997, p. 189).

Travassos (1997) realizou um panorama sobre como a cultura popular e seus processos de inserção social são observados sob o ponto de vista de Mário de Andrade, Bartók e outros autores que viriam a contribuir para o tema. É interessante notar como a autora discorre ainda sobre outro aspecto do conhecimento de transmissão oral, que é a seleção por parte do povo, o que agrada às pessoas:

No início, disse ele, há sempre um poeta. No momento em que a comunidade toma para si o poema, começa a transformá-lo; e uma vez que tomou as rédeas do processo, o nome do autor originário é justamente esquecido. [...] A comunidade *folk* não cria, seleciona: só aceita o que é do agrado coletivo, de tal forma que pode rejeitar uma poesia ou depurá-la de todos os elementos individualizados, fazendo dela poesia sem autor. Das muitas variantes [...] sobrevivem as mais aptas, mais bem adaptadas ao gosto coletivo. O que caracteriza a canção popular é seu “pépetuo estado de fluxo”: o sinal de que há uma comunidade em ação. (TRAVASSOS, 1997, p. 177)

Percebemos assim duas relações, a da criação e também da aprovação, em que uma vez realizada a poesia, a composição, esta deve passar pelo crivo da seleção coletiva, para que então haja uma continuidade.

Por outro lado, a transmissão oral, pode levar a uma crença, por parte de seus praticantes, a ideia de que não é possível a transmissão deste conhecimento. Tal crença reside no pensamento de que por ser um “dom divino”, não pode ser ensinado ou até mesmo pelo fato do praticante em questão, não sentir-se apto a ensinar, por não possuir “técnica” ou conhecimentos acadêmicos. Seu Rosário, disse-me muitas vezes: “não sei ensinar, não tenho como ensinar”, contou-me que pessoas o procuraram, em busca de aprender, mas ele recusou-se, pois segundo ele, não sabe ensinar.

A tarefa de ensinar pode ainda ser delegada a outras pessoas. Na situação da escola de samba, relatada por Prass, é importante perceber que quem ensina não é o mestre de bateria

e sim os instrumentistas, que são os colegas de naipe e os ensaiadores, e ao colocar-se no papel de aprendiz de repinique, a autora aprendia um pouco com uma pessoa, com outra, e cada um ensinava à sua maneira, selecionando a melhor execução.

Se analisarmos o discurso: “não sei ensinar, não tenho como ensinar”, podemos perceber, contudo, que há um método, ou que pelo menos a experiência social atua como um para promover a aprendizagem. Adquirida na família ou em ambientes que estimulem a presença musical, esta experiência transforma-se em vivências, que promovem conhecimento e a partir deste conhecimento memórias são evocadas. Neste aspecto, Ingold me fornece subsídios para falar de memórias. As memórias, segundo este autor, promovem o conhecimento do ambiente, da busca do melhor caminho, é um conhecimento que vem de históricos anteriores, de incidentes e encontros também. É um conhecimento que “é forjado em movimento, na passagem de um lugar ao outro e nos horizontes cambiantes ao longo do caminho”. (INGOLD, 2011, p.227) . Seu Rosário, adquiriu este conhecimento observando o irmão mais velho tocar, nos repertórios apreendidos, nas músicas das rádios, nas festas em que tocou, nas Pastorinhas. Seu Rosário também movimentou-se geograficamente, indo tocar em Terra Santa e outros municípios próximos.

Neste movimento, a experiência também é movimentada e contínua. Atualmente, nas vivências musicais com o filho Pedro, percebo o trânsito de informações que revelam outros aspectos da aprendizagem. Pedro, apresenta semelhanças quanto ao pai no processo de aprendizagem: Pegava o violino escondido, pois disse que Seu Rosário tinha ciúmes de sua violina e para aprender a tocar Pedro ia atrás de seu Rosário, “desenhando” a música no instrumento. O termo desenhar equivale a dizer procurar ou achar um caminho para encontrar as notas, a música:

“Hoje o dedo já cai na nota. Levo a música na cabeça, quando vou tocar a música, o dedo já cai na altura da música que é pra tocar.” Pedro não toca se for para acompanhar um disco, também não lê partitura, mas acompanha violino e cavaquinho. Pedro toca com um guitarrista, que também toca por “dom”, não sabe de notas e quando erra, erram os dois juntos, contou-me em uma conversa. Em uma de nossas conversas, Pedro, contou-me que não importa a nota e sim a música. Este fato chamou-me muito a atenção pois imediatamente remeteu-me à afirmação de Blacking: “Duas melodias são equivalentes se os sons de uma delas mantem a relação de acompanhante e o princípio que torna duas melodias equivalentes harmônicas é o social” (BLACKING, 1995, p. 99 *apud* TRAVASSOS, 2007, p.195).

Desta forma, penso que Pedro ao comentar que o que importa é a música e não as notas, refere-se a esse “harmônico social”, onde o que importa no momento em que a música está fazendo parte da performance, é o som, a voz, a brincadeira, a diversão. Neste sentido, Seu Rosário disse que sabe acompanhar Pedro, geralmente no cavaquinho, pois segundo o pai, Pedro tem que ter um bom acompanhante, pois ele faz uma nota e toca outra. O conceito de nota, suscita a discussão e provoca polêmicas entre os músicos, que apesar de possuírem um princípio unificador musical, interpretam de diferentes formas, em várias regiões.

Setti (1985) diz que dentre os músicos de Ubatuba, embora os músicos trabalhem (ainda que inconscientemente) com os conceitos de altura, diapasão, tonalidade, etc, propostos pela teoria musical e por eles assimilados por transmissão oral, os limites para esses critérios variam em função do contexto que os abriga. Em Parintins, Seu Rosário diz que a nota é muito importante, e que é necessário saber a nota: *ré maior, sol maior e lá maior*, contudo, ao contrário de Seu Rosário, Pedro diz que não interessa a nota e sim a música. Este fato chamou-me a atenção para avaliar esta questão da nota, da afinação e como ela age mediante meus interlocutores.

O violino possui quatro cordas: mi, lá, ré e sol, respectivamente e de maneira comum aos violinistas, afina-se primeiro a corda LÁ³ a uma frequência de 440 Hertz. Seu Rosário contudo, afina primeiro a corda mi, a qual ele chama de nota prima. Nota prima, no sentido de ser a primeira corda do instrumento, desta maneira é a nota mi. Seu Rosário afina o violino pelo *mi* do teclado. Neste caso o diapasão é dado por outro instrumento, assim como em outras regiões e também como explicitado por Setti (1985), “casando corda com corda” e assim a afinação se dá por intervalos de quintas. Muitas vezes, a afinação, na ausência de diapasão, pode vir a obedecer não a uma afinação padrão, mas sim, como constata a autora, uma afinação que converse com o conjunto do grupo.

A etnomusicologia admite o conceito de “tolerância tonal” para expressar o que ocorre na música de tradição oral: há uma margem de tolerância entre o tom pretendido e os quartos de tom a estes periféricos que podem virtualmente aparecer, causando sensação de imprecisão tonal ou desafinação. (SETTI, 1985, p.141)

Ao tocar, Seu Rosário mostrou-me as notas que conhece, entendendo aqui por nota as tonalidades. Disse-me que não conhece todas as notas do violino, e as tonalidades que conhece são Sol maior, sol menor, ré maior, ré menor, lá maior e lá menor, dó maior e fá maior, si bemol maior e mi menor. As tonalidades que não sabe são: dó menor, fá menor, si menor, si bemol menor, mi maior, contudo afirmou-me que se as músicas forem nessas

tonalidades, ele consegue acompanhar. Este fato é interessante, uma vez que abordado também em Ingold : “[...] a audição, já que se baseia na experiência imediata do som, arrasta o mundo para dentro do perceptor, produzindo um tipo de conhecimento que é intuitivo, engajado sintético e holístico” (INGOLD, 2008, p. 4). Penso que esta afirmação do autor ilustra esta estratégia do conhecimento oral, de um conhecimento que vem ligando-se e adaptando-se a novas experiências, das situações e pela convivência com outras pessoas.

Ao tocar com Pedro, Seu Rosário também vai adquirindo novas experiências. Eles reúnem-se para tocar juntos, conversam sobre os repertórios, mudanças nas dinâmicas das festas e preços dos transportes, trajetos. Atualmente, Pedro toca nas Pastorinhas de comunidades do interior de Parintins, e desta forma conseguiu comprar um pequeno barco. Explicou-me a dinâmica de deslocamento para a comunidade, dizendo que quando é dia de ensaio na comunidade, ele vai e volta no mesmo dia. Para tocar em alguma Pastorinha, Pedro cobra um valor fixo de R\$ 1,200 reais, o que equivale a dois meses de ensaio, um ensaio por semana, geralmente aos sábados, para apresentação nos dias 25 de dezembro, 31 de dezembro e 6 de janeiro. Este é um valor fixo e que há a possibilidade de ele chamar outros músicos e então eles dividem o valor entre si. Caso sejam contratados músicos por fora, cada um faz o seu preço e Pedro não divide o valor nesta situação. Pedro já tocou nas comunidades de São Benedito, Santo Antônio, São José da Terra Preta, Menino Deus, São Tomé, Andirá Mirim, Cristo Redentor, Arizona e no Tracajá. Para tocar é necessário o acerto dos valores. Pedro diz que não toca de graça, e que é necessário o pagamento, uma valorização do músico, profissionalização. Contou-me que cobra pelo seu “dom”, pois há um esforço investido, como tempo para pegar as músicas, ensaios, locomoção, então é necessário cobrar. Atualmente toca na comunidade do Tracajá. O roteiro consiste em primeiramente ensaiar com a pastorinheira, e depois com as brincantes, o violino é só pra acompanhar, quando há erros, os músicos ajudam-se entre si.

Pedro só toca nas Pastorinhas, diferentemente de Seu Rosário, que tocou muito em festas dançantes, Pedro não tocou em outros eventos, a não ser uma vez que foi convidado a tocar em uma festa junina, na mesma comunidade do Tracajá. Relatou-me que neste evento, o violino foi amplificado, e desta maneira, rendeu-lhe um título, o de melhor trilha sonora, com a quadrilha apresentada. Estes festejos representam um trânsito de informações que os mantém ligados e atualizados frente às eventuais mudanças, como é caso das Pastorinhas, que ano a ano vem crescendo na forma de espetáculo.

E neste trânsito de informações, Seu Rosário, aos 50 anos de idade, inicia a compor. Suas criações musicais constituem-se basicamente às músicas de violino e também letras cantadas que são acompanhadas pelo cavaquinho. Os versos das letras são improvisados a partir de fundamentos do cotidiano, que são elementos criados a partir do desenrolar de situações por ele vividas e que influenciam diretamente seu fazer musical: os relacionamentos amorosos, a família, a casa, fofocas, intrigas e mais recentemente o baile dos idosos. Estes fatores, entrelaçados, provocam o revestimento no conhecimento musical de Seu Rosário.

O revestimento, em minha abordagem, é a experiência social, ou seja, o fator que encapa as linhas condutoras, e as linhas condutoras são o violino e o Seu Rosário. Uma vez apreendido o conhecimento, entram em jogo as experiências para moldar as linhas e o revestimento vai sendo construído nas experiências vividas ao longo do caminho. Este revestimento, atua como um vetor importante para o conhecimento e para a transmissão do conhecimento musical. A seleção, o fluxo e o movimento também são participantes deste processo, pois permitem a dinamização e diálogo destes discursos por gerações: “cada coisa deixa *uma trilha* [...] estas trilhas são entrelaçadas [...] e os fios são as linhas de peregrinação que prendem-se em outras linhas que formam uma malha” (INGOLD, 2011, p.220).

O conhecimento de Seu Rosário, vem sendo malhado desde que ele começou a tocar. Essa malha é tecida pelas vidas e experiências humanas e não humanas, que desdobram-se *ao longo de* caminhos e que os lugares são delineados pelo movimento, onde as pessoas e não pessoas são *habitantes*, que transitam por entre os lugares e que em todos os lugares é *a malha de trilhas interligadas*:

Este conhecimento que vem de histórico anteriores, de incidentes e encontros, forjado em *movimento, na passagem de um lugar ao outro e nos horizontes cambiantes ao longo do caminho*. Para os habitantes deste lugar, as coisas não tanto existem quanto *ocorrem*, pelas memórias que evocam. Assim, as coisas não são classificadas como fatos, mas narradas como histórias. Portanto, *o movimento é ele mesmo a maneira do habitante conhecer*, este conhecimento não é nem integrado nem enredado, mas malhado. (INGOLD, 2011, p. 227).

