

MÚSICA

FOLGUEDOS IMAGINÁRIOS:
*rastros poéticos de uma genética
composicional*

RICARDO VIEIRA DA COSTA

TESE DE DOUTORADO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

MAIO DE 2023



RICARDO VIEIRA DA COSTA

FOLGUEDOS IMAGINÁRIOS: rastros poéticos de uma genética composicional

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música. Área de Concentração: Processos Criativos em Música.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta

Rio de Janeiro, maio de 2023

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

C837 Costa, Ricardo Vieira da
Folgedos Imaginários: rastros poéticos de uma
genética composicional / Ricardo Vieira da Costa. --
Rio de Janeiro, 2023.
147

Orientador: Daniel Eduardo Quaranta.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2023.

1. Composição . 2. Genética Composicional. 3.
Transmutação. 4. Crítica Genética. 5. Cultura
Popular. I. Quaranta, Daniel Eduardo, orient. II.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Folgedos Imaginários: rastros poéticos de uma genética composicional

por

Ricardo Vieira da Costa

BANCA EXAMINADORA

Prof.^(a) Dr.^(o) Daniel Eduardo Quaranta – orientador(a)

Prof.^(a) Dr.^(o) Marcelo Carneiro de Lima

Prof.^(a) Dr.^(o) Bryan Holmes

Prof.^(a) Dr.^(o) Guilherme Bertissolo

Prof.^(a) Dr.^(o) Paulo Rios Filho

Conceito: **APROVADO**

Rio de Janeiro, 10 de Fevereiro de 2023

Dedico esta tese a todas, todes e todos que, neste exato momento, acreditam e lutam pela preservação do Estado Democrático de Direito em nosso País.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Daniel Quaranta, pela orientação transformadora e indiciadora de caminhos que eu pude seguir, sem pedágios, entre a produção artística e a pesquisa acadêmica.

Aos professores Marcelo Carneiro, Alexandre Fenerich, Bryan Holmes, Guilherme Bertissolo, Paulo Rios e Cláudia Marques pela rigorosa leitura desta Tese e contribuições para a minha pesquisa com suas ricas observações.

Aos professores Marcos Lucas e Wellington Gomes, pelas importantes contribuições a esta pesquisa como membros da banca examinadora das atividades Ensaio I e II, respectivamente.

Às professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, por contribuírem com reflexões e experiências enriquecedoras.

Aos colegas Pedro Leal, Rodolfo Moenda e Isabelle Ferreira, do Grupo de Pesquisa em Música e Artes Sonoras, pelas valiosas reflexões e compartilhamento de experiências.

Aos professores Roque Pacheco e Guga Montalvão pela gentileza de apreciarem os relatórios das minhas atividades acadêmicas no âmbito do PPGM-UNIRIO.

Aos Mestres e Brincantes, por dedicarem suas vidas à manutenção e perpetuação da tradição dos mais diversos folguedos e demais formas de expressão da Cultura Popular.

À querida Ednalva Freire (Pró-Reitora de Recursos Humanos da UFS em 2018) e ao querido Inácio Loyola (PROGEP), seres iluminados que uniram forças para garantir o meu direito ao afastamento para cursar o doutorado através da licença capacitação.

Às minhas filhas Luísa, Olívia e Maya, que me ensinam, todos os dias, algo novo sobre o amor incondicional.

À luz da minha vida, Rebeca Vieira, pelo amor inefável que nos permite sonhar e realizar, juntos, tantos projetos de vida.

Aos familiares, amigos e colegas, que me apoiaram e me incentivaram neste processo.

“Pois, a obra artística, como um todo, será sempre uma metalinguagem denunciadora de ‘algo’ diverso, maior (ou menor) do que a soma de suas partes”

Fernando Cerqueira

COSTA, Ricardo Vieira da. **Folguedos imaginários: rastros poéticos de uma genética composicional**. 2023. 147 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro., Rio de Janeiro, 2023.

RESUMO

Nesta pesquisa, estudamos os processos envolvidos na composição de poéticas sonoras e audiovisuais, a partir da experiência com manifestações da cultura popular. Propomos a genética composicional como um conjunto de ferramentas auxiliares na composição das obras do projeto artístico Folguedos Imaginários, desde a imersão poética em territórios existenciais, até os processos de transmutação dos materiais sonoros. A pesquisa teve um caráter multicêntrico quando bricolamos diferentes correntes teóricas para prover suporte teórico à nossa investigação. Para isso, permutamos conceitos da autoetnografia; da cartografia; da espectromorfologia e; principalmente, da crítica genética, com o objetivo de criarmos um corpus metodológico auxiliar dos processos composicionais. Lançamos o foco para o percurso criativo e, sobretudo, como se desenvolveu a produção de subjetividade nas obras do projeto artístico. Enfim, verificamos que a genética composicional provê cenários e planos poéticos que geram os rastros do movimento criador. Esses rastros têm caráter subjetivo, imaginados, e são indiciados pelos transcontextos gerados através da transmutação dos materiais sonoros e visuais. Portanto, concluímos que a genética composicional, inserida nos processos composicionais, pode ser um importante horizonte teórico-metodológico na dinâmica do compor e pode contribuir para melhor compreensão do próprio fazer artístico.

Palavras-chave: composição, cultura popular, crítica genética, genética composicional, transmutação

COSTA, Ricardo Vieira da. **Imaginary folguedos: poetic traces of a compositional genetics**. 2023. 147 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro., Rio de Janeiro, 2023.

ABSTRACT

In this research, we study the processes involved in the composition of sound and audiovisual poetics, based on experience with manifestations of popular culture. We propose compositional genetics as a set of auxiliary tools in the composition of the works of the artistic project Folguedos Imaginários, from poetic immersion in existential territories, to the processes of transmutation of sound materials. The research had a multicentric character when we bribed different theoretical currents to provide theoretical support to our investigation. For this, we exchanged concepts from autoethnography; of cartography; spectromorphology and mainly from genetic criticism, with the aim of creating an auxiliary methodological corpus of compositional processes. We focus on the creative path and, above all, how the production of subjectivity in the works of the artistic project was developed. Finally, we verified that the compositional genetics provides scenarios and poetic plans that generate the traces of the creative movement. These traces are subjective, imagined, and are indicated by the transcontexts generated through the transmutation of sound and visual materials. Therefore, we conclude that compositional genetics, inserted in the compositional processes, can be an important theoretical-methodological horizon in the dynamics of composing and can contribute to a better understanding of artistic making itself.

Keywords: composition, popular culture, genetic criticism, compositional genetics, transmutation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Código QR para visitar a instalação virtual Folguedos Imaginários com as versões audiovisuais de Penitentes, Entre Lambes e Caboclos, Taiê e D’amaranto.	26
Figura 2 – José Ronaldo de Menezes, Mestre da cultura popular conhecido como Zé Rolinha (Figura 2), Lider dos grupos Chegança Almirante Tamandaré e Lambe-Sujos. Na foto, Zé Rolinha interpreta o Rei dos Lambe-Sujos na luta contra os índios Caboclinhos. Laranjeiras, 14 de outubro de 2019.	28
Figura 3 – Laranjeiras-SE. Podemos identificar desde o seu ponto alto à esquerda onde temos a Igreja do Nosso Senhor do Bomfim, até o rio Cotinguiba (à direita) que corta a cidade. Laranjeiras, 05 de janeiro de 2019.	31
Figura 4 – Dona Nadir da Mussuca, Mestre da Cultura Popular que lidera os grupos Samba de Pareia, Samba de Coco e primeira mulher a incorporar o canto feminino no grupo São Gonçalo do Amarante. O código QR leva ao documentário ‘Nadir da Mussuca’, Alexandra Dumas e produzido por Baixa Resolução Ltda. Laranjeiras, 12 de setembro de 2018.	34
Figura 5 – Cartazes do XLVII Encontro Cultural de Laranjeiras (à esquerda) e do Simpósio do evento. Assim como em todos os anos, em 2022 o Encontro e o Simpósio compartilham o mesmo tema: Culturas Populares: os caminhos dos estudos no século XXI. Fonte: Prefeitura de Laranjeiras.	35
Figura 6 – Taieiras em cortejo de louvor a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Podemos observar que o cortejo se dá em dois cordoes (filas) de taieiras que cantam e tocam uma espécie de ganzá chamado querequexés. À direita temos o Patrão, uma das poucas figuras do sexo masculino que toca o tambor. Laranjeiras: 06 de janeiro de 2019.	39
Figura 7 – Bárbara Cristina, líder das Taieiras e mãe de santo do terreiro de Santa Bárbara de Virgens. O código QR leva ao programa Cultura em Foco ‘Taieiras’ produzido pela TV Alese. Laranjeiras: 06 de janeiro de 2019.	40
Figura 8 – Organização das Taieiras em cortejo. Laranjeiras, 06 de janeiro de 2019.	43
Figura 9 – Coroação da rainha das Taieiras com a coroa de Nossa Senhora do Rosário. Momento de grande importância simbólica e ritualística que marca o forte sincretismo religioso ligado ao fato uma rainha do terreiro Nagô ser coroada pelo líder católico. Podemos observar o contexto da Pandemia da COVID-19. Laranjeiras, 06 de janeiro de 2020.	44
Figura 10 – Transcrição de ritmos presentes no rito das Taieiras, geralmente executados em ostinato.	45
Figura 11 – Apresentação do São Gonçalo do Amarante no 44º Encontro Cultural de Laranjeiras (2019), na praça da Matriz. Dançadores e ao centro o Patrão conduzindo o ritual. O código QR leva ao programa Cultura em Foco ‘Folguedo de São Gonçalo’ produzido pela TV Alese. Laranjeiras: 05 de janeiro de 2019.	47
Figura 12 – Mariposa, D. Maria Santana. Detalhe para barca em que o Santo São Gonçalo porta um violão. Laranjeiras, 06 de janeiro de 2019.	49
Figura 13 – Transcrição do ritmo básico do ritual do São Gonçalo do Amarante, geralmente executado em ostinato. O tambor é tocado pelo Patrão e os Pulés pelos ‘figuras de frente’.	50

Figura 14 – Mestres do São Gonçalo do Amarante. O atual mestre Neiton Santana (à esquerda) e Mestre Sales (à direita), que comandou o folguedo por mais de cinquenta anos.	51
Figura 15 – Registro do combate entre o rei dos lambe-sujos (ao centro) e o Rei dos caboclinhos (à direita). À esquerda temos um outro importante personagem, o Pai João. O código QR leva ao programa Cultura em Foco ‘Lambe Sujo’ produzido pela TV Alese. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.	52
Figura 16 – Caracterização da pele de um Lambe-Sujo. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.	54
Figura 17 – Caracterização da pele de um Caboclinho. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.	55
Figura 18 – Transcrição do ritmo de acompanhamento dos Lambe Sujos.	56
Figura 19 – Transcrição do ritmo de acompanhamento dos Caboclinhos.	57
Figura 20 – Representação dos Pretos Velhos na caracterização do personagem João. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.	58
Figura 21 – Caracterização da personagem Mãe Suzana. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.	59
Figura 22 – Cabana que representa o quilombo dos lambe sujus. Construída na manhã da festa, no Largo do Quaresma. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.	59
Figura 23 – Nêgo da força após ter sua sentença de enforcamento por traição perdoada pelo rei dos lambes sujus. No alto do mastro permanece informando a chegada das próximas embaixadas dos caboclos, dada sua vista privilegiada. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.	60
Figura 24 – Embate final entre os líderes dos lambes sujus e dos caboclinhos. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.	61
Figura 25 – Procissão dos Penitentes. Laranjeiras, 19 de abril de 2019.	62
Figura 26 – Penitente na última estação de parada, o cemitério.	63
Figura 27 – Entrada dos penitentes ao cemitério.	64
Figura 28 – Representação da imbricação entre categorias conceituais que se relacionam no domínio deste trabalho. Estas são oriundas de diferentes aportes teóricos bricolados estrategicamente para compor o arcabouço teórico-metodológico que sustenta a nossa proposta de uma genética composicional.	70
Figura 29 – Recorte da bricolagem referente ao campo da crítica genética.	72
Figura 30 – Recorte da bricolagem referente ao campo do método cartográfico. ...	78
Figura 31 – Recorte da bricolagem referente ao campo da autoetnografia.	80
Figura 32 – Recorte da bricolagem referente ao campo da teoria espectromorfológica de Denis Smalley.	84
Figura 33 - Esquema geral da fundamentação da genética composicional no percurso/processo de composição das obras do projeto Folguedos Imaginários. As cores representam a permuta das categorias conceituais resultantes da bricolagem: Azul: crítica genética ou de processos. Abóbora: autoetnografia. Verde: Cartografia. Amarelo: Espectromorfologia.	90
Figura 34 – Código QR para acesso à homepage da instalação virtual Folguedos Imaginários.	111
Figura 35 - Código QR para acesso aos exemplos de trechos sonoros que a mimese do movimento criador em Taiê, D’amaranto, Penitentes e Entre lambes e caboclos.	112
Figura 36 - Código QR para acesso aos exemplos de trechos sonoros que indiciam deslocamento espaço-temporal em Taiê, Entre lambes e caboclos, e Penitentes.	112

Figura 37 - Código QR para acesso aos exemplos de trechos sonoros que apontam arquetípicos vocais em Taiê, Entre lambes e caboclos, e Penitentes.	113
Figura 38 - Código QR para acesso aos exemplos de trechos sonoros que indiciam ancestralidade em Taiê, D'amaranto, Penitente e, Entre Lambes e Caboclos.	113
Figura 39 - Ilustração da capa do caderno de partituras da obra Taiê.	115
Figura 40 - Ilustração da capa do caderno de partituras da obra Penitentes.	117
Figura 41 – Exemplo de fluxograma de gerenciamento do produto artístico Folgedos Imaginários.	119
Figura 42 – Identidade visual do projeto artístico Folgedos Imaginários.	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – UMA PESQUISA RIZOMÁTICA PERCURSO-DEPENDENTE ...	15
CAPÍTULO 1 – DOS FOLGUEDOS SERGIPANOS	27
1.1 – Laranjeiras: expressão de um passado simbólico nas festas e folguedos	30
1.2 – Taieiras	39
1.2.1 O simbólico sincrético	39
1.2.2 O ritual	42
1.3 – São Gonçalo do Amarante	46
1.3.1 O simbólico expresso nas lendas, nas promessas e no profano	47
1.3.2 O rito do São Gonçalo do Amarante e o pagamento de promessa	49
1.4 – Lambe-Sujos e Caboclinhos	51
1.4.1 A simbologia do escárnio e da disciplina na festa	52
1.4.2 O rito dos Lambe-Sujos e Caboclinhos	55
1.5 – A Procissão dos Penitentes	61
1.5.1 O simbólico na fé e no anonimato	62
1.5.2 O ritual do apanhamento de almas	64
CAPÍTULO 2 – POR UMA GENÉTICA COMPOSICIONAL	66
2.1 – O que? e Como?	67
2.2 – Da interdisciplinaridade dos processos	68
2.3 – Da bricolagem	69
2.4 – Da crítica genética ou crítica de processos	71
2.4.1 Documentos de processo	74
2.4.2 Artisticidade	75
2.4.3 Plasticidade	75
2.4.4 Maturação	76
2.4.5 Inferência	76
2.4.6 Tendências	76
2.5 – Do método cartográfico	77
2.5.1 Intervenção	79
2.5.2 Território existencial	79
2.6 – Da autoetnografia	80
2.6.1 A memória pessoal	82
2.6.2 A auto-observação	82
2.6.3 A autorreflexão	83
2.7 – Da espectromorfologia	84
2.7.1 Indiciamento	85
2.7.2 Substância	86
2.7.3 Transcontextualidade	86
2.8 – Da Genética Composicional: do conceito à transmutação	87
2.8.1 Substrato Rizomático Composicional (SRC)	88

2.8.2 Transmutação	89
CAPÍTULO 3 – DA IMERSÃO POÉTICA AO PLANO POÉTICO	91
3.1 – Imersão Poética	92
3.1.1 Da imersão poética no sincretismo das Taieiras	93
3.1.3 Da imersão poética na devoção dos Penitentes	98
3.1.4 Da imersão poética na guerra dos Lambe-Sujos x Caboclinhos	101
3.2 – Do Plano Poético	102
CAPÍTULO 4 – RASTROS POÉTICOS DE UMA GENÉTICA COMPOSICIONAL	106
4.1 – Dos Rastros Poéticos	106
4.1.1 Rastros Poéticos Recorrentes (RPR)	108
4.1.2 Rastros Poéticos Isolados (RPI)	108
4.2 – Estratégia de análise poética	108
4.2.1 Reconexão com os cenários e planos poéticos	109
4.2.2 Apontamento dos rastros poéticos	109
4.3 – Análise Poética	110
4.3.1 RPR's do projeto artístico Folguedos Imaginários	111
4.3.2 RPI's do projeto artístico Folguedos Imaginários	114
CONSIDERAÇÕES SOBRE FEITOS NÃO DITOS	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	125
ANEXOS	129

metodológico que denominamos genética composicional. Como veremos posteriormente, este conjunto de metodologias foi construído e aplicado na dinâmica do compor das obras do projeto artístico Folgedos Imaginários e envolveu constante processo de transformação, mediado pela experiência, imaginação e memória do compositor imerso em sua cultura.

No compor, lançamos mão da memória e da imaginação para iluminarmos a construção de experiências subjetivas plurais e sinestésicas, na medida em que estas desencadeiam cascatas de eventos cognitivos que se retroalimentam e nos permitem acessar o imenso espectro de emoções indiciadas na obra realizada. Nesse percurso, as transformações que geram os artefatos artísticos emergem da experiência e a criação se dá no espaço entre o ir e vir das ações compositivas. Ora, na música podemos ouvir a ilusão das formas sonoras em movimento, perceber espaços, paisagens, tempos, fluxos de energia e gestos dentre tantos outros indiciamentos possíveis que se desdobram no tempo e nos provocam em movimento de expectativa. No recorte desta pesquisa, as obras sonoras hibridizadas a elementos visuais potencializam esse poder indicial e, sobretudo, poético.

Nesse sentido, a música eletroacústica exerce um papel importante na forma de propor imaginações da escuta, sobretudo, na forma de pensar e organizar o som e o discurso musical. A gama de possibilidades de processos de transformação e expressão que caracteriza o gênero eletroacústico e seus diversos subgêneros (música acusmática, mista, tape music, live electronics etc.) é diretamente afetada pela inovação tecnológica que municia compositoras e compositores em seus processos de composição com grande aparato de instrumentos eletrônicos, hardwares e softwares cada vez mais poderosos no que tange à capacidade de ressignificação de materiais sonoros.

De fato, é o poder significante do som e da música visual que move esta tese. Em entrevista concedida ao Prof. Dr. Daniel Quaranta (orientador desta pesquisa), Denis Smalley, compositor e criador da teoria espectromorfológica, aponta que som e música são transmodais, provocando relações com outros sentidos para além da audição e nos convidam através de links para outros domínios dos sentidos. Esses processos nos levam às analogias e metáforas que criamos para expressar o que sentimos. Desse modo,

nossa experiência está inevitavelmente ligada a esquemas baseados em imagens.

No audiovisual, soma-se ao poder indicial do sonoro a força significativa do visual através da hibridização entre som e imagem. Sergei Eisenstein ao comentar a montagem cinematográfica afirma que, enquanto criadores, nossas primeiras e mais espontâneas percepções são frequentemente nossas percepções mais valiosas, e reforça a ideia que seria útil examinarmos não apenas as obras ditas acabadas, mas também os esboços e notas em que os artistas se esforçam para gravar suas primeiras impressões vívidas e imediatas (EISENSTEIN, 2002, p. 29). Esse mesmo autor entende que está incluso no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. Com efeito, o espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo compositor, a partir da sua própria individualidade, através de um processo de fusão da sua individualidade com a intensão do compositor. Portanto, não é raro que o artista, enquanto espectador de sua obra em construção, também seja conduzido a revisitar o seu processo de criação.

O percurso da nossa investigação atravessou diversas conformações, bem como desafios constantes no campo da pesquisa artística. O primeiro desafio se estabeleceu já nas primeiras reuniões do nosso grupo de pesquisa: qual o objeto central da sua pesquisa? perguntava o Prof. Dr. Daniel Quaranta em meio às estimulantes reflexões sobre possibilidades metodológicas aplicadas a poéticas sonoras e visuais, a fim de desenharmos estratégias que iluminassem os nossos percursos individuais e como isso poderia se alinhar ao universo da pesquisa artística. Propôs que pensássemos os nossos projetos como estruturas piramidais e que alocássemos nessas estruturas os elementos de nossas pesquisas conforme seu grau de importância para execução dos nossos projetos. Desse modo, teríamos uma visão amplificada dos nossos projetos e o/os objeto(s) de observação, metodologia(s) e produto(s) inicialmente planejados. Disso surgiu a segunda e mais desafiadora pergunta: o que está no topo da sua pirâmide? Apesar de eu saber que a perspectiva do compor baseada numa aproximação entre música e a tradição da cultura popular sempre esteve no topo da minha pirâmide, isto garantia-me o **o que?**, mas faltava-me o **como?**. Esta constante e importante provocação me acompanhou pelos dois primeiros anos do meu doutoramento, paralelamente ao cumprimento dos créditos

obrigatórios do programa. As respostas iniciais foram frustradas tanto por apontarem para caminhos distantes da experiência composicional quanto por não dialogarem com a composição enquanto processo. O fato era que naquele momento o meu pensamento estava alicerçado na ideia original de método como palavra de ordem, ou seja, com base na etimologia do *metà-hódos*, cujo sentido para os gregos antigos implicava que o caminho (*hódos*) da pesquisa fosse percorrido a partir de suas metas (*metà*) dadas inicialmente. No Capítulo 3, veremos que as metas da nossa pesquisa foram construídas no acompanhamento do próprio processo de investigação e que para isso elegemos o sentido *hódos-metà* posto pelo método da cartografia.

De fato, a dificuldade inicial em estruturar o corpo da pesquisa teve como causa um fator biográfico que vale a pena citar. Atuei na área das ciências biológicas no período de 2006 a 2014 e nesses nove anos executei projetos de pesquisa em biologia e genética molecular. Minha experiência como pesquisador nessa área teve como alicerce o método positivista tradicional das ciências exatas e biológicas, repletas de exigentes protocolos e desenhos metodológicos baseados em metas e objetivos definidos a priori. O processo de pesquisa tinha como base a realização de experimentos e estruturação de procedimentos de otimização de resultados.

Além da graduação no campo das ciências biológicas, concluí um mestrado em parasitologia molecular pelo Programa de Pós-Graduação em Biologia Parasitária da Universidade Federal de Sergipe. Somente a partir de 2015 uni a minha atividade artística de produtor musical, compositor e violonista ao universo acadêmico. Primeiramente, cursei o mestrado profissional pelo Programa de Mestrado Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia, onde pude desenvolver um produto artístico intitulado 'Sete Vento', um álbum musical e um livro de partituras com dez obras originais para violão de sete cordas e flauta. Posteriormente fiz a graduação em música pela Universidade Federal de Sergipe. Diante disso, para mim havia uma espécie de abismo entre a atividade artística composicional e a pesquisa acadêmica. Pois

bem, o próprio percurso se encarregou de fornecer repostas que compuseram a minha questão de pesquisa.

Ao longo dos dois primeiros anos em que convivi com aquele impasse urgente referente ao topo da minha pirâmide, resolvi iniciar uma fase experiencial em campo com o objetivo de estabelecer uma matriz geradora de ideias composicionais que traduzissem essa experiência pessoal em obras sonoras e/ou audiovisuais. Portanto, ao invés de seguirmos com a estratégia de triangulação, optamos pela ideia de rizoma de onde pudessem emergir processos criativos a partir da experiência com os fenômenos da cultura popular.

A nossa ênfase na perspectiva do compor, na vivência do compositor em campo com fenômenos da tradição popular autóctone, e na tradução dos rastros do percurso em poéticas sonoras e audiovisuais posiciona esta pesquisa no campo das múltiplas relações entre o binômio **composição e cultura**.

Para contextualizar a relação entre composição e cultura no Brasil, precisamos lançar o olhar para um dos berços históricos das nossas matrizes culturais: a Bahia. De fato, a pesquisa artística empenhada em gerar conhecimento sobre a relação entre música e cultura é extensa e relevante, sobretudo no campo da etnomusicologia a partir da segunda metade do século passado. Em composição, cabe aqui menção do importante movimento criador e científico resultante do Grupo de Pesquisa em Composição e Cultura, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IAHC) da UFBA. O Grupo, criado em 2002, tem o propósito de perpetuar e expandir a visão, sobretudo decolonizadora e ressignificante, do compositor brasileiro (nascido na Suíça) Ernst Widmer (1927-1990) e contribui largamente para o entrelaçamento entre composição e cultura, tanto na perspectiva do compor, quanto no ensino de composição como processo de formação cultural.

Do período de consolidação do Grupo até os dias atuais floresceu uma extensa produção artística e acadêmica profundamente imbricadas. Ressalto aqui alguns frutos de trabalhos que compartilham territórios de interesse semelhantes ao da nossa pesquisa ao passo que seus autores abordaram direta ou indiretamente a relação entre música e cultura: a pesquisa

de doutorado de Guilherme Bertissolo enfocou o compor a partir da experiência na articulação entre música e movimento na Capoeira Regional (BERTISSOLO, 2013). Como produto artístico produziu as séries m'bolumbümba¹ e Fumebianas². Paulo Rios Filho, em sua pesquisa de mestrado, estudou a hibridação como horizonte metodológico do compor (RIOS FILHO, 2010). Um de seus produtos artísticos é o Choro de Estamina³. Alex Pochat, em sua tese de doutorado investigou aspectos fundamentais de relações que conectam a fala e a música no âmbito do compor (POCHAT, 2017). Entre suas obras, encontramos a obra Gelatus Adventus⁴. Estes compositores/pesquisadores tiveram em comum a oportuna mentoria do Prof. Dr. Paulo Costa Lima, um dos principais pilares do Grupo de Pesquisa em Composição e Cultura e conhecedor da trajetória, visão e legado Ernst Widmer. Sua vasta produção artística e acadêmica expressa o seu entendimento de que composição e cultura se entrelaçam de maneira profunda (LIMA, 2019). A obra Atotô do L'homme amé op. 39⁵ para orquestra de câmara, escrita em 1993, é um exemplo dessa relação. Segundo o compositor,

A obra marca meu interesse vivo por hibridações, pelo diálogo entre duas ancestralidades guerreiras – A melodia medieval sobre o homem armado, e o ritmo de Xangô, orixá da justiça e do trovão – o diálogo entre Europa e África, mediado pela Bahia (LIMA & BERTISSOLO, 2014, p. 364).

Visando contribuir para o fortalecimento da amálgama entre composição e cultura, lançamos o foco para realização do compor enquanto tradução da experiência em campo com a cultura autóctone e sua transmutação em poéticas sonoras e audiovisuais. Nesse processo, propomos o indispensável deslocamento do compositor de seu ecossistema composicional de rotina em busca de uma catarse criativa ao se expor ao rizoma de estímulos sensoriais que só a imersão pessoal pode proporcionar.

¹ Entre o corpo e o berimbau, Ato 1 de m'bolumbümba com colaboração de Lia Sfoggia disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qv4NfRI8S6g>>. Acesso em 28/10/2022.

² Uma performance da obra Fumebianas nº 6, da série Fumebinas está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g_t21u1N3LE>. Acesso em 01/10/2022.

³ Disponível em: <<https://bityli.com/Yvbiy>>. Acesso em 01/10/2022.

⁴ Disponível em: <<https://bityli.com/42BoF>>. Acesso em 01/10/2022.

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N6A4zHvibDw>>. Acesso em 01/10/2022.

Para provermos o horizonte metodológico da genética composicional, precisávamos de um suporte teórico que atendesse à nossa necessidade de lançar o foco para o percurso composicional. Encontramos na **crítica genética**⁶ uma quantidade extensa mecanismos metodológicos imbricados em processos de significação e em análises de percursos de criação a partir das pistas e/ou rastros gerados no movimento criador. Diversas publicações com suporte na crítica genética em diferentes linguagens artísticas demonstram como este campo constantemente se transforma e se adapta às infindáveis formas de estudo da complexidade dos processos de criação. Não obstante, a maioria dos estudos aborda o percurso criativo a partir da obra realizada na busca pela compreensão do processo/pensamento de seu criador. Busca iluminar o planejamento e desenvolvimento através dos rastros ou documentos de percurso⁷ deixados pelo artista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público. Ou seja, trata-se de uma análise **do** processo genético pelo olhar do crítico genético sobre a obra de outrem.

No que tange à aproximação entre a crítica genética e a música, encontramos importantes referências de estudos de processos criativos (CHAVES, 2001), (DONIN, 2009), (FERRER, 2009); (GOSMAN, 2009); (JONES, 2009); (CHAVES, 2009); (CHAVES, 2012). Ressaltamos o trabalho de Celso Giannetti Loureiro Chaves. Ao estudar os materiais genéticos da obra de Armando Albuquerque, o autor constatou que o estatuto genético do compositor estudado demonstra que o resultado sonoro é diverso do resultado sonoro imaginado nas diferentes etapas do seu processo composicional. Com isso, aponta que “ao contrário de outras áreas de aplicação da crítica genética, em música, o objeto sonoro deve ser ressignificado em som, a cada passo e nas suas completudes e incompletudes” (CHAVES, 2012, p. 245). Este mesmo autor também lança um olhar sobre os níveis de tomadas de decisão no processo composicional e em quais deles são aplicáveis os pressupostos da crítica genética. Em um de seus estudos, conclui que “o estudo da gênese do processo composicional em música não pode prescindir de dois aspectos relacionados: a

⁶ Termo cunhado a partir dos anos 1970 com Bellemin-Noël e sua evolução para **crítica de processos de criação** em artes a partir dos anos 2000 com Cecília Almeida Salles (SALLES, 2008).

⁷ Apresentaremos os fundamentos e pressupostos da crítica genética no Capítulo 3 desta tese.

reconstrução do passar do tempo e a restituição da materialidade do som ao objeto composicional em investigação (CHAVES, 2012, p. 237).

Além da minha vivência experiencial com fenômenos culturais autóctones já mencionada, o que separa o nosso trabalho das abordagens supracitadas é a proposição de uma abordagem diferente dos padrões já verificados. Buscamos suporte central em alguns pressupostos da crítica genética, bricolados a outros pressupostos de outras áreas e aplicamos **no** processo em que as decisões e ações composicionais deste investigador/compositor ocorrem. Nesse sentido, incorporo a figura do crítico genético **no** meu processo composicional das obras do projeto artístico *Folgedos Imaginários*.

Não nos limitamos a descrever os percursos de criação das obras realizadas, mas sim propor um horizonte metodológico que contribua para uma reflexão crítica sobre o próprio processo de criação. Sendo assim, esta pesquisa se insere no campo da investigação artística que López-Cano e Cristóbal (2020, p. 92) classificam como **formativa**, sobretudo no que tange a não constituir apenas uma tese requerida para o doutoramento, mas por se constituir uma experiência que já transformou a minha trajetória artística ao passo que me apropriei de ferramentas teóricas e tecnológicas que propiciaram os processos aqui desenvolvidos e que outrora não faziam parte da minha atividade cotidiana, acadêmica e profissional.

Aqui vale uma ressalva: em nossa pesquisa elegemos o termo obra realizada ao invés de obra finalizada pelo fato de incorporarmos a ideia de

⁸ Ao longo desta tese, enfatizarei com negrito as contrações **no** (indicando que determinada ação foi realizada durante o meu processo composicional) e **do** (indicando que determinada ação ocorre após a realização de uma obra).