Este é o conhecimento construído com doses de experiência, que não separa-se do interlocutor, não separa-se de Seu Rosário, ao contrário, ele próprio é uma possibilidade, um modelo de como aprender. O ambiente familiar, o professor nordestino, a passagem do violino pelo ambiente nordestino e suas vivências nas regiões de seringais, a presença deste instrumento na brincadeira de boi, o modo como seu Rosário adaptou-se ao instrumento para aprender a tocar, as festas de interior e Pastorinhas e outras situações, promovem a malha. O

revestimento da linha reflete não apenas as experiências no fazer musical de Seu Rosário, mas o lugar de atuação deste, que revela outras relações no complexo sistema que representa o conhecimento de transmissão oral.

A experiência com o filho, em que a própria aprendizagem encontra-se em divergência em relação a notas, formas de afinar e que vai adaptando-se conforme as situações vivenciadas, demonstra que o conhecimento não é desenhado ou tecido de qualquer forma. Há um entendimento básico entre os envolvidos e a comunicação por eles desenvolvida permite ver que pequenas atitudes consolidam-se como etapas do processo de aprendizagem. Neste sentido, temos como exemplo as trocas de olhares entre os músicos para dar entrada, pausa ou finalização das músicas e até mesmo o momento de sentar e compartilhar seus saberes. Não há separação formal entre ambiente e música, as influências, as trilhas interligadas que ressoam no fazer musical explicitam relações sociais. As situações de aprendizado, em qualquer âmbito, formal ou informal, são revestidas pelas experiências, vivências que moldam o conhecimento. Desta maneira, vamos seguindo ao funcionamento, os ambientes de aprendizagem de seu Rosário, as linhas revestidas nos nós.

2. O VIOLINO PEREGRINO NO AMBIENTE DE SEU ROSÁRIO – OS NÓS

No primeiro momento colocamos sobre a mesa as linhas. Enquanto costuramos no tecido, revestimos as linhas nos nós e na malha. Os antropólogos, curiosos da vida, são as agulhas.

2.1. As Festas dançantes

Seu Rosário participou de várias festas desde seus tempos de adolescência. As festas, muito comuns nos interiores do Amazonas, são caracterizadas em sua grande maioria por eventos que envolvem a participação dos membros da comunidade, resultante de ações de mutirão e geralmente com um grande público. Conforme Seu Rosário, essas festas são realizadas por oferecimento dos donos da casa, são festas de santos e possuem em média a duração de um dia e uma noite, são realizadas em terrenos grandes, chamados de terreiros e incluem além da música, várias brincadeiras. Neste circuito de trânsito das festas, Seu Rosário tocou, além das comunidades em Parintins, em Nhamundá, Juriti Velho, Urucurituba e Terra Santa (Pará).



Figura 5: Comunidades nos arredores de Parintins. Fonte: Google Maps, 2017.

É possível que estas festas tenham se originado no tempo das colocações seringueiras, em que a música vinda com os nordestinos influenciou os ritmos que viriam a se estabelecer nas regiões amazônicas desde o ciclo da borracha. Barroncas, em entrevista concedida a Norberto (2016, p. 99) afirma: “a música do Beiradão¹³ é a música que aconteceu desde a época da borracha, quando os nordestinos vieram para cá.”

Apesar de não ser o objetivo deste trabalho falar sobre a origem do violino, neste ponto pensei no possível início do violino na Amazônia, e que em algum momento, este fato tenha passado pelas experiências nos seringais.

Muitos dos nordestinos que migraram para estas regiões, vieram em detrimento da situação que os assolava, como a grande seca de 1877, a crise nas plantações de algodão e pecuária, mas também vieram por outros motivos, explicitados por Pantoja (2008) como a ilusão do enriquecimento fácil, e por parte dos mais jovens, a curiosidade e desejo de conhecer novos lugares. Uma vez instalados, influenciaram muitos “hábitos” e também as festas como já mencionado no capítulo 1. Assim, um instrumento semelhante ao violino, veio

¹³ Norberto, em sua dissertação, discorreu sobre o tema e percebeu que de fato não existe uma música do gênero beiradão, como colocado por muitos músicos, mas existem sotaques relacionados à esta música produzida no interior do Amazonas.

com os nordestinos, a rabeca e, passou também a ser construída aqui, por eles. Neste contexto, é vista a produção de diversos instrumentos nos seringais. Basílio Tenório, em uma de nossas conversas¹⁴ relatou-me que com a vinda deste instrumento, o processo de construção dos instrumentos aqui iniciado, foi também realizado pelos indígenas, que aproveitavam o material disponível do ambiente. Assim, produziram rabecas, para acompanhar as manifestações festivas de origem portuguesa.

Mesmo diante da situação da queda na produção da borracha, e com motivos para voltar à terra natal e para a família, uma grande parte de nordestinos optou por ficar no Estado, e estabelecer novas relações econômicas, como a agricultura. Desta forma, as relações foram desenvolvendo-se nos espaços dos seringais e a música também teve o seu desenrolar, acompanhando essas novas mudanças. A música era tocada nas festas, com os instrumentos produzidos e trazidos pelos portugueses, nordestinos e indígenas também. Com o advento do rádio nas colocações seringueiras, o repertório foi modificado. O repertório das festas passou a ser composto pelas músicas tocadas nos rádios na época. Conforme relatado por Barroncas:

Com a chegada do rádio aqui na região, as pessoas passaram a ter contato com um mundo musical de fora daqui... mas essa música era música popular brasileira, essas que vinham através do rádio, sambas, Noel Rosa, tudo que aparecia no rádio [...] (NORBERTO, 2016, p. 99)

É interessante pensar no rádio em dois aspectos: primeiro - como um espaço que propiciava o surgimento de novas atividades musicais destinados à prática musical (rádios que tinham suas próprias orquestras), conforme relata Oliveira (2013) e também, o papel do rádio no surgimento de uma crítica especializada que atuava na imprensa e na cristalização de gêneros musicais, conforme relata o mesmo autor. Neste segundo aspecto é importante perceber um contexto de construção da identidade nacional encabeçado por Getúlio Vargas : Nos anos 30, a ideia de “cultura popular urbana” era dada pela cultura popular do Rio de Janeiro (...) a partir de então, práticas culturais mestiças começaram a ser valorizadas como símbolos da cultura brasileira. Entre estas práticas, a parte musical valorizada foi o samba (Oliveira, 2013, p.4).

Este fator influenciou nos hábitos musicais de Seu Rosário, que tinha em seu repertório o samba, por excelência, e com o passar do anos, o rádio proporcionou uma abertura à audição de outros ritmos. Na década de 1940, Seu Rosário começou a tocar com os

¹⁴ Entrevista concedida a pesquisadora em março de 2017.

irmãos nas festas e o repertório apresentado era o que ele escutava nas rádios. Contou-me que tirava algumas músicas de ouvido, que eram em sua maioria: samba, mazurca e bolero.

A origem destas festas de terreiro caracteriza-se em um trajeto também percorrido pelo instrumento. A abordagem das festas, feitas por Seu Rosário, é através de memórias evocadas, pelas experiências apreendidas nas vivências, essas memórias que vêm a constituir o revestimento das linhas. Pantoja, ao comentar sobre o modo como as pessoas evocam suas memórias e como funciona este mecanismo afirma que: “A memória das pessoas e dos acontecimentos segue uma lógica não cronológica e sim associativa”. (PANTOJA, 2008, p. 34). E neste ambiente, em que “As memórias desses músicos vinham à tona a partir da “contação dos causos” sobre as diversas “tocadas”, os acontecimentos nos trânsitos entre os *beiradões*” (Norberto, p.97), é possível perceber que fica uma memória no instrumento também.

Evocando suas memórias, Seu Rosário contou-me que a própria presença do violino representava algo diferente, algo novo. Por ser considerado, na maioria das vezes, um instrumento de música “erudita”, o violino chama a atenção por sua presença. Seu Rosário, contou-me que quando era solteiro e ia tocar nas festas, era muito paquerado, pois era a única pessoa a tocar violino, fato que atraía muito as moças. Setti, também afirma: “um músico de Ubatuba relata que quando ia com seu pai, nas primeiras décadas deste século, cantar reis em Cunha, causava admiração com seu violino, tido como raridade nesse lugar.” (SETTI, 1985, p.134), desta forma, há a confirmação da questão de que em muitos locais ainda existe uma certa separação de instrumentos, uma hierarquização. Em minha conversa com Seu Armando, percebi este fato, quando ele me perguntava sobre o repertório que toco, o violino da música “clássica”, o fato de aprender música por partituras e assim pude perceber as fronteiras que são construídas pelas relação dicotômica erudito/popular. Àquela época, quando nem sempre era possível participar como músico tocando nestas festas, Seu Rosário, que era autônomo atuava como vendedor e vendia bebidas, nas festas de São João.

O processo de ensino e aprendizagem no ambiente das festas dava-se por meio de observação e experimentação. Os músicos aprendiam de orelha. As festas em que Seu Rosário participava, constituíam-se em um ambiente de aprendizagem oral, onde as observações, as vivências com crianças, adolescentes e adultos, proporcionava a evidência de aspectos relevantes no aprendizado dos instrumentistas. Esta ideia, vista em Prass (2004), é apontada como um vetor que aciona a aprendizagem musical, essa circularidade e trânsito de saberes, segundo a autora, é associado ao processo coletivo de vivência musical que é inseparável da

dimensão social e ritual encontrada nas festas, que trata da questão da oralidade como meio de transmissão de conhecimento musical.

Ainda neste nesta época Seu Rosário conheceu Virgínia Sena Queiróz, que tornou-se a empresária de sua banda, O Preferido. Virgínia levou Seu Rosário para tocar no teatro, onde este fazia trilhas para grupos de teatro de comédia, levou também para o clube Legião Feminina Magalhães Barata, no Estado do Pará e ainda tocou no carnaval da cidade em 1948, ao lado do saxofonista Paulo Pereira. Essas e outras festas que Seu Rosário tocava conferiram a ele versatilidade e popularidade, fazendo com que Seu Rosário ficasse conhecido nas festas e mais adiante nas Pastorinhas.

2.2. As Pastorinhas

- Como é essa música, essa manifestação, Seu Rosário?

- Toque com elas, dance com elas e aprenderá.

As Pastorinhas é uma manifestação de cunho religioso, que ocorre no mês de dezembro e relata a história da visita dos três Reis Magos no nascimento de Jesus Cristo. O auto das Pastorinhas possui aspectos de peça teatral e é cantado. Segundo De Souza (2011) “as Pastorinhas constituem-se em uma dança dramática realizada basicamente por jovens que festejam o nascimento de Cristo ao redor da manjedoura. É conhecida também como Pastoril, Pastoras, Presepe e Lapinha. (p.7). Outro autor, também estudioso da festividade das Pastorinhas, Souza (2015), afirma que os cordões são: “Autos de Natal, dos grupos pastoris, das folias de reis e de outras afins, fortemente cultuadas e logo defendidas em seus respectivos rincões pelo Brasil afora e inclua-se a Amazônia brasileira”. (SOUZA, 2015, p. 22). As apresentações iniciam-se no dia 24 de dezembro e seguem até o dia de Santos Reis, 06 de janeiro, com a queima das palhas.

Em conversa¹⁵ com o pesquisador, Souza informou-me que os cordões de Pastorinhas eram colocados, geralmente, como forma de pagamento de promessas a santos, com danças, e o violino trazido pelos colonizadores, foi aderido nesses autos. O pesquisador diz que o violino foi adotado nas Pastorinhas quando os primeiros cordões foram postos e que ritmos como a balada, a valsa, mazurca e marchas, eram a base das danças das Pastorinhas.

¹⁵ Diálogo realizado com a pesquisadora em março de 2017.