⁹ A **investigação artística formativa** é caracterizada por uma atividade acadêmica específica, integrada por um projeto requerido para obtenção de um título acadêmico. A etiqueta investigação artística permite introduzir discursos, metodologias, estratégias de comunicação e resultados e, sobretudo, objetos de estudo mais ligados aos interesses, âmbito profissional e campo de ação de quem se dedica a arte musical. Os autores propõem três outras cenas artístico-acadêmicas: **Investigação artística profissional**: Seus integrantes além de produzir obras artísticas, interpretações e outros tipos de propostas no campo profissional, se ocupam da construção de metodologias, recursos teóricos e formação de novos artistas profissionais. **Artistas que investigam**: Nesta cena, as pessoas trabalham na experimentação e inovação musicais com foco na investigação de natureza prática. Objetivam produzir novas formas de composição, criação e interpretação musicais. **Artistas Universitários**: Aqueles que trabalham como docentes em universidades e outros centros educativos e não se conformam com a exigência institucional de gerar uma produção acadêmica diferente da criação artística López-Cano e Cristóbal (2020, p. 91-92).

inacabamento da rede de processos que gesta uma obra de arte proposta por Cecília Almeida Salles em sua extensa e, segundo ela, inacabada produção bibliográfica (SALLES, 2006, 2008, 2010, 2011). Portanto, cada obra entregue nesta pesquisa é uma possível versão daquilo que ainda poderia vir a ser transformado.

Para enfim compormos o suporte conceitual desta cena artístico-acadêmica, após alguns fracassos¹⁰, chegamos a uma bricolagem entre a crítica genética, a autoetnografia, o método da cartografia e a espectromorfologia. Dessa bricolagem pudemos inferir e nos apropriar de quatorze campos conceituais que se inter-relacionam no domínio da nossa pesquisa. São elas: memória, território existencial, autorreflexão, intervenção, substância, transcontextualidade, indiciamento, auto-observação, plasticidade, artisticidade, tendências poéticas, inferência, documentos de processo e maturação. Veremos, no Capítulo 3, que estes campos teóricos são indissociáveis do processo criativo e formam uma rede que, uma vez incorporada, constitui uma espécie de nuvem geradora dos rastros da genética composicional, bem como provê ferramentas do meu movimento tradutório no processo que Cecília Almeida Salles aponta como produção de verdades artísticas.

Vale ressaltar que, apesar da nossa pesquisa planar sobre o universo da criatividade, optamos, neste momento, por não pousarmos nos complexos caminhos iluminados pelos estudos da consciência humana, nem da produção de subjetividade gerenciada no terreno do inconsciente. Entretanto, alguns aspectos conceituais dos quais nos apropriamos guardam uma relação com concepções propostas por Gilles Deleuze e Félix Guatarri a partir dos anos 80¹¹, sobretudo com a perspectiva que valoriza o percurso do ato de criação, de revolução criadora que vai de encontro ao dualismo platônico. Corroboramos isto ao compreendermos a experiência pessoal como um ato criativo de infinitas formas.

¹⁰ Refiro-me aqui às tentativas de vincular o meu processo criativo a estratégias ou suportes teóricos que, em alguma instância, me afastavam da prática artística compositiva.

¹¹ Refiro-me ao conceito de cartografia que é apresentado do Gilles Deleuze e Félix Guatarri na introdução de *Mil Platôs*, de 1980, editora Minuit, em Paris. No Brasil, a obra foi publicada em 1995, pela Editora 34.

Na perspectiva da infinitude da criação, os caminhos errantes do percurso desta pesquisa me confrontaram com a feliz descoberta pessoal de novas possibilidades estéticas, que foram incorporadas ao projeto artístico *Folgedos Imaginários*. De fato, gemelar a esta tese nasce este compositor que agora inicia, singelamente, sua contribuição para produção de música eletroacústica acusmática, mista e visual. O ecossistema no qual comutei durante os primeiros semestres do doutoramento se mostrou demasiadamente fecundo. Destaco aqui o contato com o processo de criação da ópera eletroacústica *Helena e Seu Ventríloquo*, de Daniel Quaranta, e a tese de vídeo-música do professor Marcelo Carneiro (UNIRIO). Além disso, nesse mesmo período, os Seminários Dispersos em Criação Musical¹² possibilitaram o contato com estéticas, processos, teses e obras de diversos compositores e compositoras que nos honraram com suas contribuições. Jocy de Oliveira, Arthur Kampella, Paulo Rios, João Pedro Oliveira, Nicolás Varchausky, Silvina Zicolillo, Lilian Campesato, Edson Zampronha, Rodolfo Caesar, Guilherme Bertissolo, Tatiana Catanzaro e Elaine Thomazi foram alguns dos artistas pesquisadores que participaram.

Assim como as obras sonoras e audiovisuais realizadas, o corpo desta pesquisa se estabeleceu de um processo de transformações ao longo do tempo em uma relação de dependência com o próprio percurso. Destarte, ressalto a importância dessa pesquisa para mim enquanto ser humano em busca de conhecimento. Proporcionou uma profunda transformação pessoal no que tange a minha relação com a pesquisa artística, com a minha atividade profissional, com a relação entre música e tecnologia e, principalmente com a prática composicional em contextos experienciais sublimadas em resultados sonoros e audiovisuais nunca (pelo menos dessa forma) vivenciados por mim.

Organizamos esta tese em quatro capítulos. No Capítulo 1 – **Dos folgedos sergipanos** – apresento as quatro manifestações culturais autóctones elencadas para esta pesquisa (Taieiras, São Gonçalo, Penitentes e Lambe-Sujos e Caboclinhos), que constituem o que denominamos de substrato rizomático composicional (SRC) da fase cartográfica ou experiencial dessa

¹² Série de seminários online promovida pelo Grupo de Pesquisa em Criação Musical, entre maio e agosto de 2020, sob a coordenação do Prof. Dr. Daniel Quaranta (PPGM-UNIRIO).

pesquisa. No Capítulo 2 – **Por uma genética composicional** – teço o arcabouço conceitual que dá suporte à proposta de uma genética composicional como horizonte metodológico aplicado **no** processo de criação das obras do projeto artístico Folguedos Imaginários: Taiê, D’amaranto, Penitentes e Entre Lambes e Caboclos. Já no Capítulo 3 – **Da imersão poética ao projeto poético** – apresento os cenários do percurso artístico da pesquisa, ancorados na genética composicional, desde a minha experiência pessoal em campo ao lado dos territórios existenciais dos quatro folguedos (cenário que denominei de **imersão poética**), até os caminhos experimentais que resultaram na transmutação da experiência pessoal em obras do projeto artístico mencionado (cenário denominado **plano poético**). Finalmente, no Capítulo 4 – **Rastros Poéticos de uma Genética Composicional** – proponho a estratégia de **análise poética** dos processos criativos e aponto os **rastros poéticos** da genética composicional expressos nas obras.

A tese contém também as transcrições das obras mistas, Penitentes e Taiê. As versões acusmáticas e audiovisuais das quatro obras estão disponíveis nas principais plataformas de streaming em meu canal do youtube³. Foi construída uma instalação virtual para difusão audiovisual-binaural em uma webpage do projeto artístico Folguedos Imaginários.

Algumas considerações são importantes. Optamos por iniciar cada capítulo com organogramas ou ilustrações que sintetizem o conteúdo a ser apresentado e não são categorizadas como figuras. O uso de três asteriscos (***) entre parágrafos indica a inserção de conteúdo complementar, de caráter contextual. Termos e frases em itálico indiciam nomes ou trechos de obras, versos de músicas, expressões da cultura popular e verbetes em língua estrangeira. Palavras em negrito reforçam o seu aspecto conceitual no contexto em que é utilizada. Quando o texto é expresso em terceira pessoa, trata-se de algo formulado em conjunto com o meu orientador, o Prof. Dr. Daniel Quaranta. Quando expresso em primeira pessoa, estou referindo minha posição pessoal construída no percurso.

¹³ Disponível em: <<https://bityli.com/lhVFt>>.

“Se não houvesse a música, o verbo não seria dito. Porque a música é som. Sem som a palavra não soa”¹⁴

Um convite neste momento é bastante pertinente. Antes de prosseguir com a leitura desta tese, convido você a visitar e experienciar as obras realizadas nesta pesquisa disponíveis na instalação virtual e imersiva Folgedos Imaginários. A Figura 1 contém o código QR¹⁵ do endereço eletrônico da homepage¹⁶ da instalação virtual.

Figura 1 – Código QR para visitar a instalação virtual Folgedos Imaginários com as versões audiovisuais de Penitentes, Entre Lambes e Caboclos, Taiê e D’amaranto.

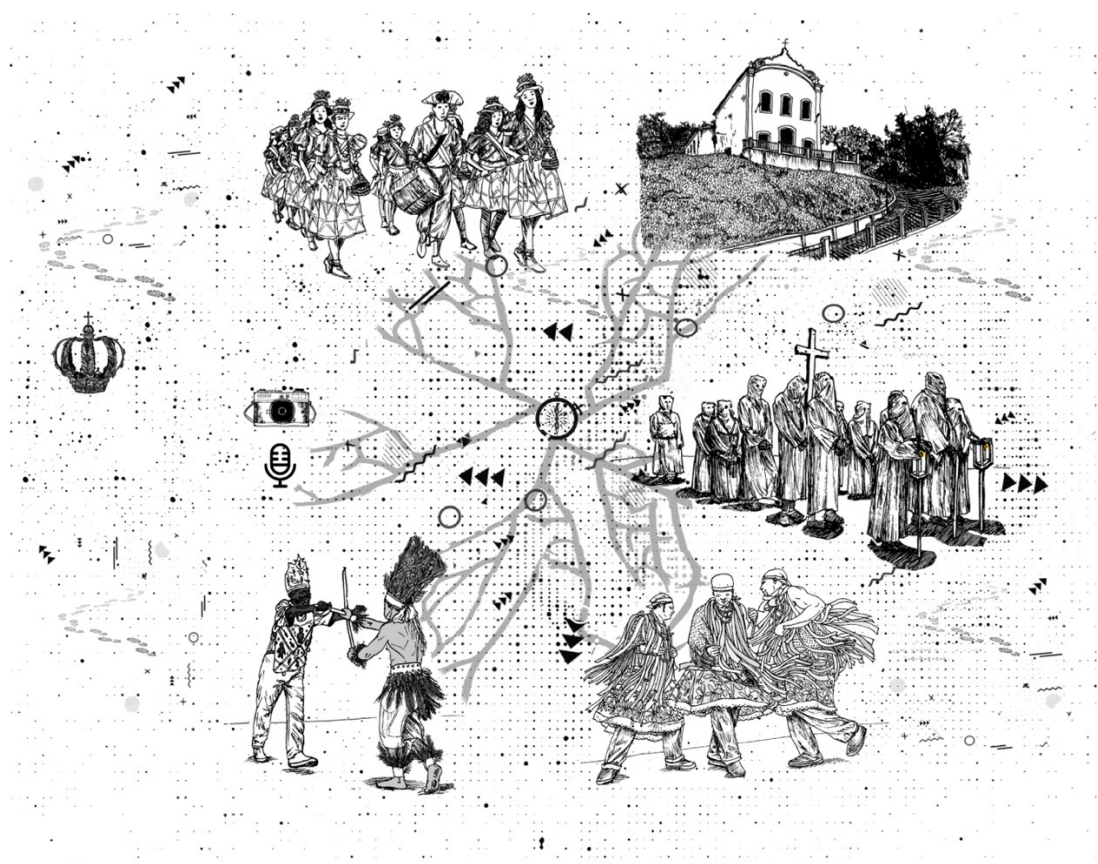


¹⁴ Disse a mim o compositor e pesquisador baiano Mateus Aleluia (Seu Mateus)

¹⁵ Ao ler esta tese em seu formato digital (PDF), informo que talvez se faça necessário aplicar o zoom sobre as imagens de código QR para que este possa ser lido pela câmera de celular.

¹⁶ Se preferir pode acessar através do link: <<https://www.ricardovieira.net/folgedosimaginarios>>.

CAPÍTULO 1 – DOS FOLGUEDOS SERGIPANOS



Os primeiros estudos no âmbito da pesquisa etnográfica das expressões da cultura popular de Sergipe são de autoria da professora Beatriz Góis Dantas. Os mais relevantes datam de 1972 com o livro *As Taieiras de Sergipe*, e do biênio 1976/1977 em que a pesquisadora publicou três importantes ensaios¹⁷ sobre alguns folguedos da cultura laranjeirense (Taieira, Chegança e São Gonçalo). A partir de então, podemos observar um aumento significativo do interesse de pesquisadores de diferentes áreas pelas manifestações culturais de Sergipe, sobretudo após a criação do simpósio que ocorre anualmente dentro da programação do Encontro Cultural de Laranjeiras, com temática específica, desde os anos 70 do século passado. Essa constatação é ratificada com o expressivo número de livros de autores locais na última década (RIBEIRO, 2008), (GÓIS, 2012); (SANTOS, 2013); (BOMFIM, 2014) (DANTAS, 2015),

¹⁷ Estes ensaios foram publicados em formato de livro em 2015 com o título de *Devotos e Dançantes: Estudos de Etnografia e Folclore*.

(AGUIAR, 2017); (SAMINÉZ, 2021). Não obstante, vale ressaltar que toda essa produção ainda pode ser considerada escassa perto da grande multiplicidade de grupos folclóricos existentes em Sergipe.

O termo folgado tem seu significado vivo na oralidade da cultura popular. Está presente no cotidiano do laranjeirense e é sempre expresso com forte entusiasmo¹⁸. Sua origem, assim como das manifestações culturais folclóricas, se perdeu na memória através de séculos de transmissão oral do conhecimento. Na cultura popular o povo cria coletivamente e todos se envolvem na transmissão dos valores do grupo (BURKE, 1989). Para o mestre José Ronaldo de Menezes, conhecido como Zé Rolinha (Figura 2), importante persona e autoridade cultural local e que lidera os grupos Chegança Almirante Tamandaré e Lambe-Sujos, folgado é “uma tradição mantida pelos mestres e brincantes”.

Figura 2 – José Ronaldo de Menezes, Mestre da cultura popular conhecido como Zé Rolinha (Figura 2), Líder dos grupos Chegança Almirante Tamandaré e Lambe-Sujos. Na foto, Zé Rolinha interpreta o Rei dos Lambe-Sujos na luta contra os índios Caboclinhos. Laranjeiras, 14 de outubro de 2019.



¹⁸ Constatei nas diversas vezes em que conversei com moradores e brincantes.

¹⁹ Na cultura popular, o mestre é o líder do grupo folclórico, do folgado. São os “portadores ativos” das tradições e agem como mantenedores ou inovadores na medida em que, além de serem os porta-vozes da comunidade podem desenvolver um jeito próprio de transmitir (BURKE, 1989). Também ao mestre compete a obrigação de transmitir o conhecimento dos rituais para os novos brincantes.

Vale ressaltar que o entendimento tradição no âmbito das culturas populares “diz respeito ao tempo, não ao conteúdo, que precisa ser lembrado ou repetido constantemente, o tempo todo, porque são esquecidas o tempo todo” (LYOTARD, 1985, p. 34). Além disso, em cada folguedo, também referido como brinquedo pelos mestres, os brincantes exercem funções específicas, como aponta Santos:

Um brinquedo folclórico demanda uma coletividade com funções distribuídas hierarquicamente entre personagens, com funções e performances distintas, que encenam um enredo que serve de fio condutor para o cortejo em dia ritual específico. No entanto, a mesma coletividade, atribui autoridade legítima a seu líder por entendê-lo apto a exercer a função de “mestre”, portanto, representar o grupo (SANTOS, 2017, p. 220).

Neste capítulo faremos uma imersão nas características dos quatro folguedos eleitos para entrar no escopo desta pesquisa. De fato, não há pretensão de constituir um estudo antropológico, etnográfico ou folclorista, mas sim, apresentar as bases simbólicas e descrição dos ritos que darão corpo ao território existencial, ferramenta de estudo de percursos experienciais que nos apropriamos do método da cartografia e aprofundaremos no capítulo 3. Nesse sentido, o nosso foco está direcionado para os rituais performados pelos mestres, brincantes e devotos que dão vida a uma memória centenária manifesta e imbricada com a marca do presente, através do universo simbólico expresso em seus corpos, vozes, vestimentas, instrumentos, sons e gestos pelas ruas e templos da cidade histórica de Laranjeiras. Para isso, entendemos com Damatta (1997), que descreve rito como “o lugar em que o simbólico e o comunicativo iluminam aspectos da vida social”, e Segalen (2002) que o trata como um “conjunto de atos formalizados e expressivos, caracterizado por uma configuração espaço-temporal específica”. Portanto, as expressões culturais ou folguedos que abordaremos na pesquisa são referidas como rituais, que carregam forte simbologia em suas temáticas, roteiros, tramas e músicas.

O repertório musical de cada folguedo é imenso e guarda relação direta com matrizes religiosas afro-brasileiras e cristãs (RIBEIRO, 2008, p. 64). Neste trabalho não faremos uma análise profunda de suas músicas pois, como veremos no capítulo 3, a experiência sonora do expectador com essas expressões culturais se dá num verdadeiro caos sonoro ao acompanhar os cortejos e procissões pelas ruas, praças e templos da cidade. Porém, os

elementos rítmicos, sobretudo, os sons percussivos de suas músicas, com exceção da Procissão dos Penitentes, emergem do referido caos sonoro e nos ferem com tamanha força que conduz nossa experiência para suas matrizes simbólicas. Portanto, aos tratarmos dos aspectos ritualísticos dos folguedos, faremos uma descrição dos principais ritmos das músicas que compõem os seus repertórios.

Como já mencionado, elegemos quatro folguedos para compor o território existencial da fase experiencial da pesquisa, são eles: Penitentes, Taieiras, Lambe-sujos e Caboclinhos e São Gonçalo. Vale ressaltar que essa pesquisa abrange exclusivamente os folguedos que têm origem na cidade de Laranjeiras. Com exceção do Lambe-Sujos e Caboclinhos, estas mesmas expressões ocorrem tanto em outros municípios do Estado de Sergipe como em outros Estados do país, com características próprias de suas regiões.

Para estruturar este capítulo, recorreremos a bibliografias, à oralidade dos mestres da cultura popular e à minha memória²⁰ revisitada. Destarte, antes de abordarmos os folguedos, torna-se importante caracterizarmos o espaço que, através da sua história, ergueu os pilares que sustentam e garantem a perpetuação dessas expressões folclóricas: a cidade de Laranjeiras, sobretudo no tocante a alguns aspectos sócio-históricos-culturais do passado e a criação do seu Encontro Cultural em 1976.

1.1 – Laranjeiras: expressão de um passado simbólico nas festas e folguedos

Ao visitar a cidade de Laranjeiras (Figura 3) somos estimulados a experienciar um passado profundo cuja simbologia está impressa em sua história, arquitetura colonial, museus e expressões da cultura popular.

Nas diversas vezes que vivenciei essa experiência, antes desta pesquisa, constatei o que Santos relatou em sua imersão na dinâmica da cidade:

Os trabalhadores rurais de Laranjeiras seguiam o calendário de plantio e colheita da cana, para contratação entre os meses de abril e novembro. Quando não estavam no trabalho do corte da cana, viviam

²⁰ Aqui refiro-me à minha vivência como expectador das festas do circuito folclórico que presenciei durante anos. Essa vivência difere daquela que foi experienciada nesta pesquisa no que se refere ao caráter autoetnográfico/cartográfico desta última.

de pequenos trabalhos informais. Estabeleciam a criação de animais de pequeno porte e plantação de subsistência nos períodos de entressafra. A pesca desenvolvida de forma artesanal e rudimentar era fonte de renda complementar muito utilizada pelos que não possuíam emprego formal (SANTOS, 2017, p. 213).

Figura 3 – Laranjeiras-SE. Podemos identificar desde o seu ponto alto à esquerda onde temos a Igreja do Nosso Senhor do Bomfim, até o rio Cotinguiba (à direita) que corta a cidade. Laranjeiras, 05 de janeiro de 2019.



Atualmente, além das propriedades de cana-de-açúcar, os moradores de Laranjeiras trabalham em órgãos da prefeitura da cidade e nas empresas nacionais de extrativismo mineral, tais como a CIMESA (extração de calcário) e a FAFEN (produção e exportação de amônia e ureia). Voltemos até a sua formação para compreendermos melhor o seu contexto sociocultural.

Laranjeiras²¹ tem sua origem no século XVII com a colonização do Vale do Cotinguiba²², localizada a 20 km da capital sergipana Aracaju. As condições ambientais da região permitiram a produção de cana-de-açúcar e exploração mineral até os dias atuais. A produção açucareira teve seu apogeu na segunda metade do século XIX, fato que implicou na importação de um

²¹ Dados do IBGE, a partir do Censo 2019, a cidade de Laranjeiras possui área territorial 162,273 Km² e uma população residente total de 29.826 mil pessoas.

²² Formado pelos municípios Laranjeiras, Nossa Senhora do Socorro, Maruim, Santo Amaro das Brotas, Riachuelo, Divina Pastora, Capela, Japarutuba e Rosário do Catete. É entrecortado por rios, dentre eles o que lhe confere o nome: o rio Cotinguiba.

número significativo de escravos para os engenhos da região (BOMFIM, 2014, p. 39). Este mesmo autor ao analisar um mapa estatístico do século XIX evidencia que o Vale do Contiguiba concentrava o maior contingente de escravos (Idem, p. 45). Este fato pode explicar a população afrodescendente marcante na sociedade local atual, bem como a incorporação e ressignificação de temas ligados à escravidão na estrutura temática de alguns folguedos.

No que se refere à sua importância cultural, Laranjeiras constitui um verdadeiro museu a céu aberto ao concentrar grande parte das manifestações folclóricas do Estado e um rico patrimônio arquitetônico, urbanístico e paisagístico herdado do período colonial. Já em relação ao aspecto religioso, desde os primórdios da sua formação, o espaço cristão ²³ constituiu o alicerce político e social do território, onde a elite açucareira a partir do século XVII construiu diversas capelas nos engenhos através do uso da mão de obra de escrava. É nesse cenário que a ideia de profano se estabeleceu naquele território pela manifestação dos rituais afro-brasileiros, entre conflitos e alianças compartilhadas entre o catolicismo e as religiosidades de matrizes africanas que foram incorporadas às narrativas de diversos folguedos. Sendo assim, as atividades culturais sacro-profanas no município remontam o passado e se ressignificam no presente (SANTOS, 2017 p. 213).

A região abrigava uma quantidade expressiva de negros, escravos e mestiços. Vale ressaltar que assim como em outras regiões do país, essas raças não se misturavam no ambiente do clero. A Irmandade do Santíssimo Sacramento que tinha sede na Igreja do Sagrado Coração de Jesus, conhecida hoje como Matriz, era reservada aos homens brancos e ricos. A estratificação social era evidente: da irmandade de São Benedito participavam os negros, sediada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito ²⁴ e dedicada aos santos padroeiros dos pretos. Atualmente é neste templo onde os diversos

²³ O território geográfico de Laranjeiras é preenchido marcadamente por edificações ligadas ao catolicismo, como: Igreja Senhor São Pedro da Ilha, Igreja Senhor da Cruz, Igreja São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, Igreja do Bom Jesus dos Navegantes, Igreja de N. S. da Conceição de Comandaroba, Igreja de N. Sra. da Conceição dos Homens Pardos, Conjunto do Retiro, Igreja Senhor do Bonfim, Igreja Matriz Sagrado Coração de Jesus, Igreja Presbiteriana, Capela Santaninha. Disponível em: <<https://laranjeiras.se.gov.br/cultura-e-turismo>>. Acesso em 01/07/2022.

²⁴ Ver ilustração que abre este capítulo.

grupos da cultura popular fazem louvação a esses santos. Os pardos, por sua vez, reuniam-se na Igreja Nossa Senhora da Conceição, conhecida como Igreja do Galo (DANTAS, 2009).

Surgidas no século XVIII, as irmandades religiosas ou confrarias de negros, brancos e pardos rivalizavam entre si pelos direitos e privilégios nas procissões e cortejos religiosos e, apesar de separadas eclesiasticamente, Dantas (1972) nos informa que:

Havia um trânsito religioso entre pessoas de condições sociais distintas muito por conta da presença de rituais católicos e de rituais afro-brasileiros na cidade. O trânsito era restrito a essa mediação religiosa já que a população se distanciava também nos afazeres e nos divertimentos. Os brancos faziam as cavalhadas²⁵ e se distraíam nos salões suntuosos e nas sessões de teatro, enquanto os negros realizavam seus reisados e outras folganças com as devidas licenças. Sem a cobertura de tais irmandades, as associações e festividades negras eram consideradas ameaçadoras da ordem e dos bons princípios da sociedade brasileira (DANTAS, 1972, p. 86).

O passado de Laranjeiras não somente foi importante no desenvolvimento das manifestações culturais, mas também na resistência à escravidão, já que grande parte da população era escrava (AGUIAR, 2017, p.44). Foi nesse contexto que a presença de quilombos se deu de forma bastante intensa no município, com destaque para aqueles que se formaram no povoado Mussuca, região localizada a 7 Km do centro urbano de Laranjeiras. A Mussuca, hoje reconhecida oficialmente como região quilombola é um importante lugar de resistência negra e alberga importantes grupos de cultura popular, tais como o Samba de Pareia e o Samba de Coco, liderados pela mestra Maria Nadir dos Santos, conhecida como Dona Nadir da Mussuca (Figura 4).

A presença de religiosidades de matrizes africanas sempre constituiu um elemento simbólico de Laranjeiras. O terreiro autodenominado de Nação Nagô Irmandade Santa Bárbara Virgem é considerado um dos terreiros mais antigos e influentes da cidade. Ao levantar a biografia da mãe de santo Umbilina de Araújo, a antropóloga Beatriz Dantas (1988, p. 35) inferiu que a líder do terreiro Nagô considerava as demais formas religiosas de matrizes africanas

²⁵ Folguedo de origem portuguesa em que os cavaleiros põem em cena a representação de uma luta que remete às históricas batalhas medievais entre mouros e cristãos, seguida de provas de habilidades. A dramatização da luta ocorre nos dois primeiros dias, que são considerados "de guerra" e convergem para a invariável vitória cristã, com o batismo dos mouros.

locais, como Toré, Umbanda e Caboclos, bem como a Sociedade de Culto Afro-Brasileiro Filhos de Obá (o terreiro mais antigo de Sergipe) incompatíveis com os princípios de pureza da vertente Nagô dada a atividade sincrética destes grupos. Este fato revela uma grande controvérsia pois ser batizado(a) na religião católica era condição indispensável para ser iniciado(a) no terreiro Nagô

Figura 4 – Dona Nadir da Mussuca, Mestre da Cultura Popular que lidera os grupos Samba de Pareia, Samba de Coco e primeira mulher a incorporar o canto feminino no grupo São Gonçalo do Amarante. O código QR leva ao documentário ‘Nadir da Mussuca’, Alexandra Dumas e produzido por Baixa Resolução Ltda. Laranjeiras, 12 de setembro de 2018.



Até os dias atuais a economia da cidade gira em torno da produção de cana-de-açúcar e do extrativismo mineral. Entretanto, o patrimônio material e imaterial tem sido visto pelos gestores das últimas décadas como maneira de promover o desenvolvimento econômico da cidade, principalmente ao associar o turismo aos monumentos históricos e às manifestações da cultura popular (AGUIAR, 2017, p. 52).

Podemos observar que o tempo, para o laranjeirense, ainda reflete o calendário festivo das expressões populares. Sendo assim, é nos interstícios entre plantio e colheita que se estabelece o calendário festivo ao longo do ano com rituais religiosos cristãos e afro-brasileiros em uma relação de solidariedade e respeito compartilhada entre essas religiosidades (SANTOS, 2017, p. 214). Dentre eles destacam-se o Encontro Cultural de Laranjeiras, realizado

anualmente desde 1976 e interpretado por alguns pesquisadores atualmente como um processo ritual (AGUIAR, 2017). O evento promove a apresentação de centenas de grupos da cultura popular oriundos de todo o Estado de Sergipe bem como promove um espaço para reflexão no campo da pesquisa acadêmica e da transmissão do conhecimento pela tradição oral, o Simpósio do Encontro Cultural de Laranjeiras (Figura 5). Nesse sentido, a interface entre a cidade e o evento subsidia e promove a manutenção desses processos rituais.

Figura 5 – Cartazes do XLVII Encontro Cultural de Laranjeiras (à esquerda) e do Simpósio do evento. Assim como em todos os anos, em 2022 o Encontro e o Simpósio compartilham o mesmo tema: Culturas Populares: os caminhos dos estudos no século XXI. Fonte: Prefeitura de Laranjeiras



Outros dois eventos importantes que marcam o calendário festivo da cidade são a Festa de Reis, de caráter religioso, comemorada no dia 06 de janeiro em louvação aos reis magos por diversos grupos folclóricos; e a festa dos Lambe-Sujos e Caboclinhos, de caráter transgressor, que ocorre no segundo domingo de outubro, representam uma trama narrativa que faz parte do imaginário coletivo local. Como veremos adiante, este último faz referência a uma guerra que teria ocorrido entre negros (lambe-sujos) e índios (caboclinhos).

No que se refere ao contexto histórico que vivenciamos enquanto sociedade; sobretudo artistas, pós-graduandos, professores e pesquisadores vinculados a uma instituição pública de ensino, o período de realização desta pesquisa coincide com alguns fatos de extrema relevância que merecem registro na presente tese, pois como ser humano, experienciei e por eles fui afetado.

Iniciei a imersão experiencial em 2019, último ano em que o Encontro Cultural de Laranjeiras ocorreu de forma presencial antes da pandemia da COVID-19²⁶. Ao final daquele ano, tendo cursado as disciplinas obrigatórias presenciais junto ao PPGM-UNIRIO, retornei a Aracaju-SE, onde resido. Os três anos subsequentes foram marcados pelo impacto mundial da pandemia que obrigou o mundo a adotar diversas medidas sanitárias emergenciais. De fato, uso de máscara e o isolamento social se mostraram essenciais no combate à pandemia enquanto a ciência avançava com a pesquisa, produção e distribuição das vacinas entre o primeiro semestre de 2020 e o segundo semestre de 2021. Nesse período, o Brasil experienciou as consequências do negativismo e adoção de verdadeiras campanhas de desinformação oriundas da própria sede da administração pública, produzidas e disseminadas pelo Planalto Central na figura retrógrada e criminosa²⁷ do presidente Jair Messias Bolsonaro (PL). Com efeito, vimos o sufocamento do Sistema Único de Saúde (SUS) provocado pela implosão do número de casos com a forma grave da doença, dada a altíssima taxa de transmissão e, conseqüentemente, mutação do vírus SARS-CoV-2 em variantes com maior poder de transmissibilidade. Chegamos ao final de 2022 com mais de 700 mil²⁸ vidas ceifadas.

²⁶ A pandemia provocada pelo Coronavírus identificado como SARS-CoV-2 está em curso, teve seu início reconhecido pela Organização Mundial da Saúde em 11 de março de 2020. Até o momento, mais de quinhentos milhões de casos confirmados e seis milhões de óbitos no mundo. No Brasil, infelizmente a COVID-19 já atingiu mais de trinta milhões de pessoas e com uma triste e revoltante marca de mais de seiscentos e sessenta mil mortes em decorrência de complicações da doença. Apesar da ideologia negacionista que se revelou desde o alto escalão do governo federal até algumas camadas da sociedade, a pandemia está sob aparente controle graças ao rápido e eficiente desenvolvimento de vacinas no país e em diferentes partes do mundo. Dados da doença disponíveis em: <<https://covid19.who.int/table>>. Acesso em 7 de junho de 2022.

²⁷ Entre 27/04/2021 de 07/08/2021 foi constituída uma Comissão Parlamentar de Inquérito no âmbito do Senado Federal para apurar as ações, omissões e os possíveis crimes oriundos do Governo Federal bem como outras ações e omissões cometidas por administradores públicos federais, estaduais e municipais no trato da coisa pública no enfrentamento da Pandemia da COVID-19. O relatório final de autoria do Senador Renan Calheiros foi entregue ao Senado Federal, Supremo Tribunal Federal e Procuradoria Geral da República em outubro de 2022 e pediu o indiciamento de 80 pessoas, incluindo o presidente da República, Jair Bolsonaro. Disponível em: <<https://bityli.com/solPT>>. Acesso em 26 de dezembro de 2022.

²⁸ Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), até as 4:54h de 23 de dezembro de 2022, a situação global da COVID-19 era: 651.918.402 casos confirmados da doença, incluindo 6.656.601 mortes. Disponível em: <<https://covid19.who.int>>. Acesso em 26 de dezembro de 2022.