Devido o fato de Seu Benedito Rosário ter participado por muitos anos desta festividade, acredito que, mesmo que ele não acompanhe mais os cordões, é importante observar alguns aspectos na dinâmica do cordão, que acabam por revelar relações que expliquem ou que contribuam no processo de composição dele. Tive a oportunidade de acompanhar alguns ensaios, apresentações pré -festival, e de dançar com as Pastorinhas, a convite das diretoras do cordão Filhas de Maria do Bairro São Francisco, o que a meu ver, foi a melhor maneira de entender o processo de aprendizagem das músicas, de perceber relações e até mesmo para fazer um paralelo no que mudou neste trânsito musical. E ao comentar sobre trânsito musical, baseio-me em Oliveira (2004), que ao discorrer sobre a música caipira e suas mudanças, afirma que as mudanças são motivos de intensos debates entre os músicos deste gênero e, estas mesmas revelam que há um campo dialógico estabelecido pela relação tradição-mudança.

Middleton (1990, p. 7), por sua vez, traz uma reflexão importante ao afirmar que a cultura popular não é, em um sentido “puro”, “as tradições populares de resistência... nem as formas sobrepostas a elas. É o chão sobre o qual as transformações são trabalhadas”. Associei desta forma, que nas Pastorinhas este campo dialógico é existente, que estes processos de mudanças são refletidos e discutidos por seus brincantes e também por Seu Rosário. Esta situação fornece um campo privilegiado para a observação da articulação entre o moderno e o tradicional.



Figura 6: Cordão de Pastorinhas. Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.

A organização do cordão inicia-se com meses de antecedência, mas o evento de fato só começa a tomar forma um mês antes das apresentações. Os preparativos envolvem ensaios das músicas e danças, e estes ocorrem nos barracões de cada cordão, bem como a preparação de figurinos e busca de recursos.

As Pastorinhas fazem parte do calendário cultural da cidade e, dependendo do mandato de alguns governantes, é esperado que os grupos locais recebam uma verba para suas apresentações e realização do Festival. Atualmente apresentam-se nove cordões na cidade de Parintins, associados na Associação Cultural das Pastorinhas de Parintins (ACPP), fundada no ano 2000, com o objetivo de adquirir recursos, divulgar e manter a manifestação da cultura popular das Pastorinhas.



Figura 7: Preparativos para a confecção do presépio do cordão Filhas de Maria, do Bairro São Francisco. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.

As músicas cantadas nos cordões são músicas compostas há muito tempo e em sua maioria, de composição desconhecida. São divididas em jornadas, que constituem-se em músicas cantadas nos intervalos das apresentações das figuras, e as músicas das figuras, que são as músicas de cada personagem. Segundo Mara Siderval, a presidente da associação das pastorinhas, há mais de 300 músicas acumuladas em todos estes anos de Pastorinhas.

O processo de aprendizagem das músicas e danças, era por observação e imitação, pelo menos, foi desta forma que aprendi. Ao adentrar o barracão, em um dos ensaios, vi as brincantes ensaiando suas respectivas passagens: o pastor, a campina, florista, rainha das flores, todas as integrantes cantando, sem acompanhamento de recurso de áudio. As brincantes eram, em sua maioria, mulheres, e para elas, aquele repertório era familiar, a outras, como eu, era algo novo. As músicas eram em sua maioria em compassos ternários e, como eu iria sair no cordão como a figura da espanhola, pedi auxílio para aprender a dança e a tocar o pandeiro e as castanholas. As brincantes explicavam através do exemplo, dançavam primeiro e eu acompanhava. Não repetiam muito os passos ou a dança, eu apenas observava uma vez e imitava.

Acompanhei três apresentações das Pastorinhas: uma no Parque Cidade da Criança, a apresentação na noite de natal na catedral e a apresentação no festival das Pastorinhas, e sempre que Dona Rosa ou Mara me apresentavam como violinista, as cantoras e brincantes diziam que tinham a curiosidade e vontade de que o violino voltasse a fazer parte das Pastorinhas.



Figura 8: apresentação do cordão das Pastorinhas Filhas de Maria do bairro São Francisco, na catedral.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.

A apresentação no Festival, me deu a oportunidade de ver como é a força das apresentações. As Pastorinhas Filhas de Maria do Bairro São Francisco apresentaram-se na segunda noite de Festival, sem banda, o áudio era o cd gravado em estúdio para a apresentação. Com 30 minutos de apresentação, os brincantes ficavam atentos aos olhares dos jurados. Ao terminar a apresentação nos reunimos na concentração e ainda emocionadas, nos abraçamos e parabenizamos. Minutos depois, vi Mara a um canto, chorando e percebi que algo havia dado errado. Atrasamos na saída do cordão. Vi as brincantes também preocupadas com isso. Dona Rosa preocupou-se em acalmar todos os brincantes. Nos restava esperar o resultado.



Figura 9: Apresentação do cordão. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.



Figura 10: Brincantes e Pesquisadora durante o desfile do cordão Filhas de Maria do Bairro São Francisco.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.

2.3. O Centro do Idoso

*-Sábado à tarde tem baile, está convidada, se você quiser ir.
(Seu Rosário)*

Assim como nas Pastorinhas, também tive a oportunidade de participar do baile do idoso. Acompanhada de Seu Rosário, ele foi me contando a importância do baile para sua saúde mental, corporal e como o baile o ajudou para a divulgação de suas músicas na cidade. Seu Rosário então, convidou-me para participar dessa atividade, que atualmente é uma de suas preferidas: dançar. E dançar é uma habilidade que ele conheceu com imenso prazer em sua terceira idade, como ele mesmo diz: “A dança pro idoso é um remédio”.

O baile acontece aos sábados em Parintins, e é oferecido pelo Centro do Idoso, que fica localizado próximo à casa de Seu Rosário. Além de oferecer atividades de desporto e lazer, o Centro oferece serviços básicos de cuidados médicos.

Após a morte de sua esposa, Seu Rosário encontrou no grupo de idosos um lugar para além da diversão e atividades físicas. Conheceu o trabalho no Centro de Idosos ainda em Manaus, quando ficou por cerca de um ano, entre idas e vindas, foi quando sua filha decidiu levá-lo a participar das atividades no Centro de Convivência da Família Padre Pedro Vignolia, no bairro Cidade Nova, Manaus. Seu Rosário gostou e decidiu então entrar no grupo quando retornasse a Parintins.

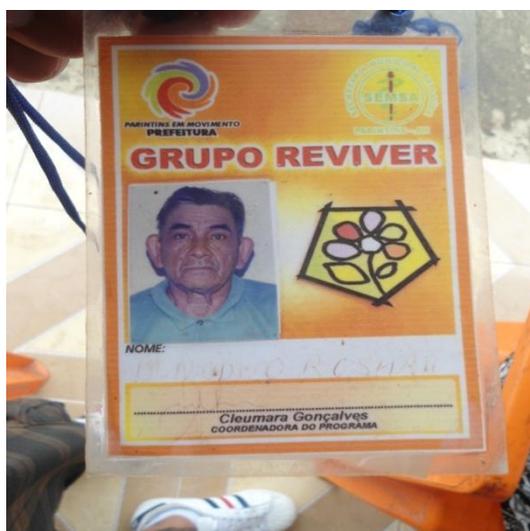


Figura 11: Carteirinha do Centro do Idoso.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.

O centro realiza várias atividades em relação às datas comemorativas e dentre elas, uma das mais conhecidas é a marcha dos idosos, que tem como compositor, Seu Rosário. Esse fato, rendeu-lhe a oportunidade de divulgar mais seu trabalho, a sua carreira. E para a marcha, Seu Rosário gravou um cd, de sua autoria, só com marchinhas.



Figura 12: Espaço de jogos. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.

No Centro do Idoso seu Rosário conheceu Dona Graciene e então apaixonou-se. Bem, após a morte de Dona Odete, seu Rosário contou-me que sentia-se muito depressivo e só, e aos seus 86 anos, disse que buscava uma relação com sincera troca de afetividade e companheirismo, pois para o amor e para a morte não tem idade. Seu Rosário e Dona Graciene já se conhecem e se relacionam há três anos. Dona Graciene, 64 anos, o acompanha nas danças. Ele me disse que gosta de cuidar e ser cuidado por Dona Graciene. Ter um novo relacionamento, nesta fase da vida significa um conforto, um alento, pois ele sente que não fica entregue à solidão e, o medo da solidão é uma constante preocupação na vida de Seu Rosário.

Seu Rosário sente que apenas “vive” e não faz mais nada, que os filhos já fazem tudo por ele. Desse modo, Seu Rosário considera muito a companhia de dona Graciene e que na companhia dela, sentiu pela primeira vez o que é paixão. Foi um relacionamento conturbado no início e dona Graciene quis terminar e, por esta razão, Seu Rosário foi parar três vezes ao hospital, por causa dessa paixão.

Uma das causas para Dona Graciene querer terminar foi que a família de Seu Rosário não aceitou muito bem esse novo relacionamento, à exceção de uma filha. E assim, Seu

Rosário reconhece a importância da aprovação do namoro pela família e disse-me que os filhos dão palpite porque ele já está velho e que ele já “não presta para nada”. Este sentimento que preenche a atual fase de Seu Rosário é refletido em algumas de suas letras. Em conversa, ele contou-me que quando era novo, tinha mulher mas não precisava de mulher, agora está velho, e diz que precisa e depende de uma companheira.



Figura 13: Seu Rosário e Dona Graciene: Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.



Figura 14: Seu Rosário e Dona Graciene no espaço de dança, Centro do Idoso, Parintins.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017.

Seu Rosário afirmou diversas vezes em nossos diálogos que sua sabedoria é natural e não literal, e ainda me diz que tem uma obra de misericórdia, uma missão neste planeta e às vezes, é criticado por consolar os aflitos, por dar conselhos a uma pessoa triste, apaixonada, ou em casos de separação e morte. Mas que assim ele vive, corrigindo os que erram e ensinando aos que não sabem, e como ele disse a mim: “estou fazendo obra de misericórdia com a pesquisadora”.

3. ENTENDENDO O REVESTIMENTO

Que caminhos são traçados pelas linhas que impulsionam o conhecimento musical? E quais as experiências necessárias para atingir o som “maduro”, “encorpado”, “redondo”? Na tentativa de conhecer e entender o processo de apreensão do conhecimento musical de Seu Rosário, lanço a ideia de revestimento. A minha intenção com este termo e proposta, é de apenas dizer que as linhas de conhecimento musical são revestidas por experiências que são parte integrante do processo.

Não é uma ideia inédita, uma vez que Ingold (2011), em *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*, fala de linhas e de como as experiências são elementos intrínsecos ao processo de conhecimento oral. Contudo, as nuances e as experiências específicas de cada indivíduo podem nos levar a outros caminhos e fornecer uma outra visão ao que nos parece óbvio.

Adiciono o termo revestimento para falar sobre estas vivências específicas, nos lugares em que foi realizado o aprendizado do violino por Seu Rosário, e para tanto, faz-se necessária a abordagem de alguns tópicos como linhas, nós, níveis e malha, que aplicam-se em um contexto de interligações. Além destes, abordo ainda, os conceitos que segundo Prass (2004), estão presentes na aprendizagem oral: a imitação, a improvisação e a corporalidade. Neste processo de revestimento, aponto que alguns autores, a violina e Seu Rosário encontram-se entrelaçados. Começemos pelas linhas.

3.1. Linhas

No que tange ao aprendizado de Seu Rosário, e do próprio violino, saindo e entrando em espaços por eles percorridos, percebo o movimento que é realizado como se fosse uma linha. A linha do violino, que tomo como local de ponto de partida, as colocações seringueiras, no Amazonas, e a linha de Seu Rosário que começou na família.

A linha do violino percorre o conhecimento que foi construído nestas vivências nas colocações seringueiras, onde foram passados conhecimentos que ficaram na “memória” do instrumento. A memória a que me refiro aqui como memória do instrumento é a capacidade que este tem de emitir o som, como voz inicial, que vai se modificando com o passar do treino. Esta memória se mantém pela forma como é passado o conhecimento ao Seu Rosário :

a forma de segurar o instrumento, a afinação. Esta memória foi a Seu Rosário apresentada, primeiramente pelo tio e depois pelo professor nordestino.

A linha de Seu Rosário é representada pelo o que ele vivenciou musicalmente nesta idade.

3.2. Revestindo a linha da violina

Revestimento das linhas são as situações que promoveram o aprimoramento musical, desta forma apresento aqui os momentos e lugares em que aconteceram estes eventos. Nas colocações seringueiras, inicia-se a linha do violino, que percorre o conhecimento que foi construído nestes lugares, onde foram passados ritmos e outros aspectos musicais que ficaram na “memória” do instrumento. Este é o primeiro revestimento da linha da violina: Postura para segurar o instrumento, afinação do instrumento, a prática de conjunto compartilhada com outros músicos, ritmos das músicas que eram tocadas àquela época, e que na violina ficaram apreendidos, ritmos esses ditados pelas instituições como a igreja ou a classe social dominante: valsas, mazurcas, *scotisch* e, assim esta memória foi apresentada a Seu Rosário. Após este primeiro momento, que antecede o contato com Seu Rosário, a linha da violina seguirá paralela à de Seu Rosário.