Os efeitos²⁹ da era bolsonarista (2018-2022) extrapolaram os limites da má gestão e já se constituiu como a maior tentativa de ataque ao estado democrático de direito desde a redemocratização em 1985. Além disso, a atuação tóxica sua atuação pautada na disseminação do ódio e das fake news, do preconceito de raça e religião, da misoginia, da homofobia, do desrespeito às instituições democráticas, sobretudo ao sistema eleitoral brasileiro e à própria Constituição Federal de 1988 despertou e disseminou estes ideais típicos de um regime fascista em considerável parte da população. Estes fatos dispensam citação pois são de conhecimento público e notório, veiculados diariamente pelos diversos meios oficiais de comunicação e imprensa, sobretudo nas redes sociais. Fato consumado ocorreu em 8 de janeiro do corrente, quando terroristas bolsonaristas invadiram com extrema violência e destruíram as estruturas físicas e simbólicas dos poderes Executivo (Palácio do Planalto), Judiciário (Supremo Tribunal Federal) e Legislativo (Senado Federal).

O fechamento do ciclo da nossa pesquisa em 2023 coincide com um estágio ou cenário em que a onda epidêmica no país indica uma tendência a estabilidade³⁰, notadamente resultante do sucesso da vacinação, bem como outras medidas sanitárias não farmacológicas tais como o distanciamento social, uso de máscara, uso profilático do álcool-gel, higiene pessoal etc.

No campo político, após a formação de uma frente ampla de partidos políticos, a coligação Brasil da Esperança³¹ elegeu³² para presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e para vice Geraldo Alckmin, ambos diplomados em 12 de dezembro de 2022 pelo Ministro Alexandre de Moraes, presidente do Supremo Tribunal Eleitoral e empossados em 01 de janeiro de 2023 pela representatividade do povo brasileiro.

²⁹ Provocados por uma avalanche de medidas de desmonte ideológico e orçamentário nos âmbitos da saúde, educação, cultura, economia, assistência social, indústria etc.

³⁰ A Pandemia da COVID-19 permanece ativa, porém apresenta uma curva diária de novos casos estável.

³¹ Coligação formada pela federação composta entre PT, PV, PCdoB e PSOL-REDE, bem como pelos partidos PSB, Solidariedade, Avante e Agir. Disponível em: <<https://bitly.com/WJmxW>>. Acesso em 28 de dezembro de 2022.

³² No pleito do segundo turno das eleições de outubro de 2022, a chapa Lula-Alckmin foi eleita com 57.259.504 votos válidos, contra 51.072.345 do candidato à reeleição Jair Messias Bolsonaro (PL).

Um recorte para o impacto da Pandemia da COVID-19 e das ações deletérias do Governo Federal sobre o setor cultural sergipano se faz urgente. Em Sergipe, o período crítico da pandemia entre 2020 e 2021 revelou o desamparo e negligência dos órgãos governamentais para com os **mestres e** fazedores da cultura popular. Somente no tocante aos grupos de cultura popular (folguedos), o Estado registra mais de trezentos grupos que somam centenas de mulheres e homens (brincantes) que, em sua maioria, sobrevivem da renda de suas atividades culturais e/ou como prestadores de serviços gerais. Na maioria dos casos, estas cidadãs e cidadãos enfrentam uma triste situação de pobreza estrutural. Com a necessidade do cancelamento dos eventos culturais imposta pela pandemia e sem um subsídio específico para estes que constituem um verdadeiro patrimônio da cultura popular, a situação se tornou crítica.

Somente em 23 de novembro de 2022, apesar de tardiamente, por unanimidade foram aprovados dois Projetos de Leis Ordinárias (PLO) no âmbito Assembleia Legislativa de Sergipe (ALESE)³³. O PLO nº 268/2022 dispõe sobre o **Plano Estadual de Cultura** e definirá os rumos das políticas culturais para o período de 2023 a 2033. Já o PLO nº 270/2022 institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o **Programa de Registro de Patrimônio Vivo da Cultura Sergipana**, a chamada **Lei dos Mestres**. O projeto prevê aos mestres a concessão de bolsa mensal, no valor de dois salários-mínimos. De fato, um importantíssimo reconhecimento da imensurável importância dos mestres da cultura popular, que, por décadas, defendem e dedicam-se à manutenção, transmissão e perpetuação das diversas manifestações folclóricas e da cultura popular sergipana. A Lei dos Mestres identificará os mestres de fé e ofício, mulheres e homens que detêm a prerrogativa legítima através do domínio da história, da memória, da palavra, da construção de objetos, da poesia, das danças, dos cantos, dos contos, das regras, dos ritos e costumes.

Seguiremos agora com foco nas quatro expressões da cultura popular de laranjeiras que fazem parte desta pesquisa: Taieiras, Penitentes, Lambe-

³³ Disponível em: <<https://bitly.com/F4yOL>>. Acesso em 26 de dezembro de 2022.

sujos e Caboclinhos e São Gonçalo. Como dito anteriormente, nos deteremos aos fatores simbólicos e ao ritual de apresentação de cada folguedo.

1.2 – Taieiras

O grupo das Taieiras de Laranjeiras se apresenta como uma dança-cortejo em louvor aos santos padroeiros dos negros, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário sempre no dia seis de janeiro, dia de Reis (Figura 6). É formado majoritariamente por crianças, cerca de quinze meninas e quatro meninos.

Figura 6 – Taieiras em cortejo de louvor a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Podemos observar que o cortejo se dá em dois cordões (filas) de taieiras que cantam e tocam uma espécie de ganzá chamado querequexés. À direita temos o Patrão, uma das poucas figuras do sexo masculino que toca o tambor. Laranjeiras: 06 de janeiro de 2019.



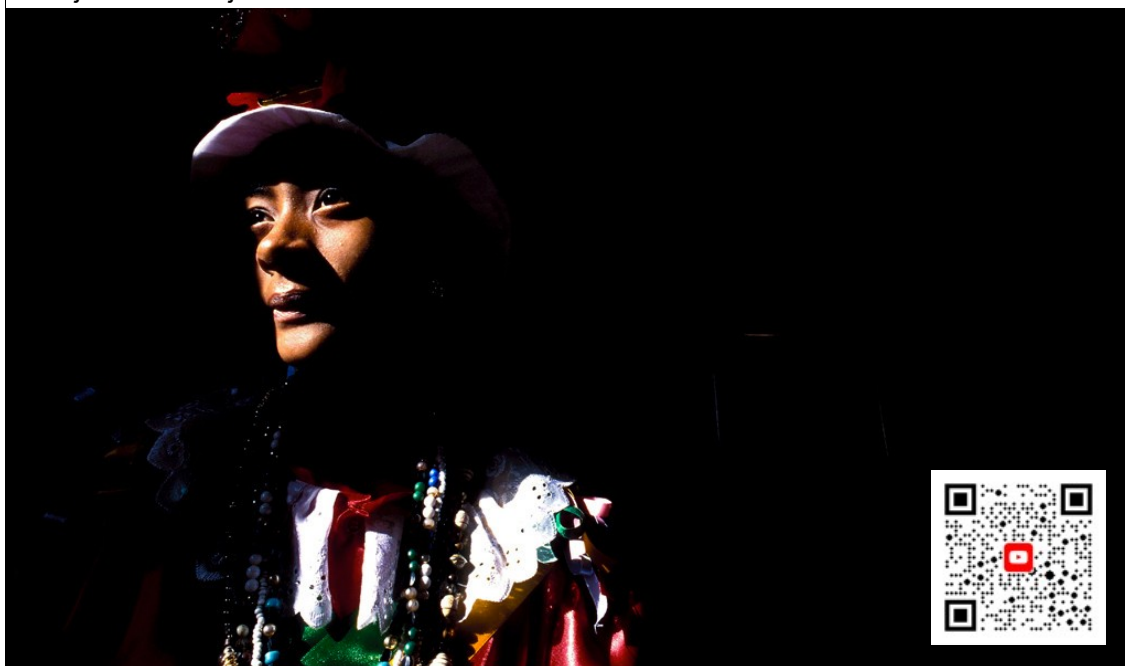
Está entre os mais respeitados folguedos de Sergipe, principalmente pelo simbolismo mitológico e o sincretismo religioso.

1.2.1 O simbólico sincrético

Para compreendermos essa característica simbólica e sincrética precisamos chegar até liderança de Dona Bilina.

A linhagem de organizadoras do folguedo remete a um passado longínquo e relacionado ao sincretismo religioso entre o catolicismo e o terreiro Nagô³⁴ de Santa Bárbara Virgem. No tempo mais longínquo, houve a liderança da negra Sá Geralda, transferida, após sua morte, para Maria Nenêga, que por sua vez, passou a tradição para a Umbilina (Dona Bilina). Na década de setenta do século passado, após a morte de Dona Bilina, Dona Lourdes assume a tarefa, permanecendo até outubro de 2002. (DANTAS. 1972, P. 56). De 2004 até os dias atuais, tanto o grupo das Taieiras como o Terreiro Nagô são comandados pela mãe de santo Bárbara Cristina (Figura 7).

Figura 7 – Bárbara Cristina, líder das Taieiras e mãe de santo do terreiro de Santa Bárbara de Virgens. O código QR leva ao programa Cultura em Foco ‘Taieiras’ produzido pela TV Alese. Laranjeiras: 06 de janeiro de 2019.



A partir de Dona Bilina, tanto o terreno nagô quanto as taieiras seriam lideradas por uma mesma mãe de santo e as taieiras passariam a seguir alguns princípios da Irmandade Santa Bárbara Virgem, dentre estes, dois merecem destaque: para entrarem no grupo todos precisam ser batizados no catolicismo e no terreiro; e as meninas, para assumirem a função de taieiras, precisam ser

³⁴ Designação nativa do grupo de culto afro-brasileiro (DANTAS, 2015, p. 48).

virgens. Este fato está relacionado à relação entre um acontecimento histórico e a criação do mito em torno de Dona Bilina.

Beatriz Dantas (1988) narra que, em 1911, Dona Bilina morava no Rio de Janeiro, trabalhando como empregada de uma família migrada de Laranjeiras, quando recebeu, em sonho, uma indicação de um orixá para acabar com a varíola que assolava Laranjeiras no início do século passado. De fato, a situação sanitária da cidade era catastrófica ³⁵ e é nesse cenário que se deve buscar o significado do retorno heroico de Dona Bilina para combater a varíola, assumir o terreiro Santa Bárbara Virgem e criar o grupo das taieiras (RIBEIRO, 2008, p. 58). Aqui podemos entender mito como uma história com um significado simbólico que envolve personagens, como propõe Burke (2000).

O folguedo também apresenta uma relação simbólica entre Taieiras e o Congado, ressignificando o passado em que a sociedade escravocrata costumava escolher rainhas e reis negros para instituir o reinado dos congos, através das irmandades de Nossa Senhora do Rosário e com permissão de autoridades civis e religiosas. A coroação desses reis estava condicionada a uma atuação destes na indução do trabalho escravo e contenção de revoltas. Chama atenção um fato do ritual de coroação: os reis dos congos eram condidos até a igreja com festas e cortejos, onde eram coroados por um padre. O auge da festa se dá dentro da igreja quando a rainha Nagô é coroada pelo padre com a coroa da santa Nossa Senhora do Rosário. Vemos aqui uma forte relação destes rituais históricos com o ritual das taieiras.

Ainda no campo simbólico, encontramos mais duas características que imprimem o significado religioso das Taieiras. As rainhas portam um cetro encimado por um ramalhete que representam as flores do milagre de São Benedito. Segundo a lenda, Benedito era escravo e cumpria a função de ajudante de cozinheiro e distribuía comida entre os pobres. Ao ser surpreendido pelo seu senhor com um pote com a comida surrupiada mentiu dizendo que no pote levava flores. O milagre acontece quando o seu senhor inspeciona o pote e só encontra as referidas flores (DANTAS, 2015, p. 45). Esta mesma autora

³⁵ Na literatura encontramos registro do fato histórico: A epidemia de varíola arrasou laranjeiras do dia 02 de julho de 1911 até 28 de fevereiro de 1912. “Laranjeiras pálida e triste despertou de sua longa letargia de dores e sofrimentos, pranteando os seus queridos filhos mortos e de joelhos rendendo graças a Deus pelo término de tão terrível calamidade” (OLIVEIRA, 1935, p. 14).

analisa que o sentido religioso original da festa é inspirado no catolicismo, mas como já apontado, o folguedo é dirigido por uma mãe de santo que confere, desde Dona Bilina, sua influência Nagô. Além disso, identificamos no ritual do folguedo uma espécie de saudação a Iemanjá quando se dá a saudade do porto³⁶ durante o cortejo. Veremos a seguir como o caráter simbólico é expresso no ritual das Taieiras.

1.2.2 O ritual

Em todas as festas³⁷ em que há participação das Taieiras, há também a participação concomitante de outros dois folguedos: O Cacumbi³⁸ e a Chegança. Os três interagem entre si e realizam o cortejo juntos com seus cânticos e ritmos e criam uma atmosfera sonora e visual rica em texturas na qual os significados se somam.

Com relação aos participantes do grupo das Taieiras, há funções bem definidas e, salvo algumas exceções, ainda encontramos a classificação feita por Beatriz Dantas em 1972:

- Guias: dançarinas que encabeçam as fileiras e puxam os cordões, as duas fileiras;
- Contra guias: responsáveis por puxar as respostas dos cantos;
- Taieiras: dançarinas que respondem aos cantos. Seu número varia a cada ano;
- Lacraias: mulheres que portam sombrinhas sob as quais seguem as rainhas;
- Capacetes: meninos que fazem a guarda dos reis;
- Ministro: menino acompanhante do rei;

³⁶ Atualmente, o porto é um grande terreno à beira do rio Cotinguiba, que corta a cidade de Laranjeiras.

³⁷ Além do dia 6 de janeiro, as Taieiras de Laranjeiras também saem no dia de Bom Jesus dos Navegantes. Em agosto também participam dos festejos em que se reúnem todos os grupos “folclóricos” de Laranjeiras.

³⁸ Cacumbi, Quicubi, Catumbi e Ticumbi, são nomes dados a diferentes folguedos afro-brasileiros que têm os Reis Congos e o louvor a São Benedito e a Nossa Senhora do Rosário em comum, uma variante das congadas (FONTES, 2014, p. 14).

- Patrão: tocador de tambor;
- Rei: menino coroado;
- Rainhas: mulheres que receberão a coroa de Nossa Senhora do Rosário na igreja.

Anualmente, sempre no dia seis de janeiro pela manhã, os brincantes se reúnem na casa da organizadora do cortejo, atualmente, Bárbara Cristina. Após se prontarem, juntam-se as rainhas e forma-se um cortejo. As Taieiras se organizam em duas fileiras de moças e crianças que dançam e cantam ao som de um tambor, tocado pelo Patrão, e de querequexés³⁹ sacudidos pelas próprias crianças (Figura 8).

Figura 8 – Organização das Taieiras em cortejo. Laranjeiras, 06 de janeiro de 2019.



Inicialmente seguem para o porto em cortejo seguidas por mais dois outros folguedos, o Cacumbi e a Chegança, todos entoando seus cantos e rezas criando assim uma atmosfera sonora caótica onde se percebe a força da louvação nos gestos dos brincantes.

³⁹ Bastão com uma espécie de ganzá na extremidade. As Taieiras executam os querequexés, que, somados ao som do tambor compõem o ritmo base para um vasto repertório os cânticos e danças.

Em seguida, todos seguem para a Igreja de Nossa Senhora do Rosario e São Benedito, onde muitas pessoas, sobretudo turistas de todo país e exterior, estão à espera de um dos pontos altos da festa e do sincretismo religioso: a coroação da rainha das Taieiras. Nesse momento as Taieiras executam os chamados “cantos de rua” e percebe-se que todos os cantos são acompanhados pela mesma célula rítmica do tambor e querequexés.

Ao chegarem à Igreja, cantam o “Bendito”, de caráter ritualístico interpretado pela líder e acompanhada pelo tambor e querequexés ad libitum, com muitos portamentos, dando uma característica melódica singular (RIBEIRO, 2008). Durante a missa, a coroa de prata de Nossa Senhora do Rosário é retirada e apresentada ao padre, que a toma em suas mãos, pousa sobre a cabeça da rainha, concede-lhe a bênção e em seguida a devolve ao lugar de origem (Figura 9). O Rei, representado por um menino observa a cena.

Figura 9 – Coroação da rainha das Taieiras com a coroa de Nossa Senhora do Rosário. Momento de grande importância simbólica e ritualística que marca o forte sincretismo religioso ligado ao fato uma rainha do terreiro Nagô ser coroadada pelo líder católico. Podemos observar o contexto da Pandemia da COVID-19. Laranjeiras, 06 de janeiro de 2022.



Ao fim da cerimônia, o cortejo retira-se da igreja sem dar as costas para o altar, e sai em direção às casas de famílias em que foram convidadas ou

naquelas onde se tornou tradição dançar. Após cantarem e dançarem dentro ou em frente da casa visitada, as Taieiras ganham um lanche e descansam. Por volta das 15h da tarde, retomam o cortejo em direção à Matriz, onde executam cânticos e movimentos de meia lua, e em seguida seguem para Igreja do Rosário, donde sairá a procissão em louvor aos santos protetores dos negros. Após a procissão, onde não há cantos e danças, o cortejo volta a visitar casas pela cidade até o início da noite, onde finalizam o ritual na casa da líder e organizadora das Taieiras.

O repertório de cantos é diverso e está ligado às fases do ritual. Ora remetem a motivos profanos, ora a motivos religiosos que, segundo Beatriz Dantas (2015) refletem anseios e situações sociais do passado e do presente: evocam, afirmam, ironizam, suplicam e louvam (DANTAS, 2015, p. 36). Quanto aos ritmos, segundo Pedro Jorge Mendonça, mestre da cultura popular, as Taieiras executam ritmos, pelo Patrão, oriundos da própria nação Nagô. Os ritmos variam com as diferentes fases do rito e, por vezes, tem a direção da líder do cortejo quanto aos andamentos e intensidades. A figura 10 apresenta a transcrição de alguns ritmos que são executados em ostinato.

Figura 10 – Transcrição de ritmos presentes no rito das Taieiras, geralmente executados em ostinato.

The figure displays five musical staves, each representing a different ostinato rhythm. Each staff is divided into two parts: 'Querequexés' (top) and 'Tambor' (bottom). The time signature for all is 4/4. The first staff features a melody with eighth notes and rests, with two triplet markings (indicated by a '3' above and below the notes). The second staff shows a more complex rhythmic pattern with eighth notes and rests. The third staff includes a variety of rhythmic values, including eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with a '7' (likely indicating a specific rhythmic value or accent). The fourth and fifth staves show highly rhythmic patterns with many eighth notes and rests, creating a dense, repetitive texture.

1.3 – São Gonçalo do Amarante

Iniciamos este capítulo demonstrando através de elementos históricos que a forte presença de escravos africanos em Sergipe se concentrou nos municípios do Vale do Cotinguiba, região onde está localizada a cidade de Laranjeiras e o povoado Mussuca, reduto quilombola que alberga algumas das principais expressões da cultura popular do Estado. Pois bem, diferentemente das Taieiras, o ritual que agora destacamos suscita uma aproximação direta e simbólica com aquele passado imbricado com um universo que envolve lendas que habitam o imaginário popular.

O São Gonçalo do Amarante atualmente é um folguedo de origem portuguesa formado por homens negros com vestes brancas que lembram um vestido, enfeitadas com fitas coloridas, colares e toca também branca e adornada. Constituem a principal atração versão atual do rito, em que dançam, cantam em resposta ao puxador e os que ficam mais à frente tocam os pulés⁴⁰. Neste folguedo o mestre também é chamado de Patrão, vestido de marinheiro, e é responsável por organizar e conduzir o cortejo, puxar os versos dos cantos, a dança e o toque do tambor (Figura 11).

⁴⁰ Instrumento de percussão feito de bambu pelos próprios brincantes, semelhantes ao reco-reco.

Figura 11 – Apresentação do São Gonçalo do Amarante no 44º Encontro Cultural de Laranjeiras (2019), na praça da Matriz. Dançadores e ao centro o Patrão conduzindo o ritual. O código QR leva ao programa Cultura em Foco 'Folguedo de São Gonçalo' produzido pela TV Alese. Laranjeiras: 05 de janeiro de 2019.



Em referência à lenda do santo português, a música do ritual é acompanhada por dois violões (antigamente violas), dois cavaquinhos e uma caixa. Até poucos anos, a única mulher que pertencia ao ritual era a mariposa, responsável por carregar uma pequena barca de madeira com o santo São Gonçalo, até que Dona Nadir da Mussuca também assumiu a função de entoadora dos versos dos cantos do ritual.

1.3.1 O simbólico expresso nas lendas, nas promessas e no profano

Assim como muitos folguedos, a origem da brincadeira de São Gonçalo do Amarante de perdeu na memória do tempo, apesar de haver relatos que em Laranjeiras tenha ocorrido pela primeira vez na Festa de Reis em 1973 (BOMFIM, 2014, p. 182). Nos deteremos à manifestação que se perpetuou no povoado Mussuca, mas há registros dessa expressão cultural em vários municípios do Estado e com características bastante peculiares de cada região.

Os laranjeirenses nos contam que a dança de São Gonçalo fazia parte do repertório de festividades que eram realizadas no povoado, sem vinculação com uma data específica. Seu acontecimento simbolicamente estava ligado ao

vínculo religioso, sobretudo ao pagamento de promessa. Na tradição, o São Gonçalo se apresentava durante a semana santa, tendo como data principal o domingo de aleluia, dia da Páscoa no calendário católico. Atualmente há uma clara separação entre sagrado e profano nesse folguedo, concorrendo e ocupando o mesmo espaço nas transformações que o ritual sofreu ao longo dos anos, sobretudo através de um deslocamento de objetivo quando o folguedo passa a expressar nos gestos de seus membros, todos homens vestidos de mulher, uma sensualidade que, ao mesmo tempo que incomoda aos mais antigos, chama atenção dos mais jovens. Antes de abordarmos o ritual, para compreendê-lo se faz necessário abordarmos a lenda em torno do santo de origem portuguesa que dá nome ao folguedo.

Segundo a lenda popular descrita em depoimentos dos brincantes, São Gonçalo era um frade dominicano que viveu na cidade de Amarantes em Portugal, no século XVIII. Quando jovem era marinheiro e tinha um espírito farrista, pois, sua lida era tocar viola e dançar com as prostitutas no porto, de modo que as impedisse de exercer seu ofício. Dessa forma, estariam libertas do pecado da carne. Sua devoção, teria sido conquistada quando realizou o parto de uma das prostitutas. Tornou-se, no imaginário popular português, um santo casamenteiro. Essa versão trazida pelos colonos se difundiu por diversas partes do país e isso se materializa na multiplicidade de ritos de devoção a São Gonçalo. Dona Maria Santana, Mariposa (Figura 12) do São Gonçalo da Mussuca explica em depoimento colhido pelo antropólogo sergipano Wellington Bomfim (2014, p. 79):

São Gonçalo viveu a vida fazendo o bem. Tocava violão nas ruas pra entreter as mulher que faziam vida... era pra elas num irem pra o pecado. Ele queria que elas arrumassem um casamento e se arranjassem direito... ele até se vestia de mulher, era pra entreter elas... aí elas ficavam dançando e cantando, se cansavam e num ia fazer vida. Veja que aqui os figurá se veste de mulher por causa disso... é como era em Portugal... Ah o santo era alegre, sorrindo sempre... caía na simpatia do povo, todo mundo gostava dele, ele fazia a festa..., mas era com respeito, sabe?

⁴¹ Os dançarinos se dividem em duas categorias: 'figuras' e 'figuras de frente'. Estes últimos atuam como guias e tocam os pulés.

Independente das diferentes versões dessa lenda nos diferentes Estados, aqui temos uma clara aproximação entre o mito e o rito que se construiu em torno do Frei.

Figura 12 – Mariposa, D. Maria Santana. Detalhe para barca em que o Santo São Gonçalo porta um violão. Laranjeiras, 06 de janeiro de 2019.



1.3.2 O rito do São Gonçalo do Amarante e o pagamento de promessa

Logo ao alvorecer do domingo da ressurreição, o Patrão sai de sua casa em direção ao ponto de encontro com os dançantes e tocadores. Este ponto de encontro pode ser uma capela, uma casa ou um terreiro onde o grupo se reúne para um ensaio geral do qual participam apenas os homens.

Ao ritmo sincopado do Patrão em ostinato (Figura 13), as letras das músicas são inspiradas em temas africanos e guardam uma relação direta entre fatos da história local e o imaginário mítico em torno do São Gonçalo. O ritual da dança tem suas partes prescritas pelos cantos que o dividem em sete jornadas. Estas jornadas são executadas tanto no ensaio geral, nas ruas e no interior do templo ou no palco. O núcleo básico do rito é formado pelo almoço, procissão e dança. Esta última tem início com o gesto de cruz pelos dançantes e finda com todos ajoelhados diante do santo, após completarem a coreografia.

Figura 13 – Transcrição do ritmo básico do ritual do São Gonçalo do Amarante, geralmente executado em ostinato. O tambor é tocado pelo Patrão e os Pulés pelos ‘figuras de frente’.



Após o ensaio geral, o grupo segue para um almoço oferecido por um promesseiro. Este momento é marcado por forte simbologia. Nas palavras de Beatriz Dantas (2015, p. 74) “trata-se de um banquete ritual” repleto de gestos formais. Os pratos são dispostos em uma esteira e os alimentos trazidos. Após a refeição, passa-se uma bandeja com água para que os participantes lavem as mãos. Em seguida, nove pratos, ainda com sobras de comida são dispostos sobre a esteira, quatro em cada lado e um na cabeceira. O Patrão posta-se sobre esse último e os demais membros sobre os outros pratos, todos ajoelhados. Nesse momento o patrão comanda a entoação de alguns cantos e finaliza o banquete.

Mais à tarde, realizam o chamado acompanhamento, cortejo em que a imagem do santo posta em uma pequena barca carregada pela mariposa é seguida pelos dançadores enfileirados cantando e dançando em direção à capela (ou ao palco como por exemplo ocorre na programação do Encontro Cultural). Apresentam suas danças e retornam à casa do promesseiro, onde repetem algumas jornadas da dança diante do santo. Ao final, considera-se paga a promessa.

Ainda dentro do rito, a dança se revela como grande atrativo do folguedo, sobretudo pelo seu caráter sensual. Isto explica o grande desconforto provocado sobre a moral e os costumes cristãos, o que provocou a proibição do ritual no interior das igrejas e sua concentração nas zonas rurais (DANTAS, 2015, p. 71).

De fato, encontramos na simbologia do ritual uma forma de agradar ao santo ao repetir e ressignificar a lenda em torno dele. Atualmente o folguedo é dirigido pelo jovem mestre Neilton Santana, neto de José Sales dos Santos (1942-2016), uma das maiores referências da cultura popular de Sergipe que liderou o São Gonçalo por mais de cinquenta anos (Figura 14).

Figura 14 – Mestres do São Gonçalo do Amarante. O atual mestre Neiton Santana (à esquerda) e Mestre Sales (à direita), que comandou o folguedo por mais de cinquenta anos.



1.4 – Lambe-Sujos e Caboclinhos

A festa dos Lambe-sujos e Caboclinhos é realizada anualmente no segundo final de semana do mês de outubro. Os primeiros dias desse mês são marcados por uma euforia e clima de expectativa nos moradores da cidade, que movimentam os diversos setores do município, afinal o evento atrai pessoas dos municípios vizinhos, de outros Estados e de outros Países.

Sabe-se que o folguedo é exclusivo de Laranjeiras e nasce de uma variação de autos e bailados, como as congadas, guerreiros, reisados, cacumbis, que têm em seu conteúdo simbólico e dramático um referencial em comum: a “luta entre o rei negro e rei indígena”. Além disso, sua origem está no imaginário do povo local como secular, portanto, presente na memória e na tradição oral do folclore local.

O folguedo é liderado pelo Mestre Zé Rolinha (Figura 1), que também assume a função de rei dos lambe-sujos. Em resumo, é estruturado numa dramaturgia que simboliza um passado imagético de traições, lutas, embaixadas e combates. A trama se dá em lugares distintos, o quilombo dos negros, a taba dos índios e a praça onde acontece o conflito final (Figura 15). Toda trama gira em torno do rapto da princesa indígena pelos negros. Ao longo do ritual, os índios desenham estratégias para resgatar a princesa.

Figura 15 – Registro do combate entre o rei dos lambe-sujos (ao centro) e o Rei dos caboclinhos (à direita). À esquerda temos um outro importante personagem, o Pai Joá. O código QR leva ao programa Cultura em Foco ‘Lambe Sujo’ produzido pela TV Alese. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.



1.4.1 A simbologia do escárnio e da disciplina na festa

Este folguedo cujo ritual é repleto de complexidade em sua dramaticidade, do esmolado ao combate final, rememora o passado escravocrata em que índios e negros são postos em combate por terras em no caso da trama do folguedo, pelo rapto de mulheres silvícolas. Nesse sentido, é a expressão cultural que mais guarda relação com o passado histórico de Laranjeiras e dos próprios conflitos travados no processo de colonização do território sergipano, ressignificados no presente como uma fuga da realidade ao mesmo tempo que é nutrido por esta.

A festa traz em sua simbologia a relação entre o escárnio, performado pelos lambe-sujos, a disciplina constante no comportamento dos guerreiros silvícolas representados, e na guerra entre esses dois grupos. Não há distinção entre atores e espectadores. Não é imposto um comportamento passivo a estes últimos. A festa é para todos, pois todos a vivenciam e se ressignificam. Todos são livres para escolher entre o escárnio, o deboche, a comicidade, a disciplina e a rigidez, caracterizar seus corpos e entrar na festa. É impossível alguém

escapar pois não há espaço para refúgio. Santos (2012, p. 156) afirma sobre a simbologia expressa nos corpos dos brincantes,

A imagem do corpo dos lambe-sujos caracteriza um fenômeno de troca e metamorfose, em um estado de morte (separação da vida diária), e de nascimento (alvorada festiva), de crescimento (caracterização do lambe-sujo) e de separação (fim da festa).

É na imagem e nos gestos dos corpos que observamos o que há de mais simbólico no folguedo. Ao presenciarmos a festa, fica muito claro que se vestir é sinônimo de ressignificar a realidade. Destarte, o corpo é o canal que concentra as ações e, portanto, podemos identificar as características simbólicas nos dois grupos, sobretudo na caracterização da cor da pele.

O escárnio, ou seja, a ausência de limites é expressa pelos lambe-sujos, através de suas performances e caracterização da pele dos seus quase duzentos participantes. Para isso, logo no amanhecer do dia da festa, utilizam um balde com água onde adicionam sabão em pedra e um pó preto ⁴². Com o auxílio de outra pessoa, espalham a mistura por todo o corpo. O procedimento é finalizado com a aplicação de mel de cabaú, também chamado de mel de tanque, adquirido na Usina Pinheiros. Ao final tem-se a tonalidade de um preto retinto na caracterização do corpo. Como indumentaria, usam um calção feito de flanela vermelha, e na cabeça usam guritá⁴³ de mesma cor (Figura 16). Alguns carregam e tocam instrumentos musicais como cuicas, pandeiros, ganzás, timbaus e caceteiras. Outros carregam foices, facões erguidos para o alto em referência simbólica ao trabalho nos canaviais. Além disso também há o deboche através do uso de chupetas infantis, brincos, e brinquedos presos às vestes.

⁴² Usam tinta Xadrez, material utilizado na pintura de roupas.

⁴³ Uma espécie de gorro em tecido de algodão.

Figura 16 – Caraterização da pele de um Lambe-Sujo. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.



No contexto do folguedo, Bomfim (2012, p. 70) aponta o simbolismo na caracterização do Lambe-sujo,

O aspecto simbólico que envolve a cor preta é parte central neste processo. O preto entra à cena não somente como elemento identificador, o qual demarca uma relação com antepassados africanos, formadores da população local, mas significa também que, no seu conjunto, a imagem das pessoas é montada a fim de causar atração, prendendo à atenção, desafiando os sentidos. Seguindo o raciocínio, o preto assimila o escarnecer, a transgressão das normas, onde ser lambe-sujo, significa não ter limites, o tudo pode.