3.3. Revestindo a linha do Seu Rosário

Para Seu Rosário, o revestimento seguiu os seguintes cursos: O primeiro contato com a violina, o casamento com Dona Odete, a construção da casa de seu Rosário e posteriormente, o relacionamento com dona Graciene. Estas situações apresentaram-se como estímulo para Seu Rosário tocar, compor, dançar.

A linha de seu Rosário começa a ser revestida a partir do momento em que começam as primeiras experiências musicais, os primeiros aspectos inerentes à voz, o contato do arco com a corda, que posteriormente seriam transformados pela presença de agentes externos como o rádio, o repertório adquirido nas festas de terreiro, o trânsito de informações com o tio. Estas experiências constituíram-se nas formas organizacionais musicais iniciais de Seu Rosário.

Outro revestimento da linha musical de Seu Rosário, aconteceu durante a relação dele com a esposa. A figura feminina é aspecto fundamental para olhar as composições de Seu

Rosário. Não é objetivo do trabalho abordar a questão de gênero, mas não há como passar despercebida a presença feminina na vida de Seu Rosário, a construção da mulher e o lugar por ela ocupado no universo de Seu Rosário.

Durante toda a realização do campo, nossas conversas, nossas tocadinhas, ele sempre se referia à dona Odete, afinal, ela fôra sua companheira por muitos anos, construíram a casa e uma família juntos, o acompanhava nas festas de terreiro, nas comunidades do interior, na mudança para Parintins, nas Pastorinhas. Seu Rosário dedicou letras à ela e este fato, acredito ser de extrema importância para toda a trajetória de vida e musical de Seu Rosário. Com a morte de Dona Odete, Seu Rosário atravessou momentos de depressão e tristeza. Ao apaixonar-se novamente, Seu Rosário dedicou da mesma forma, importância à dona Graciene.

A construção de seu Rosário acerca da figura da mulher, era no sentido de ser a mulher, a companheira de vida do homem. Disse-me que não gostava quando seus amigos falavam mal de mulher e contou-me que as músicas antigas xingavam as namoradas e disso ele não gostava. Certa vez, contou-me que não concorda com a palavra *submissão*, aplicada à mulher em uma passagem bíblica, e disse que devemos refletir nessa palavra não como *submissão* mas *sobre missão*: a missão, a importância da mulher em nossas vidas. Assim, percebo um cuidado, um olhar, em que ele criou uma imagem e dedicou-se à ela para viver e pensar a mulher. Outro fato em que ponto é a questão de chamar o violino de “violina”. Como já mencionado no capítulo 1, essa relação reflete a importância que Seu Rosário criou da construção feminina.

Quando questionado se ele conhecia mulheres violinistas tocando, a resposta sempre foi negativa, disse-me que gostaria que alguém da sua família, em especial uma mulher, tocasse e até deu de presente uma violina à sua sobrinha, mas perderam o contato e ele não sabe se ela levou o aprendizado do instrumento adiante.

As experiências vivenciadas com dona Odete na época de namoro e casamento o levaram a dedicar um esforço tanto nas atividades para manutenção da casa quanto para a música. Ao conhecer Dona Odete na época em que tocava nas festas, seguiria outro revestimento - além dos musicais: aprimoramento da percepção musical para tirar “de orelha” as músicas ouvidas e improvisação, para assim fazer o repertório musical das festas – mas também, a convivência com a esposa, que viria a significar para Seu Rosário um processo de apoio e companheirismo, sem o qual, segundo ele, não seria possível continuar tocando.

Nas Pastorinhas, seu Rosário também teve o apoio de dona Odete, pois ela sempre o acompanhava. O revestimento musical de seu Rosário nas Pastorinhas veio com o

aprimoramento do canto com as brincantes, adaptação de tonalidades, mas também veio com o trabalho em equipe, a família no caso. De uma maneira geral, percebi que não há realização do cordão, sem o envolvimento familiar e na maioria das vezes de toda a família: esposo (a), filhos (as), irmãos (as), sobrinhos (as), netos (as). Vi esta situação no cordão Filhas de Maria, de dona Ângela e suas filhas, Filhas de Maria do Bairro de São Francisco de dona Rosa e Mara Siderval e na família Silva: seu Rosário, dona Odete, e atualmente Pedro. É a família que dá o apoio para a realização das mais diversas atividades: na arrecadação de recursos, confecção de figurinos, participação como brincante, músicos. Quando o cordão perde a competição, há um luto por parte de todos e todos apoiam-se e estimulam-se mutuamente para a não desistência da atividade e para a volta do cordão no ano seguinte.

Outro revestimento vivido com dona Odete e que acredito ter sido de muita importância para a malha das linhas de conhecimento musical de seu Rosário foi a construção da casa. Que merece uma seção especial.

3.4. A casa

A casa como símbolo, representa um ambiente, dentro de outros ambientes como o bairro e a cidade. A cidade de Parintins, que é rodeada por água, com níveis variados ao longo dos anos, possui seus bairros regidos por esta circunstância natural, fator este que é explorado em suas manifestações, no festival dos bumbás e nas Pastorinhas, que expressam estes elementos em suas narrativas. Os bairros revelam níveis de interação e comunicação entre si e com os lugares, que conectam-se ao bairro Paulo Correa, o bairro de Seu Rosário. O Paulo Correa, é um bairro relativamente novo, em relação a outros na ilha e faz divisa com o bairro Itauna.

Paulo Correa foi um pecuarista paraense que morou em Parintins e este fato nos abre um panorama sobre esta atividade na cidade. Cordeiro (2017), ao abordar alguns bairros de Parintins, nos revela fatores importantes sobre a origem dos mesmos. De Souza (2013) apud Cordeiro (2017) afirma que havia nestas áreas, durante o ano de 1921, um contingente de 16 mil cabeças de gado (2013, p. 38), e a área de terra que pertencia ao pecuarista Paulo Correa, abrigava cerca de 35 mil pessoas (IBGE, 2010). Contudo, com a queda da atividade, essas áreas ficaram “ociosas”, o que ‘forçou’ os latifundiários locais a lotearem e venderem suas grandes áreas de terra, determinando o surgimento de novos bairros (p. 44). As primeiras ocupações, em 1990, deram origem aos bairros Itaúna I, Itaúna II, e Paulo Correa.

O bairro possui ruas largas, próximo à uma das avenidas centrais da cidade, a Avenida Paraíba. Ao caminhar pelo bairro de Seu Rosário, observei atentamente a estrutura e movimento: as ruas, comércios, disposições das casas no trajeto, fato que me fez refletir sobre os lugares de Malpas (1999) apud Ingold (2011), em que: “os lugares sempre se abrem para revelar outros lugares dentro deles [...] enquanto de dentro de qualquer lugar em particular pode-se olhar para fora para encontrar-se dentro de uma extensão muito maior” e assim, penso que há um desdobramento de lugares para e revelarem-se em outros níveis.

A arquitetura me remete à uma casa “típica” de interior: espaçosa, com varanda, com janelas grandes e largas, armadores de rede e quintal. Refiro-me ao termo “típica” porque de uma maneira geral é esta imagem que me vem à cabeça ao falar sobre uma casa de interior: grande e espaçosa, visto que é difícil achar uma casa nestas dimensões nos perímetros de uma metrópole. Pela arquitetura das residências que pude observar em Parintins, percebi que a maior parte das casas são grandes. Contudo, as casas do bairro Paulo Correia, apresentam uma arquitetura de proporções menores, e por localizar-se em uma esquina, ficando bastante em evidência, a casa possui destaque entre as demais.



Figura 15: A casa de Seu Rosário. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2017

O processo de aquisição do terreno e construção da casa revelam que além da necessidade que Seu Rosário tinha em dar abrigo aos seus familiares, a dedicação de uma vida na busca pela construção da casa própria, fez com que Seu Rosário exercesse outras funções :

foi pescador, marceneiro, agricultor, além de músico, e o trânsito dessas atividades, o permitiu a atuação em vários níveis capacitórios, moldando sua vivência.

A oportunidade de conseguir o terreno aconteceu quando Seu Rosário dedicou-se ao jogo do bicho e foi exatamente nesta época que Seu Rosário juntou o montante para efetuar a compra do terreno. Bicheiro por muitos anos, juntou dinheiro por um certo tempo e durante esta atividade, conseguiu adquirir um terreno e em 1992, Seu Rosário e família mudaram-se definitivamente para Parintins. “Vamos pra cidade, Rosário, na cidade tem socorro e aqui não” era essa a fala de dona Odete para Seu Rosário, com o objetivo de mudar para garantir escola e melhores condições para os filhos. Na semana em que chegaram em Parintins, seu Rosário e dona Odete aposentaram-se. Bom, com o terreno comprado, agora só restava iniciar a construção da casa. Para isso, Seu Rosário fez empréstimo no banco. Como havia trabalhado em serviços terceirizados no Banco do Brasil por 13 anos, ainda nas comunidades no interior, possuía crédito para fazer o empréstimo, e assim o fez. Construiu a casa em alvenaria, sem a varanda e sem cerâmica.

Mas fato é que a construção da casa o revestiu de alívio e segurança, pois sempre recorda em uma das falas de Dona Odete, o grande desejo da mulher em ter um bom espaço para morar: “Quando eu morrer, eu não quero casa bonita em cima de mim, não quero peso nenhum em cima de mim, não quero casa bonita quando eu morrer, quero uma casa bonita pra mim morar enquanto eu tô viva”. E depois, com o dinheiro das Pastorinhas, conseguiu fazer a varanda, colocar cerâmica e os reparos necessários à moradia. Dona Odete ainda morou quatro anos na casa, antes de vir a falecer.

Esta relação aplica-se no que Ingold (2000) perpassa sobre a questão da estrutura física, o movimento para alcançar completude e as interações destes com os seres: “(...) edifícios, como outras estruturas ambientais, nunca são completos, mas continuamente em construção, e têm histórias de vida de envolvimento com ambos habitantes humanos e não humanos. (INGOLD, 2000, p.154)”.

O símbolo *casa* representa a concretização de um bem que interliga níveis, e que pode ser um princípio unificador de nós. Morador da rua 8, no bairro Paulo Correia há 20 anos, Seu Rosário, contou-me que foi um dos fundadores do lugar. As atividades desenvolvidas por Seu Rosário, principalmente as agrícolas, e os trânsitos percorridos pelo casal entre uma comunidade e outra para realizar trabalhos, culminando com a mudança para Parintins e conseqüentemente com a construção da casa, representa a conquista de um objetivo de vida para ambos. No capítulo 1, relatei uma introdução de como a casa de seu Rosário reflete uma

construção acerca de suas vivências e como a aquisição, construção e ajustes na casa fazem parte da musicalização de Seu Rosário. A casa carrega a ideia de cumprimento do dever com as obrigações sociais para Seu Rosário e a família apresenta-se a ele, como instituição que não deve ser desrespeitada, mas provida com conforto e segurança.

Percebo que todo o esforço e dedicação em cumprir com as obrigações familiares, foi fator estimulante para o desenvolvimento das relações a serem estabelecidas na formação de uma rede, ou malha em que o conhecimento seria delineado. Este revestimento musical e de vida vivenciado com Dona Odete, atualmente lembrado pelas memórias de seu Rosário, apontam a posição da mulher como parte integrante do fazer musical de seu Rosário. As vivências compartilhadas promoveram o curso das linhas e a leitura de que o papel da mulher está em destaque com Seu Rosário. Outro exemplo neste âmbito é a relação com dona Graciene.

Após o luto pela morte de dona Odete, seu Rosário em seu processo de socialização, encontrou na nova relação com dona Graciene, um dos motivos para a composição e para a frequente presença no clube, na dança. Em nossas conversas, ele relatava-me o tempo todo sobre este fato, a apresentação de dona Graciene a mim, foi muito significativa, pois era um fato que eu percebia ser de muita importância para Seu Rosário, que ele queria muito ver esse encontro acontecer: a da nova companheira com a moça que veio de Manaus e estava pesquisando sobre a vida dele.

O companheirismo de dona Graciene, relatado por seu Rosário, apresentava-se a ele como uma possibilidade de ter uma esposa novamente. A casa de Seu Rosário, nunca estava vazia, filhos e netos revezavam-se para estar com ele. Contudo, percebo que a questão de ter uma nova companheira era uma constante angústia na vida de Seu Rosário, podendo ser vista nas letras em que ele compõe. Este fato me faz afirmar que a família, ou pelo menos a companhia feminina, é um revestimento para o conhecimento musical de seu Rosário.

3.5. Nós

Os nós são os lugares que atuaram como escolas musicais para seu Rosário. Defino estes como: nós da violina de Seu Rosário: as colocações seringueiras; e nós de seu Rosário : As festas dançantes, as Pastorinhas e o Clube do Idoso.

Desta forma, faço a associação, ou melhor, o tecido de que a partir do contato com Seu Rosário, os nós da violina entrelaçaram-se com os do seu Rosário. Uma vez que as linhas da

violina e de Seu Rosário encontram-se e são entrelaçadas por situações que estimulam e promovem o conhecimento, o revestimento, é importante apresentar como este revestimento atua no aprendizado musical, em locais e fases específicas aos quais abordo como níveis.

3.6. Níveis

Ao referir-me a níveis, expresso a ideia de níveis de aprendizagem musical do Seu Rosário. Em um primeiro momento o nível de aprendizado pode vir a ser confundido com o nó. Desta forma, acredito ser pertinente lembrar que nó é o lugar em que ocorre a aprendizagem musical de Seu Rosário e níveis de aprendizado estão relacionados às características apreendidas nestes locais. Assim, faço uma relação das ideias de Ingold (2000) no tangente a níveis espaciais e, de Prass (2004) no que se refere à aprendizagem oral. Ao expressar ambientes, Ingold perpassa por uma temática interessante sobre lugares, em que um ambiente abre-se para mostrar outros ambientes, revelando interações entre estes:

[...] Na antropologia recente, que diz que o conhecimento cultural, ao invés de ser importado para os ambientes da atividade prática, é constituído dentro desses ambientes através do desenvolvimento de disposições e sensibilidades específicas que levam as pessoas a se orientarem em relação ao seu ambiente e a atender suas características em suas formas particulares que eles fazem. (Ingold, 2000, p.153)

Por minha vez, desdobro a ideia de Ingold (2000) de modo que estes níveis representem estágios de aprendizado, isto é, percebo que atendendo às características desses ambientes, é possível acompanhar o trajeto da linha do conhecimento musical de Seu Rosário, que conseqüentemente respondeu a estímulos que o impulsionaram a desenvolver habilidades específicas. Estes estímulos respeitam a uma sequência de eventos que, no ato de costurar o discurso, ligo-os à ideia de Prass (2004).

Prass (2004) aponta para a questão da aprendizagem musical atendendo a alguns estágios como a imitação, a improvisação e a corporalidade. A imitação, sendo a capacidade de observar com atenção sonora e cineticamente para alguém que é tido como modelo (Prass, 2004, p.150); a improvisação: que segundo a autora ocorre de duas maneiras: uma correspondente à pequenas variações inseridas pelos músicos em meio à sonoridade total de um o grupo; a outra corresponde à improvisação no sentido tradicional, onde o improvisador tem um papel de destaque no grupo; e a corporalidade - o corpo que toca, dança e a expressão musical do grupo, onde a própria energia sonora do som incita o corpo a movimentar-se .

Em minha análise, o primeiro nível de aprendizado de seu Rosário refere-se ao lugar em que ele teve o primeiro contato com sua violina, em sua casa, no ambiente familiar. Naquele momento, as principais influências ou referências a ele foram transmitidas pelo processo que Prass intitula de imitação. A imitação é o primeiro procedimento utilizado para um primeiro contato com o instrumento.

O aprendizado para seu Rosário, então, viria com o processo de observar o tio. Para o violino, este nível de aprendizado acontece quando as características iniciais do instrumento são mantidas e assim o conhecimento é passado adiante, as primeiras vozes do instrumento. Dentre estas características na violina podemos citar: a maneira de segurar o instrumento, o método de afinação e o som ou voz da violina. Estas primeiras interações nos levam a um nível de adaptação: a adaptação do corpo de ambos os envolvidos, a posição dos dedos, das mãos, o som ainda em construção, vozes que ainda estão em um processo de conhecimento. A preocupação neste primeiro momento, é “acertar”, afinar, alcançar a nota, o ritmo. Diante das informações dadas e adquiridas, tenta-se atingir um certo domínio, na verdade um compartilhamento, entre instrumentista e instrumento, a união de vozes. A casa, a família, constituem o primeiro nível, onde o conhecimento acontece dentro deste ambiente e não apenas levado a ele.

O segundo nível de aprendizado refere-se ao ambiente em que seu Rosário teve outro contato com a violina: as festas dançantes. Neste lugar, as principais influências ou referências a ele transmitidas constituem-se em uma interação entre imitação e improvisação. A improvisação, apresenta-se como porta para revelar outros aprendizados e assim, algumas características reforçam o aprendizado musical, como aprimoramento da percepção musical. Na improvisação, tirar “de orelha” as músicas ouvidas, além da atenção com a técnica, procura-se também chegar à um nível de interpretação, de se trabalhar com o que vem sendo adquirido, de pensar em “estilos” ou “gêneros” musicais. Dentre as maneiras de se praticar improvisação, como em exercícios em que pode-se tocar em cima de uma linha melódica, mediante uma tonalidade estabelecida, é notável que neste nível a experiência com o coletivo traga valiosas contribuições. Sendo assim, a experiência musical de prática de conjunto de Seu Rosário é realizada através de ensaios com a banda para apresentações agendadas.

O terceiro nível de aprendizado musical acontece nas Pastorinhas. Dentro dos cordões foi possível Seu Rosário desenvolver as habilidades de canto e adaptação de tonalidades. Estas características vieram com as experiências vivenciadas junto às brincantes nos momentos de cantoria. Ao compartilhar as jornadas, as brincantes também iam

aprendendo a cantar e assim as experimentações fizeram com que outro nível fosse explorado, o que elevou Seu Rosário ao nível de composição. A partir destas vivências, Seu Rosário passou a criar músicas para os cordões.

O quarto nível aconteceu no Clube dos Idosos. Seu Rosário desenvolveu a habilidade da dança e veio a oportunidade de gravação do cd com suas músicas. A dança, propiciou a relação com o corpo de uma maneira mais consciente. Vejo neste nível que há uma tomada de consciência de todo o processo do fazer musical, neste nível não há a separação de conhecimento musical da experiência de vida, é a ideia do que foi apreendido, o que é inerente às experiências vivenciadas e aos lugares de que cada ligação foi feita. Este processo é apresentado a mim com mais maturidade no clube do idoso.

É possível que os quatro níveis aconteçam ao mesmo tempo. Pois estes níveis podem ocorrer em diferentes fases para cada pessoa, e se assim for, é conferido um desenvolvimento do grau de percepção e sensibilidade de cada indivíduo, dependendo das experiências a que forem submetidos.

3.7. O corpo e a dança

É interessante comentar sobre a questão do corpo e da dança nesta estapa da vida de Seu Rosário. O corpo que marca a pulsação, o corpo que denota movimentos para fixar uma nota, um corpo que já conseguiu aguentar horas tocando. Este corpo, guiado pela música, é um corpo que possui em sua constituição as atividades vivenciadas ao longo dos anos, e no caso de Seu Rosário, dentre as experiências vivenciadas, as atividades agrícolas também marcaram a trajetória de Seu Rosário.

A pescaria, a roça, a juta, as ferroadas de insetos, o peso da construção da casa e das responsabilidades familiares permeiam a vivência de Seu Rosário. É um corpo que adaptou-se para tocar, para segurar a violina e no momento em que estive presente, estava receptivo para a dança. A dança, que surgiu a ele como um remédio.

Seu Rosário contou-me que começou a dançar apenas no clube do idoso e que antes disso não dançava. Mas o que é o corpo que não dança ao tocar? Acredito esta ser uma relação muito tênue e que tende a fragmentar a arte, em que percebe-se uma colonialização no pensamento, ao considerar que só pode ser chamada de dança, um ritmo específico, passos convencionados. Contudo, percebo que ao tocar para mim, ainda que sentado, Seu Rosário movimentava-se de forma sincronizada, a fim de facilitar determinadas passagens. Seu

Rosário realiza movimentos que são necessários para a execução das notas. Mas em suas palavras, Seu Rosário, não reconhece que seja dança. No baile, no clube do Idoso, pude observá-lo com muita desenvoltura nos diversos ritmos: bolero, forró pé - de -serra, xote. Neste caso, Seu Rosário não apresentou-se a mim com o peso das atividades agrícolas e responsabilidades; ao contrário, na hora de dançar e apesar da idade, apresentava-se disposto e alegre.

Nestas observações olhei com atenção para a relação estabelecida entre as atividades agrícolas e o peso destas sobre o corpo, para uma tomada de consciência corporal. Bordieu inspirou-me neste sentido com seu trabalho *O camponês e seu corpo* (2006). Neste texto, Bordieu mostra a relação entre as posições econômicas e sociais influenciando na taxa de celibato em uma sociedade camponesa, graças à mediação da consciência incorporada, que os homens adquirem de sua posição social em Béarn, sudoeste da França. Assim, neste estudo, o camponês internaliza, a imagem desvalorizada que os outros formam de si e passa a perceber seu próprio corpo como um corpo “encamponizado”, carregado dos traços das atividades e das atitudes associadas à vida rural. A má consciência que ele tem de seu corpo, leva-o a romper a comunhão consigo mesmo e a adotar uma atitude introvertida que amplifica a vergonha e o sem-jeito produzidos pelas relações sociais.

Neste sentido, perguntei-me se o corpo de Seu Rosário expressaria o “peso” do cumprimento da honra, das responsabilidades familiares, na hora da dança, na hora das apresentações. Questionei-me se o compromisso em não falhar com as obrigações de um chefe de família pesava em muitos momentos em que Seu Rosário me relatou essas atividades. Seu Rosário contou-me que trabalhou muito nos roçados, levando ferrada de carapanã¹⁶, ficou exposto à mordidas de cobras nos igarapés quando foi pescador, ficava com as mãos enrugadas por tanto tempo nas águas dos lagos e igarapés antes de tocar a violina. Estas atividades moldaram Seu Rosário e ao falar deste corpo específico, percebo que, ao contrário do camponês do sudoeste da França, Seu Rosário não encontra-se envergonhado por suas experiências, ao contrário, percebo-o com muito orgulho ao saber que ainda pode dançar, apesar da idade e que possui muita saúde e disposição. Demonstrava isso nos passos ágeis dos ritmos e cadências de quem ainda tem muito o que viver. Neste sentido, Bordieu também fornece uma concepção de que o corpo traduz não somente o peso de herdar as obrigações, mas também de tocar, dançar e performar. O corpo ou a dança, segundo Prass, atuam como

¹⁶ Termo amazônico para mosquito.

um aspecto para a apreensão em que características musicais são facilitadas quando internalizadas corporalmente. Desta forma, a dança reflete em Seu Rosário o conhecimento, a linha que segue o curso para se entrelaçar na malha.

3.8. Performance

Ao falar em performance, remeto-me aqui a algumas considerações feitas por Bauman e Sherzer (1989) apud Bauman (2014) , em campos que envolvem a fala, em contextos que revelam a habilidade relativa e efetividade da exposição da competência e, para além disso, acredito que é aplicável em meu trabalho por justamente usar em meu discurso a ideia de vozes, as linhas. Assim, para estes dois autores, a performance é concebida “em termos da interação entre recursos e competência individual, dentro do contexto de determinadas situações. Portanto, as performances têm uma qualidade emergente, estruturada pelo exercício situado e criativo da competência” (Bauman, 2014, p, 731).

Creio que ao abordar performance por este viés, como exercício criativo da competência, e que a competência, demanda atitudes específicas, percebo que o exercício da performance acontece, em muitos casos, de forma sistemática. No caso de seu Rosário a performance perpassa por diferentes situações, em diversas formas, e que é importante salientar que a performance está presente muito antes de chegar ao palco ou ao lugar de apresentação.