Um processo similar ocorre na cabana dos caboclinhos, porém, chamam atenção o número muito inferior de participantes, em comparação aos lambe-sujos, e a sua composição, em sua maioria feita por crianças, alguns jovens e poucos adultos. Em contraste a euforia dos lambe-sujos, os caboclos saem as ruas marchando ao som de instrumentos caixa e tambores. Seus gestos apontam a disciplina de guerreiros focados em intimidar e capturar os negros.

Mais uma vez, a cor da pele é geradora de significados. Os caboclos, classe social resultante do encontro entre brancos e índios realçam o seu lado indígena e guerreiro ao se caracterizarem com capacetes, punhos e tornozeleiras preenchidas com penas de aves da região e levarem consigo arcos e flexas. O tom da pele avermelhado é conseguido com uma mistura de tinta xadrez com sabão (Figura 17). Também encontramos em Bomfim (2012, p. 73) uma descrição desse simbolismo,

O vermelho, além de ser compreendido como guerra, o derramamento de sangue imprescindível da resolução de conflitos, é também visto a partir do tom sério, a demarcação simbólica da austeridade. O respeito à tradição transcorre esforços rigorosos, que se caracterizam pela formalidade e seriedade na representação... a cor vermelha encontra respaldo na forma rígida de atuação corporal dos integrantes (BOMFIM, 2012, p. 73).

Sendo assim, aparentemente os aspectos simbólicos em torno das cores, somados a outros símbolos presentes na festa, são os meios para atingir os objetivos da performance ritual.

Figura 17 – Caraterização da pele de um Caboclinho. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.



1.4.2 O rito dos Lambe-Sujos e Caboclinhos

A trama se desenrola em três atos: o primeiro se inicia com a alvorada festiva; em seguida, o cortejo e, por fim, o último combate. Cada um com uma dramaticidade específica.

A tranquilidade que marca o cotidiano da cidade de Laranjeiras é quebrada por volta das quatro da manhã do segundo domingo⁴⁴ de outubro quando surgem os primeiros membros do lambe sujos aos gritos de euforia. Com

⁴⁴ Vale ressaltar que os brincantes praticam o esmolado no dia anterior, sábado, onde se dirigem às bancas da feira, às casas e aos transeuntes para arrecadar recursos para produzirem a feijoada que será distribuída no domingo da festa.

caminhado malemolente e brincadeiras libidinosas se dirigem, na maioria das vezes com garrafas de cachaça em punho, para residência do mestre Zé Rolinha, organizador do grupo e Rei dos lambe sujos. Chegam os percursionistas que convocam a saída do mestre com o ritmo que acompanha o folguedo (Figura 18).

Figura 18 – Transcrição do ritmo de acompanhamento dos Lambe Sujos.

The musical score is written for five percussion instruments in 2/4 time, with a tempo of 80 beats per minute. The instruments and their rhythmic patterns are as follows:

- Ganzá:** A steady eighth-note pattern with accents on every other note.
- Cuíca:** A pattern of eighth notes with accents, alternating between the two halves of the measure.
- Pandeiro:** A pattern of eighth notes with accents, alternating between the two halves of the measure.
- Timbau:** A pattern of eighth notes with accents, alternating between the two halves of the measure.
- Caceteira:** A pattern of eighth notes with accents, alternating between the two halves of the measure.

Após a benção do mestre Zé Rolinha, ainda ao amanhecer, fogos de artifício marcam a saída dos lambe sujos em cortejo, dançando, tocando e cantando pelas ruas da cidade avisando a comunidade que, naquele dia, a cidade será tomada pelos negros. É nesse momento que os integrantes caracterizam seus corpos, como já descrito.

Em outro ponto da cidade, os caboclinhos também se reúnem em sua cabana levantada para o evento e lá pintam-se e colocam suas vestimentas. Em seguida saem perfilados em cortejo ao som de caixas e tambores que executam o ritmo marcial do grupo (Figura 19). Nesse momento eles cantam repetindo indefinidamente os versos preto corre, caboclo pegou. São personagens deste grupo: o cacique, o seu filho e a princesa que logo mais à tarde será capturada pelos lambe sujos.

Figura 19 – Transcrição do ritmo de acompanhamento dos Caboclinhos.

The musical score is written for two instruments: Caixa and Tambor. The time signature is 2/4, and the tempo is marked as quarter note = 100. The Caixa part is a continuous eighth-note pattern with accents (>) on every other eighth note. The Tambor part consists of a simple rhythmic pattern: a quarter rest followed by a quarter note, then a quarter rest followed by an eighth note and a sixteenth note beamed together. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Os caboclinhos perseguem a todo momento o cortejo dos lambe sujos pelas ruas tortuosas e acidentadas da cidade, na tentativa de intimidá-los. Na extremidade do cortejo há dois taqueiros, que são representações do capitão do mato. Estes deferem fortes chicotadas tanto nos negros que tentam fugir para o quilombo, como também nos expectadores que cruzam o seu caminho. O espaço é transformado numa atmosfera caótica com a performance dos brincantes. Neste momento reforçam o cortejo dos lambe sujos sulas principais figuras: o rei, o pai Joá e a mãe Suzana. Destaco aqui a presença da única mulher com função ativa no cortejo desse folguedo. Assim como o pai Joá, a mãe Suzana incorpora ao folguedo alguns elementos místicos e de religião de matriz africana. O pai Joá traz em sua caracterização a simbologia dos pretos velhos; com roupa esbranquiçada, chapéu de palha, barba branca e comprida e um cachimbo à boca (Figura 20).

Figura 20 – Representação dos Pretos Velhos na caracterização do personagem Joá. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.



A mãe Suzana com seu gingado sedutor simboliza a escrava mãe que foge para o quilombo para ajudar os negros. Traja um vestido estampado e carrega sobre a cabeça um cesto com materiais de cozinha, como panelas e talheres (Figura 21).

Com o aperto do cerco pelos caboclos, o rei dos lambe sujos dá a ordem para que capturem a princesa dos caboclinhos e a levem para dentro do quilombo, representado pela cabana (Figura 22). É depois desse fato que se iniciam os primeiros confrontos. O rei dos caboclos envia mensageiros para propor uma negociação. O acordo não se estabelece e fica a promessa do ataque ao quilombo para o resgate.

Diante da negativa em negociar e da força escarnecedora dos negros, o cacique prepara a sua tropa para o embate final. Vale destacar aqui o papel do nêgo da força, que trai os lambe sujos e auxilia o cacique em sua empreitada, acreditando que receberia terras do chefe silvícola. Dispensado pelos índios, que não cumpriram o acordo, volta ao quilombo e é capturado como traidor e condenado à força.

Figura 21 – Caracterização da personagem Mãe Suzana. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.



Figura 22 – Cabana que representa o quilombo dos lambe sujos. Construída na manhã da festa, no Largo do Quaresma. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.



Enquanto isso, o último cortejo dos caboclos simula a dança do toré. Rapidamente chegam à casa do cacique e o convoca para reforçar o grupo para o combate. Com uma indumentária adornada com penas de pavão, colares e um cocar, o cacique se muni e arco e flexas e todos saem em disparada em direção ao quilombo. Vale ressaltar aqui que o mestre dos caboclos segue à risca os

preceitos dos brinquedos que lhe foram ensinados pelos mais antigos. Todos os gestos são performados com profunda maestria.

A excitação e euforia toma conta de todos no quilombo e o traidor levado ao mastro para cumprir a sentença, porém, do alto e com vista privilegiada o nêgo grita: meu senhor, os caboclos tão chegando! O rei dos lambe sujos, agradecido, suspende a sentença e o deixa no mastro para vigiar o grupo rival (Figura 23).

Figura 23 – Nêgo da forca após ter sua sentença de enforcamento por traição perdoada pelo rei dos lambe sujos. No alto do mastro permanece informando a chegada das próximas embaixadas dos caboclos, dada sua vista privilegiada. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.



O combate ocorre no final da tarde, defronte o quilombo no Largo do Quaresma, onde, após diversas embaixadas impetradas pelos caboclinhos com vitória dos lambe sujos, as lideranças se enfrentam numa luta de espadas (Figura 24). Encenam lutas corporais até que os caboclinhos, mesmo em menor número, vencem e queimam a cabana dos lambe sujos. Garantem assim, a vitória e o resgate da princesa silvícola. Ao final, saem pelas ruas pedindo dinheiro para comprar a liberdade dos lambe sujos aprisionados. Uma ordem superior garante a libertação dos aprisionados e o ritual termina em festa.

Figura 24 – Embate final entre os líderes dos lambes sujos e dos caboclinhos. Laranjeiras, 14 de outubro de 2018.



1.5 – A Procissão dos Penitentes

A última expressão da cultura popular que abordaremos neste capítulo tem como principal característica, a fé, no seu sentido mais profundo e expressa resquícios da religiosidade quaresmal popular dos tempos coloniais. Os penitentes em constituem um grupo formado por homens moradores da própria cidade de Laranjeiras e municípios ao redor, geralmente anônimos e fiéis à crença de que foram predestinados por Deus para suplicar pelas almas que sofrem neste ou no outro mundo. Além disso, há aqueles que participam das jornadas penitenciais no intuito de se autoajudar, seja pagando promessas pelo recebimento de alguma bênção ou o livramento de algum vício (BORGES, 2011, p. 4). Diferente das outras expressões apresentadas, o número de pesquisas e publicações acerca dos Penitentes de Laranjeiras é bastante escassa.

Nas noites de quaresma, sobretudo na semana santa, o silêncio é quebrado pelos sons da matraca e dos sinos que ecoam na cidade de Laranjeiras, bem como em outros municípios sergipanos⁴⁵. O grupo de

⁴⁵ Há registros de Penitentes em Ilha das Flores, Tomar do Geru, Japarutuba, Nossa Senhora das Dores, Tobias Barreto, Macambira, Campo do Brito, Feira Nova e Macambira.

penitentes, após um período purificação, em busca da paz interior, saem às ruas rezando em ritmo de lamentação e súplica pelas almas necessitadas (Figura 25).

Figura 25 – Procissão dos Penitentes. Laranjeiras, 19 de abril de 2019.



1.5.1 O simbólico na fé e no anonimato

No período da Quaresma Sergipe se rende à fé e à penitência. O estado possui uma variado leque de grupos, nos quais a maior parte permanece ao anonimato. Quase sua totalidade é constituída por pessoas simples, moradoras dos arredores dos municípios do interior sergipano e que no despertar da quaresma performam a trama da Paixão. Nesse sentido, Borges (2011, p. 3) aponta que:

No plano simbólico, a decadência do corpo coincide com a elevação da alma. Assim, para purgar os pecados cometidos pela carne e tentar salvar a alma, torna-se necessário fazer o corpo sofrer. É como se para salvar a alma fosse necessário matar a carne. É preciso lembrar também do período em que o ato penitencial ocorre: a quaresma rememora o período de sofrimento de Cristo no deserto, culminando com a Paixão. Por esse ângulo, o sangue também pode ser visto como a tentativa do homem simples e sofrido do semiárido sergipano de se aproximar do Salvador, ou seja, da mesma forma que o divino se tornou homem pela dor, o homem se aproxima do divino pelo mesmo caminho.

No trecho acima, o autor chama atenção para o “sofrer” e o “sangue”. Há um forte indiciamento para estes fatores na ação de autoflagelação que alguns grupos praticam, atualmente restrito aos Penitentes do município de Ilha das Flores (SE) (AMARAL, 2003. p. 187). Em Laranjeiras, assim como nos demais municípios, a prática do autopunir através do sangue foi substituída por uma longa caminhada entoando cantos e rezas ao som da matraca. Com um sentimento de devoção e doação e motivados por uma fé que os faz acreditar que estão acompanhados por seres do plano espiritual, rezam em todos os locais que lhes são necessitados. Estes locais, ressignificados na memória e no imaginário, são pontos específicos como as igrejas, as capelas de santa Cruz de beira de estrada⁴⁶, as casas de moradores bem-vistos socialmente e o cemitério (Figura 26). Esses pontos simbolizam lugares sagrados mediados pela fé (BORGES, 2011, p. 4). As capelas, para os penitentes, são um dos locais mais necessitados. São essas almas que carecem de maior atenção e penitência. O cemitério sempre é o ponto final do sacrifício e representa o local habitado pelas almas das pessoas que ainda não conseguiram encontrar o caminho da luz.

Figura 26 – Penitente na última estação de parada, o cemitério.



⁴⁶ Pequenas capelas postas em pontos da estrada onde houve algum tipo sinistro que provocou a morte da pessoa cujo nome é inscrito na capela. Para os Penitentes são os lugares mais necessitados.

1.5.2 O ritual do apanhamento de almas

Também conhecidos como ‘apanhadores de almas’, acredita-se que a procissão dos Penitentes teve origem na idade média. O início da sua ocorrência em Laranjeiras não é preciso, mas o caráter medieval evocado pelo som da matraca habita o imaginário popular. As características das procissões expressam resquícios do catolicismo repressivo, das punitivas fogueiras da Inquisição e da religiosidade quaresmal e popular dos tempos coloniais. De fato, observa-se uma religiosidade de resistência na fé simples que os anima.

O percurso por eles realizado é longo e perdura por toda a noite. As estações, paradas nas quais eles realizam orações e relembram os passos da paixão de Cristo, são pontos específicos como os cemitérios, as igrejas, as capelas de santa cruz de beira de estrada e as casas de moradores bem-vistos socialmente. Podemos enxergar esses pontos como lugares sagrados (Figura 27).

Devoção, curiosidade e medo permeiam o ritual. O impacto visual dos grupos é impressionante, uma cruz alçada com várias velas acesas, acompanhada por quase uma dezena de pessoas vestidas de branco, entoando cantos de lamentação. O soar da matraca completa o cenário de penitência e desolação. As pessoas da comunidade não pertencentes a este movimento religioso chegam a sentir medo dos penitentes.

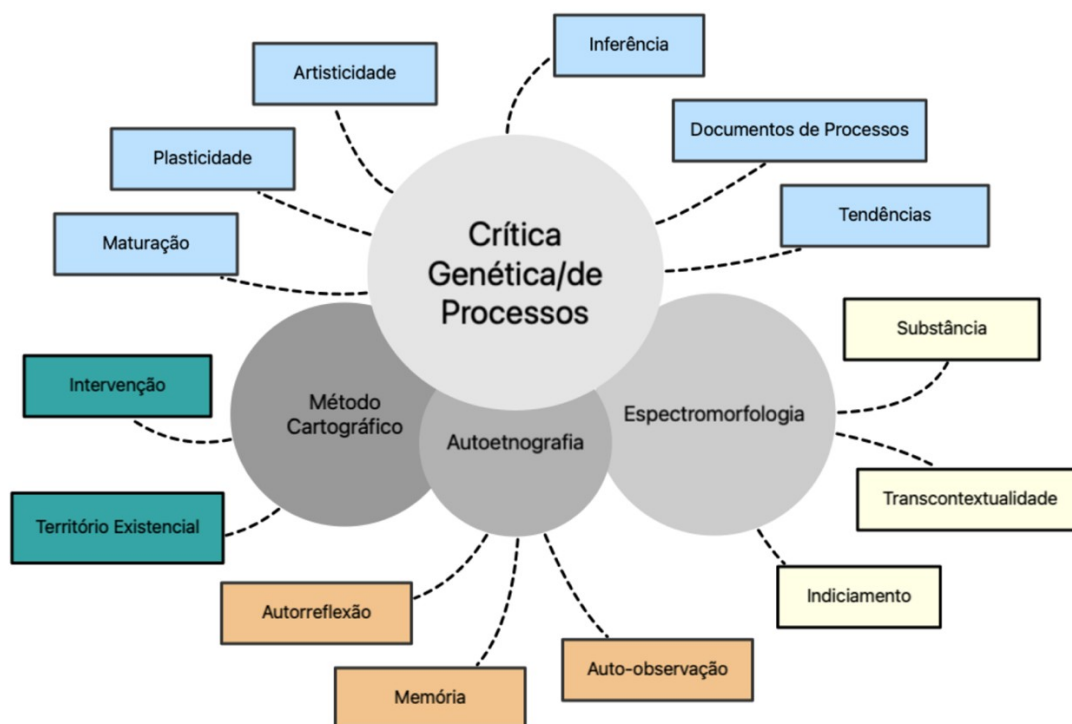
Figura 27 – Entrada dos penitentes ao cemitério.



Neste capítulo abordamos as quatro expressões da cultura popular de Sergipe que fazem parte do escopo experiencial desta pesquisa: Taieiras, a festa do Lambe-sujos e Caboclinhos, a dança do São Gonçalo do Amarante e a Procissão dos Penitentes. Diante da grandeza de cada fenômeno do ponto de vista histórico, cultural social; bem como da impossibilidade de esgotar o assunto, nos detemos a caracterizar cada folguedo em relação aos seus aspectos simbólicos e ritualísticos no espaço físico e temporal em que ocorrem. Como veremos no Capítulo 3, o que chamamos de substrato rizomático composicional (SRC), a partir de um enfoque cartográfico e autoetnográfico, tem nos aspectos simbólicos e ritualísticos o seu aporte fundamental para uma dimensão poética da experiência.

Seguimos para o próximo capítulo em que teço o arcabouço conceitual que dá suporte à ideia de uma genética composicional como um corpo teórico do qual brotam as metodologias aplicadas no processo de criação das obras do projeto artístico Folguedos Imaginários: Taiê, Penitentes, Entre Lambes e Caboclos, e D'amaranto.

CAPÍTULO 2 – POR UMA GENÉTICA COMPOSICIONAL



A pesquisa artística, sobretudo nas três últimas décadas, tem sido cada vez mais incorporada e difundida internacionalmente em programas de pós-graduação, associações profissionais, centros de investigação, congressos, seminários, grupos de pesquisa, agências de fomento e base de dados de publicações acadêmicas. Entretanto, é consenso entre artistas e pesquisadores que definir pesquisa artística em sua completude não é uma tarefa fácil, sobretudo por causa da gama de linguagens artísticas com características próprias e que demandam metodologias, discursos e formas de comunicação de seus resultados (LÓPEZ-CANO & CRISTÓBAL, 2014, p. 89).

No caminhar do percurso dessa pesquisa vislumbrei o seu caráter multicêntrico, ou seja, ora com o foco voltado para a experiência em campo, ora para o caráter autoetnográfico autorreflexivo, ora cartográfico e ora experimental ao nível do tratamento dos elementos sonoros e visuais que constituem as obras. Isso implicou na escolha dos procedimentos teórico-metodológicos que apliquei nas diferentes etapas do processo de criação das obras, etapas estas com

características contrastantes entre si no que se refere ao ambiente ⁴⁷, vivência, recursos técnicos, tecnológicos e meios de execução, mas que estão perfeitamente imbricadas no sentido de um percurso composicional que vai da experiência à realização das obras.

Nesse contexto, para construir a investigação da minha prática composicional no âmbito acadêmico me apropriei do conceito de tese-criação postulado por Fortin e Gosselin (2014, p. 2). Segundo estes autores, o doutorando formula a sua própria questão de pesquisa e a responde através de um processo interativo entre exploração prática de sua artform, seu fazer artístico, e compreensão teórica do que está em questão em seu projeto específico. Dito isso, é indispensável discorrer, mesmo que sinteticamente, sobre as duas perguntas fundamentais que me acompanham desde as primeiras reuniões orientação: **o que?** e **como?**

2.1 – O que? e Como?

Fora do ambiente acadêmico, os processos de criação tanto composicionais como de performances artísticas sempre me despertaram o interesse e a curiosidade. A inquietação que me levou a escolher o campo da pesquisa em processos criativos tem sua origem na minha atividade artística, tanto como compositor, arranjador e produtor musical, onde a tecnologia da música interfere diretamente em todos os processos. Por exemplo, nos últimos dez anos me dediquei a compor um repertório original para violão de sete cordas solo com obras baseadas em leituras, acontecimentos, pensamentos, abstrações etc. O resultado sonoro em cada obra aponta para diferentes conhecimentos adquiridos no processo, que agora incorporado, está disponível intuitivamente para outras experiências composicionais. Ao fazer esta breve descrição, entendo que o processo ocupa posição de destaque ao gerar conhecimento que pode ser utilizado como ferramenta auxiliar na concepção de novas obras, e este entendimento somado à experiência humana com vivências. Borges (2019, p. 210) ao tratar da produção acadêmica da área de música,

⁴⁷ O percurso de cada obra passa por diferentes ambientes que vão desde a atividade em campo até os experimentos de criação em estúdio de áudio e audiovisual.

afirma que “pesquisa” pode se referir tanto ao processo de investigação quanto ao produto resultante desse estudo. Já Cerqueira (2021, p. 39) ressalta que o percurso metodológico desenvolvido para alcançar a meta proposta pode ser mais útil à ampliação do conhecimento que o produto final em si. No contexto desta pesquisa, em resposta ao **o que** aponto o processo composicional das obras sonoras e audiovisuais do projeto artístico Folgado Imaginários a partir da experiência pessoal em campo com as expressões da cultura popular sergipana abordadas no Capítulo 1.

Na introdução afirmei que foi necessário construir uma curva de desenvolvimento – dentre tantas outras ao longo desse trabalho – para que eu me desvinculasse do modelo quantitativo/positivista de pesquisa e passasse a pensar este projeto a partir da relação entre a minha percepção do mundo e a produção de subjetividade tão comuns em minha prática composicional e atividade profissional. Nesse sentido, reconheci a necessidade de ecoar alguns princípios da tradição pós-positivista, ao passo que não busco predizer o meu processo composicional baseado em uma teoria geral, mas sim de estratégias teórico-metodológicas auxiliares que envolvem aspectos do mundo experiencial, subjetivo e intersubjetivo **no** meu percurso de criação. Dito isto, em resposta ao **como** aponto essas estratégias supracitadas cujo conjunto denominamos de genética composicional.

2.2 – Da interdisciplinaridade dos processos

A imagem que introduz este capítulo traz um esquema simplificado do arcabouço teórico-metodológico que dá suporte ao conceito de genética composicional que nos deteremos mais adiante. Antes disso, aqui cabe ressaltar que a complexidade em que está imerso o processo criativo objeto de estudo dessa pesquisa não pode ser compreendida com alguma integralidade a partir de uma perspectiva puramente unidisciplinar, sobretudo pela interferência externa da experiência pessoal com a cultura popular, pela internalização dessas vivências, bem como pela influência das ferramentas tecnológicas a serviço do compor. Dada essa influência de fatores atuando juntos, entendemos que para construir as estratégias teórico-metodológicas deveríamos adotar uma estratégia

interdisciplinar e buscar contribuições de diferentes campos teóricos para estruturar e fundamentar o conceito de uma genética composicional.

No que se refere a estratégia metodológica interdisciplinar, Rampazo e Ichikawa (2009, p. 1) afirmam que “é a interdisciplinaridade que propicia elevar a compreensão do fenômeno para um nível superior, pois é permitido articular o conhecimento produzido em diferentes áreas”. Aqui vale ressaltar que articular significa não somente a junção de teorias de diferentes disciplinas, mas sim o estabelecimento de conexões entre estas teorias a fim de criar algo novo em acordo com o contexto da pesquisa. Nesse sentido, buscamos no método da bricolagem a essência interdisciplinar que gerou o arcabouço teórico-metodológico que dá suporte ao conceito de genética composicional.

Antes de seguirmos com o nosso percurso teórico-metodológico da pesquisa, vamos fazer uma abordagem sobre o conceito metodológico de bricolagem.

2.3 – Da bricolagem

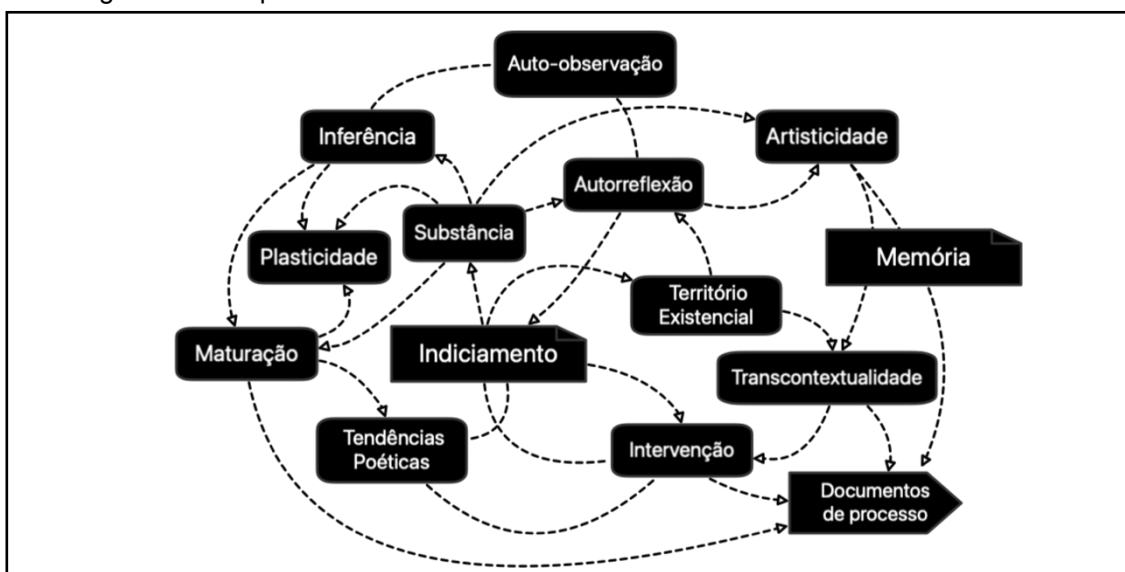
O termo bricolagem tem origem no francês *bricolage* e sua concepção foi utilizada pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss nos anos setenta do século passado na obra *O pensamento selvagem*. Naquele momento, o sentido da palavra estava relacionado a trabalhos manuais, tais como a ação de juntar peças e ferramentas de diferentes origens e não relacionadas com o intuito de formar algo novo, de forma intuitiva. Segundo Lévi-Strauss (1970, p. 39) quando um *bricoleur*⁴⁸ toma para si um conjunto de ferramentas e materiais, faz um trabalho analítico sobre cada um deles e enumera “as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema que se apresenta”. O que torna possível que o resultado seja diferente do conjunto de ferramentas e materiais inicialmente utilizados pelo *bricoleur* é justamente “a possibilidade de permutar um ou outro elemento na função vacante, de tal forma que cada escolha acarretará uma reorganização total da estrutura” (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 40).

⁴⁸ Agente que realiza a bricolagem.

A partir da ideia inicial de bricolagem, nos apropriamos do termo para propormos a junção de campos de origem diferentes para construirmos o conceito interdisciplinar de genética composicional. Destarte, o percurso de pesquisa nos levou a um desenho de estudo que aproxima quatro diferentes campos teórico-metodológicos para sustentar a nossa proposta conceitual: a crítica genética/processos (SALLES, 2008, 2011, 2014, 2016); a autoetnografia (ELLIS 2000, 2004), (LÓPEZ-CANO E CRISTÓBAL, 2014) e (SANTOS, 2017); o método da cartografia (BARROS & PASSOS, 2009) e a espectromorfologia (SMALLEY, 1996).

A bricolagem desses quatro campos resultou na imbricação de quatorze categorias conceituais que se inter-relacionam no domínio da nossa pesquisa, são elas: memória, território existencial, autorreflexão, auto-observação, intervenção, substância, transcontextualidade, indiciamento, plasticidade, artisticidade, tendências poéticas, inferência, documentos de processo e maturação (Figura 28). Estas categorias abrangem fundamentos teóricos e procedimentos metodológicos que foram permutados para proverem as ferramentas provedoras de planos subjetivos que utilizei nos diferentes cenários do meu percurso composicional, até a análise dos rastros poéticos da genética composicional nas quatro obras do projeto artístico Folgedos Imaginários.

Figura 28 – Representação da imbricação entre categorias conceituais que se relacionam no domínio deste trabalho. Estas são oriundas de diferentes aportes teóricos bricolados estrategicamente para compor o arcabouço teórico-metodológico que sustenta a nossa proposta de uma genética composicional.



Vale ressaltar que estas categorias conceituais se estabelecem no campo do imaginário, portanto, podem constituir infinitas camadas de configurações em rede, como veremos, a partir das experiências vivenciadas em campo, de onde surgiram as ideias germinais.

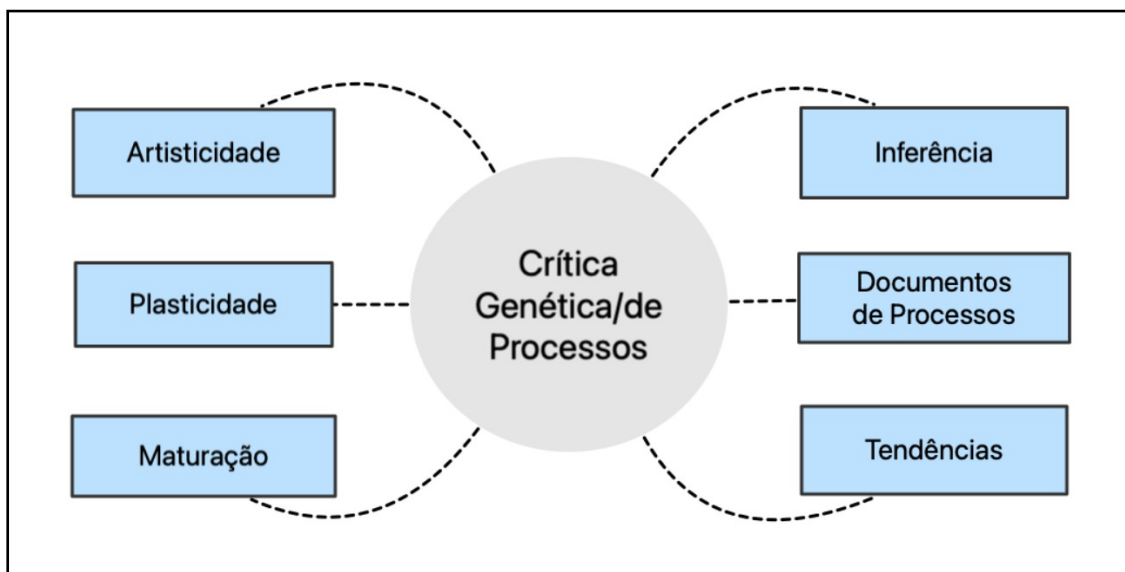
Seguiremos com uma abordagem sobre os aspectos gerais de cada campo bricolado e posteriormente enfatizaremos as quatorze categorias conceituais que nos apropriamos a partir da permutação entre eles.

2.4 – Da crítica genética ou crítica de processos

A crítica genética se constituiu num grande achado teórico-metodológico no percurso desta pesquisa. Seus preceitos em constante desenvolvimento, adaptabilidade e aplicabilidade não só nos diversos campos da investigação artística, como também nos diferentes contextos locais em que é adotada, são surpreendentes e por isso, nos apropriamos de alguns destes preceitos para construirmos o eixo teórico-metodológico central que dá suporte à nossa proposta de genética composicional. Podemos dizer que, nessa pesquisa; a autoetnografia, a cartografia e a espectromorfologia bricoladas à crítica genética são disciplinas auxiliares na composição do nosso aporte teórico-metodológico. Vale ressaltar que no Brasil, a crítica genética evoluiu para crítica de processos através dos estudos da professora Cecília Almeida Salles no âmbito do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Aqui abordaremos a crítica genética em sua origem e lançaremos o foco na crítica de processos, de onde nos apropriamos de alguns de seus fundamentos e os ressignificamos em nossos processos.

A Figura 29 apresenta o recorte referente ao campo da crítica genética: artisticidade, plasticidade, maturação, inferência, documentos de processos e tendências Assim como os demais campos teóricos que nessa pesquisa bricolamos, é importante citar que ao nos apropriarmos de seus conceitos para construir o corpus da genética composicional, estamos também deslocando-os de suas matrizes originais. A nossa intenção foi de construir interrelações entre os diversos conceitos, a fim de promover novos sentidos ou significados, na ideia de que teoria e método constituam um híbrido indissociável no percurso composicional.

Figura 29 – Recorte da bricolagem referente ao campo da crítica genética.