No momento da apresentação pública temos a situação em que um indivíduo está sujeito a ser avaliado em vários aspectos musicais, que é o público, e assim é provocado um nível de stress e cobrança altos. Na relação em que o “quem sabe faz ao vivo” acontece, é esperado da audiência que haja uma desenvoltura natural por parte do artista em questão, como simpatia, presença de palco, técnica, espera-se que o artista não erre e que toque de uma maneira que venha a emocionar o público. Como a performance não é feita apenas no momento de estar no palco, mas de todo o conjunto que vem antes e até mesmo depois: o estudo em casa, os ensaios com a banda, a escolha de repertório, as conversas entre os artistas e promotores das festas, a postura dos artistas diante da audiência, neste sentido, começamos a perceber que é um longo caminho a ser costurado.

Nas festas dançantes, seu Rosário relatou-me que o preparo para as apresentações constituíam-se basicamente no que relatarei aqui, e que acredito que acontecia de forma também sistemática: a escuta de músicas do rádio, os ensaios, a escolha do repertório, a

escolha da roupa, o conhecimento do lugar da apresentação, a apresentação da banda, a ordem das músicas, os indicativos se o público estava gostando da performance da banda, a interação entre os músicos, a interação com o público, o repertório que mais agradava o público, o que funcionava nas festas e o que não funcionava, o pedido de bis, dentre outras situações, que constituem-se em fatores que fazem parte do exercício das interações que promovem habilidades e estimulam o aspecto criativo das competências musicais.

A estes fatores, Bauman (2014) refere-se na linguagem, como componentes que incluem registros especiais: discurso direto, padrões métricos, contornos entonacionais, timbre, pausas na respiração. A mim, é oportuno pensar em um paralelo com: postura ao subir no palco, entonação da voz para apresentar a banda ou cantar, padrões musicais, timbres, pausas na respiração, bem como a quantidade de público, quantidade de pessoas dançando, que consistem em elementos que compõem a performance e que Seu Rosário relatou-me como necessários para as apresentações.

Dentre os fatores acima citados, o que não podia ser visto? Erros musicais, falta de ensaio e entrosamento da banda, lacunas no repertório, ausência de postura no palco? Desentendimentos e divergências ideológicas? Na performance como um todo, não faz parte apenas o que é pensado em ser mostrado, mas também é empenhado um grande esforço no que não mostrar.

Na tentativa de imergir na experiência de performance de seu Rosário junto às Pastorinhas, convivi um pouco com o cordão Filhas de Maria do Bairro São Francisco. Assim, vi situações sobre as relações organizacionais entre diretoras e brincantes dentro e fora dos palcos. Algumas posturas eram adotadas, talvez por minha presença ali que provocava curiosidade, algumas brincantes aproximavam-se e perguntavam sobre a pesquisa outras limitavam-se a apenas olhar e dançar. Chamou-me a atenção o fato de que em entrevista, Dona Rosa, afirmar-me que algumas vezes tinha vergonha de falar comigo, pois poderia falar termos “errados” ou “inapropriados”.

Nos ensaios¹⁷, recordo-me que Mara falava atentamente e com muita veemência e paixão, sobre o comportamento que as brincantes deveriam ter na apresentação, na competição: o sorriso, a leveza, simpatia na dança, no canto, a preocupação em transmitir segurança. Na primeira apresentação das Pastorinhas que acompanhei, no Parque das Crianças, vi dona Rosa observando o cordão atentamente, como a grande responsável pela

¹⁷ Ensaios realizados no barracão do cordão em dezembro de 2017.

ordem, por manter os brincantes animados, cantando, dançando e sorrindo. Na catedral, na noite de Natal também percebi a mesma cena, e neste contexto a cobrança era maior, pois ali estavam os jurados do festival.

Notei posturas em que as diretoras, tanto dona Rosa quanto Mara Siderval, tomavam, a fim de melhorar a performance da apresentação, como substituir destaques, se outra brincante apresentava-se mais desenvolta para o papel. Mara, ao explicar para as brincantes sobre desenvoltura, usava os termos “vestir a personagem”, “incorporar a personagem” ao vestir o figurino. Nos ensaios, observei as meninas, que cantavam e faziam passos enérgicos, obedeciam aos pedidos das diretoras para a execução de uma performance que fosse convincente, que agradasse ao público e os jurados.

Os ensaios, a busca de recursos, preparação de músicas e figurino, articulação de som, iluminação, transporte, todo esse conjunto faz parte da performance do festival. Seu Rosário relatou-me situações parecidas com as citadas acima, de quando ele participava e acompanhava de perto os preparativos. Este fator ajudou-me a ter uma visão de como a performance atua de diversas maneiras e na maioria das vezes de forma sutil, que pode vir a ser despercebida e que abordarei na malha.

No clube do Idoso percebi alguns eventos interessantes. Os olhares dos presentes no momento em que cheguei e permaneci ali com seu Rosário. Desde à apresentação à coordenadora das atividades no clube até o momento em que me despedi, observei seu Rosário orgulhoso, em seu discurso ao falar que eu estava realizando uma pesquisa sobre ele. Ao iniciar a música, todos olhavam-se e escolhiam seus pares. Havia um cortejo por parte dos homens, mas havia também quem não queria dançar e apenas ficava ali, jogando dominó ou olhando os outros dançarem. Seu Rosário foi para perto de dona Graciene e começaram a dançar, e exibia um semblante feliz e confiante.

É interessante notar neste aspecto o esforço para demonstrar o melhor nas escolhas, nos ensaios, nas apresentações. Essa atitude a qual é referenciada como tomada de posição, utilizando uma terminologia da sociolinguística mais contemporânea - *stance-taking* - Jaffe (2009) indica que a performance é a adoção de uma determinada postura reflexiva, ou alinhamento, para o ato de expressar-se, assumindo responsabilidade por uma exposição de habilidade e eficácia comunicativas.

Todas as pessoas envolvidas nos nós mencionados tinham de alguma forma a consciência dessa observação e adotavam posturas específicas para essas situações. As diretoras do cordão, as brincantes, Seu Rosário, ao saberem que estavam sendo observados e

avaliados pela forma como expunham suas habilidades e competências conscientizavam-se do processo da performance. Assim, “a performance chama atenção especial, aumenta a consciência do seu ato de expressar-se e permite ao público assistir com intensidade especial ao ato do expressar-se e a quem faz a performance” (BAUMAN, 2014, p.293).

Na performance nesses lugares, percebi a inserção de dois aspectos importantes: a seleção e a improvisação. A seleção é o processo em que a informação que fica é o que faz sentido à comunidade ou ao indivíduo. Para falar de seleção, a mim é interessante a abordagem de Geertz sobre cultura, no sentido em que cultura é representada por um conjunto de símbolos em que a sociedade ou indivíduo dão significação. Assim, o que produz sentido permanece e, o que não é interessante não é utilizado, pelo menos naquele momento, podendo vir a ser uma informação acessada posteriormente. Neste viés, é absorvido o que faz sentido, e consequentemente é selecionado o que interessa à comunidade. Creio que em todos os níveis de aprendizado musical, encontram-se mecanismos para associação de informações musicais, mas é a partir do momento em que há a tomada de consciência sobre o processo performático é que há capacidades maiores de seleção e improvisação.

E essa seleção possui efeitos em que o músico de fato sente-se inibido ou estimulado. Esta questão vai além do processo cognitivo, envolve a questão social, que é relatada por Blacking. Neste ponto, é importante destacar tomadas de atitude em relação ao que seria os requisitos para se tornar um músico. Como relatado no primeiro capítulo, seu Rosário contou-me que pela presença de músicos na família, é de se esperar que nasça um músico por excelência e que esta ideia é creditada em muitas situações e lugares. Penso que o interesse deve surgir por vários motivos, mas a ideia de “fabricar” um músico não se apresenta de maneira obrigatória? De certa forma pressionada, e que esse músico será por seguimento um bom músico? O fato de expormos essa situação em que músicos são submetidos, logo cedo, nos deixa um ar de reflexão, pois além da cobrança da família, a sociedade também escolhe o que fica e o que é “descartado”, fazendo sua própria seleção.

O fato de audições serem realizadas muitas vezes de maneira espontânea para uma plateia e, o resultado dessas audições serem analisados não somente por um professor, geralmente representado na figura de uma pessoa que pode ser um parente, mas também ser analisado por uma público, é um momento decisivo para o músico ou artista, logo no início das práticas musicais e dependendo deste resultado, o músico em questão decide seguir ou não a carreira. Estas primeiras situações representam momentos de stress e tensão em que os fatores externos ao aspecto cognitivo musical muitas vezes não são levados em consideração.

Seu Rosário pediu a mim, certa vez em entrevista, que improvisasse um verso, uma poesia. Eu assim o fiz. E o processo foi interessante porque percebi que a improvisação é um processo que aborda musicalmente: o tempo, a precisão, o contexto. Mas também sabia que estava sendo avaliada e se em algum momento eu demorasse no pensamento, na fala, não medisse bem as rimas das palavras e falasse sem um sentido específico, acredito que não teria êxito como uma boa improvisadora.

3.9. A performance como exercício no processo de ensino do Seu Rosário

Seu Rosário tinha uma preparação específica para os lugares e situações em que ele tocou e contou-me como eram as preparações para tocar nas festas dançantes, nas Pastorinhas e no clube do Idoso, já relatadas aqui. Porém, há ainda outras situações que merecem uma atenção pelo fato de estarem presentes não somente nas apresentações em si, mas também em muitas de nossas conversas, essas situações fazem parte de todo o processo a que chamamos de performance.

Recordo-me que muitas vezes ao chegar na casa de seu Rosário, ele me recebia cantando ou com alguma estória, e outras vezes, apenas estava deitado na rede. Este “ritual” era frequente. Havia também o jeito de contar as histórias, de conversar. Este fato me fez me pensar na situação de que certas atitudes obedecem a uma ordem, que facilita a introdução a um assunto, a uma música, a um poema, como um preparatório. Eu tentava deixá-lo à vontade para conversar e contar apenas o que o fizesse sentir-se confortável para falar. Geralmente, eu usava das seguintes estratégias: se ele começasse falando ou cantando, eu o deixava à vontade e depois aproveitava a linha para perguntar ou debater mais a respeito do que foi exposto. Em alguns casos, eu começava com perguntas pontuais, e então partíamos delas para a conversação.

No geral, era seguida a ordem: seu Rosário me recebia com uma música, depois contava como tinha sido feita e a partir desse fato abria margem para a discussão. A maneira de Seu Rosário apresentar a estória, ou a música, o jeito de tocar, as brincadeiras, piadas, tudo isso demandava uma certa atenção, um preparo de organização do pensamento, a opção em mostrar uma música em específico. Estas atitudes em sala de aula que chamamos de “aquecimento”.

Com uma certa experiência em sala de aula e com as disciplinas educacionais na graduação, eu e demais colegas aprendemos a internalizar certas sequências, que nos mediam

o aprendizado e facilitam a comunicação para atingir determinado resultado. Se analisarmos esta preparação veremos que este “passo a passo” nos leva a algum lugar, este aquecimento é parte essencial para a chegada do assunto em questão, é a forma de abordar. Esta sequência é aplicada às aulas. O que funciona da seguinte forma: a preparação para o tema, a exposição do tema e fixação. É interessante pensar nesta sequência com seu Rosário. Eu percebi no passar das conversas que ele obedecia esta forma: preparava ou aquecia mostrando a música, depois conversava sobre ela e repassava informações técnicas e finalizava repetindo a música, a meu pedido muitas vezes para gravar e outras não. Era a maneira dele ensinar ou apresentar a mim suas músicas.

Vejo desta forma que, por mais que ele diga que não sabia ensinar, havia um método, uma sequência para expor o conteúdo. Acredito que este discurso por parte dele pode ser atribuído ao ensino formal, onde há uma colonização do pensamento, em afirmar que apenas uma forma de ensinar ou aprender é certa e que provavelmente Seu Rosário adota este discurso. Por esta razão, percebo por dele uma relutância em afirmar sua forma de ensino.

3.10. A malha

A malha é o resultado da construção musical de seu Rosário ao longo do acúmulo de seu conhecimento. Na malha estão tecidas todos os tópicos aqui abordados: as linhas, os nós, os níveis, que se constituem nos fazedores de gente, nos fazedores musicais. As linhas como a essência, os nós são os lugares, os níveis são as características apreendidas em cada nó. Nos níveis de aprendizado, desdobram-se aspectos importantes do aprendizado oral como imitação, improvisação e corporalidade, temos ainda o aspecto da performance a ser considerado em todo esse trajeto da linha, que não menos importante, também nos revela um ponto que forma a malha do conhecimento musical de Seu Rosário.