A crítica genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros de percurso deixados pelo artista. Sendo assim, os críticos genéticos trabalham com alguns índices ⁴⁹ do ato criador, buscando contato com a materialidade dos processos a fim de se aproximarem do universo da criação que é tomado pelo artista. Assim como na crítica genética e na crítica de processo, o nome genética composicional que aqui propomos se dedica ao acompanhamento teórico-metodológico do processo de criação, neste caso, dos produtos artísticos desta pesquisa. Porém, como veremos, ressignificamos a sua práxis na genética composicional ao passo que o crítico genético, ou de processos, não é externo ao processo, mas sim, se funde à figura do próprio compositor.

No fim dos anos 1960, um pequeno grupo de pesquisadores ligados às artes literárias e vinculados ao CNRS⁵⁰ se encarregou de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, adquiridos pela Biblioteca Nacional. Este fato estabeleceu uma importante simbologia ao tomar os manuscritos como documento de investigação científica. A partir de então essa equipe se expandiu e dá-se início a uma era de formação de grupos de pesquisa, seminários e congressos internos com o foco voltado para a análise de escrituras a partir dos rastros deixados pelos criadores.

⁴⁹ É nesse ponto em que SALLES (2011) se aproxima da teoria semiótica de Charles Peirce e constrói uma teorização da crítica de processos como evolução da crítica genética.

⁵⁰ CNRS – Centre National de Recherche Scientifique.

Ao fazer uma análise histórica daquele período, Lebrave, (2002, p. 98) contextualiza que:

É a época das teorias do texto concebido como um conjunto fechado cujas relações internas definem uma criatividade recorrente, e toda uma bateria de paradigmas conceituais se desenvolvem em torno desta noção onipresente que ocupa um lugar central na reflexão sobre a literatura. (LEBRAVE, 2002, p. 98)

Este mesmo autor (p. 99) nos apresenta o quadro de sucesso do estabelecimento da crítica genética 25 anos após os seus primeiros passos como ferramenta do fazer científico:

A pequena equipe de Heine tornou-se um instituto dentro do CNRS, em torno do qual gravita uma centena de pesquisadores, e os “geneticistas” da literatura têm como ganho uma vasta bibliografia que atesta a vitalidade da “crítica genética” ... Além disso, tende a ultrapassar os domínios unicamente de obras literárias e os arquivos de pintores, arquitetos, compositores abrem-se também para os estudos consagrados aos diversos processos de criação artística. (2002, p. 98).

Ressalto a relevância de sua história pois desde a sua origem, a prática metodológica da crítica genética sempre se deu com através da figura do crítico genético sobre os documentos de processo deixados pelo artista criador da obra de arte estudada. Ao analisar, por exemplo, o Compêndio de Crítica Genética na América Latina organizado por Sérgio Romanelli (ROMANELLI, 2015), constatei a imensa maioria de trabalhos que tem em seu cerne metodológico o padrão supracitado.

Somente em 1985 a Crítica Genética encontra atenção no Brasil, através da APML⁵¹ que passou a reunir arquivistas, filólogos, editores de textos, críticos literários, das artes e das mídias e realizou naquele ano o 1º Congresso da APML em São Paulo (WILLEMART, 2005, p. 11).

Por definição, a crítica genética, segundo Salles (2008, p. 28),

É uma pesquisa que procura por uma maior compreensão dos princípios que norteiam a criação; ocupa-se assim, da relação entre obra e processo, mais especificamente, procura pelos procedimentos responsáveis pela construção da obra de arte, tendo em vista a atividade do criador. (SALLÉS, 2008, p. 28).

⁵¹ APML - Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário

Nesse sentido, para relacionar obra e processo, o crítico genético analisa os documentos de processo definido por Salles (2011, p. 26-27) como,

Registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices do processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo. (SALLES, 2011, p. 26-27).

2.4.1 Documentos de processo

Segundo a mesma autora, os documentos de processo podem variar de materialidade, mas sempre estão cumprindo o papel indiciador desse processo e, como consequência, de trabalho artístico. Fornecem meios (teórico-práticos) para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Os gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o saber (SALLES, 2011, p. 28). Sendo assim, vale ressaltar que estabelecer uma crítica genética não implica em mera descrição dos vestígios, ou rastros do movimento criador através da análise dos documentos de processo. Ao invés disso, faz-se um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros) para retirar a complexidade que as informações oferecem ao sistema e, para isso, descreve-se, classifica-se, percebe-se periodicidade e assim relações são estabelecidas. Nesse sentido, cada índice isolado do corpo do percurso não apresenta força heurística, e, portanto, observar as relações desses índices com o todo é indispensável.

Quanto à materialidade, os documentos podem ser digitais ou analógicos. Estão ligados a qualquer materialidade resultante das experimentações do artista em seu processo de criação. São rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, ensaios, partituras, vídeos, áudios, gravuras etc.

Portanto, partindo da premissa conceitual que foco da crítica genética é a gênese de uma obra de arte, direcionarei atenção para algumas generalizações postuladas por Salles (2011, 2016) sobre o fazer criativo a caminho de uma teorização. A autora sugere que, partindo de uma teoria geral (da criação), conhecemos melhor aquilo que é específico. Aponta para relevância de se observar fatos e fenômenos inseridos em seus processos

(SALLES, 2011, p.31). Aqui vale ressaltar que a genética composicional não se trata de um roteiro da criação, mas como veremos até o final deste capítulo, uma proposta teórico-metodológica auxiliar no percurso de criação de obras baseadas em experiências vivenciadas pelo compositor.

2.4.2 Artisticidade

De um modo geral, podemos entender o processo criativo como palco de uma relação entre o artista e os meios por ele selecionados (SALLES, 2011, p. 77). Já o percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e sempre inacabado (Idem, p.35).

Nesse contexto, processo e percurso de criação artística impõem um movimento dinâmico que envolve manipulação e transformação desses meios tomados pelo artista. Quando essa transformação promove modificações na matéria-prima fazendo com que esta saia do seu contexto de significado ou indiciamento original na cultura da qual o artista faz parte, estamos diante de um processo de artisticidade.

Veremos nos rastros composicionais das obras apresentadas no capítulo 4, como a artisticidade se relaciona com o conceito de transcontextualidade e transmutação de Denis Smalley no campo da teoria espectromorfológica.

2.4.3 Plasticidade

É muito comum encontrarmos nas produções acadêmicas resultantes de pesquisas em processos criativos abordagens sobre a dinâmica do fazer artístico, assim como também referências ao movimento que habita processos artísticos. Portanto, lançamos o olhar para o aspecto plasticidade, não dotada de fixidez, e sim caracterizada pela flexibilidade que está implícita no movimento dinâmico do ato criador (SALLES, 2011, p.19). Além disso, podemos relacionar a plasticidade com a memória criadora no contexto do artista, não como simples poder de armazenamento, mas sim no campo do processo dinâmico, imagético que se modifica com o tempo.

2.4.4 Maturação

Em sua tese de que o criador lida com sua obra em estado de permanente inacabamento, Salles (2016, p. 84) aponta que o artista,

Dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado (SALLES, 2016, p. 84).

Nesse sentido, consideramos que o processo de criação sempre está aberto a alterações, e mostra-se como um ato permanente. A maturação, nesse sentido, é a reposta ao tempo atravessado pelo processo e se manifesta por uma lenta superposição de camadas (SALLES, 2011, p.40).

2.4.5 Inferência

A criação como um processo de inferências mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados. Os documentos de processo deixam rastros da construção de novas realidades alimentando-se de outras realidades. Essa elaboração dá-se em um processo de transformação ou combinação inusitada (Idem, p. 94). A composição adquire um caráter inferencial no sentido em que os elementos selecionados já existem, a inovação está no modo como são colocados juntos e esse modo está relacionado com a experiência vivida.

Sendo assim, corroboramos a ideia de que todo movimento criador está atado a outros e cada um ganha significado quando novas relações são estabelecidas.

2.4.6 Tendências

Deixamos para tratar deste índice por último por albergar características de todos descritos até aqui, e principalmente, por estar relacionado à construção do que nesta pesquisa denominamos **ideias germinais**: os sons imaginados que emergem da imersão experiencial e que vão se definindo no percurso. Segundo Salles (2011, p.47), as tendências,

São princípios em estado de construção e transformação. Trata-se de um conjunto de princípios que colocam uma obra em criação específica e as produções anteriores de um artista em constante avaliação e julgamento. (SALLES, 2011, p.47).

Consiste na intuição amorfa, o conceito ou premissa geral do trajeto. Abrange uma série de características que tomamos em nossa bricolagem com os outros campos, vale ressaltar as principais assertivas:

- Espécie de rumo vago que direciona o processo de construção de suas obras.
- Não apresenta já em si a solução concreta para o problema que determinado processo de criação busca resolver com a obra, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência.
- Mostra-se como condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. O movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador.
- Guarda forte relação com desafios que, para se manterem como tal, precisam estar sempre em mutação.

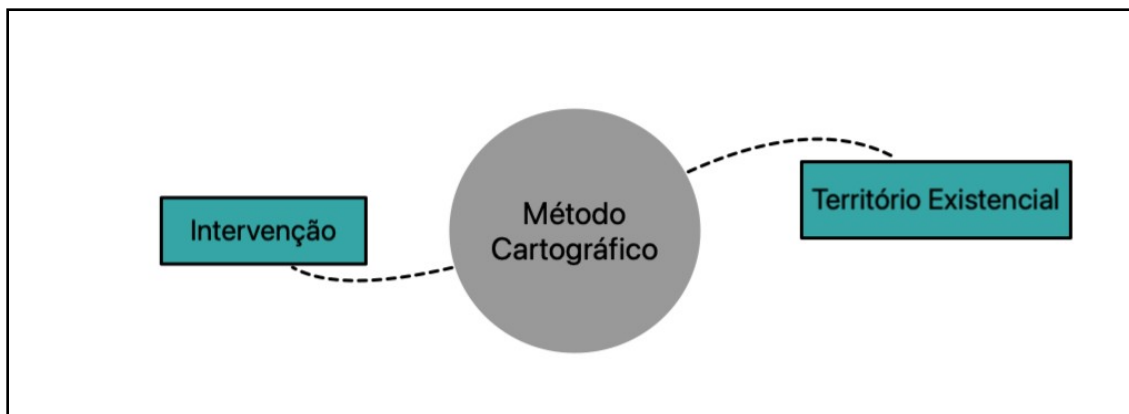
Até aqui descrevemos o plano geral dos conceitos tomados da crítica genética que serão bricolados na construção do nosso corpo teórico-metodológico.

2.5 – Do método cartográfico

A Figura 30 apresenta o recorte do campo do método cartográfico que bricolamos aos outros campos. São eles: intervenção e território existencial.

A intervenção e o estabelecimento de um território existencial consistem algumas das chamadas pistas de um importante método de investigação qualitativa que vem ganhando expressividade no Brasil a partir de 2005, principalmente em estudos cujo escopo é estruturado na exposição do investigador a experiências em campo. Trata-se do método da cartografia.

Figura 30 – Recorte da bricolagem referente ao campo do método cartográfico.



No Brasil, esta metodologia está voltada para pesquisas nas áreas sociais e humanas, principalmente quando seus objetos de estudo são iluminados pela análise, acompanhamento de processos e produção de subjetividade. Enquanto método de pesquisa, sua sistematização se concretizou em 2009 com a primeira publicação do livro intitulado *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, organizado por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, com outros colaboradores.

Originalmente, o método da cartografia foi pensado por Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guatarri (1930-1992) na década de 1960 em estudos de esquizoanálise⁵². Para eles, os modelos de pesquisas qualitativa vigentes (demonstrativos-representacionais), não se adequavam e nem conseguiam dar conta do teor processual do objeto dos seus estudos, qual seja, processos e produção de subjetividade. O método propõe uma reversão metodológica: transformar metâ-hódos em hódos-meta e adota o acompanhamento de processos como sentido. Dessa forma, as metas são traçadas ao longo do percurso, da experiência, e o sentido tradicional do método é revertido, porém, sem renunciar à orientação do percurso da pesquisa (PASSOS E BARROS, 2012, p. 17).

Ao adotar o acompanhamento de processos como sentido metodológico, o trabalho cartográfico se manifesta na experiência em campo e

⁵² Estudos que buscavam compreender as características e a síntese do inconsciente e da subjetividade múltipla a partir de uma bricolagem de várias teorias filosóficas (DINIS, 2008, p. 356).

implica que há processos em curso. Isto nos leva à ideia de processualidade, ou seja, de continuidade entre as fases da pesquisa, em contraste à ideia de processamento que estaria ligada à pura coleta de dados e tratamento analítico destes em fases seguintes. Assim, cada momento traz consigo o anterior e se prolonga nos momentos seguintes, sobretudo nesta pesquisa onde estão em curso processos de produção de subjetividade.

Dentro desse contínuo experiencial da cartografia, nos apropriamos da ideia de **intervenção** (PASSOS e BARROS, 2015) e **território existencial** (ALVAREZ e PASSOS, 2015).

2.5.1 Intervenção

Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscitivos prévios à relação que os liga (PASSOS e BARROS, 2015, p. 31).

Toda pesquisa é intervenção. Esta afirmação parte da premissa que numa atividade em campo, a intervenção sempre se realiza por uma imersão na experiência que associa sujeito, objeto, teoria e prática a um mesmo plano de produção. Nesse sentido, a cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção de conhecimento) do próprio percurso da investigação.

2.5.2 Território existencial

Nesta pista cartográfica, admite-se que o pesquisador (o indivíduo) se coloca na posição ao lado do objeto experienciado (aqui denominado fenômeno cultural ou folguedos). Ou seja, a experiência com o objeto (o outro) constitui um todo onde a troca é mútua e construtiva de um único plano, sem hierarquia entre observador e objeto (ALVAREZ e PASSOS, 2015, p. 141). Na ocasião das festas dos folguedos, o território físico experienciado e cada expressão da cultura popular constituíram o todo existencial onde a troca se deu no plano da minha experiência pessoal.

É nesse sentido que a experiência da pesquisa ou a pesquisa como experiência faz coemergir sujeito e objeto de conhecimento, pesquisador e

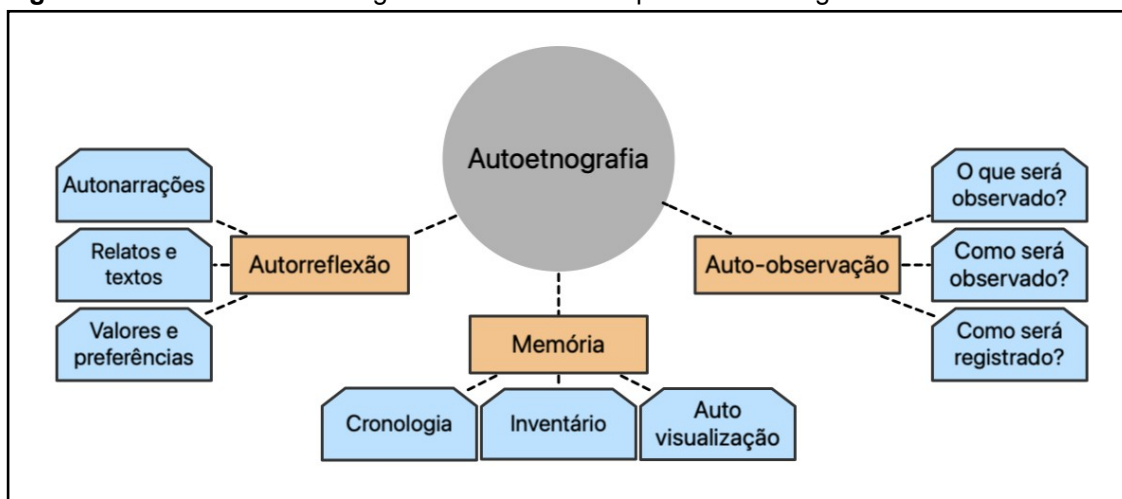
pesquisado como realidades que não estão determinadas previamente, mas que advêm como componentes de uma paisagem ou território existencial (ALVAREZ e PASSOS, 2015, p. 148).

Assim, o território existencial constitui o ethos da pesquisa. É construído, conhecido em sua amplitude, diversidade e habitado pelo pesquisador no âmbito da experiência.

2.6 – Da autoetnografia

O recorte desta pesquisa no que se refere à bricolagem da autoetnografia está apresentado da Figura 31. Abordaremos as características gerais da teoria autoetnográfica e lançaremos o foco sobre três estratégias metodológicas apontadas por López-Cano e San Cristóbal (2014): autorreflexão, memória e auto-observação.

Figura 31 – Recorte da bricolagem referente ao campo da autoetnografia.



A autoetnografia tem sua origem na antropologia quando Karl Heider o utilizou o termo em 1975 ao realizar uma pesquisa na Nova Guiné. Atualmente, o termo é utilizado para designar uma metodologia de pesquisa que envolve descrição e análise da própria experiência do pesquisador que é participante de alguma cultura, a fim de compreender as dinâmicas envolvidas naquela prática cultural.

Destarte, a autoetnografia se refere a escrever sobre a experiência pessoal e sua relação com a cultura. É um gênero autobiográfico de escrita e pesquisa que exhibe múltiplas camadas de consciência. Os autoetnógrafos

primeiramente lançam o olhar através de uma lente grande angular etnográfica, focalizando os aspectos sociais e culturais de sua experiência pessoal; então, eles olham para dentro, expondo um próprio vulnerável que é movido e pode se mover, refratar e resistir às interpretações culturais (ELLIS, 2004, p. 37). Aqui chegamos ao ponto do percurso em que nos deparamos com o método que se sustenta no que Chang (2008) denominou de modelo triádico, ao passo que a autoetnografia apresenta em sua base três orientações: metodológica (etnográfica e analítica), cultural (pela interpretação dos fatores experienciados e a relação entre pesquisador e objeto/sujeito da pesquisa) e a orientação de conteúdo (pelo caráter reflexivo da pesquisa). Ainda em Ellis (2004), alguns termos são relacionados a autoetnografia, tais como uma etnografia pessoal e etnografia reflexiva, enquanto outros termos se referem a abordagens metodológicas, como introspecção sociológica sistemática, investigação narrativa e método biográfico. Com relação a este último, vale ressaltar que apesar de compartilharem alguns aspectos, há uma diferença substancial entre autobiografia e autoetnografia. Na primeira, são contatos os principais acontecimentos da vida do sujeito que a descreve, enquanto na segunda há uma introspecção individual em primeira pessoa, que lança luz sobre a cultura ao qual pertence o sujeito por meio de descrições culturais através da linguagem, a história e etnografia (ELLIS & BOCHNER, 2000, p. 742).

Essencialmente, interessa-me as etnografias reflexivas e narrativas, pois enfocam uma cultura ou subcultura e os autores usam sua experiência pessoal nessa cultura para examinar mais profundamente as interações entre si e com os outros. Essa abordagem oferece uma visão de como o pesquisador mudou como resultado da experiência pessoal com o outro (ELLIS, 2004, p. 42). Ao abordá-la como método de pesquisa, Santos (2017, p. 223) afirma que,

Se é certo que a autoetnografia não pretende fornecer uma resposta a todas as preocupações intelectuais, estéticas, emocionais e éticas sobre a pesquisa, pode-se, entretanto, dizer que, ao enxergá-la como um método, um modo de representação da experiência do indivíduo/autor/pesquisador e de seu modo de vida, compreendemos que o “fazer autoetnografia” ou o “ser um autoetnógrafo” exige dos pesquisadores uma atenção primordial para a investigação do “eu” em primeiro plano (suas memórias e experiências), para as preocupações representacionais durante todas as etapas do processo de pesquisa (interações com os “outros” – sujeitos investigados – e temas de pesquisa) e a representação desses processos em relação aos contextos social e cultural.

Já no campo da prática artística, a autoetnografia não se caracteriza apenas pelo relato de fatos passados, mas também atualiza o artista em seu percurso de pesquisa. Além do texto escrito, o pesquisador pode lançar mão de outros documentos de percurso tais como imagens, referências a outras obras de arte, metáforas, poemas, rascunhos entre outros suportes de registros que se articulem com o universo sensível do artista e que contribuam para sua pesquisa. Nesse sentido, a autoetnografia constitui uma importante ferramenta metodológica, capaz de abarcar o universo subjetivo do artista em sua experiência prática e no campo da pesquisa.

Quanto às estratégias metodológicas da autoetnografia, López-Cano e San Cristóbal (2014) nos apresenta cinco possibilidades aplicadas à pesquisa artística, são elas: memória pessoal, auto-observação, autorreflexão, entrevistas autoetnográficas e análises de artefatos preexistentes. De acordo com o escopo dessa fase da pesquisa, nos atentaremos às três primeiras.

2.6.1 A memória pessoal

Esta estratégia contribui para que o artista pesquisador remonte seu percurso de trabalho, revendo suas decisões e processos criativos. Para descrever a memória pessoal podem ser usadas a cronologia, o inventário e a autovisualização. A cronologia é baseada numa linha do tempo em que rotinas habituais e grandes feitos são pontuados. Podem ser descritos o tempo de treino diário, os ensaios semanais, as apresentações realizadas, bem como as experiências em campo, entre outros feitos. Os saltos criativos de descobertas, encontros e mudanças também são importantes de serem registrados. O autoinventário se diferencia da cronologia por agrupar eventos, feitos, afetos, pessoas etc., pela temática e não pelo tempo. Desse modo, podem ser estabelecidas categorias e subcategorias em que o relato será organizado a fim de atender aos objetivos elencados na pesquisa. A autovisualização se utiliza de imagens, gráficos ou esquemas a fim de traçar um mapa de relações de aproximações e afastamentos com influências musicais, gêneros estudados, contatos ou referências profissionais, por exemplo.

2.6.2 A auto-observação

Guarda similaridades com a observação participante, utilizada em pesquisas qualitativas, porém, como o próprio pesquisador irá se observar é imprescindível que haja uma sistematização de acordo com os objetivos elencados da pesquisa. Primeiro: **O que será observado?** Não somente as nossas ações podem ser observadas, mas pensamentos, sentimentos, intenções, movimentos, sonoridades entre outros aspectos envolvidos na prática musical. Segundo: **Como será observado?** Podemos observar indiretamente através de áudios e/ou vídeos do nosso próprio ensaio ou performance, por exemplo, fazendo anotações pertinentes à pesquisa. Pode-se também observar diretamente enquanto se dá a ação, interrompendo e tomando nota daquilo que for importante, ou realizar uma ação com o propósito de alcançar um objetivo e se auto-observar como é possível fazê-lo. Ainda podemos realizar uma observação interativa com outros pares ou pessoas que possuem os mesmos interesses, o foco é se auto-observar em situações coletivas e em contraste com outras ideias, como quem descobre o seu próprio sotaque nas diferenças e similaridades com o outro. Terceiro: **Quais serão as estratégias de registro?** Podemos registrar nossa auto-observação por ações e ocorrências de forma narrativa ou escolhendo um recorte temporal ou cronológico. López-Cano e San Cristóbal (2014, p.158) sugerem a criação de uma planilha de registros com itens como: ação artística, descrição de tarefas, data de realização, resultado técnico, resultado musical, observações, pensamentos associados a ação, emoções associadas a ação.

2.6.3 A autorreflexão

É um momento de introspecção que complementa o trabalho realizado na auto-observação. Depois de findadas as práticas e após a organização da escrita e a leitura das informações ali contidas, chega o momento de refletir e analisar os dados obtidos e suas contribuições para responder ao problema da pesquisa.

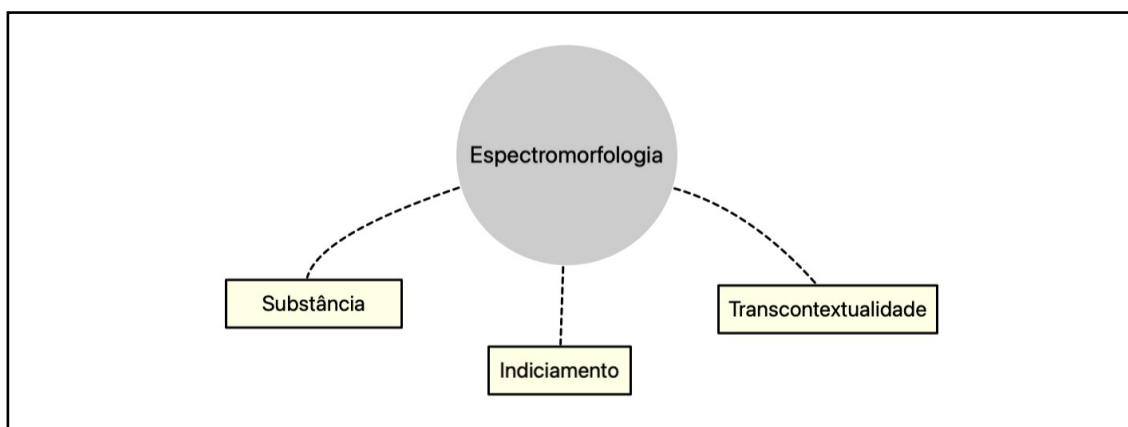
As principais técnicas de autorreflexão geralmente usados em antropologia são os esquemas para detecção de valores e preferências

peçoais, a elaboração de relatos e textos, bem como o contraste com outras autonarrações (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p.159).

Estabelecer valores e preferências ajudará o artista pesquisador a filtrar sua narrativa a partir de suas prioridades de pesquisa, por exemplo: qual o esforço empenhado nos ensaios, como a plateia recebeu a performance, quais paradigmas foram quebrados, quais inovações foram introduzidas em relação à tradição etc. Elaborar relatos e textos que contenham suas intenções artísticas, expectativas e interesses com a pesquisa; elaborar textos de suporte para a construção da interpretação; buscar resumir ideias e sentidos despertados em sua relação com a obra em palavras-chave também ajudarão a criar critérios de análise sobre o que for investigado. Comparar trechos selecionados de sua autonarração com a de terceiros é um modo de observar as opiniões sobre experiências semelhantes, em quais aspectos elas podem se aproximar ou se distanciar de sua pesquisa. Estabelecer relações com outras formas artísticas como imagens, pinturas, metáforas também são formas de significar a subjetividade extraída do processo de autorreflexão.

2.7 – Da espectromorfologia

Figura 32 – Recorte da bricolagem referente ao campo da teoria espectromorfológica de Denis Smalley.



Em 1986, Denis Smalley cunhou o termo espectromorfologia e fundou uma teoria analítica para música eletroacústica a fim de, a princípio, representar a forma dinâmica do espectro de frequências de um som ou estrutura sonora. Inicialmente, direcionou o foco para os processos estruturantes.

Já em seu texto de 1996 (Imaginação da escuta: a escuta na era eletroacústica), expande a teoria espectromorfológica para além dos aspectos estruturantes de uma obra e propõe três relações⁵³ de escuta: indicativa, reflexiva e interativa. A relação indicativa representa o som como mensagem. É centrada no objeto e pode ser apreendida ativa ou passivamente, dependendo se a imagem sonora invade nossa consciência ou se nós a estamos ativamente buscando. A relação reflexiva é centrada no sujeito e se ocupa das respostas, emocionalmente básicas, ao objeto de percepção. A relação interativa envolve uma relação ativa por parte do sujeito em explorar continuamente as qualidades e a estrutura do objeto.

Os materiais sonoros dentro de uma composição não podem ser somente, ou primariamente, autorreferenciais. A apreensão de conteúdo musical e estrutura se liga ao mundo da experiência externa à composição, não apenas ao contexto mais amplo da experiência auditiva, mas também à experiência não-sonora (SMALLEY, 1996, p. 6).

Nesta pesquisa, as duas relações se fizeram presentes em diferentes momentos do meu percurso composicional. Evidentemente que se interrelacionam. Em um contexto que envolve um cenário de imersão poética em territórios existenciais (objetos), a relação interativa se potencializa, em contraponto, no cenário composicional, a produção de transcontextos a partir de materiais sonoros e visuais é provida pelas relações indicativas em maior grau.

2.7.1 Indiciamento

Ao propor o conceito de campos indicativos, Smalley estabeleceu uma relação entre a experiência humana e a apreensão pelo ouvinte de materiais sonoros em contextos musicais. Para ele, o termo “indicativo” significa que a manifestação musical de um campo se refere ao mundo não-sonoro, ou indica experiências relacionadas a ele (SMALLEY, 1996, p. 7).

Durante todo o processo de escuta, desde a imersão experiencial em campo até o ato composicional do projeto artístico *Folguedos Imaginários* utilizei a escuta indicativa como principal. De fato, Smalley estabeleceu uma relação

⁵³ Denis Smalley prefere o termo “relações de escuta” a “modos de escuta” anteriormente proposto por Schaeffer.

entre a experiência humana e a apreensão pelo ouvinte de materiais sonoros em contextos musicais. Para ele, o termo **indicativo** significa que a manifestação musical de um campo se refere ao mundo não-sonoro, ou indica experiências relacionadas a ele (SMALLEY, 1996, p. 7). Nesse mesmo texto, o autor traz o conceito de transcontextualidade de uma obra, que se relaciona diretamente com a natureza cultural dos sons.

2.7.2 Substância

Este componente está diretamente relacionado à percepção e tradução da natureza espectral dos materiais sonoros, sobretudo, como as morfologias espectrais indiciam materialidades ou subjetividades. As substâncias de manifestações sonoras podem evocar impressões e memórias de objetos, movimentos, gestos, podem sugerir imagens, imaginárias e não-existentes (Idem, pag. 12).

2.7.3 Transcontextualidade

A transcontextualidade se dá quando, intencionalmente, os sons tirados da atividade cultural ou da natureza são usados da maneira como foram gravados, ou onde a transformação não destrói a identidade do contexto original. Desse modo, ao fazermos este recorte da atividade composicional, concordamos com Smalley (1996, p. 23) quando este afirma que “o compositor quer que o ouvinte tenha consciência do duplo significado de uma fonte. O primeiro significado deriva do contexto original, natural ou cultural, do evento; o segundo significado deriva do novo contexto musical criado pelo compositor”. Vale ressaltar que, para Smalley (1997, p. 110) a espectromorfologia concentra-se nas características intrínsecas, no entanto,

Uma peça musical não é um artefato fechado e autônomo: ela não se refere apenas a si mesma, mas depende do relacionamento com uma gama de experiências fora do contexto da obra. A música é uma construção cultural, e uma base extrínseca na cultura é necessária para que o intrínseco possa ter significado. O intrínseco e extrínseco são interativos.

Nesse sentido, as obras do projeto artístico Folgedos Imaginários são transcontextuais, pois as decisões composicionais foram baseadas nas qualidades e nas relações intrínsecas para determinar o impacto das relações extrínsecas. Este conceito esteve presente desde a fase de escolha dos materiais sonoros, instrumentos e síntese sonora de cada obra. Apesar de não haver o interesse em produzir obras de documentário sonoro, mas sim poético, também é meu interesse como pesquisador difundir e fazer conhecer a riqueza do folclore que existe em Sergipe.

2.8 – Da Genética Composicional: do conceito à transmutação

Até aqui abordamos o corpo teórico que dará suporte à genética composicional. Também já assumimos que nossa abordagem conceitual parte de uma bricolagem de diferentes campos para compormos uma estrutura teórico-metodológica multicêntrica capaz de conquistar uma posição de ferramenta metodológica auxiliar na infinitude dos processos criativos. A sua aplicação foi demonstrada no Capítulo 4 através da identificação de rastros poéticos nas obras do projeto artístico Folgedos Imaginários.

Vale ressaltar que a proposta de genética composicional não impõe regras ou roteiros de criação. Sua aplicação se deu na forma de acompanhamento de meus processos composicionais, ou seja, assim como as obras, a genética composicional surgiu no percurso desta pesquisa.

Conceitualmente, a **genética composicional é uma ferramenta teórico-metodológica, não prescritiva, capaz de prover suporte poético ao ato criador**. Pode ser aplicada no processo/percurso de criação a partir da experiência pessoal, vivenciada, do(a) próprio(a) artista com qualquer fenômeno que pretenda transmutar em uma poética sonora e/ou audiovisual. Como já dito, nossa hipótese é que a genética composicional aplicada na processualidade de ideias germinais de um projeto artístico, pode ser uma importante ferramenta auxiliar na dinâmica da produção de subjetividades e pode contribuir para melhor compreensão do processo do/pelo próprio artista.