Família e religião também compõem esta malha. A malha é feita também de partes poídas, que necessitam de reparos urgentes, as dificuldades. Os impasses em passar adiante o conhecimento musical é refletido pelas relações estabelecidas entre os grupos envolvidos, relações estas que ficam ocultas muitas vezes pela performance voltada à apresentação das linhas intactas no espetáculo.

3.11. Linhas poídas

Apresento aqui como linhas poídas as dificuldades enfrentadas pelos cordões para sua manutenção e apresentação. Relato algumas situações que observei durante o período de campo. Há o entrave na aquisição de recursos e também em manter as brincantes, fato que é relatado por dona Ângela, do cordão Filhas de Maria e por dona Rosa e Mara Siderval, do cordão Filhas de Maria do Bairro de São Francisco. Mara Siderval, presidente da Associação das Pastorinhas, relatou-me que o apoio financeiro para os cordões vem, em muitas vezes, por intermédio dos amigos e familiares, que sensibilizam-se com a dedicação, esforço e trabalho das diretoras e brincantes em manter os cordões anualmente nas ruas ou barracões.

Um dos primeiros impasses é o fato de que os brincantes de uma maneira geral dedicam seus interesses a outras atividades e assim gera um conflito de horários para ensaios. Esta situação desperta um desinteresse por parte das brincantes: “Diminuiu o tempo de ensaio porque as meninas não querem mais brincar”, segundo dona Ângela. Outro agravante no cordão de dona Ângela é que sendo o cordão dela originário da comunidade do Aninga, é necessário transporte para a locomoção das brincantes para Parintins, quando as apresentações acontecem na cidade. Assim, é necessário um caminhão, bem como o fornecimento de lanche para os participantes. Outro fator relatado é que os músicos são pagos e os outros brincantes não, isto faz com que a maioria dos brincantes não queiram mais desfilarem no cordão. Dona Ângela, que teve como violinista em seu cordão seu Rosário durante 16 anos, diz que atualmente é inviável a contratação de muitos músicos. Não há apoio para pagar os músicos e, por esta razão não contrata mais Seu Rosário, alegando que o valor por ele cobrado é muito elevado, além do fato de ele já estar idoso. Desta forma optou pela contratação de um tecladista e violonista.

A substituição do violino também é um outro fator a ser considerado desde a época das festas dançantes. Em nossas conversas, seu Rosário, reclamava de que com a vinda do saxofone para as festas, o violino foi sendo substituído. Em entrevista¹⁸ com Barroncas, um dos motivos alegados para a substituição é devido à sonoridade. O saxofone, possui uma potência de sopro que atinge um alcance muito maior que o violino, que por sua vez, necessita ser microfonado, amplificado. Seu Rosário também partilha da mesma ideia. O que nos revela

¹⁸ Entrevista concedida à pesquisadora em dezembro de 2016.

uma mudança no formato das bandas. Este é o primeiro momento em que seu Rosário deixa de ocupar as festas, seu lugar de atuação:

[...] Tocava tudo no sax, tudo isso tocava no rádio. E isso era que época? Sessenta, sessenta foi o auge disso no Amazonas inteiro. Aí sim, o sax que predominou, em toda região a festa tinha que ter sax. Essa formação, iam músicos de Manaus, e depois nos próprios interiores já formaram-se bandas, grupos, semelhantes com formações específicas ao modelo de Manaus, que era o modelo que os caras da polícia militar levavam para lá. (BARRONCAS em entrevista a NORBERTO, 2016, p. 99)

Mara Siderval aponta que em Parintins ninguém, além de Seu Rosário continuou a tocar violino nas Pastorinhas, e por este motivo não há ninguém para ensinar, pois Seu Rosário não ensina. Contudo, vejo que a situação é um pouco mais complexa. Pedro, filho de Seu Rosário toca, mas não faz parte dos cordões em Parintins, e sim no interior. O que já levanta alguns questionamentos com relação a isso.

Dona Rosa e Mara apontam também que a substituição do violino pelo teclado, tornou-se comum pelo fato de ser o teclado um instrumento que reúne em um só “várias vozes”, é mais interessante para a apresentação, com vários efeitos. Conversando com dona Ângela, percebi que a idade de Seu Rosário também interfere. Quando dona Odete era viva, ela acompanhava Seu Rosário nos ensaios, então os dois passavam o final de semana na comunidade do Aninga, retornando à Parintins na segunda- feira. Mas atualmente ele está impossibilitado de ir aos ensaios sozinho, pela idade e pelo agravante de Seu Rosário estar com dificuldades para enxergar, o que torna seu acesso mais complicado aos locais.

Esta situação torna visível que há um trânsito da linha ou das linhas, e que nesse percurso novas rotas são traçadas. Além da falta de recursos, problemas de acesso aos lugares e a substituição da violina pelo teclado, é possível ver o reflexo de interesses em manter ou não tendências musicais e que há uma necessidade de olhar com atenção a estas questões para aprofundamento em um momento oportuno.

Neves¹⁹ (2010), em sua dissertação, observou este trânsito, e atribuiu ao fato de as Pastorinhas ascenderem na mídia local e regional graças à ação e competência de agentes comunicadores que estabelecerem microrredes com os vários grupos de origem e com a mídia, apropriando-se e reorganizando as mensagens midiáticas para o seu grupo de

¹⁹ Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade Federal do Amazonas com a dissertação intitulada de *Interrelações entre mídias e cultura popular: As pastorinhas de Parintins a partir da lógica das micro e macro redes comunicacionais*, 2010.

referência e utilizando-se de novas estratégias de comunicação com o objetivo de assegurar prestígio e visibilidade para a cultura popular (NEVES, 2010, p. 91). Este formato no qual os cordões vêm se configurando, os colocam em um novo curso, um novo trânsito que pode vir a substituir o violino pelo teclado, as canções antigas por novas. Neste nó, mais uma vez, o curso do violino é tecido de forma em que a linha foi redirecionada à outra atividade. Desta forma, os processo de modernização atuam sobre os grupos de forma que mudanças, trazem muitas vezes a exclusão de certos agentes.

As experiências vivenciadas por seu Rosário nos cordões das Pastorinhas, o fez aprender, ao compartilhar com as brincantes os momentos de cantoria, a adaptação de tonalidades, as brincantes também iam aprendendo a cantar e, assim as experimentações fizeram com que outro nível de conhecimento musical fosse explorado, o que o levou ao processo de composição. Atualmente, Seu Rosário não convida com a maneira que as músicas são ensinadas às brincantes, pois, segundo ele, as brincantes devem ser ensaiadas durante o dia e é a diretora do cordão que deve ensinar as músicas às brincantes e assim, estas devem cantar as músicas para que Seu Rosário possa então fazer as adaptações em suas respectivas vozes e tonalidades. E o que acontece nos dias atuais, é que as brincantes preferem “pegar” a tonalidade do instrumento e cantar em cima do que é ouvido, o que viabiliza o tempo para elas, uma vez que diante da rotina, de estudos e trabalho, é difícil a presença assídua e tempo disponível para ensaiar durante o dia.

Os fatores acima levantados se fazem necessários para serem abordados em um momento futuro. Isentos de pré-conceitos em que a abordagem da música através do pensamento do que é superior ou inferior não se faça presente. Não intenciono explicar ou questionar neste momento esta análise, muito menos afirmar que a música instrumental é superior à vocal, ao contrário, durante todo o percurso aqui seguido, percebo que as duas formas caminham juntas na música produzida por Seu Rosário.

Muitas vezes em nossas conversas, observei que seu Rosário canta a letra, que é geralmente uma narrativa de suas experiências e depois então passa para o violino, esta é uma forma que ele tem de ligar as duas coisas. E não entende como uma forma separada. Seu Rosário ao contar-me sobre seu método de aprendizagem apenas revelou-me que as habilidades crescidas de que trata Ingold (2000), ou seja habilidades que são formadas no ambiente, partem do poder de observação, da convivência, da exposição ao ambiente, em que este revela fatores favoráveis à aprendizagem, bem como suas redes de significações e interações entre humanos e não humanos.

O conhecimento musical de Seu Rosário é “malhado” em todas essas vivências e experiências. Acredito que esses sejam os estágios do aprendizado oral. E a antropóloga entra nesta história como a agulha. A agulha, age quando o peregrino, que é a linha, costura seu caminho mas não tem “consciência” disso, é preciso mais do que a linha, é preciso a agulha, neste revestimento, um instrumento que interliga a linha ao tecido, e faz as interligações nos contextos. É neste sentido que trabalhamos, refletindo nos sujeitos/objetos o nosso próprio reflexo, o que realmente somos, fazendo o que nos cabe: unir as histórias.

E aqui costuro um ponto
Sou a agulha da linha
Como se acrescentasse um canto
Na malha da vida

Nesta costura
Foram linhas, nós e cantos
No final, nem sei quem mais se ligou
Se Seu Rosário, a violina ou eu
Só sei que juntos, unimos cantos, encantos e pontos.

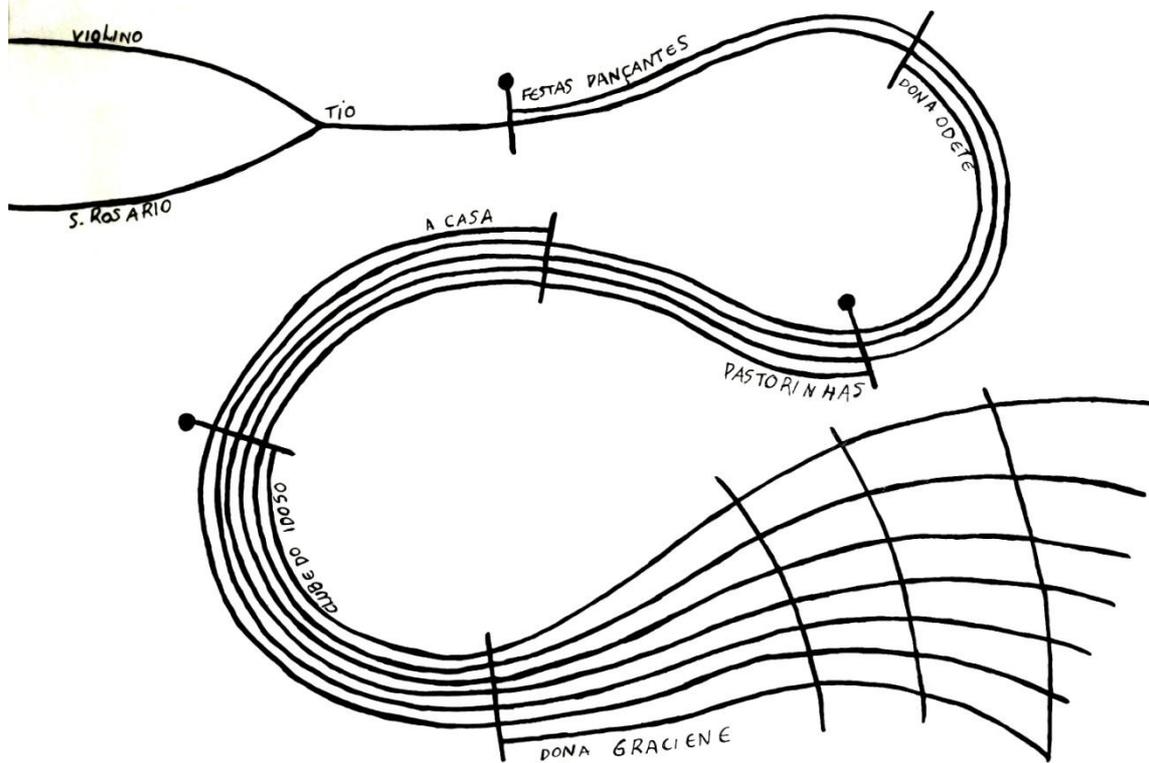


Figura 16: As linhas, nós e malhas do conhecimento musical de seu Rosário.
 Fonte: ilustração de Fabiano Barros sobre ideia da autora, 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como o instrumento que fala, que chora, que grita, que sofre, que tem em seu corpo a representação de uma pessoa e que é capaz de “moldar” uma pessoa. Assim, me propus a investigar o violino como “fazedor de gente”, a linha “não humana”. Ouvir o violino é ouvir a nós mesmos: alegrias, tristezas, anseios, progressos, regressos e perceber que o som encorpado, é o som revestido e, que a maturidade musical leva um tempo diferenciado para cada indivíduo. Todos guardamos, em nossas linhas, nós e malhas, níveis específicos de aprendizagem, aquilo que realmente faz sentido ao processo e com esta informação selecionamos o que é mais interessante ao momento de execução. Esta tomada de consciência deve ser um dispositivo não para a segregação do conhecimento musical ou do conhecimento como um todo, pois ao referir-me a uma pedagogia musical, refiro-me a uma pedagogia social, mas que seja considerada como um elemento rico em possibilidades, pois respondemos de diversas maneiras a determinados estímulos ambientais e sociais. Desta maneira, o violino é a linha que caracteriza alguém, que é capaz de “formar” uma pessoa e a pessoa também é formada por ele. Quais as outras possibilidades que podem ser reveladas para caracterizar o som do instrumento antes de chegar a seu “dono”? Em quais outras situações e linhas pode o instrumento revelar-se nos sentimentos mais sombrios de nossa humanidade como ódio, raiva, egoísmo, ira e vaidade? O trabalho parece adicionar mais um ponto aqui, para mim.