Como vimos na imagem que introduz este capítulo, o escopo teórico que sustenta a proposta de uma genética composicional é formado por uma bricolagem entre quatro campos teóricos: crítica genética ou de processos,

autoetnografia, cartografia e espectromorfologia. A bricolagem desses quatro campos resultou na imbricação de quatorze categorias conceituais, já descritas dentro de seus campos individuais, que se interconectam ao sabor do fluxo processual do movimento da criação. São elas: memória, território existencial, autorreflexão, intervenção, substância, transcontextualidade, indiciamento, auto-observação, plasticidade, artisticidade, tendências poéticas, inferência, documentos de processo e maturação.

A genética composicional com suporte na bricolagem convergiu para propormos, no âmbito desta pesquisa, a composição como um processo de transmutação da experiência vivenciada pelo compositor em um projeto artístico. Diante disso, apesar da não imposição de regras à sua aplicação, sugerimos dois pilares que albergam, sustentam e sintetizam a ideia conceitual da genética composicional como ferramenta auxiliar em processos criativos. O primeiro, parte da experiência e o denominamos de **substrato rizomático composicional (SRC)**. O segundo surge dos processos de produção de subjetividade no percurso da produção de uma poética sonora ou audiovisual e nos apropriamos do termo **transmutação**.

2.8.1 Substrato Rizomático Composicional (SRC)

Trata-se do suporte ou componente experiencial da genética composicional. Constitui o espaço de busca, percepção e incorporação das sensações por parte do compositor em sua relação cognitiva com as expressões da cultura popular nesta pesquisa. É rizomático por não guardar linearidade e sua raiz se ramifica para todos os lados. Significa que nunca se sabe o que se encontrará no processo experiencial pois a imersão poética em campo não pode ser pressuposta. Sendo assim, **SRC guarda uma relação direta com a construção e habitação de territórios existenciais, auto-observação, autorreflexão, intervenção, memória, inferência**, e promove as condições para insights criativos que vão produzir os rastros poéticos do percurso e da experiência vivenciada transmutados nas obras realizadas.

Esses rastros poéticos expressam transcontextos traduzidos nas obras do nosso projeto artístico. Essa tradução se dá por meio de processos de transmutação.

2.8.2 Transmutação

Chegamos ao principal ponto de encontro das relações múltiplas entre as quatorze categorias conceituais que elegemos como suporte à genética composicional: **a transmutação**.

No campo da genética biológica, transmutar está relacionado ao surgimento de novas espécies pelo acúmulo de mutações sofridas pela espécie ancestral. Na física nuclear, o termo se aplica a qualquer reação em que um nuclídeo atômico é transformado em outro. Transmutação é sinônimo transmutar, transformar. Ou seja, implica a transformação de uma coisa em outra coisa.

No contexto da nossa pesquisa, **transmutação produz artefatos poéticos. Está relacionada aos procedimentos de transformação de substâncias sonoras e visuais (gravadas ou sintetizadas) em transcontextos sonoros e visuais. Destarte, é o meio pelo qual a materialidade sonora e visual das obras produz subjetividades** (aqui no plural pois é particular a cada indivíduo que recebe o artefato artístico). Consequentemente, esta relação é decodificada por processos subjetivos na infinito imaginário do compositor e do receptor.

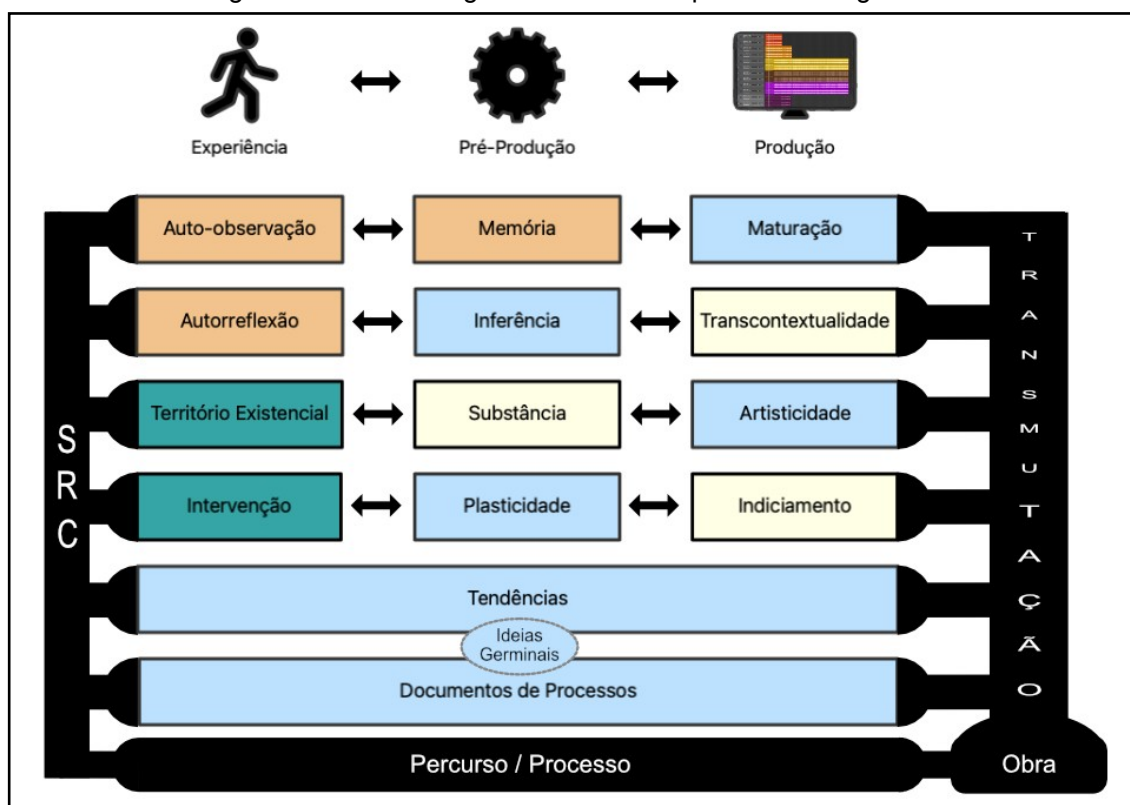
Em especial, **a transmutação implica em forte imbricação entre as categorias substância, plasticidade, transcontextualidade, maturação, artisticidade e indiciamento**. Isso porque essas categorias concorrem de forma mais direta sobre a resignificação dos materiais sonoros e visuais disponíveis ao criador.

Seguiremos agora com a permuta entre os campos, para assim estabelecermos uma proposta inicial de um movimento de criação guiado pelo gesto criador. Nossa pesquisa aponta que a genética composicional se estabelece de forma não-linear no tempo do percurso/processo composicional, tendo em vista que o compositor pode acessar, reprocessar, recombinar ou reavaliar livremente os seus próprios rastros produzidos em diferentes etapas do processo, desde anotações de campo até o histórico de edições e processamentos de arquivos de áudio e vídeo em softwares diversos. No capítulo 3 veremos que este caráter não-linear da genética composicional atravessa todo o percurso metodológico, desde a imersão experiencial em busca

da poética incorporada nos fenômenos da cultura popular até a poética expressa nas obras realizadas.

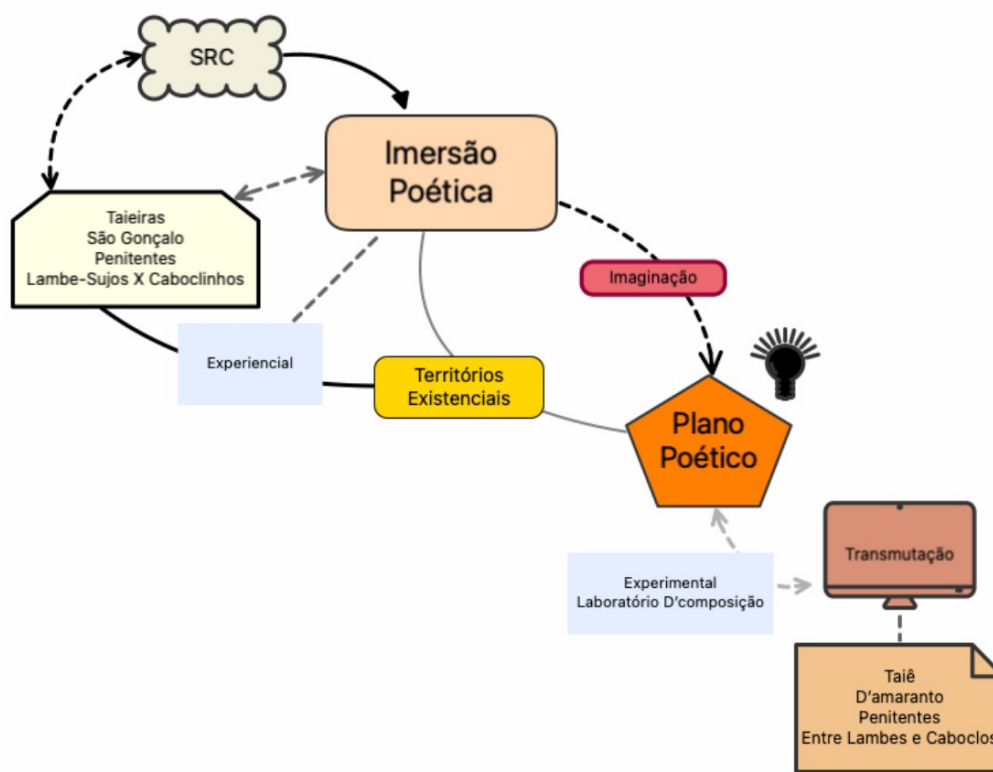
A imagem 33 apresenta a permuta das ferramentas teórico-metodológicas nas três etapas que propomos para descrever o meu percurso/processo composicional das obras do projeto Folguedos Imaginários. Discutiremos as etapas processuais em maior profundidade no Capítulo 3. Basicamente temos uma etapa **experiential**, pessoal, com as expressões da cultura popular em busca do seu caráter poético; uma etapa de **pré-produção**, com análise dos documentos de percurso e seleção dos materiais e substâncias sonoras e visuais; e uma etapa de **produção**, onde ocorre grande parte dos processos de transmutação de materiais na busca da expressão poética das obras.

Figura 33 - Esquema geral da fundamentação da genética composicional no percurso/processo de composição das obras do projeto Folguedos Imaginários. As cores representam a permuta das categorias conceituais resultantes da bricolagem: Azul: crítica genética ou de processos. Abóbora: autoetnografia. Verde: Cartografia. Amarelo: Espectromorfologia.



Concluimos este capítulo com o corpus teórico-metodológico hibridizado ao percurso/processo composicional. Diante disso seguiremos para **o como** da nossa pesquisa.

CAPÍTULO 3 – DA IMERSÃO POÉTICA AO PLANO POÉTICO



Chegamos ao ponto da confluência de forças do movimento criador que interliga um contínuo entre as fases da nossa pesquisa. Uma representação da processualidade. Até aqui nos dedicamos a apresentar o **o que** da nossa investigação em seu caráter multicêntrico e para o qual lançamos um olhar a partir da perspectiva da **genética composicional**. Também já nos municiamos de um suporte teórico interdisciplinar com a bricolagem de elementos pertencentes a diferentes constelações teóricas. Destarte, chegamos à síntese metodológica desta tese, pautada no recorte temporal que vai da vivência experiencial do compositor com os folguedos sergipanos até os processos de produção e realização das obras, ou seja, desde o **sistema risomático composicional (SRC)** até os processos de **transmutação**, respectivamente.

Neste capítulo abordaremos o caminho que percorremos na produção das minhas verdades artísticas materializadas no projeto artístico Folguedos Imaginários. Lançaremos o foco para **o como** sob a perspectiva dos processos

envolvidos no percurso que nos levou aos rastros genéticos que serão apontados no Capítulo 4.

Dado o caráter rizomático deste percurso, optamos por estabelecer dois cenários que se interrelacionam no curso temporal da pesquisa: a **imersão poética** e o **projeto poético**.

3.1 – Imersão Poética

Este cenário consiste na reconstrução da realidade experienciada por mim com a cultura popular, passando pelos processos de percepção, ressignificação, e, principalmente, pela incorporação de novos conhecimentos a partir da construção e habitação de territórios existenciais possíveis de cada folguedo.

Entra em cena a experiência corpórea em campo, a minha exposição interventiva ao SRC a fim de sublimar as sensações em metáforas, imagens mentais e ideias compositivas que constituíram os materiais genéticos das obras do projeto artístico. Além disso, a temporalidade deste cenário independe do momento experiencial e se estende até a produção das obras. Como vimos no capítulo anterior, a aplicação da genética composicional como horizonte metodológico tem como característica fundamental a não centralidade da ideia de rizoma. Assim, a imersão poética pode ser revisitada tanto através da memória do compositor como da reanálise e reutilização dos registros de percurso. O fato é que cada experiência é múltipla no instante em que ocorre e essa multiplicidade concorre para descoberta (e criação) dos materiais iniciais e às decisões sobre se ou quais contextos vão aparecer nas obras.

Seguiremos agora com a descrição de como se deu a imersão poética no contexto de cada um dos quatro folguedos: Procissão dos Penitentes, Taieiras, Lambe-Sujos e Caboclinhos, e São Gonçalo do Amarante. Para isso, recorro à memória e aos registros do percurso para lançar o olhar para dentro do SRC e correlacionar os elementos da fase experiencial da genética composicional apresentados no capítulo anterior: autorreflexão, auto-observação, território existencial e intervenção.

Ressalto que todas as imersões poéticas ocorrem no mesmo espaço geográfico da cidade histórica de Laranjeiras-SE. Todavia, dada toda carga

contextual inerente a cada folguedo, esse espaço geográfico físico se transforma radicalmente com as cores, sons, falas, gestos e narrativas. Com isso também se desloca e com isso nos transporta para diferentes referenciais históricos, sociais, fictícios e lúdicos que se expressam nas manifestações e ganham vida no imaginário popular. Experienciar esses mundos no SRC também me possibilitou o conhecimento de mundos outros, ocultos pelo dia a dia da cidade, mas presente como fenômeno cultural.

3.1.1 Da imersão poética no sincretismo das Taieiras

Na alvorada do dia 06 de janeiro de 2019 vislumbrei os primeiros movimentos que prenunciavam o cortejo das Taieiras. A Lôxa⁵⁴ Bárbara Santos reuniu o grupo de meninas Taieiras, o menino Rei, o menino Patrão e demais brincantes no interior da Casa. Me deparei com o primeiro momento desta fase experiencial em que minha imaginação foi guiada pelo ecossistema sonoro, dado fato de ser um momento particular dos brincantes. Os primeiros cânticos sob o ritmo do tambor do Patrão vazavam para o exterior e que já expressavam os primeiros sinais sincréticos pela louvação aos santos católicos Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dentro da Casa Nagô. Belíssimo!

O cortejo saiu da Casa em direção à região onde outrora fora o Porto, à beira do Rio Contiguiba, para uma saudação à rainha do mar. No percurso, os cânticos de rua, profanos, contrastavam a fase anterior. O colorido vistoso dos vestidos, fitas e demais adereços compunha uma nova paisagem para as ruelas históricas da cidade, criando um clima etéreo que sublimava um misto entre devoção e profanação. Tudo isso conduzido por uma textura sonora que tinha como extremos o pulso grave e bem definido do tambor do Patrão, contrastando com a nuvem amorfa de altas frequências dos querequexês. A camada vocal ao nível da região da fala completava a textura.

Ao nos aproximarmos do Porto, uma nova cena elevou a minha atenção para um novo plano. O cortejo das taieiras se encontrou com outra manifestação da cultura popular: a Marujada, formada por homens caracterizados de

⁵⁴ Como vimos no capítulo 1, Lôxa é o nome é a denominação da Mãe de Santo no terreiro de Candomblé de origem nação Nagô.

marinheiros guiados pelo canto de um Comandante, Mestre da Nau. Todos tocavam pandeiros e executam diversas métricas e cantigas responsoriais que narravam um conflito em alto mar entre mouros e cristãos. Na trama, após a vitória desses últimos, os mouros capturados seriam convertidos ao cristianismo. O fato é que a mistura desses dois folguedos provocou um verdadeiro caos sonoro. Todavia, a perturbadora textura sonora que se instalou contrastou a instigante paisagem visual.

O cortejo das Taieiras seguiu em direção à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, onde presenciei o ponto máximo que desencadeou a minha catarse enquanto habitante daquele território existencial. A textura sonora inicial foi retomada e o cortejo realizou algumas paradas para visitação em casas durante o percurso. Aqui faço uma breve autorreflexão. Para mim, foi inevitável observar uma parcela de olhares e sussurros de tom preconceituoso que, inevitavelmente, me afetaram enquanto indivíduo imerso numa cartografia poética. Estávamos diante de mulheres negras, representantes de uma religião de matriz africana, se dirigindo a um templo da religião de matriz europeia, de predominância branca, onde a Rainha Nagô estava sendo conduzida para receber, do líder católico, a coroa simbolicamente retirada da Santa Mãe do cristianismo.

Constatar essa infeliz realidade paralela à luz da manifestação cultural, despertou em mim a atenção para o pacto social que havia se estabelecido ao longo de décadas de luta pela preservação da cultura popular, cuja força prevaleceu sobre o racismo estrutural enraizado nas raízes históricas do país.

Diante disso, ali, ao lado do fenômeno cultural, busquei incorporar a referida força de resistência e a minha catarse foi elevada ao nível extremo quando presenciei a rainha das taieiras entoar cânticos e ser coroada pelo sacerdote cristão. Naquele momento, o sincretismo atingia seu maior nível de expressão e significado. Por alguns segundos, incorporei um universo de sensações emocionais hibridizadas pela fusão das duas matrizes religiosas. Além disso, a textura sonora caótica extremamente reverberante do tempo católico atravessava todos os meus sentidos.

Ao final, na fase de dispersão do cortejo, almoço e descanso das taieiras, senti que já havia incorporado quantidade suficiente de sensações, memórias e registros. O cortejo continuara pela tarde. Retornei a Aracaju para iniciar o plano poético da obra que posteriormente recebeu o nome Taiê.

3.1.2 Da imersão poética no imaginário popular do São Gonçalo de Amarante

A segunda imersão experiencial se deu na construção do território existencial do folguedo São Gonçalo de Amarante. Já na viagem em direção a Laranjeiras-SE, confrontava no meu imaginário as diferentes hipóteses sobre a veracidade da atuação daquele suposto padre de Amarante, Portugal. Tem-se que num passado distante, o São Gonçalo vestia-se de marinheiro e embarcava com a missão de 'salvar' prostitutas de regiões portuárias. Para isso, usava a música e a dança como meio de aproximação e conversão. Se existiu, que tipo de salvação estava em jogo? O fato é que séculos depois, mesmo sem qualquer registro oficial dessa atividade, essa história habita o imaginário popular e tem sua representação no folguedo São Gonçalo.

Em Sergipe, o folguedo se manifesta de forma particular em diferentes municípios. Em Laranjeiras, os homens, todos descendentes de ancestrais quilombolas da região da Mussuca, têm sua indumentária ritual à base de trajes e adornos femininos. Usam saíões de anáguas cobertos por longas fitas coloridas, uma blusa branca geralmente rendada e um xale colorido enfeitado de fitas atravessa-lhes o tronco em diagonal, e na cabeça usam turbante branco enlaçado de fitas coloridas.

O ritual segue um roteiro de sete jornadas e nesse percurso realizam uma série de bailados com gestos que denotam uma sensualidade veemente. O Mestre do folguedo representa o marinheiro e toca o tambor, aqui também chamado de Patrão. O Mestre guia as jornadas com o cortejo bailado pelas ruas da cidade até chegarem a algum espaço predeterminado, tal como uma praça ou um palco. Ao som do violão, cavaquinho e instrumentos de percussão, os versos são entoados atualmente por Dona Nadir da Mussuca, Mestra da Cultura Popular. A segunda mulher que participa do folguedo é a Mariposa e carrega um barquinho com o São Gonçalo.

Quando cheguei à cidade, o bailado pelas ruas já havia iniciado. Uma multidão já ocupava as calçadas das ruas por onde o cortejo passaria em direção ao palco central. De fato, um folguedo com grande engajamento popular.

Ao seguir o cortejo, percebi que havia um elemento gestual na coreografia dos brincantes que marcava todo o percurso: a circularidade. O movimento circular era realizado por cada membro em torno do próprio eixo e o

semicircular se estabelecia nos passos do cortejo, de forma aleatória para direita ou esquerda. Esporadicamente, tocavam-se delicadamente com a ponta dos pés. Era interessante como aqueles gestos tomavam grande atenção da população que assistia, observei.

No plano visual, o mosaico de cores em movimento revelava uma tela viva a céu aberto. No plano sonoro, tudo girava em torno da rítmica constante do tambor (Patrão) acompanhado pelo som percussivo da fricção dos pulés.

Logo que subiram ao palco central, a textura sonora do folguedo ganhou amplificação de um sistema de som de grande porte e, a partir de então, som e imagem (dos brincantes que ocupavam todo palco) ganharam a dimensão de um grande espetáculo. Tudo se transformara.

A população, de predominância feminina, aglomerou-se à frente e ocupou toda a praça. Posicionei-me no palco para habitar e perceber o fenômeno. Parecia que um grande show estava por iniciar e, de fato, estava mesmo pois todo o ritual seria reiniciado. Estava clara ali a importância daquele folguedo para o laranjeirense.

Inserido naquele novo ecossistema, entendi que o território existencial daquele folguedo estava construído. Passei a habitá-lo. Por alguns instantes desloquei o meu imaginário para os diferentes contextos que ali tornavam-se claros. A forte representatividade racial com raízes nos quilombos autóctones, para mim, indicava processos de empoderamento identitário, bem como de ressignificação da própria história que fundava o folguedo.

Muito além de referenciar o Santo São Gonçalo, os versos das toadas ao longo das jornadas indicava diferentes temáticas, com temporalidades singulares. Revelam recorrência a temas africanos, mais especificamente vinculados aos povos do Congo e de Angola, bem como utilizam vocábulos que indicam influência de bantos, de significado desconhecido pelos brincantes e populares, mas que atuam na composição do universo imaginário mágico perpetuado pelo folguedo.

Tomei nota dos versos das sete jornadas com o propósito de registrar e somar à minha memória e aos registros de áudio e vídeo da imersão.

- **Jornada nº 1 e 7: Nas horas de Deus amém**

Nas hora de Deus, amém
 Pade, Filo, Esp'rito Santo
 Essa premêra cantiga
 Que p'a São Gonçalo eu canto

(Refrão)

Ora viva a arreviva
 Ora São Gonçalo viva
 Vou pedi a Deus do céu
 Pra vim me ajudá
 Quero vencê a bataia
 Essa bataia riá

São Gonçalo hoje é santo
 Ele já foi marinheiro
 Vamo s'imbarcá cum ele
 Pro Rio de Janeiro

Quem dança o São Gonçalo
 É de ter o pé ligeiro
 Na saída do batente
 Tem barroca no terreiro

Lá vem o carro cantando
 Cheio de cravo e de rosa
 São Gonçalo vem no meio
 Escoiando a mais formosa

São Gonçalo hoje é santo
 Casamenteiro das véias
 Pra que num casá as moças
 Que má le fizeram ela

São Gonçalo hoje é santo
 Feito de pau de afavaca
 Quem não tem cama nem rede
 Dorme no couro da vaca

São Gonçalo hoje é santo
 Nasceu lá em Portugá
 Vou pedir a Deus do céu
 Pr'a ele me ajudá

Vamo s'imbora meus marujo
 P'a cidade de Bahia
 Bom Jesus dos Navegantes
 Nossa Senhora da Guia

- **Jornada nº 2: Vosso reis pediu uma dança**

Vosso reis pediu uma dança
 É de ponta de pé é de carcanhá
 Onde mora vosso reis de Congo
 É de ponta de pé é de carcanhá

- **Jornada nº 3: Adeus parente**

Adeus parente q'eu vou m'imbora
Pra terra do Congo vou vê Angola
Aí eu vou m'imbora, aí eu vou m'imbora
Vou pra terra de Congo vou vê Angola

- **Jornada nº 4: Jiruarê**

Jiruarê ô quibamba ê
Jiruaá, jiruaá, isquitin calamundê
Jiruarê ô quibamba ê
Vai vai isquitin calamundê

- **Jornada nº 5: Mamãe Zambi**

Em de rê rê mamãe Zambi
Nossa mãe Zambi, oi ela ali
Em de rê rê mamãe Zambi
Oia iá iá mãe Zambi, que faz aqui

- **Jornada nº 6: Suzanê**

Ô Suzanê
Cadê mãe Suzana
Mãe Suzana morreu
No tope da ladeira
Mas meu Deus cadê ela
Aí, aí mãe Suzana

Refleti que o texto dos versos se constituía um forte elemento de integração entre público e brincantes e possuía um forte caráter indiciador para minha imersão poética. Passei então a incorporá-lo à minha atenção e imaginário na busca pela minha catarse. Retornei a Aracaju embebedido de tendências poéticas que resultaram posteriormente na obra D'amaranto.

3.1.3 Da imersão poética na devoção dos Penitentes

Em 19 de abril de 2019 retornei ao município de Laranjeiras-SE para experienciar de corpo presente mais uma manifestação da cultura popular como parte da imersão poética e construção de um território existencial. Era sabido que naquela data, por volta da meia noite, assim como ocorre secularmente ao longo do período da quaresma, haveria a Procissão dos Penitentes.

Ao chegar à praça da matriz, por volta das 16h, e, munido de equipamentos de captação de áudio e vídeo, voltei toda minha atenção para o

que havia em torno das praças e ruelas. A percepção de um clima de devoção ao cristo ressuscitado era surpreendente. De fato, sinestesticamente habitando aquele território, eu estava deslocado no tempo e no espaço para um outro lugar, um outro plano imaginário. As texturas das paredes, o chão batido, paralelepípedos, as faixadas seculares dos casarões ao redor da praça, ainda com alvenarias semelhantes a antigos calabouços sob as calçadas onde se ‘guardavam’ escravos, além dos trapiches e o antigo porto no vale do rio Contiguiba constituíam uma atmosfera perfeita que remetia ao período colonial.

Ao mesmo tempo, índices da modernidade também se faziam presente, tais como as caminhonetas com motor a turbo e as incontáveis selfies dos jovens que acompanhavam as manifestações religiosas.

Sentado numa calçada colonial, refleti por alguns instantes o fato de a cidade concentrar a maior parte do território remanescente quilombola da região e reunir grande número de manifestações culturais de matriz africana do Estado, além de abrigar o primeiro terreiro de candomblé, considerado matriz por ter dado origem aos Filhos de Obá, de origem Nagô; e também concentrar mais de 30 templos seculares de natureza cristã.

Olhei para um dos picos montanhosos que circundam a cidade avistei a Capela Bom Jesus dos Navegantes, cuja imponência contrastava com a Igreja de Nossa Senhora dos Pretos, construída por duas irmandades de africanos no ponto mais baixo da cidade, há poucos metros de onde eu estava. O sentimento em mim despertado foi que eu estava no centro de um grande ‘acordo’ social, político, religioso e cultural para coexistirem tantos contrastes interagindo de forma intensa naquele momento.

Findando a reflexão, retomei o modo de experiência e observei que a cidade de Laranjeiras aguardava o cair da noite para que surgissem os penitentes. Naquele momento revivi em memória momentos da minha infância em que visitava aquela mesma cidade com meu avô e avistava os moradores sentados em suas calçadas proseando e aguardando o tempo passar. Parecia que nada mudou em todos esses anos. Havia uma espécie de suspense/apreensão presente nas falas dos moradores locais com quem assuntei.

Passei a sentir uma série de sensações à medida que ouvia relatos sobre as crenças manifestadas, pois cada prosa expressava uma espécie de

universo particular que habitava o imaginário. Ao perguntar quem eram os penitentes, uma senhora respondeu:

“...meu fio, não gosto de assuntar isso pra mó de que tenho medo das almas que andam com eles...”

Esse padrão de resposta se repetiu algumas vezes, cada um a sua maneira. Além disso, havia um outro mistério em meu imaginário: quem eram aqueles homens que faziam parte da irmandade dos penitentes? Ninguém sabia!

“... deve ser os parente de fulano...”
 “... não sei de onde eles são...”
 “... eles são de outra cidade...”

Para mim estava claro que o anonimato era/é uma condição para ser um penitente. Inevitavelmente, aquele misto de apreensão e ansiedade tomou parte de mim. Continuei a prostrar com o máximo de pessoas, enquanto ainda estavam disponíveis.

Acompanhei a missa das 19h na Igreja Matriz do Sagrado Coração e logo após vi a cidade se esvaziar. Aguardei em silêncio, fazendo minhas anotações de campo, registrando sons e imagens e contemplando a paisagem e o sonoro daquela noite.

Por volta das 23:50h já dava para ouvir sons de matracas. Percebi feixes de luz cantos de janelas de algumas casas ao meu redor, como se espiassem pelas gretas o fenômeno que se anunciara pelo sonoro. Minutos depois avistei aproximadamente vinte homens vindo em direção à praça da matriz, todos de túnicas brancas e encapuçados, iniciavam a procissão pelas ruelas da cidade.

Conforme a oralidade descreve, eles realizaram paradas em pontos da cidade onde havia ocorrido situações de sofrimento (assassinatos, acidentes com vítimas fatais etc.). Segui-los.

Em cada parada entoavam cânticos e rezas intercaladas pelo som ancestral da matraca. Pela segunda vez naquele dia, no campo sinestésico eu me senti em outro lugar no plano temporal/espacial. Alguns penitentes se autoflagelavam para redimir os pecados de suas almas, pois assim purificados, estariam aptos a ‘resgatarem’ almas perdidas. Tudo isso envolvido por um universo sonoro que envolvia a paisagem local: os sinos das igrejas, passos ao chão, cânticos e o som da matraca em paralelo com os sons da cidade viva.

Após o sétimo ponto de parada, o cortejo seguiu em direção ao cemitério municipal onde, simbolicamente, conduziram as almas para concluírem a passagem para salvação. Pela segunda vez, desde o início das imersões poéticas, recorri à percepção do ecossistema sonoro para acionar o universo imaginário. Isso porque a fase final foi restrita aos membros da irmandade.

Ciente da grande devoção que acabara de experienciar, finalizei minha incursão e retornei ao percurso em direção ao plano poético que resultou na obra *Penitentes*.

3.1.4 Da imersão poética na guerra dos Lambe-Sujos x Caboclinhos

Retorno a Laranjeiras para realizar a última imersão poética do projeto. Era alvorada do dia 14 de outubro de 2019, data que marca a encenação da guerra entre os Lambe-Sujos; escravos organizados em quilombos, e os Caboclinhos; índios silvícolas. Como vimos no Capítulo 1, a trama se desenvolve em torno dos conflitos motivados pelo sequestro da princesa dos Caboclinhos, pelos Lambe-Sujos. Ao final, os silvícolas vencem e resgatam a princesa.

Este é o folguedo mais representativo e que envolve o maior número de brincantes. Segundo o Mestre Zé Rolinha, naquele ano havia em torno de 500 pessoas cadastradas oficialmente na associação que gerencia o folguedo, sendo que a grande maioria optava por atuar do lado dos Lambe-Sujos. Essa preferência pelo escárnio por parte dos brincantes também reflete o sentimento de pertencimento a matrizes africanas que, de fato, naquele território tem origem e se perpetuou, não apenas no imaginário, mas na história local. Logo depois, percebi que o cadastro de pessoas tinha o objetivo de formalizar a organização do evento. De fato, milhares de pessoas participaram do brinquedo.

A cidade se transformara. Os laranjeirenses, como de costume, aderiram espontaneamente e se integraram ao folguedo. Homens, mulheres e crianças com trajes e gorros vermelhos, além do corpo pintado com a mistura de água, mel de cabaú e tintura preta, se distribuíam por todos os lados. A paisagem que vislumbrei me transportou para algum recorte temporal do período colonial.

Para construir e habitar aquele território existencial, me coloquei dentro no grupo dos Lambe-Sujos e vivenciei todas as fases dos conflitos ao longo daquele dia. Foram mais de dez horas de imersão-intervenção.

O universo sonoro (de dentro) do folguedo era absolutamente instigador no sentido da incorporação das sensações de vivenciar a trama de um conflito daquela natureza cultural. Ao mesmo tempo, estava exposto a um ecossistema sonoro perturbador, no sentido da textura caótica produzida pela massa de tambores, timbales, atabaques, ganzás e caixas brancas. A tensão por algo prestes a acontecer era constante.

Alguns personagens que emergiam da massa caótica ganhavam protagonismo ao longo do dia, marcando viradas de fases da guerra. A benção concedida pelo Padre autorizava o início dos eventos, assim como também a figura do Rei do Lambe-Sujos comandava toda a trama do sequestro da princesa caboclinha e proteção do quilombo. O Pai Jaú surge e faz referência às religiões de matriz africana. Em outro momento a aparição da Mãe Suzana é uma representação da graça da figura feminina. Na trama, Suzana se arrisca ao fugir do Casarão onde servia, para cuidar do Quilombo. Por fim, surge o Nêgo da força. Apesar de condenado por entregar a localização do quilombo aos caboclinhos, recebe o perdão por alertar o Rei dos Lambe-Sujos sobre a aproximação dos guerreiros silvícolas.

A grande batalha foi travada corpo a corpo, na região do quilombo às margens do rio Cotinguiba. Foices e facões contra espadas e flechas prenderam a atenção de todos. Depois de várias embaixadas, os silvícolas resgataram sua princesa e desmontaram o quilombo.

De posse de uma avalanche de sensações e registros de percurso, volto-me para o plano poético na perspectiva de transmutar a imersão poética na obra *Entre Lambes e Caboclos*.

3.2 – Do Plano Poético

Chegamos ao coração da genética composicional e, conseqüentemente, desta tese. O **plano poético** constitui o cenário em que pulsa a processualidade dos atos criativos que nutriram a realização do projeto

artístico Folgedos Imaginários. Vale reforçar que a ideia de processualidade aqui sugere a continuidade entre as etapas do percurso composicional.

Antes de colocarmos uma lupa sobre o plano poético, a fim de ampliarmos o entendimento da genética composicional como horizonte metodológico no meu percurso criativo, voltemos a atenção para a processualidade representada no fluxograma que abre este capítulo.

Vimos, no capítulo 2, que a **genética composicional** se dá em dois momentos ou fases. O primeiro, **pré-composicional**, tem o caráter **experiential** e está relacionado diretamente com o cenário da **imersão poética**. Esta, por sua vez, constitui a dimensão do compor a partir da construção e incorporação de **territórios existenciais** dos quatro folgedos sergipanos que, nessa pesquisa, nutrem o **Substrato Rizomático Composicional (SRC)** com as **tendências poéticas**.

Também já foi apontado que a exposição corpórea e sensorial à **experiência em campo**, ou seja, em ecossistema diverso daquele em que o compositor está habituado, foi condição essencial para a fase pré-composicional da genética composicional. Em meu percurso, optei pela aproximação entre a pesquisa artística e algumas manifestações da cultura popular de Sergipe.

Em síntese, a fase experiential (pré-composicional) forneceu as condições ótimas para o surgimento das **ideias germinais** (sons imaginados) que foram desenvolvidas, por vezes revisitadas, substituídas, transformadas, (re)organizadas e traduzidas nas obras sonoras e audiovisuais do projeto artístico Folgedos Imaginários.

O segundo momento da genética composicional, o **trans-composicional**, tem o caráter experimental e tem como objetivo maior a produção das obras do projeto artístico a partir de processos da **transmutação** das ideias germinais.

Ao contrário da fase anterior, esta foi desenvolvida em ambiente de estúdio de áudio e vídeo, próprio⁵⁵ e equipado com todo o aparato tecnológico de hardware e software que deu suporte técnico às etapas práticas de edição, síntese, transformação, montagem, mixagem, espacialização e masterização

⁵⁵ Refiro-me ao Estúdio Arapuca, onde desenvolvi a fase composicional da pesquisa e também onde atuo profissionalmente como produtor musical e compositor.

das obras. A este ecossistema de criação e experimentação chamamos aqui de **laboratório d'composição**⁵⁶.

Ao pensar a genética composicional como horizonte metodológico, estou certo de que o fio condutor da poética nas obras Tiaê, D'amaranto, Penitentes, e Entre Lambes e Caboclos foi a **imaginação**. É neste contexto que estabelecemos o **plano poético**.

Destarte, nessa pesquisa, o sentido de poético se conecta ao vagar da imaginação na produção de subjetividade do meu movimento criador. De fato, o plano poético consiste na busca e descobrimento da minha verdade artística e, nesse sentido, ratifico que **a genética composicional não tem um caráter prescritivo**, mas sim, que provê cenários imaginários **no** meu percurso de criação.

A opção de associar a minha poética a um plano de realização, ao invés de uma estratégia de composição, tem como base a diferenciação formulada por François Delalande,

“Ao plano de realização, que descreve as etapas teóricas que conduzem do objecto sonoro elementar ao objecto sonoro complexo que é a obra, oporemos o conceito de estratégia de composição, que descreve a história real não só dos actos, mas também as atitudes e as decisões que levam de um projeto inicial a um objeto final” (DELALANDE, 2013, p. 130, tradução nossa)⁵⁷.

Para mim, o que caracteriza uma obra de arte é justamente a impossibilidade de explicá-la. A partir disso, optei pela ideia de plano poético para formular mentalmente as minhas etapas processuais, iluminadas pela subjetividade dos aspectos teóricos da genética composicional, resultando na expressão artística que chegará ao receptor através das obras.

Focamos na dimensão expressiva das obras. O plano poético não se ocupa de descrever literalmente os atos composicionais reais e concretos, tais como as técnicas de captação de áudio e vídeo empregadas, ou estratégias e

⁵⁶ A cacofonia resultante do neologismo D'compodição (decomposição) indicia os procedimentos de transformação dos materiais sonoros e visuais imprescindíveis ao processo de transmutação.

⁵⁷ Al plan de realización, que describe las etapas teóricas que llevan desde el objeto sonoro elemental al objeto sonoro complejo que es la obra, opondremos el concepto de estrategia de composición, que describe la historia real no solamente de los actos, sino también de las actitudes y las decisiones que llevan de un proyecto inicial a un objeto final (DELALANDE, 2013, p. 130).

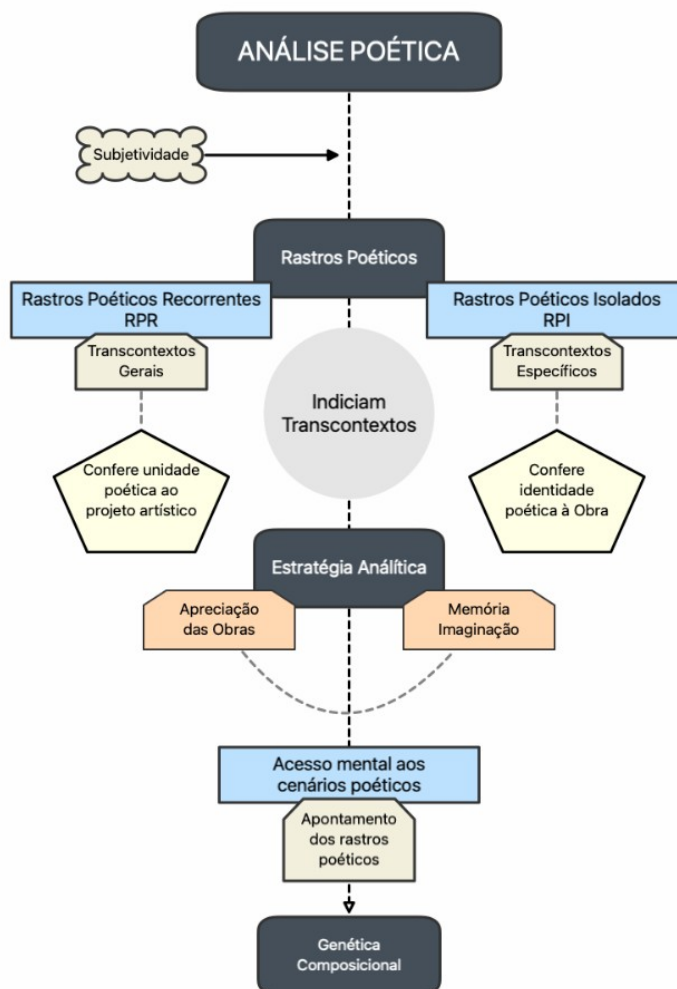
detalhamento técnico de edição, montagem, mixagem e espacialização a nível de softwares e plugins etc. Se assim o fizesse, inevitavelmente desvirtuaria a ideia de poético e processualidade, o que tornaria a genética composicional uma proposta metodológica meramente prescritiva, sistemática.

Além disso, escolhi o gênero eletroacústico como universo estético devido ao seu inesgotável campo de possibilidades de materiais e resultantes sonoras, bem como à clareza, profundidade e abrangência do seu poder de indiciamento para 'fora' da obra. Com isso, reuni as condições para que as obras realizadas fossem frutos do encontro entre as experiências internas (como já vimos, incorporadas por mim nas imersões poéticas) e externas (indicativas e transcontextuais) à música.

Ao trabalhar com os subgêneros da música eletroacústica (acusmática, videomúsica e mista), naturalmente me deparei com uma relação triádica entre **ideias germinais**, **substâncias sonoras e visuais**, e **aparato tecnológico**, cujo movimento interno proveu os transcontextos nas quatro obras do projeto artístico Folgedos Imaginários: Taiê, D'amaranto, Penitentes, e Entre Lambes e Caboclos.

É oportuno insistir em ratificar que o plano poético representa o cenário geral do meu fluxo compositivo: os descobrimentos, estratégias, recorrências, desistências etc. No capítulo seguinte, analisaremos a poética expressa nas obras através dos rastros poéticos da genética composicional. Veremos que a reconstrução mental dos cenários poéticos será de grande contribuição.

CAPÍTULO 4 – RASTROS POÉTICOS DE UMA GENÉTICA COMPOSICIONAL



No capítulo anterior, desenhamos os cenários de aplicação da genética composicional: a **poética imersiva** e o **plano poético**.

Neste capítulo, munidos de um corpus teórico-metodológico processualizado em um corpus composicional, buscamos as resultantes imaginárias do uso da genética composicional **no** percurso de realização das quatro obras. Para isso, reconectamos os **planos poéticos** e apontamos os **rastros poéticos** que indiciam a transmutação da imersão poética, por meio de uma estratégia analítica igualmente poética, não-linear, baseada na apreciação das obras.

4.1 – Dos Rastros Poéticos

No âmbito da crítica genética ou crítica de processos, os rastros da criação; também chamados de documentos de processos, são os registros materiais do

processo criador: “São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo (SALLES, 2011, p. 26).

Já apontamos que a natureza das investigações artísticas que lançam mão da teoria da crítica genética tem como característica o olhar analítico/crítico de um(a) pesquisador(a) sobre o processo criativo de outro(a) artista, na busca pelo entendimento dos processos mentais envolvidos em determinada criação artística.

Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices do processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo (SALLES, 2011, p. 27).

Conquanto, aponto outra perspectiva ao aplicar a genética composicional última **no** meu percurso de criação. Ou seja, me propus a investigar as poéticas expressas **nos** meus atos compositivos. Uma autoanálise que também visa apontar as minhas verdades artísticas, realizadas no meu movimento criador e expressas nos rastros poéticos.

É incomensurável ressaltar que, ao propormos a ideia de rastros poéticos, não buscamos identificar ou categorizar os elementos conceituais da genética composicional no corpo das obras. Como vimos no Capítulo 2, estes elementos constituem o corpus que dá sustentação à nossa proposta teórico-metodológica e são propulsores de ideias germinais que entram em cena no plano poético.

Assim, no âmbito genética composicional, entendemos que os rastros poéticos:

- Chancelam a minha catarse emocional deflagrada ao experienciar de corpo presente as manifestações da cultura popular;
- São expressos na materialidade sonora e visual das obras realizadas;
- Estão relacionados à imersão poética e ao plano poético;
- Denunciam as ideias germinais transmutadas no plano poético de cada obra;
- São abstraídos da materialidade sonora e visual das obras realizadas;
- Representam transcontextos imaginários.

Uma vez compreendidos do ponto de vista conceitual, classificamos os rastros poéticos em duas categorias: **Rastros Poéticos Recorrentes (RPR)** e **Rastros Poéticos Isolados (RPI)**. Com isso, veremos mais adiantes neste capítulo, que objetivamos instituir uma estratégia analítica simples e de fácil aplicação, porém, potente para relacionar os transcontextos das obras às imersões poéticas por mim experienciadas.

4.1.1 Rastros Poéticos Recorrentes (RPR)

São os rastros poéticos que reaparecem dentro da mesma obra ou encontrados em diferentes obras de projetos artísticos. Estes rastros indiciam transcontextos semelhantes.

4.1.2 Rastros Poéticos Isolados (RPI)

Ao contrário dos rastros poéticos recorrentes, esta categoria é exclusiva de uma obra e está relacionada ao indiciamento de um transcontexto específico. O RPI confere identidade poética à obra de um projeto artístico.

Vale ressaltar que as duas categorias concorrem para um mesmo objetivo analítico: iluminar os transcontextos **nas** obras.

4.2 – Estratégia de análise poética

Dado o caráter subjetivo dessa fase, optamos por desenvolver uma estratégia de análise otimizada para as necessidades da nossa investigação. Ao revisitarmos as relações rizomáticas entre os elementos teóricos, experienciais e experimentais que deram suporte à genética composicional, entendemos que a nossa estratégia de análise poética não deveria caminhar por percursos puramente lineares ou isolados. Para isso, **partimos da apreciação das obras e constituímos duas fases que se retroalimentaram continuamente pela subjetividade dos transcontextos que ligam as obras realizadas às minhas imersões poéticas.**

4.2.1 Reconexão com os cenários e planos poéticos

Critérios:

- **Os cenários e planos poéticos⁵⁸ foram acessados por meio da memória/imaginação, afetado pela experiência da apreciação das obras.** Este critério é condição indispensável para revisitar a genética composicional por meio dos seus rastros poéticos.
- **A quatro obras foram apreciadas num mesmo momento, em ambiente sonoro imersivo e binaural.** O laboratório d'composição é equipado com sistema de monitoração sonora 7.4.1, padrão Dolby Atmos⁵⁹ de reprodução de áudio imersivo. Também utilizei fones de ouvido para apreciação da versão binaural⁶⁰ das obras.

4.2.2 Apontamento dos rastros poéticos

Critérios:

- **A identificação e caracterização dos rastros poéticos partiu da experiência imersiva nas obras.** Este critério recapitula a importância da relação entre o fazer artístico, sua apreciação e os procedimentos analíticos no âmbito da pesquisa artística.
- **A busca se deu exclusivamente no campo sonoro das obras audiovisuais.** O motivo desse recorte está no entendimento de que, nas versões audiovisuais das obras, o campo ou componente filmico contém, em si mesmo, um forte caráter indicial, e atua em diferentes níveis na construção de experiências subjetivas no imaginário do receptor. Nesse sentido, uma vez que sua materialidade transmutada nas obras guarda vestígios representativos da minha imersão poética, o componente visual dessas obras constitui uma constelação de rastros poéticos.

⁵⁸ Aqueles já descritos no Capítulo 3: Imersão Poética e Plano Poético.

⁵⁹ Tecnologia de som surround desenvolvida pela Dolby Laboratories. É amplamente utilizada pela indústria do cinema, games e música. Para conhecer mais, acesse: <<https://www.dolby.com>>.

⁶⁰ Quando o som imersivo, em quaisquer de suas configurações, é decodificado para reprodução em fones de ouvido.

- **A identificação dos rastros poéticos se deu por amostragem.** Optamos por buscar apenas os RPR's e RPI's que guardam maior representatividade do território existencial de cada folguedo.

Seguimos com a análise poética das obras do projeto artístico Folguedos Imaginários.

4.3 – Análise Poética

Antes de caminharmos pelos percursos da nossa análise poética, é oportuno caracterizarmos as obras quanto aos seus aspectos estéticos, performance e difusão.

- **Taiê:** Obra mista, para Clarinete Bb e sons eletrônicos. Além disso, é acusmática com áudio imersivo decodificado para reprodução binaural e Dolby Atmos 7.4.1.
- **D'amaranto:** Obra acusmática com áudio imersivo decodificado para reprodução binaural e Dolby Atmos 7.4.1. É também uma obra audiovisual.
- **Penitentes:** Obra mista para violão sete cordas e orquestração eletroacústica. É também audiovisual e acusmática com áudio imersivo decodificado para reprodução binaural e Dolby Atmos 7.4.1
- **Entre Lambes e Caboclos:** Obra acusmática e audiovisual com áudio imersivo decodificado para reprodução binaural e Dolby Atmos 7.4.1

Como já mencionado, a nossa estratégia de análise poética partiu da apreciação das versões audiovisuais das obras. Desse todo poético apreciado e experienciado, lançamos o foco analítico para o campo sonoro. A Figura 34 contém o código QR que leva à homepage⁶¹ onde está disponível a instalação virtual Folguedos Imaginários. Mais uma vez convido você leitor(a) para esta experiência imersiva antes de seguir com a leitura desta tese. Reitero a sugestão do uso de fones de ouvidos para uma experiência mais profunda.

⁶¹ Disponível em: <<https://www.ricardovieira.net/folguedosimaginarios>>.

Figura 34 – Código QR para acesso à homepage da instalação virtual Folgedos Imaginários.



As obras do projeto artístico Folgedos Imaginários expressam elementos transcontextuais incorporados por mim nas imersões poéticas experienciadas em cada território existencial: no sincretismo das Taieiras, no imaginário popular do São Gonçalo de Amarante, na devoção dos Penitentes, e na guerra dos Lambe-Sujos x Caboclinhos. A experiência de apreciação das obras me reconectou aos planos poéticos, revivi internamente as minhas catarses e acessei, no imaginário, as ideias germinais, as decisões e descobrimentos que me permitiram transmutar as minhas sensações nos transcontextos expressos nas obras.

Em suma, a apreciação criou um ecossistema favorável ao surgimento de relações indiciais entre os elementos sonoros e visuais⁶² das obras e os rastros poéticos que deles emergiram em meu imaginário.

Apontarei agora, em recortes sonoros, uma amostragem de rastros poéticos recorrentes (RPR's) e isolados (RPI's) sublimados de seus respectivos recortes.

4.3.1 RPR's do projeto artístico Folgedos Imaginários

- **Mimese do movimento criador.** Camadas sonoras transcontextuais, decodificadas para uma experiência binaural, expõem o receptor aos movimentos multidimensionais das substâncias sonoras transmutadas. Estas indiciam percursos e gestos experienciados em minha imersão poética. Portanto, o material sonoro das obras atua potencializando a produção de (outros) movimentos e percursos no plano imaginário particular de cada receptor. A Figura 35 contém o código QR que levam

⁶² Como já mencionado, apreciei as versões audiovisuais das obras.

aos exemplos de trechos sonoros que expressam esse rastro em Taiê, D'amaranto, Penitentes e Entre lambes e caboclos.

Figura 35 - Código QR para acesso aos exemplos de trechos sonoros que a mimese do movimento criador em Taiê, D'amaranto, Penitentes e Entre lambes e caboclos.



- **Deslocamento espaço-temporal.** A imersão poética no território existencial de cada folguedo suscitou minha mente a vagar por espaços diversos em recortes temporais de um passado não datado no imaginário. Transmutar esse plano fictício em obras requereu experimentação de síntese de materiais sonoros e transformação de substâncias sonoras, a fim de produzir os transcontextos desejados. Nesse contexto, os rastros poéticos que deslocam o receptor para uma experiência espaço-temporal abstrata são identificados nas obras através de materiais ou substâncias tímbricas específicas e reverberantes que se relacionam e emergem da textura sonora com grande poder indiciador. Vejamos alguns exemplos através do código QR da Figura 36: A substância tímbrica reverberante: dos querequexês ancestrais em Taiê, do universo escravocrata em Entre Lambes e Caboclos, e da matraca medieval em Penitentes.

Figura 36 - Código QR para acesso aos exemplos de trechos sonoros que indiciam deslocamento espaço-temporal em Taiê, Entre lambes e caboclos, e Penitentes.



- **Arquetípicos vocais.** O universo ritualístico vivo nos territórios existenciais de cada folguedo é indiciado por transcontextos da voz humana transmutada (Figura 37). É arquetípica nos chamamentos da rainha Lôxa em Taiê, dos guerreiros Lambe Sujos e Caboclinhos, e nos salvadores das almas perdidas em Penitentes.

Figura 37 - Código QR para acesso aos exemplos de trechos sonoros que apontam arquetípicos vocais em Taiê, Entre lambes e caboclos, e Penitentes.



- **Ancestralidade.** Este constitui um rastro poético expresso com grande referencialidade em todas as obras. Os territórios existenciais de cada folguedo guardam forte relação com matrizes que se localizam em gerações antepassadas cuja origem temporal não possui memória e, portanto, se perpetuam no imaginário popular através da oralidade e das manifestações culturais. As substâncias sonoras transmutadas em transcontextos ancestrais são apontadas nas obras por diferentes índices (Figura 38). Os tambores que fazem referência às matrizes africanas em D'amaranto, Taiê e Entre Lambes e Caboclos. Os sinos em Penitentes e Taiê nos remete à ancestralidade europeia por meio da religiosidade cristã dominante.

Figura 38 - Código QR para acesso aos exemplos de trechos sonoros que indiciam ancestralidade em Taiê, D'amaranto, Penitente e, Entre Lambes e Caboclos.



4.3.2 RPI's do projeto artístico Folgedos Imaginários

Partindo do princípio conceitual de que os RPIs conferem a identidade transcontextual das obras em sua inteireza, optamos por não os exemplificar através de recortes. Sugerimos, após a leitura de cada RPI, a apreciação do inteiro teor de cada obra correspondente.

- **Clusteres sincréticos clarinetísticos em Taiê.** Nesta obra mista e audiovisual, o solista exerce o papel de interlocutor poético e indiciador de uma narrativa que traduz os choques de contrastes experienciados na minha imersão poética. De fato, o forte sincretismo transcendeu a realidade do fenômeno e constituiu o centro gerador de subjetividade, fictício, imaginário de seu território existencial. Assim, o tratamento das alturas entre a clarineta solo (performática) e os 'cochichos' de outras dezoito camadas de clarinetas, pré-gravadas e processadas em diversos níveis, constituem transcontextos sonoro que interage com as camadas eletrônicas para criar uma textura rica em clusteres, contrações, dilatações, contrastes dinâmicos e miméticos que indiciam aquilo que deduzi da imersão poética como pacto social.

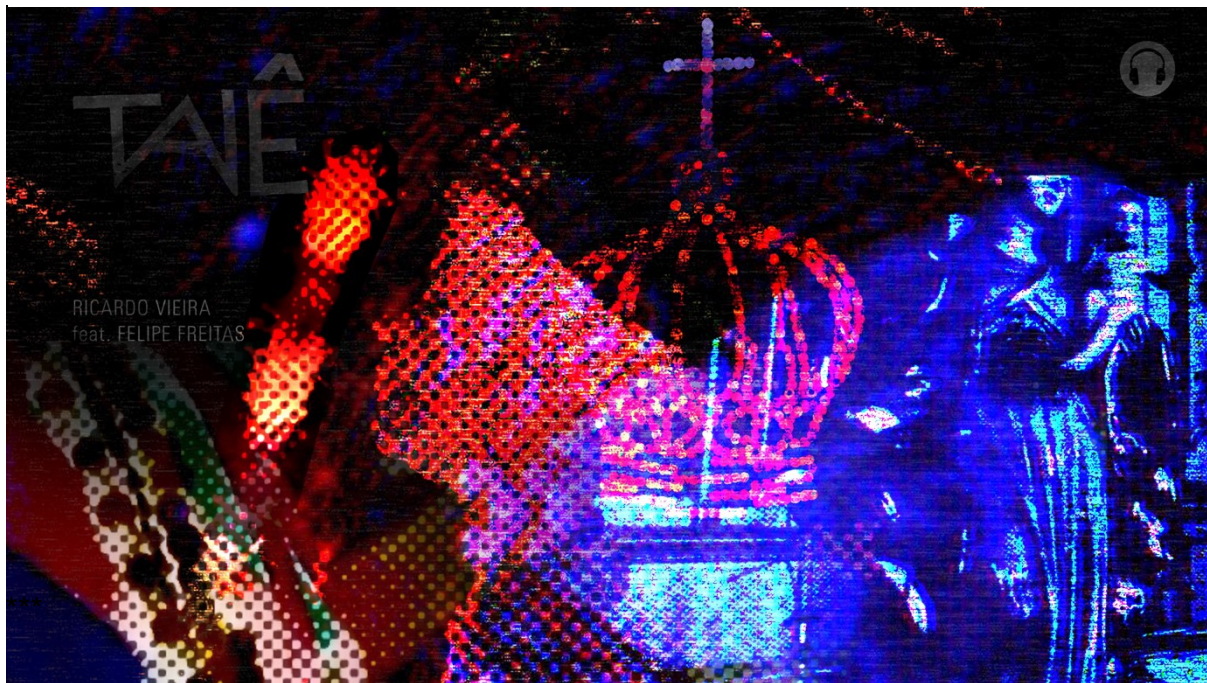
Breve nota sobre a notação de Taiê

Além de cumprir o objetivo de viabilizar a leitura da obra na ocasião de uma performance ao vivo, a notação do Clarinete Bb em Taiê foi utilizada para indiciar, através de elementos gráficos, alguns transcontextos expressos na obra sonora e audiovisual. Na capa da partitura, há uma fusão entre a pele do tambor do Patrão das taieiras, fazendo uma referência à nação Nagô, sobre o qual repousa uma representação da coroa da santa matriarca do catolicismo. A imagem transmutada não revela claramente a realidade descrita, mas expõe o sincretismo através de matizes de cores que remetem ao folguedo.

No corpo da partitura, há uma série de símbolos gráficos criados para indicar as camadas texturais eletroacústicas, bem como marcar os principais pontos

de encontro ou sincronicidade entre o músico performer e a orquestração eletroacústica que circunda a obra. A Figura 39 apresenta a capa da partitura de Taiê.

Figura 39 - Ilustração da capa do caderno de partituras da obra Taiê.



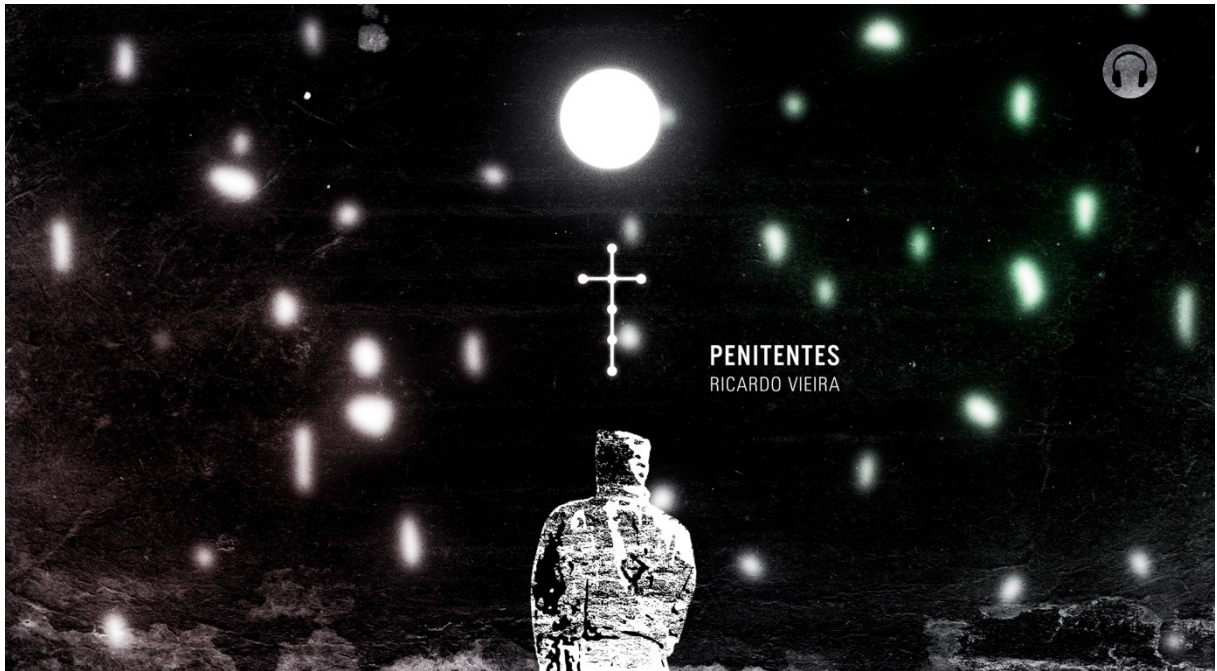
- **Circularidade em D'amaranto.** O santo português habita o imaginário popular daqueles que conhecem ou já assistiram às apresentações do folgado São Gonçalo de Amarante. Ao habitar aquele território existencial, me vi exposto a um conjunto de referências para muito além do mito do santo padre salvador das almas profanas. Da imersão poética emergiu uma relação entre os indiciamentos do texto dos versos e os gestos corpóreos, respectivamente, referências de matriz africana nas jornadas cantadas, e o movimento circular das danças dos brincantes. Transmuted a circularidade gestual e responsorial dos versos cantados em uma obra acusmática com versão audiovisual. Tal como incorporado na minha imersão poética no folgado, os transcontextos foram expressos em D'amaranto pela circularidade das substâncias transmutadas.
- **Violonismos devotos em Penitentes.** Experienciar a devoção externada pela irmandade Penitentes constituiu a minha catarse na imersão poética naquele território existencial. Posteriormente, transmuted as ideias germinais em transcontextos sonoros na obra homônima mista, acusmática

e audiovisual. Assim como em *Taiê*, elegi um instrumento agente da narrativa poética, o violão. Em *Penitentes*, os rastros poéticos emergem dos transcontextos sonoros de violonismos – *scordatura*, sons percutidos, exploração de harmônicos, harmonias ricas em dissonâncias – em busca de expressar o autoflagelo da irmandade em seu ritual de purificação. Todas as camadas de sons eletrônicos foram criadas, experimentadas, descartadas, transformadas etc., simultaneamente à composição da parte do violão. A interação entre a ancestralidade cultural nas substâncias sonoras processadas (matraca, sinos, passos da procissão, vozes) e a tecnologia dos sons manipulados apontam as devoções para o inteiro poético da obra. A fase culminante se dá quando o máximo textural se concentra e ao conduzir a imaginação a uma catarse imaginária, a obra inverte o sentido do fluxo de energia e termina. Essa provocação surge da mesma frustração e experienciada na imersão poética.

Breve nota sobre a notação de *Penitentes*

Assim como em *Taiê*, a obra *Penitentes* foi transcrita em uma partitura (em anexo). A fixação da obra em suporte gráfico constituiu a estratégia para possibilitar a reprodutividade da performance ao vivo, indicando ao instrumentista alguns elementos da própria tradução poética que transcontextualiza a obra. Para isso, a identidade visual da partitura foi concebida a partir de ilustrações visuais que sintetizam a minha imersão poética no território existencial dos *Penitentes*. Nesse sentido imagem de capa da partitura introduz a obra ao performer ou ao analista. Para isso, inseri os elementos culturais principais de maneira centralizada: A lua à meia noite, a cruz com sete pontos (sete estações de parada da procissão) e o penitente em meio ao visual etéreo e ruidoso, remetendo à subjetividade das sensações em meio a experiência sombria (noturna). A cruz entre o penitente e a lua/céu representa o elo divino entre o terreno e o celestial, nos cânticos e rezas em favor das almas aflitas, representadas nos pontos luminosos flutuantes. No lado esquerdo da imagem há uma tonalidade sutil de vermelho representando a aflição das almas, enquanto o lado esquerdo tem a cor verde representando a absolvição (Figura 40).

Figura 40 - Ilustração da capa do caderno de partituras da obra Penitentes.