Seu Rosário, a linha humana, que guarda e acessa o conhecimento musical através de sua malha, faz-me refletir acerca de que outras informações podem se alcançadas a partir de uma linha, de um nó ou até mesmo de uma linha poída, que pode vir a ser tão reveladora quanto às outras linhas. Os nós, que atuaram como escolas também são alternativas a serem pensadas como lugares ricos de exploração, em que vários fatores podem vir a ser abordados, em aspectos que neste trabalho não foram, como relações de poder, indústria fonográfica, análises musicais de todas as composições de Seu Rosário, o trânsito de repertório ou maneiras de tocar.

Os níveis de aprendizagem por mim apresentados são apenas um esboço, um embrião, na tentativa de fazer a interligação indissociável de vivência e cognição musical. Ao acompanhar a linha do violino e a linha de Seu Rosário perpasso pelo fluxo de um conhecimento musical malhado, revestido. Que outros níveis de aprendizagem podem ser explorados? A malha é um resultado inacabado. Ora tensionada, comprimida, esticada ou até

mesmo refeita, é um processo de constante construção, de costura. A malha é compartilhada e vejo que é esta mesmo a ideia na produção do conhecimento.

Assim, acredito que na antropologia musical, o antropólogo é a agulha que costura o tecido que pode definir direções e, que estando ciente dessa possibilidade e responsabilidade, é passível também de deixar a sua linha entrelaçar-se. Diante destas considerações, o presente trabalho contribui para a reflexão de uma pedagogia musical mais inclusiva, na valorização e compartilhamento de saberes, na não anulação de formas “alternativas” de saberes, na atuação de antropólogos, etnomusicólogos, músicos, educadores e interessadas de uma maneira geral, como uma ferramenta de intercâmbio de conhecimento social. Nestas perguntas/considerações, apenas deixo em aberto um espaço para reflexões, sugestões e complementos em que o presente trabalho apresenta-se, aberto para oferecer possibilidades para estudos mais aprofundados em diversas direções, em outros revestimentos, em outras malhas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Richard. Fundamentos da Performance. Revista Sociedade e Estado, v 29, Número 3, Setembro/Dezembro 2014.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. In: Cadernos de campo, São Paulo, n 16, p. 201- 218, 2007.
- BORDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. Rev. Sociol. Polit., Curitiba, n 26, 2006.
- _____. A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer. São Paulo, EDUSP, 1998.
- CORDEIRO, Maria Audirene de Souza. A canoa da cura ninguém nunca rema só: o se ingerar e os processos de curar e adoecer em Parintins. 282 f. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Amazonas, 2017.
- FARIAS SOUZA, Valmiene Florindo. Programa de atenção integral ao idoso em Parintins: entre a convivência social e os serviços públicos. Artigo apresentado na VI Jornada Internacional de Políticas Públicas: o desenvolvimento da crise capitalista e a atualização das lutas contra a exploração, a dominação e a humilhação, realizado em São Luís do Maranhão, 2013.
- FELD, Steven. Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression. 297f. 2ª Edição, Filadélfia, Editora: Universidade da Pennsylvania, 1990.
- DE SOUZA, Elma Nascimento. Na batida do cajado: As Pastorinhas de Manaus. 143f. Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Sociedade e Cultura na Amazonia (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazonia). Universidade Federal do Amazonas, 2011.
- FIAMINGHI, L. H. O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de outros violinos. Per Musi, Belo Horizonte, n.20, 2009, p.16-21.
- GEERTZ, Clifford. Nova luz sobre a antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; 2001.
- GEORGIEVA, Maria Grigorova; BARRONCAS, Eliberto de Souza.; VITOR, Railda Moreira (Org.). Seu Didico: um mestre do beiradão. Manaus, B K Editora, 2015.
- GRAMANI, D. O aprendizado e a prática de rabeca no fandago caiçara: Um estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri. 134f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, 2009.
- _____. (Org.). Rabeca, o som do inesperado. Curitiba: [s.n.], 2003.
- INGOLD, Tim. Being Alive: Essays on movement, knowledge and description. London: Routledge, 2011.
- _____. Pare, olhe e escute! Visão, audição e movimento humano. Ponto Urbe-Revista do núcleo de antropologia da USP , São Paulo, v.3, 2008.
- ISIDORO, Eliézer Anderson Batista. Um estudo comparativo do violino na música popular brasileira. Fafá Lemos e Nicolas Krassik interpretam Fafá em Hollywood. 95 f. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós- Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2013.

MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do Pacífico Ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné/ Melanésia. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MIDDLETON, Richard. Studying popular music. Philadelphia e Milton Keynes: Open University Press, 1990.

MILLER, Daniel. Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material, tradução Renato Aguiar. – Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NORBERTO, Rafael, Branquinho Abdala. Espaços, Trânsitos e sociabilidades em performance na “Música do beiradão” : Uma etnografia entre músicos amazonenses, 155 f. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

OLIVEIRA, Allan de Paula. O tronco da roseira- Uma antropologia da viola caipira. 170 f. Dissertação apresentada ao ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

_____. Brasil. Capital: Asunción. Revista Transcultural de Música – Transcultural Music Review- Trans – 17 ISSN: 1697-0101, SIBE- Sociedad de Etnomusicología, v 17, p. 1-20, 2013

PANTOJA, Mariana Ciavatta. Os Milton: cem anos de história nos seringais. 2.ed. Rio Branco – AC: EDUFAC, 2008.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba : uma etnografia entre os bambas da orgia. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2004.

SEEGER, Anthony. Por que cantam os Kisêdjê - uma antropologia musical de um povo amazônico. Tradução Guilherme Werlang .São Paulo, Cosac Naify, 2015.

SETTI, Kilza. Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical. São Paulo: Àtica, 1985.

SOUZA, Basílio José Tenório de. A cultura das Pastorinhas Natalinas em Parintins. 116 f, Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazonia), Universidade Federal do Amazonas, 2015.

TRAVASSOS, Elizabeth. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. In: Cadernos de campo, São Paulo, n 16, p. 191- 200, 2007.

_____. Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.

WAGNER, Roy. A invenção da cultura. São Paulo : Cosac Naify, 2010.

ANEXOS

Composições e letras seu Rosário

Meia noite

Já deu meia noite

O galo cantou

Em belém nasceu

Nosso salvador

(2x)

Já deu meia noite

Aí vem o dia

Em belém nasceu

A virgem Maria

No céu um anjo apareceu

No céu um anjo apareceu

Anunciando o nascimento de Jesus

Acordai belo pastor

Que em Belém nasceu o Salvador

Glória

Glória in Excelsius Dei

Em Belém Jesus nasceu

O sofrimento de Jesus

Jesus sofreu

Por amor à humanidade

Todo bem que ele fez

O retorno foi maldade

Jesus sofreu (2x)

Com lambada de muxinga

E agora a gente sofre

Só com lambada de língua

Jesus falou

E disse na hora da aflição

Que não há melhor amigo

Do que aquele que dá vida pelo irmão

O meu primeiro amor

O meu primeiro amor

Foi uma grande ilusão

A mulher que eu amei

Foi embora e me deixou

Foi grande a minha dor

Quando ela foi embora

O meu coração amargou

Pois foi tão grande a minha mágoa

Quando ela foi embora

Meu coração ainda chora

Porque foi grande a minha dor

A mulher que eu amava

A mulher que eu amava
É como carta de baralho
Tem duas caras e consumiu
Um pouquinho do meu salário

Mas não faz mal
Todo bem que a ela eu fiz
Fez um tesouro no céu, para mim viver feliz

E ela, só anda em caminho errado
Deixou um aposentado
Pra se envolver com homem casado
Deixado
Miado

Só queria andar com ele (2x)
Procurando o futuro que ela quer
Pensando que está feliz
Vivendo com o marido da outra mulher

Mulher fingida

Mulher fingida
Me traíste demais
Me passastes pra trás

Com aquele péssimo rapaz
Eu não sabia
Que você me traía
Toda vez que tu saía
Só queria ir sozinha e comigo não ia

Era covardia
O que você fazia
Era covardia
Você ia pra casa dele e passava o dia

Era covardia
O que você fazia
Era covardia
Todo mundo via e eu não sabia

A terceira idade

Deixamos nossa mocidade
Tamo vivendo agora a 3ª idade
Essa é a realidade
Porque a mocidade já ficou para trás
Porque a mocidade já não volta mais

E agora o que nós devemos fazer
é brincar, se divertir
e fazer nosso lazer
é brincar, se divertir (2x)
pra melhorar nosso viver

Passeio

Não tenho filho gito pra chorar
Não tenho mulher pra sustentar
E o meu lema agora é passear

No meu passeio
Tranquilizo a minha vida
Ando de cabeça erguida
Passeando na avenida

Preservando a minha vida (2x)

Epifania

É tempo da epifania
Vamos todos com alegria
Adorar o menino Deus
Junto da Virgem Maria
Vamos lá minhas companheiras
Vamos todas a Belém
Vamos adorar o ...
Que nasceu para o nosso bem

É Tempo de Epifania

1

Benedito Rosário

The image displays a musical score for the piece "É Tempo de Epifania" by Benedito Rosário. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The music consists of eight measures. The first measure begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note F4, and a quarter note E4. The second measure contains a half note D4. The third measure starts with a quarter note C4, followed by eighth notes B3, A3, and G3. The fourth measure is a whole note F3. The fifth measure begins with a quarter rest, followed by eighth notes G3, F3, and E3. The sixth measure contains a quarter note D3. The seventh measure starts with a quarter note C3, followed by eighth notes B2, A2, and G2. The eighth measure is a whole note F2. The score concludes with a double bar line.

Rainha das Flores

1

Benedito Rosário

The image displays a musical score for the piece "Rainha das Flores" by Benedito Rosário. The score is written on ten staves of music, all in treble clef. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music begins with a whole rest on the first staff, followed by a series of eighth and quarter notes across the subsequent staves. The melody is characterized by smooth, flowing lines with various rhythmic patterns, including eighth-note runs and quarter-note sequences. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff, marked with a double bar line.

Meia Noite

1

Benedito Rosário



No Meu Passeio

1

Benedito Rosário

The image displays a musical score for the piece "No Meu Passeio" by Benedito Rosário. The score is written on five staves in a single system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line on the fifth staff.

Ratinho

1

Benedito Rosario

The musical score for "Ratinho" is written in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 5, the second staff contains measures 6 through 10, and the third staff contains measures 11 through 14. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above the notes. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 14.

Vizinho

1

Benedito Rosário

The musical score for "Vizinho" is presented in a single system with eight staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Measures 1-5. Measure 1 starts with a whole rest. Measures 2-5 contain eighth-note patterns.
- Staff 2:** Measures 6-10. Continuation of the eighth-note melody.
- Staff 3:** Measures 11-15. Continuation of the eighth-note melody.
- Staff 4:** Measures 16-20. Continuation of the eighth-note melody.
- Staff 5:** Measures 21-25. Continuation of the eighth-note melody.
- Staff 6:** Measures 26-30. Continuation of the eighth-note melody.
- Staff 7:** Measures 31-35. Continuation of the eighth-note melody.
- Staff 8:** Measure 36. A final whole note chord.