Ainda no plano da identidade visual da partitura, optei por inserir o ambiente noturno e ruidoso em toda a transcrição, iluminado pelos signos que representam as camadas de substâncias sonoras. Organizei em camadas texturais que se apresentam no decorrer do tempo. Além disso, a disposição dos objetos gráficos no plano vertical indica o tratamento das alturas.

- **Escárnio, tambores e guerra em Entre Lambes e Caboclos.** Três RPI's se permutam na obra acusmática e audiovisual traduzida da imersão no folguedo Lambe-Sujos x Caboclinhos. De fato, esta obra tem como característica a sublimação dos processos internos vivenciados ao lado dos Lambe-Sujos. O escárnio emerge das camadas de substâncias sonoras produzidas pela guitarra elétrica e os sons eletrônicos. Há, sobretudo na fase inicial da obra, espaços e texturas reverberantes que suscitam o descaso, o desdém e a zombaria. Vale ressaltar que a substância distorcida e replicante da guitarra elétrica atravessa todo o percurso da obra, transpassando diferentes texturas e expressando novos transcontextos no imaginário do receptor. Já os tambores são preservados em sua substância

sonora e indiciam com grande força a matriz quilombola daquele território. Também anunciam o porvir e conduzem a marcha dos guerreiros e o tom para o conflito. Uma vez transmutadas, outras camadas se somaram ao plano imaginário do conflito. São transcontextos de base eletrônica e arquetípica vocal que indiciam a guerra entre os quilombolas e os índios silvícolas.

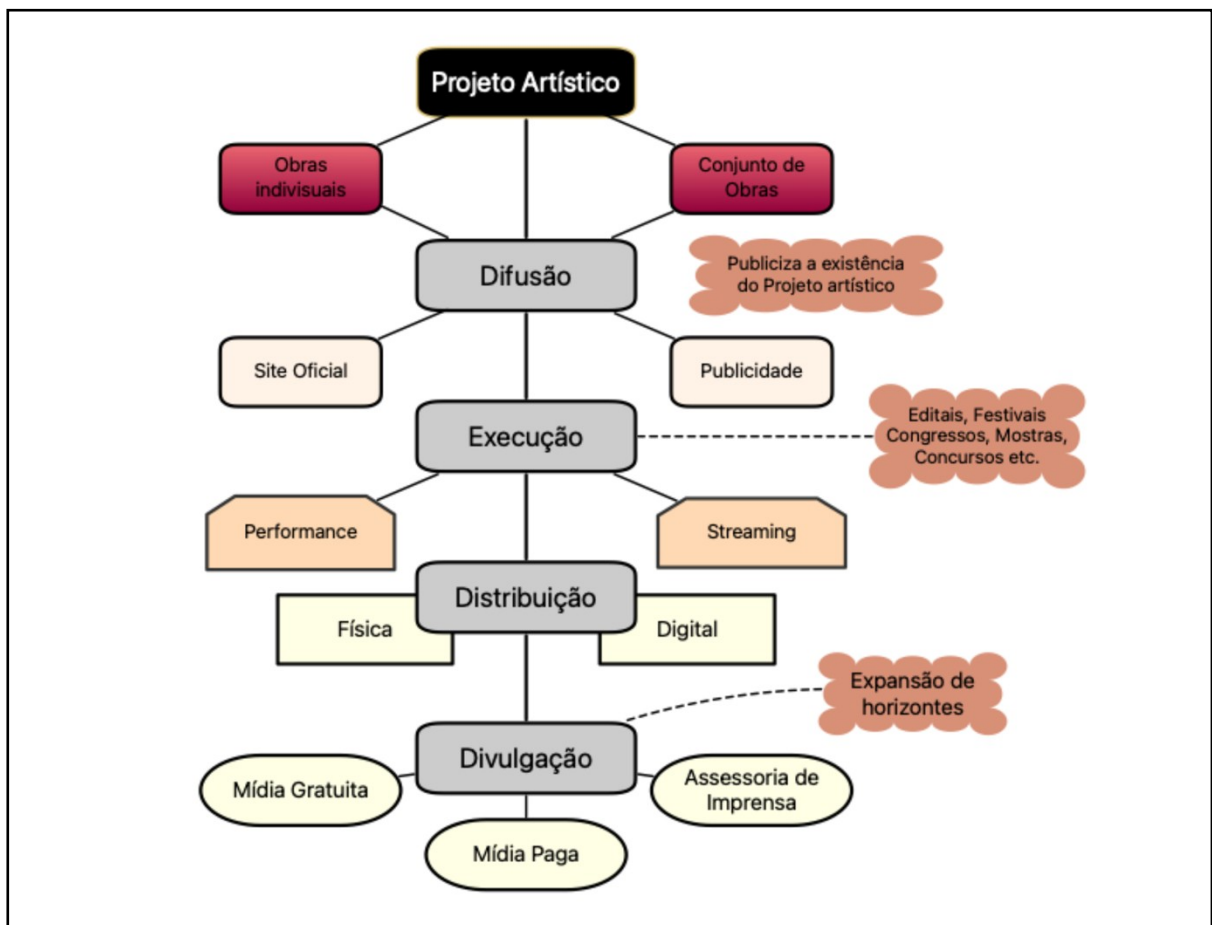
A **análise poética** me permitiu identificar alguns **rastros poéticos nas obras** do projeto artístico Folgedos Imaginários. Esses rastros, ora materializados no corpo sonoro das obras, são **indicadores das subjetividades** desencadeadas pelos elementos da **genética composicional**. Essa processualidade se iniciou na **imersão poética** e habitação dos **territórios existenciais** dos folgedos, e culminou com a **transmutação** dos materiais sonoros e audiovisuais, ressignificados em transcontextos sonoros e visuais das obras.

CONSIDERAÇÕES SOBRE FEITOS NÃO DITOS

Como artista atuante no campo da produção musical, não poderia deixar de registrar algumas considerações sobre a fase de pós-produção, essencial a qualquer projeto artístico realizado. Afinal, acredito que a obra se concretiza no imaginário do receptor, do público, e, para isso, precisa estar ao alcance da apreciação.

Ao retomar minhas anotações de percurso, me deparei com um rascunho em que propunha uma fase de pós-produção para o projeto artístico Folgedos Imaginários com a denominação de **fase gerencial da genética composicional**. O percurso percorrido no campo desta pesquisa me levou a um recorte temático que abrangeu as fases de pré-produção e produção das obras, a fim de delimitar nosso estudo ao campo dos processos criativos. Na Figura 41, podemos observar um dos possíveis esquemas estratégicos da fase gerencial do projeto artístico Folgedos Imaginários.

Figura 41 – Exemplo de fluxograma de gerenciamento do produto artístico Folgedos Imaginários.

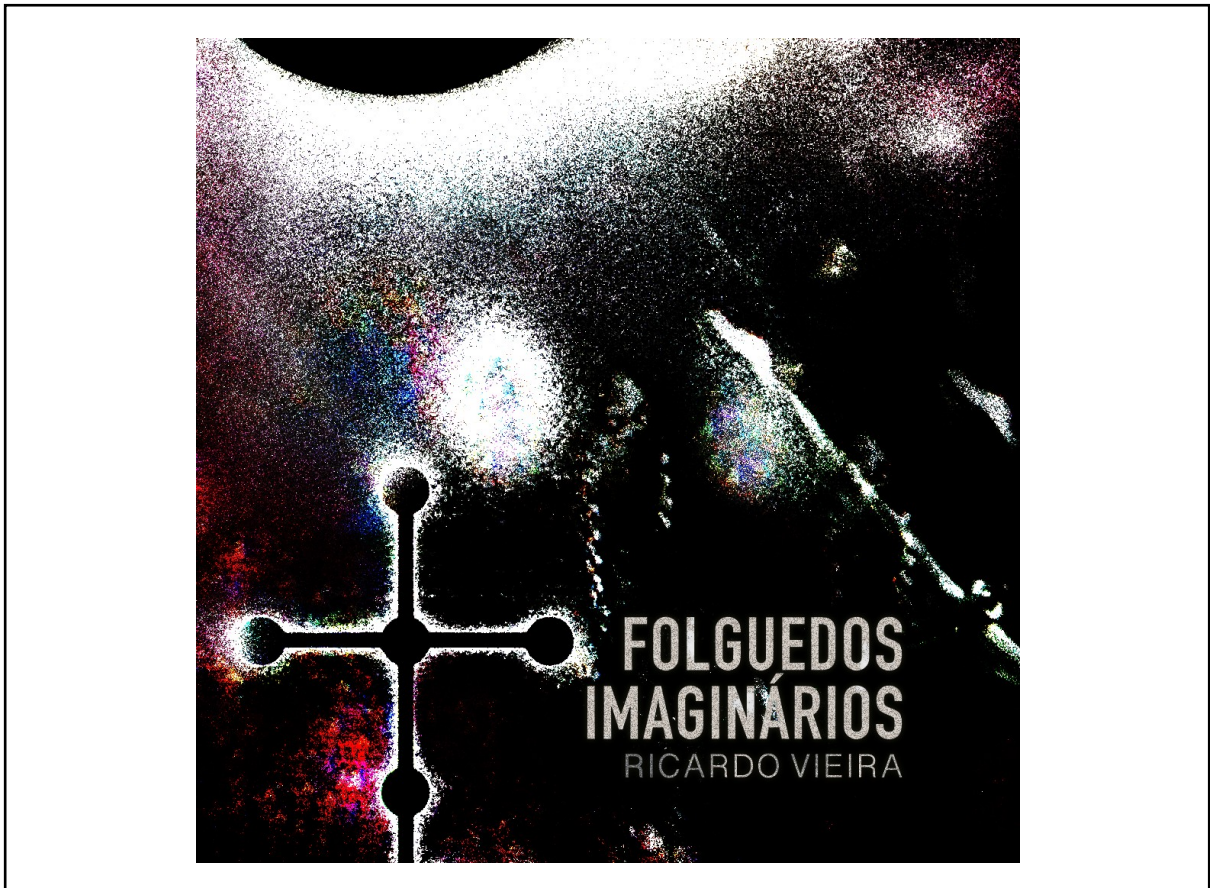


O fato é que, paralelamente à nossa investigação, a fase gerencial foi e continuará a ser realizada após a defesa desta tese. Consiste no estabelecimento de uma série de estratégias de **difusão, execução, distribuição e divulgação** do projeto artístico e das obras individuais em suas diferentes versões (acusmática, mista e audiovisual).

No que tange ao campo poético de um projeto artístico, a identidade visual do projeto constitui a síntese dos transcontextos expressos nas obras. A imagem, atualmente, é um dos principais itens que apresenta a obra ao público, que desperta o interesse imediato; que gera engajamento através das redes sociais e demais meios de veiculação e divulgação de projetos artísticos na internet.

A identidade visual do nosso projeto artístico é uma bricolagem dos transcontextos imaginários expressos em Taiê, D'amaranto, Penitentes, e Entre Lambes e Caboclos. Há referência às matrizes religiosas, às cores, à devoção, à ancestralidade e aos conflitos. A Figura 42 traz o designer que compõe identidade visual das mídias de apresentação e divulgação do projeto.

Figura 42 – Identidade visual do projeto artístico Folgedos Imaginários.



Como resultado do gerenciamento, até o momento, o projeto Folgedos Imaginários foi contemplado em algumas frentes.

- **VI SIMPOM** – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Novembro de 2020. Online.
- **Visiones Sonoras 17** – Festival Internacional de Música y Novas Tecnologias. El Centro Mexicano para la Música e las Artes Sonoras (CMMAS). Setembro de 2021. Online.
- **PERFOMUS 21** – Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical. Setembro, 2021. Online.
- **II SPACLV** – Seminário de Artes, Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora. Outubro de 2021. Online.
- **.I MAPA** – Mostra Aberta de Pesquisa Artística. Universidade Federal de Santa Maria. Março de 2022. Online.
- **IV Mostra SESC de Cinema** – Exibição de Penitentes. Eixo Nordeste. Novembro de 2021. Presencial.
- **V Mostra SESC de Cinema** – Exibição de Entre Lambes e Caboclos. Eixo Nordeste. Novembro de 2022. Presencial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao incorporar a ideia de inacabamento dos gestos criativos; de que a criação artística não se encerra no produto realizado; e que produto artístico é, provavelmente, um dos inúmeros outros que poderiam ser realizados, é evidentemente complexo, para mim, tecer as considerações finais desta investigação.

A tese que ora tens em mãos, é a versão maturada daquilo que não ficou para traz em algum ponto do nosso percurso. Decerto, outras teses teriam sido viáveis e este raciocínio se aplica também às obras do projeto artístico Folgedos imaginários: Taiê, D'amaranto, Penitentes e Entre Lambes e Caboclos. Assim, para você querido(a) leitor(a); e para o querido orientador desta experiência transformadora, prefiro assumir que realizei uma profunda imersão pessoal em percursos de criação absolutamente novos para mim, e que, no presente momento, logramos alguns resultados artísticos e teórico-metodológicos que, uma vez hibridizados, podem sublimar novas relações sobre processos criativos, contribuindo assim tanto para o campo da investigação artística como para o campo da produção musical e audiovisual.

Iniciei este projeto com o **desejo de aproximar composição contemporânea e cultura popular, através da experiência pessoal com os folgedos sergipanos**. Isso constituiu um desafio pessoal sem precedentes na minha trajetória acadêmica e artística. Sair da zona de conforto composicional se mostrou uma experiência transformadora. Tive a feliz oportunidade me vincular ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, orientado por um artista e investigador de processos de tradução em composição multimeios; bem como próximo de outros professores que produziam arte como resultado de seus processos investigativos. Foi essa conjuntura que tornou possível o desenvolvimento da minha ideia inicial.

Como reza a sistemática acadêmica, **precisávamos de um suporte teórico-metodológico potente para sustentar a nossa investigação, porém, que não nos afastasse do fazer artístico**. Para mim, essa era uma condição fundamental para seguir em frente no percurso do doutoramento. Depois de alguns testes com diferentes frentes teóricas, chegamos a uma proposta inspirada pelo próprio percurso da pesquisa.

Propomos a **genética composicional**: um horizonte teórico-metodológico que deu sustento à produção de poéticas sonoras e audiovisuais a partir da experiência em campo com fenômenos da cultura popular. Ou seja, realizei as obras sonoras e audiovisuais a partir da experiência pessoal em campo com quatro folguedos sergipanos: Taieiras, São Gonçalo de Amarante, Procissão dos Penitentes e Lambe-Sujos x Caboclinhos. Ressalvo que essas manifestações são vivas no calendário anual da cidade histórica de Laranjeiras-SE e habitam o imaginário de seus habitantes.

A pesquisa teve um caráter multicêntrico quando bricolamos diferentes correntes teóricas para prover suporte teórico-metodológico à nossa investigação. Permutamos conceitos da autoetnografia; da cartografia; da espectromorfologia e; principalmente, da crítica genética, com o objetivo de criarmos um corpus auxiliar dos processos composicionais.

Ancorada **no** percurso experiencial, vimos que a genética composicional implica em processos de produção artística conectados aos territórios existenciais experienciados em campo. Estes territórios foram construídos e habitados por mim na imersão poética em cada um dos folguedos vivenciados. Assim, **os territórios existenciais constituem um sistema provedor de ideias germinais que chamamos de Substrato Rizomático Composicional (SRC)**.

Lançamos o nosso foco para o percurso criativo e, sobretudo, **como** ocorre a produção de subjetividade. Verificamos que **a genética composicional provê cenários expressos nas obras e que podem ser identificados pelos rastros poéticos**. Esses rastros têm caráter subjetivo e são indiciadores dos transcontextos produzidos através de **processos de transformação**.

Foi no percurso da pesquisa que nos deparamos com uma espécie de descobrimento, não no sentido de identificar algo novo; inédito, mas sim, no sentido de uma camada da percepção sobre a qual se relacionam os processos imaginativos; a produção de subjetividades; a criação de transcontextos, enfim, as expressões poéticas. Tal descobrimento através de uma estratégia de **análise poética** em busca dos **rastros poéticos** de uma genética composicional nas obras. Esses rastros têm caráter subjetivo, imaginados na apreciação das obras, e são indiciados pelos transcontextos gerados através da transmutação dos materiais sonoros e visuais. Nos apropriamos do termo **transmutação** para indicar o meio pelo qual a criação de poéticas sonoras e visuais nesta pesquisa se transcorreu.

Assim, apontamos que a genética composicional, inserida nos processos composicionais, pode ser um importante horizonte teórico-metodológico na dinâmica do compor e pode contribuir para melhor compreensão do próprio fazer artístico.

Estou certo de que o ponto final que se aproxima, na verdade, indicia o ponto de encontro em uma espiral eterna. Acredito que a genética composicional contém, em si mesma, o potencial para ser estendida a outros processos composicionais, inclusive no campo da criação de performances artísticas, tanto incorporando outras estratégias teórico-metodológicas, quanto sendo incorporada por elas.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Luciana. **Celebrações e estudos do folclore brasileiro**. Aracaju: Ed. Edise, 2017.
- AMARAL, Antônio Alves do. Penitentes: devoção e autoflagelo. **Revista de Aracaju**. Aracaju: Prefeitura Municipal de Aracaju. Ano 60, n. 10, p. 185-191, 2003.
- BARROS, R. D. B.; PASSOS, E. A Cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: Eduardo Passos; Virginia Kastrup; Liliana da Escóssia. (Org.). **Pistas do método de cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: 1ª Edição, Ed. Sulina, 2009.
- BERTISSOLO, Guilherme. **Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento**. 2013. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- BOMFIM, Wellington de Jesus. **Identidade e Narrativas na dança do São Gonçalo do povoado Mussuca (SE)**. São Cristóvão: Ed. UFS, 2014.
- BORGES, M. C. V.; MAURICIO, J. C.; SANTOS, M.F.J. Caminhando com as almas: a alimentação das almas no agreste sergipano. **Scientia plena**, v. 7 n. 1, 2011.
- BORGES, Renato Pereira Torres. **Repertório musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil**. 2019. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- BURKE, Peter; BOTTMANN, Denise. **Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1995.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. Pesquisa Artística: um breve panorama. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**. São Luís: v.7, n. 1, p. 28-43. 2021.
- CHANG, H. **Autoethnography as Method**. Walnut Creek, Calif: Ed. Left Coast Press, 2008.
- CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. A análise do poiético na música de Armando Albuquerque: uma investigação sobre os vários finais da Peça para piano 1964. In: XIII Encontro Nacional da ANPPOM. **Anais...**Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2001, p. 594-600.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5ª Edição, Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1990.
- DANTAS, Beatriz Góis. **A taieira de Sergipe: pesquisa exaustiva sobre uma dança tradicional do nordeste**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.
- DANTAS, Beatriz Góis. **Devotos Dançantes: estudos de etnografia e folclore**. Aracaju: Ed. Criação, 2015.

DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

DINIS, Nilson Fernandes. A esquizoanálise: um olhar oblíquo sobre corpos, gêneros e sexualidades. **Sociedade e Cultura**, v.11, n.2, jul/dez. 2008. p. 355 a 361.

DONIN, Nicolas. Genetic Criticism and Cognitive Anthropology: A Reconstruction of Philippe Leroux's Compositional Process for Voi(rex). **Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater**. Rochester: University of Rochester Press, p. 192-216, 2009.

DONIN, Nicolas. A autoanálise, uma alternativa à teorização?. Tradução de Michelle Agnes Magalhães. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 149-200, 2015.

EINSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2002.

EINSENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2002.

ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur. Autoethnography, Personal Narrative, and Personal Reflexivity. **Handbook of Qualitative Research**, editado por N. Dezin e Y. Lincoln. Thousand Oaks, CA: Sage, p. 733-68, 2000.

ELLIS, Carolyn. **The Ethnographic I: A Methodological Novel About Autoethnography**. Walnut Creek: Ed. Alta Mira Press, 2004.

FERRER, D. (2009). Variant and Variation: toward a Freudo-bathmologico-Bakhtino-Goodmanian Genetic Model? In W. Kinderman & J. E. Jones (Eds.), **Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater** (NED-New edition, pp. 35–50). Boydell & Brewer. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt14brqj6.6>. Acesso em: 02 out. 2022.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. Ed. Arj, Brasil, v. 1, p. 1-17, 2014.

GOIS, Ana Angelica Freitas. **A dança de São Gonçalo em São Cristóvão: a corporeidade no folclore sergipano**. São Cristóvão: Ed. UFS, 2012.

GOSMAN, A. From Melodic Patterns to Themes: The Sketches for the Original Version of Beethoven's "Waldstein" Sonata, Op. 53. In W. Kinderman & J. E. Jones (Eds.), **Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater**. NED-New edition, pp. 95–107, 2009. Boydell & Brewer. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt14brqj6.10>. Acesso em: 02 out. 2022.

JONES, J. E. A Study of Richard Strauss's Creative Process: Der Rosenkavalier's "Presentation Scene" and "Schlußduett." In J. E. Jones & W. Kinderman (Eds.), **Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater**. NED-New edition, pp. 170–191, 2009. Boydell & Brewer. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt14brqj6.14>. Acesso em: 02 out. 2022.

JUNIOR, Irineu Silva Fontes. 2014. **Cacumbi mestre deca: renovando a tradição - a relação grupo cultural e gestão pública**. Monografia (Especialização em Gestão

Cultural). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

KINCHELOE, Joe L. Describing the Bricolage: conceptualizing a new rigor in Qualitative Research. **Qualitative Inquiry**, v.7, n.6, p.679-692, 2001.

LEBRAVE, Jean-Louis. Crítica Genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia?. In: ZULAR, Roberto. (Org.). **Criação em Processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 97-146.

LIMA, Paulo Costa. 'Composicionalidade' e trabalho cultural no movimento de composição da Bahia, In: **A experiência musical: perspectivas teóricas**, Série Congressos da TeMA, III, Edited by Ilza Nogueira and Valério Fiel da Costa. Salvador, UFBA. 2019, pp. 36-59.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. Investigación Artística En Música: Cuatro Escenas Y Un Modelo Para La Investigación Formativa. **Quodlibet**. 74, 2, p. 87-116, 2020.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística em música: problemas, métodos y modelos**. ESMUC. 2014.

LYOTARD, Jean-François, THÉBAUD, Jean-Loup. **Just Gaming**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

OLIVEIRA, Philadelpho Jonathas de (cônego). **História de Laranjeiras Cathólica**. Aracaju: Ed Casa Ávila, 1935.

LIMA, Paulo Costa; BERTISSOLO, Guilherme Compendo mundos sonoros: uma entrevista/ensaio com Paulo Costa Lima, celebrando seus 60 anos. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 361-370, jul./dez. 2014.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. Ouvirouver. Uberlândia: v.11, n. 1 p. 88-98, 2015.

RAMPAZO, Adriana Vinholi; ICHIKAWA, Elisa Yoshie. Bricolage: a busca pela compreensão de novas perspectivas em pesquisa social. In: II ENCONTRO DE ENSINO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO E CONTABILIDADE. **Anais...** Curitiba: ENEPQ. 2009. p. 1-12.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. **As taieiras**. São Cristóvão: Ed. UFS, 2008.

RIOS FILHO, Paulo. **Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea**. 2010. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5ª Edição. São Paulo: Ed. Annablume, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. 2ª Edição. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3ª Edição. São Paulo: Ed. Educ, 2008.

SAMINÊS, Odílio. **Tambores de Sergipe: a percussão e o canto na festa dos lambe sujos e caboclinhos em Laranjeiras**. Aracaju: Ed. Amazília Coral, 2021.

SANTOS, Mesalas Ferreira. **Tempo, Folguedos e Narrativas nos circuitos da cultura popular em Sergipe**. Ed. Aceno, v. 4, n. 7, p. 210-224. 2017.

SANTOS, Mesalas. **Performance e escárnio na festa do lambe-sujo**. São Cristóvão: Ed. UFS, 2013.

SANTOS, S. M. A. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, São Paulo: v.24, n. 1, p. 214-241, 2017.

Segalen, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

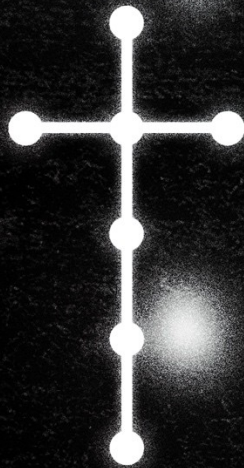
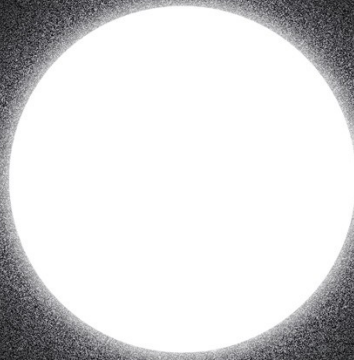
SMALLEY, Denis. Spectromorphology: Explaining sound-shapes. **Organised Sound**, v. 2, n. 2, p. 107-126, 1997.

SMALLEY, Denis. The listening imagination: Listening in the electroacoustic era, Contemporary. **Music Review**, v. 13, n. 2, p. 77-107, 1996.

SPINELLI, Céline. Cavalhadas em Pirenópolis: tradições e sociabilidade no interior de Goiás. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p. 59-73, 2010.

WILLEMART, Philippe. **Crítica Genética e Psicanálise**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2005.

ANEXOS



PENITENTES
RICARDO VIEIRA



PENITENTES

para violão 7 cordas e eletroacústica

© Ricardo Vieira
Julho, 2019

♩ = 90

Scordatura do Violão 7 Cordas

Violão 7 Cordas

Computador

Percussivo sobre o cavalete

8

XII IX XII XII

3 5 2 1

mf

f

14

Percussivo sobre o cavalete

XII

8

f

20

XII IX XII XII

4 6 3 2

mf

9

26

VII ----- |

V

mf

10

Abafando as notas, improvisadas, ascendente até encostar no cavalete...

32

V

11

36

XII XII VII XII XII VII

② ① ④ ②

f

43

XII V VII XII XII XII 3

② ⑤ ③ ④

mf

3

3

48

mf *f*

3

3

52

vi.

XII VII

ff

57

vi.

V

mf

12

59

vi.

mf

62

vi.

V

ff

13

Abafando as notas, improvisadas, ascendente até encostar no cavalete...

67

vi.

XII IX IX V VII

mf

ff

14

70 **V** *rit.* *mf*

15

$\text{♩} = 110$
73 *mf* *p* *ff*

15

77 *mf* *accel.* até o mais rápido que conseguir tocar...

81 **V** *ff* **16**

16

$\text{♩} = 90$
85 *ppp* *p*

86

vi

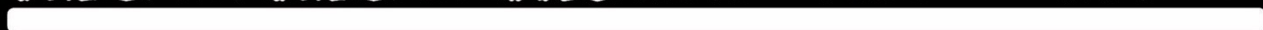
mf



88

vi

f



90

vi

p



92

vi

p



94

vi

p



vi. 96 *mf*

6 6 6 6 6 6 6 6

6 5 6 3 3 3

6 6

Diagram 17

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 96. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of a series of sixteenth-note runs. The first part has a steady eighth-note accompaniment. The second part features a melodic line with fingerings 6, 5, 6, 3, 3, 3. The third part has fingerings 6, 6. Below the staff is a thick black bar and a wavy line representing a bowing or vibrato effect.

vi. 98 *f*

6 6 6 3

VII

17

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 98. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of a series of sixteenth-note runs. The first part has a steady eighth-note accompaniment. The second part features a melodic line with fingerings 6, 6, 6, 3. The third part is a chordal structure with a diamond-shaped symbol. Below the staff is a thick black bar and a wavy line representing a bowing or vibrato effect.

vi. 101 *f*

XII

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 101. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of a series of sixteenth-note runs. The first part has a steady eighth-note accompaniment. The second part features a melodic line with a diamond-shaped symbol. The third part is a chordal structure with a diamond-shaped symbol. Below the staff is a thick black bar and a wavy line representing a bowing or vibrato effect.

vi. 105 *mf*

XII IX XII XII

③ ⑤ ② ①

XII

VII

18

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 105. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of a series of sixteenth-note runs. The first part has a steady eighth-note accompaniment. The second part features a melodic line with fingerings ③, ⑤, ②, ①. The third part is a chordal structure with a diamond-shaped symbol. Below the staff is a thick black bar and a wavy line representing a bowing or vibrato effect.

vi. 109 *mf*

XII IX XII XII

④ ⑥ ③ ②

XII VII

19

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 109. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of a series of sixteenth-note runs. The first part has a steady eighth-note accompaniment. The second part features a melodic line with fingerings ④, ⑥, ③, ②. The third part is a chordal structure with a diamond-shaped symbol. Below the staff is a thick black bar and a wavy line representing a bowing or vibrato effect.



TAIÉ

RICARDO VIEIRA

T 1'39" 1'42" 1'45" 1'48"

31

CI

SE

T 1'52" 1'55" 1'58" 2'01" (fr)

35

CI

SE

T 2'04" (fr) 2'08" 2'11" 2'14"

39

CI

SE

T 2'17" (fr) 2'20" 2'24" (fr) 2'27"

43

CI

SE

T 2'30" 2'33" 2'36" 2'40" (fr)

47

CI

SE

T 2'43" 2'46" 2'49" 2'52" 2'56"

51 (sh) + (ch)

CI

SE

T 2'59" 3'02" 3'05" 3'08" 3'12"

56 (fr) (sh) + Chances

CI

SE

T 3'15" 3'18" 3'21" 3'24" 3'28"

61

CI

SE

T 3'31" 3'34"

66

CI

SE

T 3'37" 3'40" 3'44" 3'47"

68

CI

SE

T 3'50" 3'53" 3'56" 4'00" 4'03"

CI 72 (sh) (sh) + (ch)

SE

T 4'06" 4'09" 4'12" 4'16" 4'19" 4'22" 4'24"

CI 77 (fr) (sh) (sh) + (ch) ♩ = 85

SE

T 4'27" 4'30" 4'33" 4'36"

CI 84 (fr) 3

SE

T 4'38" 4'41" 4'44" 4'47"

CI 88 (fr)

SE

T 4'50" 4'53" 4'55" 4'58" 5'01" 5'04" 5'07"

CI 92 (sh) (fr) "Senhor, São Benedito"

SE

"Taiê"

T 5'10" 5'12" 5'15" 5'18" 5'21" 5'24"

99 (ar)

CI

SE

Vocalização Beatbox

T 5'26" 5'29" 5'32" 5'35"

105

CI

SE

T 5'38" 5'41" 5'43"

109 (fr)

CI

SE

Agitado

T 5'46" 5'49" 5'52"

112

CI

SE

T 5'55" 5'58"

115

CI

SE

T 6'00" 6'03" 6'06"

117

CI

SE

T 6'09" 6'12" 6'14"

120

CI

SE

T 6'17" 6'20" 6'23" 6'26" 6'29" 6'31" 6'34"

123

CI

SE

Vocalização Beatbox

T 6'37" 6'40" 6'43" 6'46" 6'48" 6'51" 6'54" 6'57"

130

CI

SE

T 7'00" 7'02" 7'05" 7'08"

138

CI

SE

T 7'11" 7'14" 7'17" 7'19" 7'22"

142 (sl) (sl) + (ch)

Cl

SE

T 7'25" 7'28" 7'31" (fr)

147

Cl

SE

T 7'34" (sl) + (ch) 7'36" 7'39" 7'42" 7'45" (fr) 7'48" (sl) + (ch) 7'50"

150

Cl

SE

T 7'53" 7'56" 7'59"

157 (fr)

Cl

SE

T 8'02" 8'05" 8'07" 8'10"

160

Cl

SE

T 8'13" 8'16" 8'19" 8'22"

164

CI

SE

T 8'24" 8'27" 8'30" 8'33" (fr)

168

CI

SE

T 8'36" 8'38" (fr) 8'41" 8'44"

172

CI

SE

T 8'47" 8'50" 8'53" 8'55"

176

CI

SE

T 8'58" 9'01" 9'04" 9'07"

180 (sh) + (ch)

CI

SE

T 9'10" 9'12" (fr) 9'15" 9'18" 9'21"

184

CI

SE

T 9'24" 9'26" 9'29" 9'32"

189

CI

SE

T 9'35" 9'38" 9'41"

193

CI

SE

T 9'43" 9'46" 9'49"

196

CI

SE

T 9'52" 9'55" 9'58" 10'00"

199

CI

SE

10'23"

